

LUCIANA PEREIRA SOBRINHO

IMAGENS DO CORPO EM HENRI MICHAUX

Brasília, novembro de 2009



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE LETRAS

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E PRÁTICAS SOCIAIS

LUCIANA PEREIRA SOBRINHO

IMAGENS DO CORPO EM HENRI MICHAUX

Dissertação defendida no departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do título de Mestre em Literatura e Práticas Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Araújo

Brasília, novembro de 2009

LUCIANA PEREIRA SOBRINHO

IMAGENS DO CORPO EM HENRI MICHAUX

Brasília, novembro de 2009.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ricardo Araújo - Orientador

Universidade de Brasília – UnB / Departamento de Teoria Literária e Literaturas - TEL

Prof. Dr. Sidney Barbosa – Membro

Universidade de Brasília – UnB / Departamento de Teoria Literária e Literaturas - TEL

Prof. Dr. Gilmário Guerreiro da Costa – Membro

Faculdade Jesus Maria José (FAJESU)

Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto –Suplente

Universidade de Brasília – UnB / Departamento de Teoria Literária e Literaturas - TEL

Agradeço

Àqueles professores e autores, principalmente, aos que me fizeram ter gosto pelo conhecimento e pelos livros; aos familiares e amigos que incentivaram a continuidade desta caminhada árdua que é a descoberta da poesia.

IMAGENS DO CORPO EM HENRI MICHAUX

Luciana Pereira Sobrinho

RESUMO

Esta dissertação apresenta o poeta belga Henri Michaux, de modo a evidenciar que corpo é o ponto de partida e o meio pelo qual a escrita michaudiana se realiza. Portanto, selecionou-se os seguintes poemas, *Os olhos*, *Magia*, *Circulando dentro do meu corpo* e *Movimentos*, retirados de obras de períodos diferentes da vida desse poeta. Primeiramente, demonstra-se a biografia do poeta, entretanto, não há interesse em resumir este trabalho em uma análise biográfica. E sim, provocar o leitor, fazendo que perceba Henri Michaux como um poeta que, de certa forma, desenvolveu sua escrita a partir da consciência de um corpo que experimenta. Assim, o autor por meio da sua experiência de vida prática e existencial criou uma escrita plena de imagens do corpo com o intuito de imprimir em si o mundo, revelando um corpo que sofre e descreve seus sofrimentos. Em seguida, realiza-se as análises dos poemas mencionados. Logo depois, conclui-se pelas análises e traduções que o poeta cria uma escrita singular e imagética em que a relação entre o espaço interno e externo é contraditória e complementar, pois a obra michaudiana mantém essa relação entre o poeta e a experimentação corporal de si mesmo para causar em seu leitor reações súbitas por meio da linguagem poética. Ao final, há as traduções dos poemas como uma forma de leitura complementar para melhor compreender as análises que as antecedem.

Palavras-chave: Poesia, Experimentação, Corpo, Tradução

ABSTRACT

This paper aims to present the Belgian poet Henri Michaux, by means of highlight the body as being the starting point and the way the writing of Michaux is performed. For that reason, there have been selected the following poems “ *Les yeux*”, “ *Magie*”, “ *En circulant dans mon corps*” and “*Mouvements*” These poems were taken from different periods of his life. Firstly, it explored Michaux’s biography, but it did not mean to put these words shortened in a biographical analysis. However, it aimed to provoke the reader by making him understand Henri Michaux as a poet who developed somehow his writing from the consciousness of a body he experienced. This way, the writer created a style of writing full of body images, which printed on him the world he had around and revealed such a suffering body and all its descriptions at the moment he experienced his practical and existential life. Then, the poems above were analyzed. It was concluded from the analysis and translations of those poems that the writer forms a unique and imaginal writing where the relation between inside and outside spaces is contradictory and complementary. It is accordingly stated because Michaux’s work keeps the relation between poet and self body experimentation just to make his readers having such sudden reactions through the poetic language. Finally, there are the translations of the poems as a complementary reading to better understand the precedent analysis.

Keywords: Poetry, Experimentation, Body, Tradução.

DES IMAGES DU CORPS CHEZ HENRI MICHAUX

Luciana Pereira Sobrinho

RÉSUMÉ

Cette dissertation présente le poète belge Henri Michaux de manière à évider que le corps est le point de départ et le moyen pour lequel l'écriture michaudienne se réalise. Alors, on a sélectionné les poèmes suivants « Les yeux », « Magie » « En circulant dans mon corps » et « Mouvements », retirés des oeuvres des périodes différentes de la vie de ce poète. Premièrement, on démontre la biographie du poète, cependant, il n'y a pas d'intérêt en résumer ce travail à une analyse biographique, mais de provoquer le lecteur en lui faisant apercevoir Henri Michaux comme un poète qui d'une certaine manière a développé son écriture à partir de la conscience d'un corps qui expérimente. Ainsi, parmi l'expérience de sa vie pratique et existentielle, l'auteur a créé une écriture pleine d'images du corps avec l'intention d'imprimer en soi le monde, en révélant un corps qui souffre et décrit ses souffrances. Ensuite, on analyse les poèmes mentionnés. Puis on conclut par les analyses et les traductions que le poète crée une écriture singulière et imagée donc la relation entre l'espace interne et externe est contradictoire et complémentaire, parce que l'oeuvre michaudienne maintient cette relation entre le poète et l'expérimentation corporelle de soi-même pour causer aux lecteurs des réactions subites travers le langage poétique. À la fin, il y a des traductions des poèmes comme une forme de lecture complémentaire pour mieux comprendre des analyses antérieures.

Mots-clés : Poésie, Expérimentation, Corps, Traduction

Sumário

Introdução	09
Capítulo I	
1 - Passageiro Clandestino	11
1.1 - Estilo como Metonímia do corpo	28
Capítulo II	
2 - Os olhos das criaturas	43
Capítulo III	
3 - A conquista do saber	58
Capítulo IV	
4- Inércia e movimento	77
Capítulo V	
5- Movimentos	89
Conclusão	95
Apêndice	
Poemas e traduções	99
Bibliografia	126

INTRODUÇÃO

O estímulo para escrever sobre **Henri Eugène Marie Ghislain Michaux** foi a descoberta, por parte desse autor, de uma constante investigação à procura do conhecimento que ocorreu em sua obra poética por meio de uma experimentação de si mesmo. Outro fator que impulsionou o estudo da obra desse poeta foi sua maneira de ir *contra* o mundo exterior, seu modo, aparentemente, bizarro de escrever, no qual há uma mistura entre prosa / poesia, real / fantasia e crítica tanto literária quanto à sociedade e seus hábitos. E também sua história de vida, marcada por um sujeito inserido na categoria de poeta numa sociedade moderna-contemporânea.

O que se pretende neste trabalho é apresentar o poeta Henri Michaux, demonstrando alguns aspectos importantes de sua vida e de sua obra, destacando seu estilo próprio, marcado por uma maneira livre de escrever e pela importância dada ao corpo e às imagens na sua escrita. Nos capítulos seguintes, analisaremos como ocorre a experimentação e como as imagens do corpo se apresentam nos poemas “*Les yeux*” da obra *La nuit remue*, “*Magie*” da obra *Plume précède de Lointain intérieur*, “*En circulant dans mon corps*” da obra *Apparitions* e “*Mouvements*” da obra *Face au Verroux*. Além das análises propomos também a tradução desses quatro poemas.

Ao observar esta parte da obra michaudiana, notamos que a relação do poeta com a experimentação corporal de si mesmo esteve sempre presente em sua escrita desde o momento da criação da obra. O desejo de descoberta o levou a experimentar seu corpo em busca da linguagem. Com isso, percebemos que o corpo é objeto e itinerário para produzir linguagem, e que é possível afirmar pela leitura de sua poética não haver linguagem sem corpo, nem corpo sem linguagem. Para entender e descobrir o mundo, o indivíduo se experimenta, uma vez que cada um aprende e se constitui com a própria experiência de estar em seu corpo e com a relação deste com os objetos. Por isso, analisaremos como as imagens do corpo se apresentam em quatro poemas retirados de diferentes obras do poeta.

No primeiro capítulo, apresentamos o poeta Henri Michaux: vida, obra, seu estilo de escrita e sua relação com o corpo e com as imagens. No segundo capítulo, realizaremos a análise do poema “*Les yeux*” da obra *Mes Propriétés*, publicada em 1935. No terceiro capítulo, análise do poema “*Magie*” da obra *Lointain intérieur* - publicada em 1938; no

quarto capítulo analisaremos o poema “En circulant dans mon corps” que está inserido na obra *Apparitions*, publicada em 1946. No quinto capítulo, analisaremos o poema “Mouvements” da obra *Face au Verroux*, publicada em 1954.

Para realizar esta pesquisa e leitura dos poemas acima citados, utilizamos como recurso metodológico livros de alguns teóricos, tais como: Jean-Pierre Martin, Raymond Bellour, Alfredo Bosi, Merleau-Ponty, Octavio Paz, Hugo Friedrich, Tzvetan Todorov, Gaston Bachelard, Henri Meschonnic, Jérôme Roger, Maria Michela Marizano-Parizoli e Nathalie Beauvois, dentre outros.

Por último, apresentamos nossa conclusão, a bibliografia e um apêndice, no qual contem as traduções dos poemas estudados.

Capítulo I

Passageiro clandestino

Henri Eugène Marie Ghislain **Michaux** nasceu em 1899 e faleceu em 1984, poeta e pintor pouco conhecido, considerado marginal. Mas em 1941, após uma conferência de André Gide, que o apresentou como um grande poeta do século, começou a ser estudado e ficou conhecido por meio dos trabalhos de muitos estudiosos, tais como: Maurice Blanchot, Raymond Bellour, Jean-Pierre Martin, Alain Jouffroi, Robert Bréchon, Octávio Paz, René Bertelé e Jean-Michel Maulpoix, dentre outros.

HM¹ como é chamado, nasceu em Namur, na Bélgica, em 1899, uma cidade em que a população era muito católica, e também onde sua família trabalhava no ramo de negócios. Ele tinha consciência de sua nacionalidade, no entanto, várias pessoas lhe perguntavam se era francês. Em uma de suas entrevistas o poeta disse: “ Et français? Suis-je français? Non vraiment pas ”. Esta frase foi citada no livro *Henri Michaux: uma bibliografia* do poeta, escrita por Jean-Pierre Martin. Henri Michaux passou parte de sua infância em um pensionato em Anvers², mas demonstrou um certo distanciamento em relação à escola. Voltou para Bruxelas em 1910 e começou a estudar latim com os jesuítas, iniciando, desde então, seu apreço pelo misticismo cristão.

Ele morou com sua família, no entanto, sentia-se excluído no meio dela. Desde a infância tinha vergonha de seus pais e de todos os belgas. Por isso e por outros motivos naturalizou-se francês mais tarde

Il y avait une fois un enfant né honteux. D'une honte existentielle, ontologique (naître, c'est déjà comme en consentement). Mais aussi d'une honte bien situable, une honte belge en quelque sorte.« Je me suis senti mal en Belgique quoique belge de père et de mère. Me suis toujours senti étranger à ma famille . » « Les belges furent les premiers être humains dont j'eus l'occasion d'être honteux » (Martin: 2003 , p. 32).

HM sentia-se excluído e solitário diante de sua família e de sua pátria durante a adolescência. Sentia que seus pais preferiam seu outro irmão a ele. Desejou ser beneditino,

¹ Doravante o autor Henri Michaux será chamado de HM .

² Uma cidade portuária da Bélgica.

uma vez que não haveria outra solução senão acabar com o sofrimento trazido pela solidão. Restava-lhe se entregar à religião. Consequentemente, interessou-se por livros de meditação escritos por Ernest Hello, Ruysbroeck e Angèle de Foligno.

O pensamento de Hello sobre a vida dos santos e a santidade³ fez Michaux fascinar-se e escolher uma faceta mística que o conduziu ao encontro de seu eu interior, estimulando-o a desenvolver um sentimento de estar **contra** o mundo. Sentimento esse que se manifestará em sua obra, como podemos notar no poema “*Mouvements*” que escreverá mais tarde em *Face au verroux*.

O modo de sentir michaudiano estava sendo germinado, pois HM leu as obras de Ernest Hello na adolescência, conhecendo a vida dos santos: Angèle de Foligno e Joseph Cupertino. Mas também, tomou gosto pelo cinema burlesco com os filmes de Charles Chaplin, tais como: *Charlot vagabond*, *Charlot boxeur*, *Charlot patine*, *Charlot voyage* e *Une vie de chien*, o que fê-lo esquecer um pouco de Hello e dos santos. Mesmo assim, continuou realizando todos os tipos de leituras: das ciências naturais à diversas filosofias, misturando misticismo religioso e humor.

Porém o pensamento do poeta se iniciava e ainda não estava formado. Não havia meios de saber que HM se tornaria um poeta e artista plástico com tantas obras publicadas e traduzidas em diversas partes do mundo atualmente.

Em 1918 foi publicado o manifesto *Dada* de Tristan Tzara e Hans Rap. Neste momento um poeta dadaísta chamado Clément Pansaers, que também se interessava pelas ideias de Ruysbroeck e Tchouang-tseu, escreveu sobre a necessidade do artista ser santo na revista *Résurrection*, e logo depois, publicou “*Apologie de la paresse*” em que demonstrou o interesse de romper com o passado, este livro impressionou muito HM e o fez se interessar pela forma com a qual exergava o artista.

³ Hello acreditava que a santidade acabaria com a mediocridade humana.

Em 1919, Michaux começaria o curso de medicina, no qual se inscreveu e se preparou durante um ano na Universidade pública de Bruxelas, porém desistiu de fazer as provas e, conseqüentemente, sua família desaprovou tal atitude e se decepcionou com o rompimento dos seus estudos. Devido a isso, ele desejou fugir dos problemas que ele próprio havia criado, escolhendo ser marinheiro e partindo no navio *Dunkerque*. Essa partida significava a tomada de distância dos pais e de sua terra natal e mais do que isso, significava o começo de uma vida nômade e aventureira.

Essa viagem foi uma forma encontrada por Michaux para realizar seus estudos, tal qual fizeam Rimbauld e Baudelaire, no sentido de experimentação do mundo e de si mesmo. A partir de então, passou a escrever cartas aos seus amigos Camille Goemans e Hermann Closson, contando-lhes sobre as viagens, momento em que seu destino como escritor estaria sendo traçado. Assim diz Martin

L'expérience a duré à peine deux ans, mais elle est décisive pour l'histoire personnelle. Michaux a véritablement commencé à prendre le large. La mise à distance de la Belgique, la révolte contre la « prédestination », commence avec l'expérience du marin. Le désir de la partance et de l'exil, tropisme de la traversée ne le quitteront jamais plus. Ses mille hôtels seront autant de ports. Il continuera à brûler derrière lui ses vaisseaux, à se rêver océaniquement, dans l'imaginaire dans un espace à la fois intérieur et « incirconscrit » ... Mais ce qui a commencé aussi, malgré le silence, c'est l'aventure littéraire, placée sous le signe de Rimbaud. Et avec elle, la légende, l'image, le mystère (Martin: 2003 , p. 72).

No ano de 1921, ele retornou para Marseille, mas a política de desarmamento mundial de navios impediu-lhe de continuar a bordo. Essa situação o deixava sem saída e tendo que retornar para Bruxelas, ou seja, retornar ao que ele chamava de *anti-vie*. No entanto, chegando à Bruxelas, Michaux não encontrou a mesma e monótona cidade que havia deixado quando partiu, pois acontecia uma efervescência artística e literária devido aos encontros de vanguarda moderna: movimento Dada nos anos de 1920, Surrealista e Expressionismo alemão, nos anos de 1930. De forma que a cidade estava aberta à Paris e a todas experiências estéticas, pois Bruxelas estava entre o avanço e o retardamento de informações, entre os países europeus e entre as vanguardas europeias: “ c'était un immense cargo de livres, de librairies, de bibliothèques, de cinémas, de concerts, d'expositions, de spectacles, de revues, de rencontres et d'amitié possibles ... un volcan de simulations ” (Martin: 2003, p.74).

HM foi recrutado pelo exército, mas foi para a reserva por causa de problema no coração. Esse problema é bastante tematizado, inclusive parece deixá-lo, de certa forma,

ligado às doenças, acarretando numa escrita que se preocupa com o sentir-se mal de estar num corpo doente e acaba desenvolvendo um método de escrita que trata do corpo colocando em foco as imagens desse de modo recorrente em sua obra. No livro *Ecuador* escreverá um poema intitulado “ *Je suis né troué* ” em que diz: “ Il souffle un vent terrible. / Ce n’est qu’un petit trou dans ma poitrine” (Michaux: 1968, p. 94).

Nesse sentido, a doença no coração de Michaux vai conferir característica e ritmo à poesia dele. Martin afirma:

Cette « réalité du coeur même », elle occupera une place au coeur de la fable, elle communiquera son rythme, ou plutôt son arythmie, à l’hypocondrie créatrice. Dans les années qui suivront, particulièrement en 1928 pendant le voyage en Équateur, mais aussi tout au long de sa vie, Michaux parlera de cette tachycardie comme une donnée essentielle. L’aventure, ce n’est pas pour « sa carcasse de poulet » (Martin: 2003, p. 79).

Michaux, depois de ter sido reformado , ficou desempregado e foi considerado um fracassado por sua família. No entanto, esse complexo o levou para a vida artística, significando um tipo de triunfo por meio da arte.

No momento em que Michaux deparou-se com o desemprego, desesperou-se e em seguida, fechou-se e ficou introspectivo. Apesar de tudo, começou a escrever e continuou suas leituras de literatura, psicologia e medicina como por exemplo Freud, Lautréamont. Assim, desenvolveu o gosto pelas ciências naturais e pelas observações psiquiátricas (doenças, loucura, zoologia).

HM interessou-se muito por *Les chants de Maldoror* de Lautréamont. Ficou deslumbrado pela sua poesia bem mais do que havia ficado impressionado com a poesia de Rimbaud, porque Lautréamont era a figura do mistério, do homem que morava na cidade desconhecida, dos traços diferentes, das imagens e de outros aspectos singulares. Inclusive, escreveu à Breton para falar sobre o caso de Lautréamont, dizendo que o escritor não precisa ser louco para escrever em simulação de delírios, pois, segundo ele, o louco de verdade não escreve.

Em 1922, o escritor Blaise Cendrars foi convidado para realizar conferências em Bruxelas, quando Michaux o conheceu pessoalmente. Esse fato foi muito importante para sua vida como escritor, pois ao participar das conferências, acabou conhecendo alguém que futuramente iria orientá-lo. Foi assim que Cendrars norteou-lhe em seus primeiros escritos.

O círculo literário estava se abrindo para Michaux, porque conheceu Robert Guiette por intermédio de Cendrars. Guiette era formado em filologia românica, doutorando

em literatura e civilização medievais na universidade de Louvain, poeta flamengo, que logo após conhecer HM, o inseriu no meio literário belga do qual fazia parte o escritor Franz Hellens. Segundo Martin, Hellens foi um dos mais prodigiosos escritores flamengos da época, nascido em 1881, em Gand. Sua obra foi traduzida para o espanhol, italiano, alemão e inglês. Foi admirado por Valéry Larbaud, Giuseppe Ungaretti, André Malraux, Alexandre Vialatte e Francis Ponge.

Por meio da revista de vanguarda chamada *Le disque vert* lançada por Franz Hellens, Michaux ligou-se ao meio literário francês, publicando nessa seu primeiro texto *Cas de folie circulaire*, em 1922, com dedicatória aos amigos Hermann Closson e Camille Goemans.

Hellens havia pressentido na escrita michaudiana uma originalidade rara. Por isso propôs que Michaux escrevesse uma crônica num espaço chamado *Chronique de l'aiguilleur* e Henri aceitou, mas Hellens em conjunto com Paul Vanderborght resolveram unir as revistas *Le disque vert* e *La lanterne sourde* para formar a revista *Écrits du Nord*. Michaux, então, escreveu uma espécie de manifesto provocador, o qual Vanderborght chamou de *prosa maluca*. Em seguida disse para Hellens que não o publicasse, mas Hellens o publicou, causando, desse modo, a ruptura da união entre as revistas. No entanto, Vandeborghht não sabia que ao desfazer a união das revistas, a revista *Le disque vert* seria o local em que vários escritores contemporâneos como Cendrars, Paulhan, Malraux, Soupault, Max Jacob, Crevel, Éluard, Erza Pound e Essenine publicariam seus trabalhos.

Michaux estava insatisfeito com sua vida na Bélgica e decidiu partir para Paris. Tomou esta decisão pelo fato de que seus empregos não lhe agradavam, ele trabalhou como supervisor no *Athénée de Chimay*, como professor no *Instituto Molitor* da cidade Schadeck. Mas ainda não era aclamado como um grande poeta. Então, foi à Paris mesmo sem saber qual emprego teria e onde moraria.

Na década de 1920, os olhares estavam voltados para Paris, que centralizava os movimentos e eventos literários. Conseqüentemente, vários escritores se mudaram para lá, tais como: Embora estando em Paris, ele não quis ter muitas amizades.

Embora estivesse inserido no meio literário da época, HM foi um homem de poucos amigos. Várias vezes disse para Hellens, que ele era seu único amigo. A poesia para Michaux era tão importante que regia as escolhas de suas amizades. Durante sua vida, as amizades permaneceram ligadas à poesia e ao seu conceito de poesia, mas nem todos compartilhavam com seu modo de fazer, de sentir, de deixar-se imprimir e de experimentar a

poesia. Apesar disso, relacionou-se muito bem com a família do poeta Jules Supervieille, com a família Gangotena, com Jacques Fourcade e outros literatos, Porém, encontrou mesmo uma grande afinidade com Alfredo Gangotena e Jules Supervieille, principalmente, por enxergar em seus textos o que considerava ser a verdadeira poesia, isto é não somente uma *belle poésie*, mas sim uma poesia que é entendida como um meio de estar ou não no mundo e de habitar o externo através do interior do indivíduo

Ce qui frappe dans cette rencontre qui a tout désignation – Julio, le tuteur prestigieux, mettant en présence Alfredo et Henri -, ce ne sont pas essentiellement les affinités intellectuelles. Ce que HM avait cherché et trouvé, auprès Alfredo comme de Julio, le grand aîné, c'était une incarnation possible de la poésie telle qu'il entendait – soit non pas comme une faculté d'écrire de la belle poésie, mais essentiellement comme une manière d'être au monde ou plutôt de ne pas y être, d'habiter intérieurement le dehors (Martin: 2003, p. 120).

Notamos que Michaux começou a experimentação corporal desde muito cedo, pois ansiava pela descoberta e importava-lhe a poesia, mas não uma poesia harmônica que exaltasse o belo e falasse bonito apenas, mas sim a poesia das coisas belas que existem na dor, no feio, nas doenças, no desequilíbrio, na loucura e no mal que há dentro de cada indivíduo

Il apprenait à faire de la littérature avec tout les états extrêmes, comme le rêve ou la folie. Mais plus largement, tout lui serait bon. Tous les états qui permettaient de circuler en soi : petits maux divers, maladies de tout un chacun, fièvre passagère, faim et faiblesse provoquées par le jeûne. Écrire en direct les affres de la souffrance, les amplifier en une épopée intérieure, c'est qu'il ferait dans ses fables (Martin: 2003, p. 122).

Le disque vert passou a ser uma das mais importantes revistas da vanguarda europeia, entretanto, não estava conseguindo manter-se em funcionamento por causa da falta de recursos financeiros. Então, Michaux não entendia por qual motivo as livrarias não se interessavam em vender suas edições. Diante disso, ele se esforçou para mantê-la funcionando, buscando recursos na publicidade feita pela própria revista. Em seguida, Michaux assumiu a direção das edições em conjunto com Hellens e decidiram fazer uma edição sobre o Surrealismo.

Em novembro de 1925, ocorreu a primeira exposição de pintura surrealista que reuniu quadros de diversos pintores: Pierre, Ernst, Arp, De Chirico, Paul, Klee, Man Ray, Miró, Picasso, Masson e Pierre Loeb. Essa exposição deixou Michaux sem palavras diante dos quadros de Paul Klee. De acordo com Jean-Pierre Martin, HM não tinha nenhuma atração

por pintura, mas quando viu os quadros de Klee, ficou estonteado e a partir desse momento, surgiu nele o desejo de pintar e a faceta de artista plástico aflorou.

Em 1926, Michaux e Paulhan começaram a se comunicar por cartas, quando Michaux lhe enviou alguns poemas, Paulhan decidiu ver o que podia fazer por ele na editora NRF, pois segundo Paulhan, HM possuía uma escrita bizarra que o incomodava pelas impressões das doenças, pelo humor e pela completa originalidade.

Entendemos que o poeta Michaux buscava escrever e pintar retirando uma motivação do interior de seu ser: o desconhecido, o abstrato, a fim de olhar para fora e compreender a realidade que o rodeava e criticá-la. Segundo Martin, HM procurava motivação em *contre-vies* haja vista que Martin define essa expressão como: “une agitation dans le dedans, une plongée dans le dehors, une expérimentation, un kaléidoscope à soi qui permette une existence aventureuse” (Martin: 2003, p. 151).

Essa aventura de ser michaudiana era indissociável das aventuras de escrever e de pintar, entretanto, HM não abdicava de suas escolhas mesmo que elas não lhe trouxessem satisfação. Todavia sua insatisfação não acabava e se mantinha, permanentemente, como uma tatuagem grudada em seu corpo, era uma chaga que lhe consumia a saúde, realmente, era uma doença, o mal estava instalado em seu corpo, um problema cardíaco.

O mundo devia ser sentido, o calor ou o frio de cada clima deveria tocar sua pele, as pessoas, os hábitos de cada região deveriam lhe afetar para que seu humor se transformasse junto com a experiência de cada ambiente onde permanecia. Contudo, HM devia partir, andar de lugar em lugar. Dessa maneira, restava-lhe viajar e mudar constantemente de casa e de lugar, logo, nessas viagens conheceu países da Europa, América do Sul (Equador, Brasil, Peru), Ásia (Índia, China, Japão).

Em 1927, na França, o primeiro livro de Michaux *Qui je fus* foi publicado pela editora NRF, onde foi comparado a Rimbaud pelo crítico Gabriel Bournoure: “Rimbaud à l'époque de sa colère nitrique” (Bournoure *apud* Martin, p. 158).

Qui je fus é um livro escrito em prosa que parece ser autobiográfico, conforme Martin afirma, o escritor se despede de algo: da vida, de uma mulher ou do próprio passado, assim, Martin pensa que o autor “desejava renascer, reencarnar”.

Em dezembro de 1927, HM embarcou em Amsterdam para ir ao Equador, onde ele encontrou indígenas, paisagem e clima bem diferentes da Europa. Porém, quando chegou a Quito, viu que não era como imaginava, então ele se decepcionou com o que viu, mas o pior

não foi o estranhamento e sim a altitude que aumentou sua taquicardia. Mesmo com seu mal estar, ele relativizou esta inadaptação ao longo de sua estada.

Seu livro *Ecuador*, uma espécie de diário íntimo de viagem que chamava de *faux journal*, em que o narrador vai relatando o que via, o que fazia, mas, principalmente, suas impressões e emoções desencadeadas por lugares e situações vividas, misturando decepção e encantamento.

Em 1929, depois de ter passado um ano no Equador volta para Paris. E no mês de julho desse mesmo ano o livro *Ecuador* está nas livrarias. Porém, seus amigos equatorianos não gostaram desse livro, pois ficaram se sentindo humilhados.

Ainda em 1929, foi realizado um contrato com o mais novo editor francês Jacques Olivier Fourcade para publicar a obra *Mes propriétés* e vendê-la a partir de 24 de março de 1930 em sua livraria recém aberta. Mas, tal situação não durou muito tempo assim, visto que ela foi fechada devido a problemas financeiros.

Contudo, o contrato rendeu a HM uma amizade com Jacques Olivier Fourcade e quase uma centena de correspondências no período de 1932 a 1947.

Nesse mesmo ano, HM percebia que estava muito adoentado e precisou ir ao médico, que lhe aconselhou ir a um lugar com mais ar fresco. Ele partiu para Honfleur uma cidade desejada por muitos artistas, onde permaneceu um mês no Grand Hôtel d'Angleterre. No entanto, sua doença estava bem grave, ele sofria bastante por ter que ficar prostrado numa cama. Consequentemente, como foi dito anteriormente, Michaux falava de seus males em sua escrita. Vejamos o que Martin diz sobre este momento em que passou acamado

À l'un croire, à lire naïvement les textes de cette époque, il garde le lit. Il est malade. Il va voir des médecins. Souffrance, souffrance est le mot. C'est certainement vrai. Mais la maladie est une épopée, l'alitement, une position de combat. C'est au lit que l'on arpente ses faibles propriétés, que l'on circule dans son corps, que l'on perd ses limites, que l'on se resserre dans l'angoisse, que l'on va dans son sens pour mieux, ensuite, l'exorciser. Un grand frisson vous traverse l'épiderme et rassemble tous vos affects ravageurs, dispersant tous les agresseurs qui ont percé votre moi-peau (Martin: 2003, p.189).

Não era fácil para Michaux viver condenado numa cama, porque impossibilitava seu trabalho de experimentação com o real, haja vista que não poderia experimentar o lugar como fez em sua viagem para o Equador com a possibilidade de ir onde desejasse, ver o que quisesse. Dessa forma, cabia-lhe, então, imaginar, intervir longe da realidade. Em consequência, surgiu sua prática de intervenção por intermédio da imaginação aplicada ao texto desde esse momento de repouso forçado.

O ano de 1930 foi desgastante para Michaux, porque seus pais faleceram e ele não suportou o fato: deprimiu-se e acabou sendo levado para uma clínica de reabilitação psiquiátrica. Seus amigos se preocuparam com essa situação, mas descobriram que tudo não passava de uma crise nervosa, causada pelas mortes recentes, que foi controlada em seguida.

O nascimento da obra *Plume précédé par Lointain intérieur* estava acontecendo diante desse turbilhão de eventos. Com a herança deixada pelos pais, Henri Michaux pôde viajar para a Turquia, lugar que inspirou a criação do seu personagem romanesco e cômico – *Plume* - como ele mesmo contou nas cartas que escreveu à Paulhan.

Este ano de 1930, apesar de turbulento, proporcionou a edição de várias obras de Michaux, mas quando *Une certain Plume* foi publicado pela editora Carrefour dirigida por Pierre Lévy e uma peça de teatro *Le drame des constructeurs* em uma revista chamada *Bifur*, Gaston Gallimard o editor da NRF não aprovou muito porque, segundo ele, no contrato de edição do livro *Qui je fus* havia uma cláusula de exclusividade para editar todas suas obras, pois Michaux era um escritor de uma singularidade extrema e Gallimard não queria deixar escapar seus textos. Diante disso, Michaux decidiu que Gallimard iria publicá-los, uma vez que esse considerava de extrema importância editar seus livros.

A vida nômade de HM não havia acabado, ela se renovava a cada instante, ele planejava dia a dia seu novo destino, pois se tornava imprescindível mudar para poder captar novas tendências e se afastar das influências europeias, assim, seu próximo plano foi partir em 1931 para o continente asiático, primeiro à Índia, depois à China.

O Oriente veio trazer-lhe uma nova forma de ver o mundo bem diferente do que tinha escrito em *Ecuador*. A partir do conhecimento da cultura oriental, Michaux se entusiasmou com a religião, a cultura milenar indiana e chinesa. Além disso, se interessou pela escrita chinesa o que lhe inspirou a criar uma escrita ideogramática.

A chegada à Índia ocasionou uma “impressão única” em Michaux, contrariamente havia experimentado em Quito. Na Índia encontrou uma multidão e em Quito sentiu um vazio por causa do clima e da altitude. Reparemos no que diz Martin sobre esta impressão: “Cette impression unique, c’est en particulier la sensation de foule comme jamais on ne l’éprouve ailleurs. Le livre du barbare en Asie commence par celui du barbare en Inde, lequel doit d’abord s’initier au rituel de cette immersion dans la foule indienne” (Martin: 2003, p. 205).

HM gostou muito da estada na Índia onde descobriu que a cultura e a religião estão arraigadas na população, desse modo, aprendeu a respeitá-las. Teve contato com a música, o yoga, o que lhe inspirou escrever *En barbare en Asie*, publicado em 1933.

Nessa mesma viagem, logo em seguida, foi ao Japão, à Singapura e à Malásia. O Japão foi o país de que não gostou tanto quanto o imaginava, apesar de ter tido lá contato com o desenho por meio da escrita e das gravuras.

O que motivava Michaux, além do desejo de ver as coisas, de descobrir e de viajar? O seu espírito nômade não cessava, suas observações eram constantes, ele ficava observando as árvores e os animais. Segundo Martin ele procurava através da observação explorar o ser dos animais, das plantas, do homem e do eu interior

HM pratiquait, ainsi, sur le motif, les sciences poético-naturelles : exercice ordinaire d'observation des arbres, et des animaux, quelques heures chaque jour ; exercice spécial gibbon le dimanche ; cure de solitude et de silence. Dans le pays de Bray, il était vraiment dépaysé, ailleurs, explorant l'être arbre et l'être gibbon, l'être homme et l'être moi. La seine-Inférieure devenait scène intérieure (Martin: 2003, p.230).

É interessante saber que Michaux publicou alguns textos de crítica em revistas e, também, uma antologia de textos eróticos publicando-os secretamente, servindo-se de um pseudônimo.. Esses ficaram por um tempo em segredo, como se fosse um fetiche obscuro, que não pudesse ser revelado.

Como vimos, HM passou sua vida em busca permanente de um novo lugar, das novas paisagens, de um novo clima, de uma nova vida, de outras pessoas e hábitos, procura que nunca terminaria, tendo em vista sua natureza aventureira. Mesmo quando retornou da Ásia em 1933, não deixou de viajar, foi para Port-Cros nas Canárias e Tossa Del Mar na Espanha, dentre vários outros lugares.

O clima era um grande motivador do gosto michaudiano, Michaux desvendou a fonte de seu prazer, de seu equilíbrio e de tranquilidade. Ele viu que o frio lhe trazia o desconforto, deixava-lhe doente, criava nele um desequilíbrio e estado de raiva imenso, contrariamente, ao que sentia em climas litorâneos ou quentes, assim como, se sentiu no Rio de Janeiro, em Macau, em Manaus e em algumas vilas portuguesas. Quando passou alguns meses em Portugal, inicialmente, achou que estava num paraíso. No entanto, quando o inverno chegou, reviveu todo seu sentimento de desgosto. Isso demonstra-nos um homem sensível e consciente de seu corpo, que entende o que lhe agrada ou repugna. Desse modo, afirma Martin sobre a relação de Michaux com o clima dizendo que esse clima não é somente algo externo ao corpo, mas interior

Ce qui frappe, dans ce kaleidoscope de disposition, hypersensibilité, l'hyperesthésie, l'attention extrême aux états du corps comme aux sensations du dehors. Le climat, ce n'est pas exactement le temps qu'il fait, c'est l'éffluve qui hante un pays, qui

exsude de l'air ambiant, qui me traverse les pores de la peau, qui peut quelquefois miraculeusement me relier à ses habitants, mais qui le plus souvent me dresse entier, dans mon être incarner et frileux, contre eux et contre tout. La direction majeure, le vers quoi l'on va d'inespéré, le point utopique et suprême, celui qu'on n'atteint jamais vraiment, ce que Michaux appelle sérénité ou paix, ce serait une sorte d'harmonie météorologique (Martin: 2003, p. 240).

O inverno português reanimou o estado de fúria na escrita michaudiana, reanimando-lhe todos os *eus*, que o habitavam, deixando-lhe pronto para reescrever histórias e povos imaginários, fechando-se em si e esquecendo a realidade externa, Assim, surgiu o livro *Voyage en Grande Carabagne*, que possui um gênero situado entre o poema e o romance. O estado de fúria e os povos imaginários criados o incitaram a desenhar e a pintar novamente.

Em 1935, foi publicada a obra *La nuit remue*, pela editora NRF. O livro contém também a obra - *Mes propriétés*- escrita em 1930. Na obra *La nuit remue*, podemos encontrar poemas, narrativas, poemas em prosa, confissões, animais imaginários, notas de zoologia, comentários. Como é de se esperar de Michaux, o poeta cruza informações, descrição e narração, poesia e prosa, real e imaginário. Essa ausência de definição remete-nos à falta de unidade, à indefinição de gênero literário, porque trata-se de um ritmo livre da escrita michaudiana.

Paulhan inscreveu Michaux para participar do concurso ao prêmio literário *Le prix Albert premier*, oferecido pela livraria Grasset, em 1935, que premiaria o melhor escritor belga. Michaux era um dos candidatos a ganhar o prêmio, mas dois jures desistiram de votar a seu favor, justificando que havia algo de escandaloso no seu poema “*Mon roi*” da obra *La nuit remue*, e ainda disseram que ele estava insultando a monarquia belga, e assim, preferiram dar o prêmio a outro escritor.

A NRF publicou, em 1936, a obra *Voyage en Grande Carabagne* de HM numa coleção chamada *Metamorphoses*.

Naquele mesmo ano, Michaux viajou para Anvers, lugar onde pintou sua primeira tela em guache, experimentando técnicas de pintura como se estivesse em uma partida de ping-pong, fazendo toques que seguiam os movimentos das mãos a cada golpe.

Anvers se tornou o lugar do segredo, da solidão, um local da Bélgica em que HM se encontrou, não era apenas um lugar que tinha um porto, era onde existia o rio Escaut e o porto belga aberto à chegada dos marinheiros de todas as partes do mundo. Foi nesse lugar que o autor decidiu compor músicas e escrever o poema “*Magie*”.

Em setembro de 1936, Henri Michaux palestrou sobre poesia no XIV Congresso *International Des Pen-Clubs* em Buenos Aires, organizado por Victoria Ocampo. Nesse

congresso, HM deixou no ar a pergunta “Aonde vai a Poesia?” “Ela vai nos levar ao habitável inabitável, respirável irrespirável”, e reuniu-se com diversos nomes da literatura internacional tais como Ungaretti, Supervielle, Marinetti, Mario Puccini, Emil Ludwig e Jorge Luis Borges, dentre outros.

O congresso realizado na América do Sul ocasionou o reencontro de Michaux com as mulheres sul-americanas, cuja beleza o encantava, com o amor e em seguida com a decepção gerada pela não efetivação do relacionamento que queria ter com Susana Soca.

De certa forma, a decepção amorosa de Michaux o fez sair um pouco mais do seu mundo interior, trazendo-o para a vida real. Entretanto, na sua volta para França, quanto mais se distanciava de Susana mais se aproximava de Marie-Louise – a relação proibida. Isso, provocou-lhe uma inquietação imensa, assim, logo quando chegou à França, precisou distanciar-se da turbulência que vivia e resolveu ir a um castelo em Colpach, onde pôde ficar livre para respirar, caminhar, movimentar-se e pintar.

A primeira exposição de guaches de Michaux aconteceu na galeria Paul Magné - antiga galeria da Pléiade, em junho de 1937, na cidade de .Sua pintura acompanhou a nova fase – a de movimento. A esse respeito, Martin diz que Michaux deixa a cama *Le sportif au lit*⁴ se levanta, passa movimentar e a praticar outros tipos de esportes mais físicos. Por consequência, nota-se nas telas dessa fase a presença de gestos e movimentos.

Em 1938, a editora NRF publica o livro *Plume précédé de Lointain intérieur* de Michaux, que possui contos, poemas em versos e em prosa, além de uma peça teatral no final. Como foi dito anteriormente, o autor mistura prosa, poesia, experimentação do real e imaginário, assim, gera uma escrita indefinida que alguns críticos acabam negando ou ignorando seu trabalho.

No período entre 1937 a 1939, o poeta HM dedicou-se bastante à pintura e nesse período houve duas exposições de seus quadros em Paris.

A situação não estava muito agradável, a guerra rondava a Europa, logo, Michaux decidiu partir para o Brasil, em julho de 1939, onde ficou a maior parte do tempo no Rio, depois foi para Minas Gerais, Mato Grosso e Amazonas. Todavia, não permaneceu por muito tempo, pois retornou para França em janeiro de 1940. No entanto, não era hora de voltar, visto que a guerra já havia se iniciado em 1939 com a invasão da Polônia pela Alemanha.

A guerra chegou à França e o governo francês pediu que se evacuasse Paris. Contudo, Michaux não sabia se saía de Paris ou permanecia, embora soubesse que era

⁴ O esportista na cama, um poema da experiência de quando esteve doente.

necessário. Mesmo assim, acabou partindo, no primeiro momento, esteve em Saint-Antonin-Noble-Val e depois percorreu terras situadas no perímetro da região de Carcassonne e Lavandou.

A guerra obrigou HM a sair de Paris, parar de viajar e de se aventurar, forçando-o a passar uma longa jornada em Lavandou, de outubro de 1940 até o início do ano de 1943. Desse modo, sentia-se prisioneiro da guerra ao se ver obrigado a ficar fixo nesse local.

Neste meio tempo que esteve em lugares não desejados por ele, fugindo clandestinamente, a NRF publicou sua obra *Au pays de la magie*, em 1941 e a obra *Arbre aux tropiques*, em 1942.

André Gide - crítico e escritor renomado Francês - realizou uma conferência para revelar o trabalho de HM intitulando-a *Découvrons Henri Michaux*⁵. Em 1941, iniciou a conferência pedindo desculpas pelo momento de abalos ocasionados pela guerra que estavam passando na Europa, porém ele gostaria de assim mesmo apresentar o poeta Henri Michaux

j'ai supposé que certains d'entre vous, peut-être, ne le connaissent pas encore; c'est que Michaux, tout en étant un produit de notre époque aussi caractéristique qu'aucun autre, a su demeurer inactuel. On peut parler de lui durant une heure, sans crainte d'effleurer, fut-ce du bout de la pensée, aucun des problèmes qui nous angoissent. C'est une récréation que je vous propose. J'ai choisi Michaux pour d'autres raisons encore : je ne trouve ni très intéressant ni très profitable de parler de ceux dont déjà tout le monde parle; de ceux qui sont à l'ordre du jour. Michaux, lui, c'est un solitaire un tiré (Gide: 1941, p. 10).

André Gide continua a conferência dizendo que não se engana nas escolhas que fez quando decidiu falar da importância de alguns escritores tais como Jules Romains, Giradoux e outros. Gide comenta dados biográficos de Michaux: as viagens, as obras, mas começa falando do livro *Ecuador*. Reparemos que Gide percebe a singularidade de HM e de sua forma estranha⁶ de escrever, ligada ao sonho, às sensações e aos pensamentos

ces phrases vous donnent quelque idée du très singulier tour d'esprit qui, par sincérité, précipite sans cesse Michaux hors de l'ornière des conventions, de l'apppris par coeur. Sensation ou pensée, il la suit, sans souci qu'elle paraisse étrange, bizarre ou même saugrenue. Il la prolonge et comme l'araignée, s'y suspend à un fil de soie, laissant le souffle poétique l'emporter, il ne sait lui même où, avec un abandon de tout son être, qui nous fait souvenir de ce que dit Nietzsche que nous ne sommes parfaitement sincères que dans nos rêves (Gide: 1941, p. 15-16).

⁵ Esta conferência se tornou um livro publicado pela editora NRF Gallimard com o mesmo nome da conferência

⁶ Quando fala-se de linguagem ou escrita michaudiana estranha ou bizarra, entenda-se própria, singular, mas que na maioria das vezes se encontra entre o real e o imaginário, pois ocasiona dúvidas no seu leitor devido seu modo próprio de trabalhar a linguagem poética.

No decorrer da conferência, Gide apresenta algumas obras michaudianas: *Mes propriétés*, *La nuit remue*, *Voyage en grande Carabagne*, colocando-as em foco e exemplificando seu discurso com fragmentos das mesmas.

Henri Michaux retornou para Paris em 4 de julho de 1943. Naquele mesmo ano, casou-se com Marie-Louise Termet que tinha acabado de se divorciar oficialmente, em 1942.

Como se sabe a guerra transforma as pessoas e Michaux era uma pessoa que se permitia transformar. Entretanto, a guerra não foi uma boa experiência, embora ele gostasse de viver em total transformação e aceitasse falar do sofrimento, com o advento da guerra. Por conseguinte, o poeta voltou o olhar para o âmbito político, mas de maneira sutil, participou secretamente de algumas edições em revistas clandestinas, publicando nelas alguns artigos.

A partir do momento em que André Gide realizou a conferência sobre Henri Michaux, em 1941, aconteceram vários encontros em torno de “découvrons Michaux”. Esses proporcionaram a Michaux o aumento do círculo de artistas que já conhecia, tendo até estudos que o incluíam no grupo de poetas contemporâneos, tal como vemos na obra *Poètes d'aujourd'hui* de René Bertelé .

Seu irmão, Marcel Michaux esteve doente, desde 1939, num hospital, após ter sido vitimado pela guerra e em 1944, acaba falecendo. HM recebeu a notícia, em seguida viajou à Bruxelas para acompanhar o enterro. Chegando no local, recebeu a herança que seu irmão lhe havia deixado. Ainda nesse mesmo ano foi publicada a obra *L'espace du dedans* e logo em seguida, a obra *Épreuves, Exorcismes* em 1946, pela NRF.

Sua esposa Marie-Louise contraiu uma tuberculose no ano de 1945. Por isso, ficou alguns anos afastada de todos e acamada e faleceu em 1948. A guerra a tinha deixado muito vulnerável.

Neste período em que sua esposa estava doente, Michaux não suportou e deixou transparecer em sua obra uma mistura de raiva, ódio, amor e desejo: “je me demande si la haine ne sera pas plus solidement architectural que l'amour et pour le purement spectaculaire, je parie naturellement sur la colère” (Michaux *apud* Martin, p. 415).

Logo após a morte de sua esposa Michaux, influenciado por Bertelé, resolveu dar mais espaço para a realização da pintura e começou ser reconhecido como pintor, levando sua pintura a ser exposta em diversos países.

Devido a essa morte aumentou bastante o sofrimento de HM. A escrita michaudiana foi reduzida em quantidade, pois não escrevia com a mesma intensidade que antes. Tal fato foi devido à tristeza e à falta que sentia de sua companheira e dos outros

parentes que havia perdido. Mas como se sabe, sua escrita estranha e íntima é dosada pela experiência do autor que não abandonou o experimentar-se, mesmo estando, diante de uma realidade que não pôde mudar ou intervir - a morte. Desse momento em diante, o sofrimento se instalava fortemente em imagens de corpos mutilados, quebrados, machucados e atacados. Evidencia-se em sua obra que os corpos humanos são corpos vivos que perambulam sofrendo por aí:

Qu'on veuille bien excuser cette pléthore de citations. Ma relecture n'a pas résisté : elle a été obnubilée, sans doute. Elle a vu le déplacement métaphorique qui avait transformé le paysage carcéral de l'hôpital meidosem, en « polygone barbelé du Présent sans issue ». Elle a imaginé comme l'horreur, le souvenir du corps crucifié de Marie-Louise et de tous ces corps blessés, a en quelque sorte été meidosémisée, élargie à l'aune d'une souffrance en expansion, incommensurable. Inversement, la terrible apparition a été michausée, bien sûr, rapportée à son tour à l'imaginaire obsessionnel de HM – l'imaginaire du métamorphique, de l'insaisissable et du fluidique (Martin: 2003, p. 455).

Essa situação pessoal dolorosa levou-o à experimentação de modos artísticos, ao encontro e ao cruzamento de modalidades de arte, como por exemplo, as artes plásticas, a literatura e a música, cujo gosto pelo piano o conduziu à composição musical.

Diante do sofrimento, a escrita diminuiu e as pinturas aumentaram, HM ficou sem palavras. Promovendo um mergulho na realização de desenhos, e também encaminhou-lhe para outras práticas artísticas como a composição musical, em que explorou uma música próxima dos ritmos do Congo, misturando piano, tambores e improvisação. Para ele, a música vinha exorcizar os males e angústia que lhe afligiam, como se fosse uma arte mágica e plena de mistério capaz de acabar com o silêncio e a ausência de palavras.

É nesse contexto que a obra *Ailleurs* é publicada em 1948, pela NRF, que reproduziu quatro mil e quatrocentas tiragens dessa obra que recompõe o retrato do artista em etnógrafo imaginário. São textos anteriores a essa época que tomam maior repercussão a partir da data de edição.

Em outubro de 1948, HM escreveu setenta fragmentos que gerou a obra *Portrait de Meidosems* e uma tiragem de 271 exemplares, ilustrados com litografias do autor. Essa obra contém uma população imaginária, o texto descreve aparições, fluxos, gestos, movimentos e possui os seres mais abstratos do que os outros criados anteriormente. São sombras de sombras, corpos sem corpos, mostrando uma escrita obsessiva por imagens atrozes.

A vida não deixa de influenciar as experiências de Michaux. Ele então, publicou um livro com o título *La vie dans le plis*, em 1949. Em julho daquele mesmo ano teve a obra *En barbare en Asie* traduzida para o inglês e publicada nos Estados Unidos.

Embora a editora NRF tenha pedido exclusividade nas edições das obras de Michaux, algumas vezes o artista não cumpriu o contrato. Logo, Gallimard sentia-se muito incomodado com a situação e com o comportamento do autor diante de sua editora. Haja vista que, HM editou as obras *Nous deux encore*, *Poésie pour pouvoir* e *Arriver à se reveiller* com outras editoras.

Mesmo assim, o livro *Passages* foi publicado pela NRF em 1950. Ele continha uma seleção de textos escritos desde 1941, que parecia uma espécie de jornal poético, com pensamentos experimentais, impressões mentais e reflexões: “Cette première édition de *Passages* en 1950 était aussi et peut-être d’abord un essai morcelé sur ses propres déplacement créatifs, sur les arts sorciers tels qu’ils les pratiquait. Ces « Passages » passaient d’un geste à l’autre ; ils étaient des passages à l’acte pictural, à l’acte musical. Des actes qui permattaient de se passer de l’écriture” (Martin: 2003, p. 481).

No período do final do ano de 1950 a 1951, HM procurava experimentar novas técnicas picturais e uma nova invenção gráfica. Isto o conduziu aos ideogramas a sua maneira, baseado em impulsos e gestos violentos. A partir de então, surgiu a obra *Mouvements* em 1951 e depois *Face au Verroux*, em 1954.

Henri Michaux não gostava de nada que o ligasse à Belgica e muito menos de sua nacionalidade, por isso se naturalizou francês em 1955, concretizando, então, sua vontade de ser aceito na França como cidadão e como artista.

Quando se fala de experimentação corporal, ela acontece fisicamente e ultrapassa as linhas da escrita, vem da vida e é impressa na poesia. Mesmo assim, não se sabe ao certo quando Michaux começou suas experiências com psicotrópicos. Ele usou mescalina, haxixe, LSD 25 e cogumelos alucinóginos. Segundo Martin, HM começou essa prática por volta de seus cinquenta anos em experimentações esporádicas e, às vezes, sob controle médico, que lhe renderam vastos textos e desenhos como as obras *Misérable Miracle*, *Infini turbulent*, *Paix dans les brisements*, *Connaissances par le gouffres*, *Les grands épreuves de l’esprit*.

Essas experiências moveram o trabalho michaudiano e conduziram-no aos estados extremos do corpo e do espírito, às viagens físicas, imaginárias e alucinadas. As internações em hospitais psiquiátricos, as doenças mentais, a exposição à loucura, e a leitura de livros médicos de psiquiatria deram ao seu texto uma profundidade imensa e inusitada.

HM escreveu bastante, deixando diversas obras editadas pela NRF: *Connaissances par les gouffres* em 1961; *Les grands épreuves de l'esprit et innombrables petites* de 1966, *Façons d'endormi; Façons d'éveillé* de 1969; *Misérable miracle* em 1972; *Moments, traversées du temps* em 1973; *Face à ce qui se dérobe* de 1976; *Choix de poèmes* de 1981; *Poteaux d'angle* de 1981; *Chemins cherchés, chemins perdus, Transgressions* de 1982. Por outras editoras: *Paix dans les brisements*, em 1959; *Vents et poussières*, em 1962; *En rêvant à partir de peintures énigmatiques*, em 1972; *Par la voie des rytmes*, em 1974; *Idéogrammes en Chine*, em 1975; *Les ravagés* em 1976; *Jours de silence*, em 1978; *Saisir*, em 1979; *Une voie pour l'insubordination*, em 1980; *Affrontement,s* em 1981; *Les commencements*, em 1983; *Le jardin exalté*, em 1983 e *Par des traits*, em 1984.

Em outubro de 1984, após ter sentido fortes dores torácicas e no peito, foi internado num hospital universitário de Paris, mas não resistiu e faleceu, com . anos de idade.

1.1 Estilo como metonímia do corpo

O corpo é espaço e itinerário na poética de Michaux. É o meio pelo qual a linguagem se realiza. Dessa maneira, o poeta faz-nos perceber como o corpo é trazido em diversos poemas de um modo construtor de um ser que está situado no mundo, que se pensa, e se descobre, em um processo de isolamento, fazendo de seu próprio corpo laboratório de si mesmo. Assim, Nathalie Beauvois diz a respeito da obra *La nuit remue*: “Michaux est un explorateur du dedans, de l’intime perception, du sensible affleurant la surface du monde” (Beauvois: 2002, p.09). O corpo é o ponto de partida e percurso, em que o indivíduo pensa, imagina, cria, vê e sente, pois é no corpo que o indivíduo vive, confronta, questiona e sofre sua existência.

Outro fator fundamental para compreendermos a obra de Michaux é que para ele não há uma dissociação entre alma e corpo, pois é por causa desse complexo (corpo-alma) que as formas surgem e ganham contorno.

Raymond Bellour afirma que o corpo é o ponto de partida e itinerário que conduz o ser humano à descoberta, no contato do ser consigo mesmo e com o mundo

Il n’y a rien en nous qui ne passe par le corps et ne trouve en lui son origine et son chemin. Le corps le premier problème, il est cette réalité toujours connue et inconnue par où le monde et être ensemble sont problème. Ici il est le médiateur initial de la difficulté d’être (Bellour: 1986, p. 56).

Embora, o corpo seja a origem e percurso, para Michaux quase nunca é bom estar em seu próprio corpo, porque dele origina sofrimento, instabilidade, incertezas e medos. Apesar disso, é por meio dele que o poeta imagina, cria, inventa, observa-se e se experimenta: “Son propre corps devient un support d’analyse, le pivot d’un voyage intérieur” (Beauvois: 2002, p. 08).

O ato de escrever em Michaux sempre esteve ligado ao estado de seu corpo, sendo um fenômeno que dependia de uma relação⁷ dele com seu interior e com o exterior que o circundava, funcionando como uma cadeia que parece ser cíclica

Le phénomène de l'écriture, c'était, maintenant, cette suite d'apparitions, d'irruptions et d'éruptions de peuples imaginaires, les bubons de la peste du voyage, les symptômes substitutifs qui s'emparaient du corps écrivain lorsque le corps du voyageur avait été rassasié, lassé du paysage extérieur. Et maintenant, sur fond d'Espagne et de Portugal, de Canaries, et de Normandie, avec la mémoire à la fois intense et brouillée de tous les voyages précédents, de Quito à Calcutta, de Macao à Kobe, les peuples imaginaires se bouscuaient, les fables se précitaient (Martin: 2003, p. 241).

O trabalho de Michaux é bem interessante, porque nele o corpo não é concebido como espaço intocável. O poeta vem criar seus poemas a partir de partes do corpo que são, aparentemente, insignificantes, pouco poéticas como por exemplo um dente que dói, um ouvido inflamado, uma pulsação nos rins, mostrando-nos, portanto, um corpo sofredor. que, a partir da percepção do mundo e do sentir, os sentidos são aguçados por meio da exploração de objetos e partes do corpo, como aparece no poema “*Magie*” (uma maçã sobre a mesa, uma dor próxima ao nariz), em que o poeta parte de um ato simples de colocar uma maçã sobre a mesa e vai em direção ao sentimento humano, desejando um equilíbrio espiritual.

A escrita michaudiana faz o leitor ter contato consigo mesmo pelas imagens do corpo contidas no discurso poético, gerando um contato do leitor com seu corpo e ego. O texto funciona como se fosse um convite à experimentação da poesia, isso parece estranho, contudo, o poeta parece convidar seu leitor a se deixar conhecer num processo metonimizado através do contato com partes internas (coração, rins etc) e externas do corpo (olhos, pernas, mãos, braços, cabeça) trazidos pelo texto, ao mesmo tempo em que há o contato com outros corpos, dessa forma, acaba ocasionando um tipo de consciência por intermédio da leitura. Logo, se configura um processo que traz consciência através das descobertas do corpo, revelando novas perspectivas do leitor ver o objeto, assim como, podemos ver nos poemas “*Magie*”, “*Les yeux*”, “*En circulant dans mon corps*” que analisaremos posteriormente.

⁷ Essa relação entre interior ou exterior, clima ou espírito e o poeta, que culmina na escrita, não deve ser vista como algo determinista, ou até mesmo ordenada, e sim como uma relação que depende de tudo que rodeia o poeta e seu eu interior. Porém ela não possui ordem lógica extremamente racional, mesmo embora toda escrita tenha causa e consequência, uma história, uma ideologia e muito mais. Contudo, isso é algo que ultrapassa esta relação e acaba envolvendo o modo de viver e experimentar a existência por meio da linguagem poética e sua forma tomada no poema.

Henri Michaux é visto como um *poète-philosophe*, mas um poeta que acredita no saber não institucionalizado ou imposto pela tradição. Mesmo assim, se ele não rejeita os saberes, somente acredita no saber que nasce e se transforma a todo instante por meio da procura e da experimentação. Ele diz que a poesia “devient surtout une méthode de recherche”. Em sua apresentação, em 1936, no congresso na Argentina.

Michaux: « poète –penseur de l’essence de la langue» et partant, explorateur de mouvements *corporels, pulsionnels et sensoriels* de la pensée *dans la langue et avant elle*, grand voyageur de terres inexplorées du « lointain intérieur » - un Rimbaud à rebours qui ne séparerait plus expédition à corps perdu dans la folie de la langue, les gouffres de la pensée *et* exploration des « ailleurs » géographiques (Grossman: 2004, p. 83).

O corpo, na escrita michaudiana, torna-se “objeto-orgânico” ele vê, percebe, sente sensações, dores, prazer, adquire conhecimento. Mas também é “sujeito-intencional”, ou seja, o corpo humano não se destitui do sujeito (alma, espírito), pois é no corpo que o indivíduo se constitui como sujeito, descobre-se, entende os processos físicos, psíquicos e biológicos, entra em contato com os outros e com os objetos. Nathalie Beauvois pensa, quando diz que a base da escrita michaudiana é o corpo: “le corps écrit, le récit de corps décrit, dans leur enchaînement, des fonctionnements physiques, biologiques ou psychiques” (Beauvois: 2002, p. 188).

Do século XIX em diante, com a revolução fenomenológica, o conceito de corpo se transforma, deixando de ser visto somente como objeto, conceito que comunga com o michaudiano, diz Maria Michela Marizano-Parisoli no livro *Pensar o corpo* sobre a ideia de corpo daquela época até a atualidade: “o corpo não é mais visto como objeto estático, ele testemunha uma finalidade, manifesta uma interioridade, faz aparecer um mundo. Cada indivíduo é seu próprio corpo” (Marizano-Parisoli: 2004, p. 46).

O modo michaudiano de sentir a poesia parte de seu interior, HM acreditava que a poesia estava primeiro ligada ao ser e depois ao mundo, pois deveria ser sentida na própria pele, primeiramente, no interior do indivíduo para depois habitar o mundo externo. As escolhas realizadas pelo poeta desde viagens até amizades em busca de aventurar-se, de conhecer a poesia, como já mencionado, revelam que nunca estava satisfeito com seu estado (físico e anímico) e desejava criar vários estados que influenciaram na sua escrita, em uma

escrita experimentada, descritiva, abstrata, imaginária e inventiva, guiada pela *rêverie* e plena de imagens.

Destarte, o discurso michaudiano foi considerado diferente e chamado por Paulhan de *bizarro*, porém original, sendo que a sua originalidade está acoplada ao fato de que o poeta designa a poesia como algo que deve ser sentido, experimentado pelo “*dedans*” para depois habitar “*dehors*”, quando pensamos nisso, constatamos que há uma necessidade de experimentação individual nesse modo michaudiano de ver a poesia, que nos esclarece o caráter intimista, descritivo-narrativo de sua escrita, pois nada é aleatório, como notamos, funciona como uma cadeia.

Logo averiguamos que o corpo se apresenta como base de experimentação, seguindo o ritmo do “*dedans*”, pois o corpo escreve o texto, em que o corpo se manifesta como presença

le corps décrit, dans leur enchaînement, des fonctionnements physiques, biologiques... Le processus du dépôt constitue le développement narratif, un récit se réalise par le rythmes des mouvements à l'intérieur du corps (Beauvois: 2002, p.08).

A característica principal da escrita michaudiana é a indefinição, que é originada pela diversidade de gêneros contida em sua obra, pelo intimismo e, especialmente, pela mistura desses gêneros, os quais proporcionam o modo descritivo-narrativo e a presença de imagens no texto.

Segundo Jérôme Roger, no livro *Henri Michaux, Poésie pour savoir*, desde o momento em que Michaux teve contato com as descrições do escritor naturalista francês Réaumur, interessou-se fortemente por este momento sociocultural do século XIX que não havia separação entre a observação e a visão. Nesse momento, surge o ato de imprimir um texto em si mesmo, de trazê-lo para si, em detrimento disso, o poeta HM compara este modo de imprimir o texto em sua obra com um fenômeno médico chamado *anaphylaxie*.

Como vimos, a relação de HM com a pintura começou depois da escrita, primeiro, quando realizou comentários de alguns quadros, gravuras de Zao Wu-Ki e dele mesmo, dessa forma, fez descrições nos comentários. Em seus “poemas-quadros”, constrói uma espécie de descrição, não tanto realista e sim imaginária-inventiva, pois não descreve necessariamente um objeto real e concreto. Ele descreve os sentimentos, a alma, sempre tendo o objetivo de encontrar o que há no interior das coisas e o que está fora, de maneira altruísta com o intuito

de imprimir o mundo em si mesmo, ou seja, imprimi-lo em seu corpo, assim, identificamos o modo de descrever de Michaux na citação de Roger a seguir

Décrire, pour Michaux, cela ne pourra donc s'entendre que par antiphrase, puisqu'il s'agit d'accéder à l'irreprésentable, de faire voler en éclats les limites de la représentation : « décrire » un paysage, un visage, un tableau, cela ne pourra donc plus consister à se tenir en face de ces phénomènes, mais à chercher cette zone d'exposition où « l'identité » se découvre dans « l'autre », expropriée hors du moi dans l'alterité continue de l'expérience. C'est pourquoi, dans *Émergences-Résurgences*, Michaux ne parle plus d' « entrer dans la pomme » mais, plus radicalement, d'imprimer le monde en lui (Roger: 2000, p.209).

Ao se deparar com o nome *anaphylaxie* e seu significado, compreendemos melhor sobre o corpo que escreve e descreve. E compreendemos um pouco mais o que ele quer dizer para Michaux: “l' « anaphylaxie » designera plus largement, dans le discours théorique de Michaux, ce que l'on entend communément par « esthétique », soit la manière propre à chacun de ressentir” (Roger: 2000, p. 208).

Tal nome aparece em *Émergences-Résurgences* e vem devolver ao corpo a capacidade de descoberta da experiência estética, além de dar a Michaux uma forma de reanimar a função sensorial da arte. Vejamos o que diz Roger novamente

ce terme savant – réservé à la désignation du choc subi par un organisme privé de ses défenses naturelles – en vient donc à dévoiler le corps de l'expérience esthétique : l'entrée en résonance, c'est-à-dire la vibration par sympathie de tout l'être. À vrai dire, cette entrée en résonance était déjà présente chez les Grecs dans l'idée, médicale à l'origine, de *catharsis* de sa double valeur éthique et physiologique. En revanche, par son enracinement dans le lexique de la médecine moderne, le mot « anaphylaxie » permet à Michaux de remotiver la fonction sensorielle de l'art : alors que la catharsis visait à définir le point d'impact de l'émotion produite par l'oeuvre *sur* le sujet, l'anaphylaxie implique *l'impression* même du corps dans l'écriture. (Roger: 2000, p.208-209).

Tendo em vista o que foi dito, verificamos que a palavra *anaphylaxie*⁸ escolhida por Michaux é um ponto de partida para compreendermos que sua escrita inicia no corpo, interfere no modo de sentir e de imprimir em si o mundo. HM acreditava que a arte não devia somente emocionar e sim chocar como uma experiência de um choque súbito, ou seja, a arte deve despertar o sensorial como se fosse um impacto chocante, tal qual acontece com a injeção de uma substância tóxica no nosso corpo causando hipersensibilidade.

A escrita, aliada à experimentação, ganha uma forma que proporciona realizar tal ato livremente. Assim Michaux encontrou um estilo de passear livre pelos gêneros, misturando poesia, prosa, fábula, ficção, narrativa, descrição na linguagem poética. Gerando uma escrita em que a analogia triunfa sobre o pensamento lógico e a imagem supera o conceito e, conseqüentemente, retorna à origem - ao ritmo, em que esse dá sentido ao discurso, e o sentido, dá sentido ao ritmo.

O ritmo vem do discurso, o sujeito dá sentido ao discurso e não há sentido sem sujeito. Portanto, o ritmo, o sujeito e o sentido não são dissociáveis do discurso. Emile Beneviste em seu artigo *La notion de "rythme" dans son expression linguistique*, analisa que o ritmo faz parte de uma organização conjunta entre discurso e sentido. Igualmente, Henri Meschonic afirma que a partir do pensamento de Beneviste o ritmo não pode ser mais visto como elemento apenas formal

C'est une organisation (disposition, configuration) d'un ensemble. Si le rythme est dans le langage, dans un discours, il est une organisation (disposition, configuration) du discours. Et comme discours n'est pas séparable de son sens, le rythme est inséparable du sens de ce discours. Le rythme est organisation du sens dans le discours. (Meschonic: 1982, p. 70)

Assim sendo, ritmo, sentido e sujeito formam uma tríade inseparável, pois o ritmo e o sentido estão interligados por meio do sujeito haja vista que, não há teoria do ritmo separada do discurso nem da teoria do sujeito na linguagem, porque há "Une théorie du rythme dans le discours est donc une théorie du sujet dans le langage. Il ne peut pas y avoir de théorie du rythme sans théorie du sujet, pas de théorie du sujet sans théorie du rythme. Le

⁸ Este termo não desconsidera a *carthasis* como se fossem termos distintos, entretanto, o autor apenas escolheu um termo que se adequasse ao seu modo michaudiano de sentir e de imprimir o mundo, sendo assim, consideramos tais termos complementares.

langage est un élément du sujet, l'élément le plus subjectif, dont le plus subjectif à son tour est le rythme" (Meschonic: 1982, p. 71).

Nesse contexto, nosso objeto é a linguagem - a linguagem poética que nos interessa, logo, é importante conceituá-la, para mais na frente retornarmos ao ritmo, porque a poesia moderna contemporânea tende a voltar ao ritmo natural da linguagem.

A linguagem poética não depende da presença de versos, nem de métrica; Aristóteles havia notado que a poesia não estava somente na forma do verso. Segundo ele, a forma metrificada era o único ponto comum que existia entre os versos de Homero e o texto científico, naturalista de Empédocles, pois naquele tempo, constatou que a poesia era diferente da linguagem informativa, assumindo que a poesia "se exprime numa linguagem em que há termos raros, metáforas e muita modificação de palavras, pois consentimos isso aos poetas" (Aristóteles: 1992, p. 48).

Na verdade, o que determina a poesia é a presença da linguagem poética não é a existência de versos e métrica. A poesia está na linguagem, no caso do poema, a linguagem poética a legitima e não sua forma versificada. Por isso, textos informativos, narrativos podem conter versos e não ser poesia, que se confirma em narrativas antigas como a *Odisséia*.

Segundo Mário Laranjeira em *Poética da tradução*, a poesia é capaz de criar sentidos, de subverter a arbitrariedade dos signos, assim diz Laranjeira, logo após um comentário de Mallarmé sobre o dizer do poeta que "na língua, dirão os lingüistas, o signo é arbitrário; o significado é que comanda o significante e lhe dá trânsito. Mas o poeta intui na sua prática do texto, que a poesia opera uma subversão na base mesma do signo lingüístico: negar o acaso, com traço soberano, é negar a arbitrariedade do signo" (Laranjeira: 2003, p. 47-48).

Destarte, a linguagem poética se difere da informativa (monossêmica) pela presença da palavra poética, pois ela supera a intenção veicular do signo lingüístico, que é unívoco. Ela sempre quer dizer mais haja vista que, o poeta procura uma palavra estranha, nova e total que ao final gera seus próprios sentidos e proporciona a polissemia ao texto. Pois produz uma pluralidade semântica que vence o único sentido da palavra. Sendo assim, mesmo que o discurso literário tenha a característica mimética, não depende da estrutura formal para ser poético, e sim da presença da palavra poética.

A poesia, por sua vez, deve ser pensada como a palavra trabalhada e plena de sentido, construído no discurso pelo poeta. Ela se configura no poema pelo trabalho da palavra na forma de comparações, metáforas, metonímias, paralelismos, nas construções de imagens e símbolos, ou seja, na palavra poética articulada dentro do discurso.

Agora, devemos voltar ao ritmo para compreendermos o motivo pelo qual Michaux cria seu texto poético por meio de um estilo livre que segue o ritmo livre do seu pensamento, pois o poema é o lugar em que a linguagem retorna à sua origem, ou seja, a poesia.

Segundo Paz, o pensamento livre regressa ao ritmo, porque “deixar o pensamento em liberdade, divagar, é regressar ao ritmo; as razões se transformam em correspondências, os silogismos em analogias e a marcha intelectual em fluir de imagens” (Paz: 1996, p. 12).

A linguagem poética é a origem do pensamento humano, pois é na poesia que a linguagem encontra sua forma natural e originária, em contrapartida a prosa possui sua origem tardia. Assim, afirma Paz que “a prosa é um gênero tardio, filho da desconfiança do pensamento ante as tendências naturais do idioma. A poesia pertence a todas as épocas: é a forma natural da expressão dos homens. Não há povos sem poesia, mas existem povos sem prosa.” (Paz: 1996, p. 12).

A poesia aceita o ritmo do idioma, enquanto a prosa tende a negar e fugir do ritmo natural da linguagem, pois a prosa tenta seguir uma linearidade proposta pela ordem do pensamento lógico, no entanto, ela está em constante batalha com este ritmo natural do pensamento humano.

Todo texto literário possui ritmo e imagem, como se sabe, nele há a palavra (som e imagem) articulada em um discurso, seja poético ou não. No entanto, o poema é feito de palavras poéticas bem organizadas, compostas, sobrepostas, combinadas, inventadas, diagramadas na página de acordo com a intenção e singularidade de cada poeta, pois esse é um sujeito histórico-social capaz de produzir e modificar a ordem. Dessa maneira, os poetas se tornam subversivos por quebrar a unidade estética, fazendo da linguagem poética um ato revolucionário, porque nega-se a arbitrariedade do signo e impõe ao significante seu próprio significado.

Portanto, ter ritmo não caracteriza o poema em verso, o ritmo é inerente à linguagem, é um aspecto concreto da linguagem, pois no momento em que se lê um poema e pronunciam-se as palavras, há sons emitidos pela boca através do aparelho fônico do corpo humano. Conseqüentemente, quando os sons das palavras são emitidos, trazem o sentido e a imagem à tona para o sujeito, enquanto a rima se houver, é um aspecto meramente contável de sílabas

O ritmo é inseparável da frase; não é composto só de palavras soltas, nem é só medida ou quantidade silábica, acentos e pausas: é imagem e sentido. Ritmo, imagem e significado se apresentam simultaneamente em uma unidade indivisível e compacta: a frase poética, o verso. O metro, ao invés disso, é a medida abstrata e independente da imagem. A única exigência do metro é que cada verso tenha as sílabas e os acentos requeridos. (Paz: 1996, p. 13).

Em efeito, os poemas em verso e em prosa se diferenciam apenas porque o poema em verso possui metro e verso, assim como, quase todos os elementos encontrados no poema em verso (verso, metro, estrofe, rima, ritmo e imagem), apenas o verso e o metro não se encontram no poema em prosa, pois todos os outros são também encontrados no poema em prosa. Assim, com a inexistência do verso e do metro ocorre a substituição de sentenças breves e/ou longas pelo parágrafo mais distendido da prosa que equivale à estrofe. E a rima deixa espaço para a homofonia (aliteração, assonância, e repetições).

É perceptível que a poesia moderna francesa se encaminhou para o abandono das regras cartesianas, se distanciando da forma ordenada e exigente da métrica. Portanto, fez mais uso do pensamento analógico e deixou o pensamento lógico de lado, e realizou, de certo modo, um retorno à origem da linguagem.⁹

É interessante lembrar que a prosa poética pré-romântica e romântica francesa deu a forma originária da poesia moderna, abandonando as regras aristotélicas obedecidas na época renascentista, pois os poetas estavam cansados com o rigor imposto pelas regras clássicas, dentre outras causas ideológicas e formais, entretanto, esta foi a maneira usada para se contrapor à imposição dessas regras de rima e métrica.

⁹ A origem da linguagem de ser vista como como linguagem primitiva, em que a analogia prevalecia. No entanto, é complexo separar a linguagem poética da linguagem primitiva, pois há uma linha muito tênue entre ambas.

No romantismo, os poetas retornaram aos ideais de Idade Média, porque os poetas combinavam e misturavam gêneros, juntando o nobre com o vulgar, o sério com humor. Ou seja, misturando poesia com prosa. A prosa, por sua vez, era considerada um gênero vulgar e de mau gosto até um pouco antes deste momento, e a poesia era nobre devido ao trabalho formal realizado pelo poeta.

A partir do Romantismo, começou-se a usar não apenas poesia, nem somente prosa. Houve, então, nova formatação do discurso poético, em que as imagens criadas são características próprias da nova forma - o poema em prosa, que as valoriza, pois as palavras perseguem as imagens no poema em prosa, deixa os entraves do verso e da métrica, valorizando essencialmente o ritmo e a imagem em um trabalho intimista, analógico e detalhado da palavra.

Notamos que a poesia moderno-contemporânea francesa ganha uma forma que retorna ao ritmo (pensamento analógico, ecos e correspondências, ritmo interior). Desse modo, observamos que a poesia moderna se juntou com a prosa, vencendo as barreiras do verso e ganhando a liberdade. Contudo, ela não deve ser vista apenas pela sua forma, mas sua forma indica uma poesia que segue um ritmo fluído próximo ao ritmo da linguagem natural, sem as quebras trazidas pela presença obrigatória de rimas e do verso, revelando um apelo ao conteúdo¹⁰, ao subjetivismo de um estado de alma ou de espírito.

Na França, o poema em prosa é uma herança que foi gerada desde o século XIX, mais especificamente quando Aloysius Bertrand publicou seus poemas em prosa no ano de 1826, em Lyon, mas é em Paris que ele compõe a maioria de seus textos. Bertrand, em 1828, possuía uma visão definida sobre seu trabalho em forma de poemas em prosa intitulado por *Bambochades romantiques*, nestes poemas demonstrava claramente a relação que o poema em prosa tinha com as artes plásticas, pois o termo *bambouchade* tem uma relação fortíssima com a pintura, desse modo, remete o título da sua obra ao nome de um artista plástico holandês Pierre Van Laer chamado de *Bamboccio* ou *le bamboche*.

Essa nova poesia que nasce com Bertrand, recusa a visão de arte como imitação da natureza, possui uma linguagem obscura, faz jogos sintáticos e sonoros, e também promove e proporciona o poder sugestivo das palavras. Ela também tem a inspiração como princípio e possui uma forma que une ritmo e estilo.

¹⁰ Este conteúdo nem sempre é inteligível à primeira vista.

Constatamos que Bertrand atrelou o fantástico, o grotesco, o sonho, a pintura ao estilo que revela a visão fragmentada do mundo moderno. O ritmo enfim conseguido pelo poeta, expõe o anseio pelo ritmo universal analógico, em consonância profunda com seu ritmo interior.

O lirismo se apoderou da prosa, e desde o século XIX até a atualidade, a poesia reside mais densamente na prosa que em versos, transmutando, então, o lugar do lirismo para prosa, algo que pertencia apenas ao verso.

Vários estudiosos como Suzanne Bernard, Maurice Chapelan entre outros, acreditam que Bertrand foi o criador do poema em prosa por seus poemas inaugurarem características principais desse novo gênero pluriforme. O poema em prosa trouxe uma descrição da vida moderna, como se essa fosse um quadro, proporcionando aos leitores a sensação de experimentação da vida pela descrição trazida no poema em prosa.

A poesia francesa moderna e contemporânea tem uma herança enorme provinda do poema em prosa. Desde o simbolismo, os poetas têm usado a mistura entre prosa e poesia diminuindo as fronteiras entre os gêneros literários para buscar uma arte universal e sintética. Esta herança foi deixada por diversos poetas importantes para a formação da literatura francesa atual tais como: Bertrand (obra considerada marginal), Baudelaire, Rimbaud, Ducasse e Henri Michaux, dentre outros

Le premier de ceux-ci fut Baudelaire. Dans la dédicace à Arsène Houssaye des *Petits poèmes en prose*, il reconnaît ainsi sa dette et son ambition : « C'est en feuilletant, pour la vingtième fois au moins, le fameux *Gaspar de la nuit*, d'Aloysius Bertrand (un livre connu de vous, de moi et de quelque-uns de nos amis n'a-t-il pas tous les droits à être appelé *fameux*?), que de l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue, et appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque ». *Une vie moderne et plus abstraite* : tout l'apport original de Baudelaire ... Bertrand avait été un illumineur du passé ; Baudelaire, dans les moires troubles de son âme, avait fixé le reflet du présent ; Rimbaud est le miroir de l'éternel. Il nous apporte, confondus, le chant de l'espace et les rumeurs du temps ; souvent, sa voix prophétise ; son art est d'essence magique. Nous pensons qu'il est le modèle unique, et qui sans doute ne sera jamais égalé, du lyrisme le plus fort, le plus pur, où peut rêver d'atteindre notre prose. C'est ainsi que son pouvoir de fécondation sur le poètes modernes apparaît incalculable. A cet égard, les *Chants de Maldoror* si situent dans le même champ de forces. Moraliste noir, satirique exaspéré, en inaugurant le plongeon dans les eaux les plus troubles de la conscience et en s'abandonnant, quasiment sans contrôle, à sa fièvre délirante, Isidore Ducasse rompit la digue par où devait nous submerger, un demi-siècle plus tard, ce qu'Aragon baptisa « une vague de rêve ». Il a donc suffi quatre poètes pour frayer la voie à toutes les modalités futures du poème en prose ;

désormais, il n'en paraîtra guère qui ne se réfèrent, de près ou de loin et de façon plus au moins visible, à l'oeuvre de l'un de ses quatre initiateurs. Précisons, toutefois, que Max Jacob par la cocasserie, Léon-Paul Fargue par le fantastique familier et Henri Michaux par la logique de l'absurde, réussiront à tirer les genres sur un terrain, sinon vraiment neuf, du moins très heureusement renouvelé. (Chapelan: 1959, p.13-14).

O fato de haver mistura de gêneros no poema em prosa, o deixa incerto, híbrido, sugestivo, guiado pela experimentação, porque é um gênero que nasce da experimentação da vida moderna em busca das correspondências universais.

O poema em prosa dará origem ao poema em verso livre, esta experimentação liga o poema em prosa e versos livres à vida do poeta e ao mundo que o rodeia. Michaux por sua vez experimentou seu corpo (seu corpo, seus sentimentos, suas sensações e sua vida), a poesia foi a ferramenta usada para provar e mostrar suas experimentações na linguagem, criando assim sua língua própria.

A estética buscada por Michaux contribuiu para atingir o imaginário, de forma que induz o leitor a alcançar seu próprio labirinto íntimo. Segundo Roger, a forma da escrita michaudiana nos demonstra uma espécie de aventura na linguagem, num processo móvel e fluído em que se encontra o mundo do indivíduo moderno para ele

Michaux fut véritablement *habité* par toutes les questions qui touchent aux pathologies de l'« identité » et par conséquent aux troubles de l'« âme » ou de l'« esprit ». Portée par le dessein de harceler les Lumières de son temps, l'écriture de Michaux ne transigera pas sur l'espoir fol d'une mutation de l'espèce humaine: on ne dit pas assez qu'en 1984, année de sa mort, il n'avait pas renoncé à inventer une autre langue, « développant une fonction différente en l'homme, le désalienant » (Roger: 2000, p. 11-12).

A obra de Michaux imprime modos de sentir num trabalho que demonstra um estado de revolta interior e, por isso, espera que seu leitor entenda o mundo metafísico.

Para Roger, a escrita michaudiana está ligada à vida, à experimentação, à mistura de gêneros, porque é baseada no ensaio. Embora não queiramos tratar a escrita michaudiana sob este ponto de vista nesse trabalho é importante fazermos uma aproximação dele, porque o ensaio está bem perto da estrutura do poema em prosa, que se baseia no mesmo princípio -

mistura de gêneros e experimentação. Por causa disso, deve-se ler o que diz Jean Starobinski “*Si l’essai présente la simultanéité d’une question fondamentale continue [...] et de ses recommencements [...] insérés dans le discours [c’est que] l’essai va de l’avant: son éthique lie la parole personnelle et la nécessité de découverte*” (Starobinski *apud* Roger, p. 12).

Segundo Robert Musil, o ensaio não deve ser dissociado do campo das ideias, dos sentimentos e da experiência pessoal: “Les pensées de l’essai ne peuvent être dissociés d’un terreau où le sentiment, la volonté, les expériences personnelles et les combinaisons de groupe d’idées qui ne reçoivent et ne rendent leur pleine lumière que dans l’atmosphère purement psychique d’une situation intérieure donnée.” (Musil *apud* Roger, p.15).

O pensamento de Michaux sobre a poesia assemelha-se ao de Ducasse que compreende a “*poésie doit avoir pour but la vérité pratique*”. A poesia michaudiana vista como forma de *essai* quer alcançar o conhecimento, porém para Musil, essa palavra perdeu muito o sentido, mas se retornarmos à sua raiz, encontramos o verdadeiro significado “*Pour moi, le mot [français] essai évoque ceux d’éthique et d’esthétique. Il est censé venir de risque[...] , les érudits ne l’emploient généralement que pour désigner les ramifications secondaires et frivoles de leur oeuvre principale; on le traduit aussi par Versuch¹¹(= tentative)*” (Musil *apud* Roger, p.17).

Demonstramos a visão da obra de Michaux como ensaio no sentido da palavra “tentativa”, apenas para aproximar esta visão da estrutura do ensaio com a do poema em prosa, mostrando que o ensaio e o poema em prosa possuem a experimentação e o hibridismo, dados pela mistura dos gêneros. Assegurando assim, o *status* de linguagem intermediária sugerida por Bellour para escrita de HM.

Como vimos, a evolução da poesia moderna ocasionou os poemas em prosa e em verso livre que se fundamentam na experimentação. Em efeito, deixam de lado a razão e se prendem às questões do sentimento e do espírito, ou seja, tornam-se suscetíveis às questões do sujeito, da imaginação, dos sonhos e do íntimo, cuja escrita fica no intermédio entre a prosa e a poesia. Dessa maneira, a escrita michaudiana encontra-se no limiar, pois sua poesia não deseja ser nem não ser, simplesmente almeja uma forma incerta de se manifestar na tensão oferecida pela forma do discurso e pelo gênero híbrido do poema, deixando então, surgir uma aparição de imagens.

¹¹ Significa experiência, tentativa em alemão.

A imagem do texto não é qualquer imagem, é a imagem poética. A linguagem é responsável pela presença da imagem, tendo em vista que é na articulação das palavras que a imagem aparece, Bellour diz que: “*Tout langage se définit par ses images*”. Observa-se o que diz HM sobre a imagem e sua importância

L'image: fixation de l'idée. L'abstrait – abstrait est une manière de rester en course. L'image est un procédé d'ancrage, le retour au solide. Sans images, l'abstrait ne ferait pas sa preuve. On ne saurait si c'est une idée ou ramer dans le vide. L'image est la preuve de son aboutissement, de son atterrissage, son repos mérité. On n'avance que par abstractions, on n'a de repos que dans l'image. (Michaux *apud* Bellour, 1986, p.124-125).

Portanto, na escrita de Michaux, a imagem é criada pela imaginação e intervenção da realidade realizada pelo escritor. Dessa forma, o sentido de imagem é algo que tange tanto o real quanto o irreal, fazendo com que os dois se toquem e até se confundam ultrapassando o visível. Em diversas vezes, as imagens deixam de ser uma simples imagem poética em sua escrita, porque alargam seu significar e tornam-se símbolos. Em se tratando de imagem na escrita de Michaux, é muito importante a inferência realizada por Bellour

En fait Michaux indique des analogies et suscite des comparaisons beaucoup plus qu'il ne s'abandonne à la métaphore. Il est juste alors de parler de la richesse de ses images, mais on doit s'entendre sur le mot, car tout ce qui touche à l'image touche à l'idée de poésie. Michaux décrit, raconte. Evoque, analyse. Il recherche une objectivité toujours plus grande, donne des précisions, souligne des détails. (Bellour: 1986, p. 128)

Embora Michaux dê muita importância à imagem, não é a imagem criada a partir do olho que importa, a que valoriza o visível, e sim a imagem poética gerada pelo discurso poético intermediada pelo imaginário, pois é a imagem poética que provoca a reflexão, a renovação e a crítica.

Michaux, por sua vez, é um autor que escreve uma linguagem própria chamada de intermediária por Bellour, misturando gêneros, e exaltando a ideia de “correspondência”

propagada por Baudelaire e iniciada por Bertrand que instituiu as correspondências entre artes em seus poemas descritivos em que se percebia a influência da descrição com a pintura.

A mudança ocorrida pelas chamadas *correspondances* entre as manifestações artísticas na sociedade moderna, foi acompanhada com intensa fascinação pela literatura devido aos mistérios intrínsecos à criação pictural.

Michaux se assume como um “ser de linguagem”, interessado em dizer algo sobre a linguagem e, conseqüentemente, sobre si e sobre o mundo. Inegavelmente, isso se traduz em seu modo de escrever, situando-se em um campo entre o real e o irreal, intermediado pela imaginação e intervenção. Assim sendo, afirma Bellour que “*l’être se constitue et se découvre dans l’imagination de l’écriture, il vient au jour dans des chaînes verbales et des constellations de phrases. L’itinéraire est ce lieu changeant de la parole, un mouvement turbulent des mots toujours en progrès sur lui-même.*” (Bellour: 1986, p. 124).

Ao nos depararmos com a história de vida de HM e suas obras, constatamos que houve uma junção entre vida, obra e corpo de uma maneira um tanto absurda. Ele os experimentou profundamente e os traduziu em uma linguagem própria que demonstra, claramente, o caminho tomado pela poesia moderna contemporânea francesa que procura a sua origem e a encontra na analogia, no ritmo natural da linguagem.

Capítulo II

Os olhos das criaturas

“*Les yeux*” é um poema da obra *Mes propriétés* escrita por Henri Michaux em 1930 e publicada, por sua vez, na obra *La nuit remue* em 1935, este é um poema em prosa em que o poeta conta descritivamente uma experiência visual.

O seu significado parte do óbvio se nos guiarmos pelo título *Os olhos*, o texto de Michaux parece-nos estranho à primeira vista, porque mistura relato, descrição, fantasia, crítica e poesia. No entanto, HM nos faz mergulhar na estranheza de seu texto e ver suas imagens, e por fim nos encaminha ao aprofundamento do significado da relação dos olhos com a nossa percepção dos objetos, seja ele texto ou não.

O poeta gera estranhamento no seu leitor, mas mesmo assim, consegue fazê-lo participar de sua escrita bizarra, deixando-o indeciso, se perguntando se o texto é prosa ou poesia e se é ou não um poema.

O autor usa a técnica da mistura na escrita desse poema, escrevendo-o em prosa, e assim, pode escrever livremente, narrar ou descrever, ou seja, seguir o ritmo do seu pensamento ilógico, usando a linguagem poética. E o que parece simples, óbvio e ridículo ganha grandes proporções e reflexões.

A linguagem michaudiana é uma espécie de linguagem excêntrica que se realiza pela experimentação, ela está à procura da poesia, da sua origem. Nela o poético parte de um motivo. Nesse caso, o motivo é um objeto real – os olhos, mas atinge o irreal pelo uso de metáforas e de comparações. Tudo isso, numa linguagem mágica e própria, guiada pelo devaneio poético¹².

O estranhamento presente na linguagem poética europeia do século XIX, encontrou no Romantismo a exploração do conteúdo, da sonoridade de consoantes e de vogais dando à poesia um caráter enigmático e obscuro à linguagem, transformando a lírica tão expressiva quanto a filosofia, a música, a pintura, o romance e o teatro. Pois ela desconstrói a lírica clássica e desconcerta o leitor com sua obscuridade, fazendo-o experimentar seu mistério com fascinação.

¹² “Devaneio poético”, conceito de Gaston Bachelard.

Na verdade, a linguagem da poesia francesa moderna e, no caso, a michaudiana, é uma evolução da herança deixada por Baudelaire e Rimbaud, pois valoriza o caráter sugestivo da palavra em combinações sonoras e rítmicas da língua. Reparemos o que Hugo Friedrich diz sobre esta linguagem moderna em *A estrutura da lírica moderna*:

O material sonoro da língua assume um poder sugestivo. Em combinação com um material léxico apropriado para os movimentos associativos, abre infinitas possibilidades ao sonho... Mas a linguagem determina também o processo poético que se abandona aos impulsos ingênitos na própria linguagem. Descobre-se a possibilidade de criar um poema por meio de um processo combinatório que opere com elementos sonoros e rítmicos da língua como com fórmulas mágicas. Seu significado surge não do esquema temático desta combinação – um significado oscilante, impreciso, cujo mistério ganha corpo não tanto pelas significações essenciais das palavras como por suas forças sonoras e marginalidades semânticas. Esta possibilidade se converte em praxe dominante na poesia moderna. O lírico se converte em mágico do som. O reconhecimento entre poesia e magia é, na verdade, muito antigo. Todavia ele deveria se reconquistado de novo, depois que o Humanismo e o Classicismo o haviam enterrado (Friedrich: 1978, p.50).

O poema em prosa tem na sua natureza a sugestão, isso permite que o autor crie suas obras por meio da liberdade na escrita e desse modo, tenha um livre trânsito no discurso sem defini-lo se é prosa ou poesia, se é real ou ficção, provocando uma sugestão causada pela tensão dada por essa estrutura, mas Michaux não ambiciona gerar confusão no seu leitor pura e simplesmente, ele quer desorientá-lo pelo choque e desvendar a essência da poesia, independente da sua forma. Realizando analogias e produzindo imagens fortes, sensíveis.

Logo, a sugestão da escrita michaudiana é produzida pela estrutura escolhida e, também, pelas combinações de palavras e repetições feitas a partir do devaneio do poeta e da sua imaginação.

O mundo imaginário textual é originado pelo devaneio do poeta que consente conhecer o que está secreto em si e no mundo, fazendo união de substâncias¹³ diferentes, assim como, faz um alquimista¹⁴. Segundo Gaston Bachelard, o alquimista tem uma língua fundamentada no devaneio, da mesma maneira que podemos ver na língua do poeta Michaux, então, reparemos na citação seguinte em que parece falar da língua michaudiana quando se refere à “língua da alquimia”

¹³ Bachelard fala de duas substâncias que regem o devaneio a *anima* e o *animus*, a fêmea e o macho em a *Poética do Devaneio*.

¹⁴ *Alquimista* é um termo usado por C. G. Jung para designar aquele que experimenta, à maneira de Rimbaud, seus próprios devaneios, conforme diz Bachelard na obra citada acima.

a língua da alquimia é uma língua do devaneio, a língua materna do devaneio cósmico. Essa língua, é preciso apreendê-la conforme foi sonhada, na solidão. *Nunca estamos sós como quando lemos um livro de alquimia*. Temos a impressão de estar “sozinho no mundo”. E, quando sonhamos o mundo, falamos a linguagem dos começos do mundo. Para reencontrar tais sonhos, para compreender tal linguagem é preciso dessocializar os termos da linguagem cotidiana. Deve-se então proceder a uma inversão para dar plena realidade à metáfora (Bachelard: 1988, p.67).

A poesia lírica sempre teve uma forma própria a qual evidencia certa incompatibilidade com o uso de métrica e da rima obrigatória dos manuais, dada por sua espontaneidade natural. Haja vista que ela se deixa ir livre sem regras, seu ritmo surge naturalmente através da linguagem do indivíduo, que é literalmente regida pelo devaneio poético, porque a poesia recorda o presente, o passado e o futuro, ou seja, retorna à origem e ironicamente se aproxima da prosa desde o século XIX.

Dessa maneira, a lírica michaudiana é feita pelo indivíduo, não há como negar, pois perceber-se isso tanto em um “eu” sutil e quase imperceptível do poema *Os olhos*, quanto na linguagem anafilática que o poeta estabelece à sua maneira, confessando, ironicamente, quebrar a unidade referencial e mimética da escrita, revelando o gosto pelo patológico e irreal mundo interior. Observemos isso em vários trechos em que o poeta parte do devaneio poético a partir de algo aparentemente concreto (os olhos) e atinge algo abstrato pela analogia quando emprega as metáforas e comparações.

Esse poema tem como tema os olhos, que podem ser humanos ou não. Ao longo da descrição, o poeta descreve muitos olhos esquisitos que podem ser uma variedade de coisas, então, o sujeito lírico conta o que viu: “*Là je vis les véritables yeux de créatures*”. Dessa forma, o poeta nos mostra a indeterminação, primeiro no “lá” que indica lugar - mas onde se encontra esse lugar? -, depois em “verdadeiros olhos de criaturas”, quer dizer que, os olhos que se vê em outro lugar não são verdadeiros? E em seguida, em “criaturas”, elas podem ser qualquer coisa criada, real ou imaginária. Segundo o dicionário *Le Grand Robert Électronique*, a palavra “*créature*” significa “*être qui a été créé, tiré du néant. Les créatures visibles. Les créatures animées, inanimées. L’homme, créature raisonnable*”.

O sujeito lírico do poema surge na primeira ação realizada, quando ele vê os “olhos de criaturas”. O olho é órgão e o meio pelo qual se vê algo, a visão é o sentido apresentado de modo evidente. Nesse caso, o poeta usa o verbo “*voir*”¹⁵ na primeira frase do

¹⁵ significa ver, conjugado no tempo *passé simple*, que é um tempo passado equivalente ao pretérito perfeito do português mas usado somente na forma literária.

poema demonstrando-nos que o verbo escolhido é importante para o desenrolar da narrativa sobre a experiência corporal do sujeito.

No dicionário, *Le Robert dictionnaire des expressions et locutions*, o substantivo *oeil*

est l'un des termes fondamentaux de la phraséologie française et son signifié, l'un des domaines principaux du symbolisme corporel. L'oeil représente la perception et métaphoriquement, la connaissance, mais aussi la lumière, le regard, d'où la conscience moral. Chez de nombreux peuples, le soleil est considéré comme l'oeil de Dieu (Rey; chantreau: 1989, p. 816).

O conceito acima ajuda-nos a melhor compreender o poema, porque as palavras *yeux* e *oeil* são repetidas muitas vezes no decorrer do poema. Dessa forma, as repetições têm função de reiterar o sentido desejado pelo poeta, gerando um eco e uma espécie de encantamento característicos da poesia primitiva, que somente ocorre devido à estrutura do poema em prosa. Esse sentido reiterado pelo som e pela imagem é trazido pelas palavras, que por conseguinte, proporcionam ao poema a sua significação total.

Nesse poema, o poeta emprega mais substantivos e adjetivos do que verbos. Como se sabe o verbo traz o movimento na ação e o substantivo que é atribuída pelo poeta, no significado ambíguo, nas comparações, metáforas e repetições.

Os olhos, como foi dito, não são necessariamente humanos, são coisas ou órgãos que possuem olhos, assim como, o autor os apresenta no segundo parágrafo

Les yeux de la drague, les yeux de lait du ventre, les yeux d'encre, les yeux d'aiguille de l'urètre, l'oeil roux du foie, les yeux de mer de la mer, l'oeil de beurre des tonneaux, l'oeil d'ébène du menton, l'oeil englouti de l'anus, les yeux à plis, les yeux d'huile, les yeux de drap des mondains, la classe moyenne aux yeux de meuble, les pianiste aux yeux de frites, les yeux de soupe, les yeux lointains de l'artillerie lourde, les yeux de betterave de la foule, les grues aux yeux de menthe, l'oeil bifteck de la cinquantaine, des yeux de haute taille, et les regards montaient comme une brume. (Michaux: 1987, p. 215).¹⁶

O poeta utiliza metáforas de genitivo identificadas em quase todo o segundo parágrafo, por isso, separamos alguns exemplos retirados do trecho acima citado “*Les yeux de la drague, les yeux de lait du ventre, les yeux d'encre, les yeux d'aiguille de l'urètre*”. Em seu estudo Hugo Friedrich diz que os escritores modernos empregam essa forma de comparação

Está, porém, em preponderância numérica, entre os modernos, aquele tipo de metáfora que se costuma denominar metáfora de genitivo. (Esta denominação é,

¹⁶ Veja-se tradução do poema “*Les yeux*” *infra* p. 100.

porém, imprecisa, pois não é a metáfora, mas a coisa que está no genitivo.) Pode-se observar o esquema num exemplo simples: “a roda das estrelas”. Trata-se de um dos esquemas mais antigos da metáfora. Devido à função enfraquecida, e, portanto, múltipla do genitivo, este tipo permite ousadias excepcionais. Este tipo antigo se usa, na maioria das vezes, com efeitos de estranhamento: uma tensão ulterior entre contrastes da poesia moderna. Em todo caso, é preciso separar duas subespécies entre si. A primeira é aquela em que a metáfora do genitivo se refere apenas a um atributo, ou a um estado ou a uma situação entre as muitas possíveis de um objeto, enquanto o objeto, mesmo, permanece sempre anteposto. Em tais casos, o efeito metafórico se produz a partir da mudança das esferas ou da dissonância semântica ou símiles, portanto, do material. “Mudos gritos dos espelhos”(Ungaretti): os espelhos cintilam, o que representa apenas um das muitas possíveis de aparição dos espelhos, nenhuma das quais é idêntica à outra. A transposição do cintilar no paroxismo dos “mudos gritos” permanece, portanto, dentro da metáfora atributiva refere a um fator momentâneo ... A contrário, a metáfora de genitivo que se identifica é diversa. Suas ousadias são maiores que as da primeira subespécie. “A palha da água” (Éluard): ambas as partes estão identificadas; poder-se-ia falar, também, de uma metáfora de genitivo predicativo, na medida em que o primeiro substantivo(“palha”) se constitui como num substantivo com valor de predicado de “água” (a água é palha) (Friedrich: 1978, p.209).

Temos metáforas do tipo “*yeux grimpeurs*”, “*l’oeil trombone*”, nos quais há a supressão do verbo de ligação ou do *como* da comparação. Esta técnica da fusão, segundo Friedrich, foi realizada por Rimbaud primeiramente. Contudo, não quer dizer que as partes comparadas tenham alguma afinidade aparente. Pelo contrário, elas são distintas, ou seja, vêm unir essências contrárias, mas completam-se e geram a renovação do significado do signo linguístico. Assim, os poetas modernos ocasionaram uma mudança na forma de comparar que é, por sua vez, diferentemente da forma renascentista que se buscava a semelhança entre as partes da metáfora

quanto mais se adentra no terreno da poesia, tanto mais perde a validade. Já não era aplicável às literaturas barrocas e tampouco o é à poesia moderna. De fato, esta desperta na metáfora não uma semelhança com uma coisa dada, mas constringe coisas que tendem a se afastar uma da outra. A metáfora moderna não nasce da necessidade de reconduzir conceitos desconhecidos a conceitos conhecidos. Realiza o grande salto da diversidade de seus elementos a uma unidade alcançável só no experimento da linguagem, e em verdade, de tal forma que busque a maior diversidade possível, a reconheça como tal e, ao mesmo tempo, a anule poeticamente.(Friedrich: 1978, p.207).

Além da metáfora, há bem claramente a repetição em todo o poema. A anáfora é uma das figuras que se destaca. Dessa maneira, se repetem ao longo do poema “o olho”, “os olhos”, “uns olhos”, e a frase “*Tout ça est bon pour la marmite,*” que se repete nos parágrafos oitavo, décimo quarto e décimo sexto desse poema funcionando como magia e mistério, tal qual se vê na poesia primitiva, algo que o classicismo ocidental esqueceu e desde o Romantismo foi resgatado, porque valoriza o conteúdo e não somente a repetição rimada e

metrificada. Tal característica é devida também à influência ocasionada por Edgar Allan Poe com *A Philosophy of Composition*¹⁷ (1846) e *The Poetic Principle* (1848). Poe entendeu que as repetições resgatavam a magia e produziam o estranhamento no leitor mesmo numa narrativa. Elas geravam uma corrente subterrânea que conduzia à significação total do texto.

Mas, esse poema não é caracterizado unicamente por suas metáforas, embora sejam essenciais. Existem outras características importantes a serem detectadas, como por exemplo, o modo descritivo do texto, que pode ser percebido pelo emprego dos tempos verbais feito pelo poeta. O tempo imperfeito em francês é usado para contar ações que ocorreram continuamente¹⁸ no passado, para descrever uma situação ou um estado. Então, há verbos na terceira pessoa do singular com a terminação **-ait** e no plural **-aient** do *imparfait à l'indicatif*¹⁹, que indicam situações e ações inacabadas, assim, encontramos sequencialmente: “*montaient, étaient, avait, surchargeait, secouaient, tombait, circulaient, allaient, était, était, abaissaient, devaient, allaitaient, était, apleuraient, sortaient, s'écartaient, partaient, s'accrochaient, venait, poursuivaient, stoppait, criait, redevenait, repeuplaient, disait, était, renaissait, fauchait*”. De outra maneira, temos somente estes verbos conjugados no *passé simple*²⁰: “*vis, mirent, fut, subsista, se mirent, furent*”, que indicam uma ação internamente terminada no passado. Os verbos nesse tempo verbal são responsáveis pela característica narrativa do poema, pois ele é um dos tempos verbais do modo indicativo da Língua Francesa, utilizado para contar eventos ocorridos²¹. Logo, notamos que o texto tende mais para a descrição do que para narração devido ao maior número de verbos estarem no tempo imperfeito no poema, além de possuir uma grande quantidade de palavras vindas do genitivo.

Verificamos que a mistura de vários tempos verbais contribuem para a significação total do poema. E também para mostrar o tom de indeterminação que Michaux faz em seu texto, deixando-o indefinido porque além desses tempos verbais no indicativo, ele coloca o particípio presente, o presente do indicativo e, também, o condicional presente.

O discurso michaudiano traz palavras usadas no cotidiano, as frases são, geralmente, simples nesse texto. Há períodos pequenos e outros mais longos quase sempre

¹⁷ Segundo Poe a repetição gera uma corrente subterrânea no texto dando significação ao poema. E segundo Friedrich, Baudelaire traduziu suas obras, além de ter sido fascinado por elas, conseqüentemente, influenciou sua poesia e daí em diante, a poesia francesa moderna.

¹⁸ Indicando ações não terminadas.

¹⁹ Tempo verbal equivalente ao pretérito imperfeito do indicativo da Língua Portuguesa.

²⁰ Tempo verbal que equivale ao pretérito mais-que-perfeito do indicativo da Língua Portuguesa, e um tempo verbal literário e não usual no cotidiano, ele equivale ao *passé composé* do modo indicativo usado na Língua Francesa corrente.

²¹ Segundo as normas gramaticais da Língua Francesa nos eventos iniciados e terminados no passado usa-se o tempo *passé-composé*.

intercalados, assim como, pode-se verificar no primeiro parágrafo que é breve enquanto que o segundo é bem mais longo.

Mas, nem sempre a frase michaudiana possui verbo. Às vezes, ela não mantém a ordem direta e completa: Sujeito + verbo + complemento. O que, certamente, contribui para aumentar a sugestão e indeterminação do texto, e que, conseqüentemente, deixa seu leitor confuso entre as fronteiras da poesia e da prosa, do real e do imaginário. Isso é facilmente identificado quando repara-se ainda no primeiro parágrafo “*Là je vis les véritables yeux de créatures, tous, d’un coup; enfin!*”. Aqui temos uma frase com sujeito, verbo e complemento em que o sujeito “eu” vê algo “olhos de criaturas”, desse modo, o sentido da frase se completa. Contrariamente, ao que acontece no segundo parágrafo, que não preserva essa mesma estrutura completa da frase, não apresentando o sujeito nem o verbo em quase todo o parágrafo, mas se apresenta apenas como o complemento do verbo **ver** que aparece no parágrafo anterior, logo, se fizermos a pergunta: O que o sujeito viu? a resposta encontra-se explicitada no segundo parágrafo: “*Les yeux de la drague, les yeux de lait du ventre, les yeux d’encre, les yeux d’aiguille de l’urètre, ... les yeux de betterave de la foule, les grues aux yeux de menthe, l’oeil bifteck de la cinquantaine, des yeux de haute taille,*”

Os poetas modernos criam aquilo que chamam de “dissonância na poesia”, que tende a ser obscura, incompreensível, irônica e com a intenção de vencer as barreiras da linguagem referencial. Por isso é que, talvez, Michaux escreve uma espécie de discurso psicótico, seu texto oscila entre o real e o irreal apresentando-se confuso. Nesse poema, HM escreve uma frase com sentido referencial²² seguida de um longo período com perda de referencial, um tanto esquizofrênica²³ com sintaxe deformada, incompleta e sem sentido. Logo depois vem outro período, e outro, sucessivamente, de modo a simular alucinações e deformar a linguagem. Tzvetan Todorov afirma sobre o discurso esquizofrênico em *Os gêneros do discurso*: “Inicialmente, ao nível da proposição. É preciso que esta seja completa para que haja coerência. Ora, as proposições *inacabadas* enxameiam no discurso esquizofrênico. Uma variante desse inacabamento é a perturbação das relações entre os membros da proposição, como por exemplo, da relação de *transitividade* (conhece-se a relação que há entre transitividade e causalidade)” (Todorov: 1980, p.80).

²² Segundo Todorov no discurso psicótico há também sentido. No entanto, os psicóticos não conseguem distinguir a diferença entre a realidade e o imaginário, mesmo havendo semelhança com o discurso dito “normal”.

²³ Todorov comenta que o discurso é esquizofrênico quando ele possui a sintaxe desconstruída.

Tzvetan Todorov por meio de conceitos da psiquiatria, cria uma hipótese sobre o discurso psicótico, assim dizendo: “Se a psicose é uma perturbação da relação entre o eu e a realidade exterior, o discurso psicótico será um discurso que fracassa em seu trabalho de evocação dessa realidade, dito de outro modo, em seu trabalho de referência.” (TODOROV: 1980, p.75). Logo, quando o autor moderno apropria-se da linguagem psicótica deseja chocar seu leitor e quebrar a unidade estética, pois sabe que a linguagem é falha e nem sempre diz o que se quer dizer. E além disso, ela pode, de acordo com a inteligência individual de quem a maneja, dizer muito mais do que parece dizer.

O uso da prosa, a presença da narrativa na escrita michaudiana vem trazer ao texto poético a aproximação com a ficção e um tom romanesco. Assim, mais uma vez o texto fica no limiar entre prosa e a poesia, o real e o fictício:

Le romanesque, ordinairement, c'est à la fois la prose et la fiction. L'oeuvre de Michaux provoque d'innombrables illusions de romanesque. Un homme prend la parole, un paysage s'organise, on se laisse entraîner. Mais le vrai romanesque suppose une distance et altérité, on a vu à quel point elles étaient trompeuses. L'essentiel est pourtant que l'illusion s'impose avec autant de force, qu'un aussi grand nombre de fragments ou des textes aient un air de récit, nouvelle, de conte ou de roman. (Bellour: 1986, p. 136).

A indeterminação vai do primeiro ao último parágrafo. Dessa maneira, o poeta vai deixando indícios na estrutura do poema em prosa e também no emprego de artigo indefinido (des) “*Des yeux*”, de pronomes indefinidos (*Certain, autres, rien, tout*), “*Certains étaient gros comme des ballons de football, d'autres très hauts*”, “*tout ça est bon*”.

Essa indeterminação, a estranheza vivenciada pelo leitor deve-se ao choque sentido ao perceber que a poesia é absurda, fantasiosa, pois o estranho está presente diante de seu pensamento racionalizado ao extremo pelo positivismo. Esse estranho discurso veio como resposta a uma realidade insatisfatória que o uso da razão máxima conduziu o poeta a nem sempre diferenciar o real do irreal, por meio do poético mergulhando na fantasia e contrapondo-se à realidade.

O estranho se manifesta na poesia moderna por opção de escolha dos poetas que ficaram contra uma sociedade positivista, demonstrando uma revolta contra essa sociedade tanto pelo seu lado social quanto econômico e também ideológico, atingindo todas as estruturas do discurso poético. Assim sendo, os poetas se preocuparam em revelar uma poesia intimista capaz de evidenciar o sofrimento do indivíduo. Isso, significava, por outro lado, que não acreditavam mais na poesia como salvação, rejeitando, então, as regras tradicionais da poesia como pode constatar na afirmativa a seguir

a poesia veio colocar-se em oposição a uma sociedade preocupada com a segurança econômica da vida, tornou-se o lamento pela decifração científica do universo e pela generalizada ausência de poesia; derivou daí uma aguda ruptura com a tradição; a originalidade poética justificou-se, recorrendo à anormalidade do poeta; a poesia apresentou-se como linguagem de um sofrimento que gira em torno de si mesmo, que não mais aspira à salvação alguma, mas sim à palavra rica em matizes; a lírica foi, de ora em diante, definida como o fenômeno mais puro e sublime da poesia que por sua vez, colocou-se em oposição à literatura restante e arrogou-se a liberdade de dizer sem limites e sem consideração tudo aquilo que lhe sugeria uma fantasia imperiosa, uma intimidade estendida ao inconsciente e o jogo com uma transcendência vazia (Friedrich, 1978, p.20).

Como vimos no primeiro capítulo, a estética michaudiana almeja exprimir, imprimir os sentimentos e a arte, no corpo pela chamada *anaphylaxie* que está contida na forma, no conteúdo de seus poemas. Ela quer chocar e ser sentida pela força de sua violência, de seu ímpeto, Friedrich fala sobre esta consequência que o discurso moderno faz em seu leitor

Pode-se falar de uma dramaticidade agressiva do poetar moderno. Ela domina na relação entre os temas ou motivos que são mais contrapostos do que justapostos, além disso, domina na relação entre esses e um comportamento inquieto de estilo que separa, tanto quanto possível, os sinais do significado. Mas ela determina também a relação entre poesia e leitor, gera um efeito de choque, cuja vítima é o leitor. Este não se sente protegido mas, sim, alarmado (Friedrich: 1978, p.17)

O discurso de HM está voltado ao patológico, evidenciando a mente de um indivíduo transtornado ou que se experimenta transtornar procurando sentir estados extremos de sofrimento do corpo²⁴ para depois relatar. Por consequência, resulta numa linguagem individualizada e esquizofrênica em que se vê um amontoado de imagens de olhos que perseguem e de vozes repetidas “*Tudo isto é bom para a panela*” no poema. De acordo com Todorov, em sua obra *Os gêneros do discurso*, a repetição e a anáfora são traços importantes para identificar o discurso esquizofrênico. Em contrapartida, existem outros que podem contradizer, nesse caso, o uso das metáforas de genitivo que especificam, pois descrevem, identificam, criam uma referência com o real, contudo, estas referências quando combinadas não tem referência final com o real, como por exemplo, quando o poeta diz: “*les yeux de lait du ventre*”, pois no real existem os olhos, o leite e o ventre, mas não “os olhos de leite do ventre”.

Por outro lado, o poema “*Les yeux*” representa e proporciona a visão, a descoberta, deixa o indivíduo se desenvolver na experiência da leitura, no contato com o

²⁴ Veja-se no capítulo I desse trabalho.

imaginário, pois o autor deseja chocar com sua arte estranha e fazer com que vejamos o texto com outros olhos²⁵ e que enxergamos as imagens dos olhos contidos no poema. Eles ocupam e fecham nosso campo de visão, surgem em imagens na nossa mente pelo discurso metafórico.

A imagem, por sua vez, está presente na poesia michaudiana e contemporânea, principalmente, por meio do discurso metafórico. No entanto, o conceito de imagem até hoje gera confusão quanto a sua significação. Então, Paz diz sobre as diversas significações da imagem

A palavra *imagem* possui, como todos vocábulos, diversas significações. Por exemplo: vulto, representação como quando falamos de uma imagem ou escultura de Apolo ou da Virgem. Ou figura real ou irreal que evocamos ou produzimos pela imaginação. Neste sentido, o vocábulo possui um valor psicológico: as imagens são produtos imaginários. Não são estes seus únicos significados, nem os que aqui nos interessam. Convém advertir, pois, designamos com a palavra imagem toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que unidas compõem um poema (Paz: 1996, p. 37).

A imagem é criada pela visão, contudo, o ato de apreensão de um objeto depende da sua aparência e da sua existência em cada indivíduo. Essa imagem apreendida pelo olho tende a substituir a presença do objeto em contato conosco numa relação de presença e ausência. Dessa forma, afirma Bosi: “A imagem é um modo que tende a suprir o contacto direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência” (Bosi: 1997, p.13).

Entretanto por mais que o olho deseje apanhar a imagem do objeto tal qual ele se apresenta, isso se torna impossível, pois essa situação escapa aos olhos e transcende para a impressão íntima de cada indivíduo que é determinada pela heterogeneidade de luzes, cores dadas pelo ambiente. Logo, se por um lado a imagem fascina, por outro, ela persegue e angustia, porque sempre oscila entre o *aparecer* e *parecer*²⁶.

Segundo Paz, a imagem carrega em si realidades contrárias, assim afirma: “toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real.” (Paz: 1996, p.38).

²⁵ outros pontos de vista.

²⁶ A imagem também pertence à linguagem, pois é por meio da palavra há a tensão entre o dizer e o querer dizer. É falha e não substitui uma realidade nem um objeto.

No entanto, o pensamento ocidental perdeu a origem do princípio da contradição complementar que trata dos contrários como complementares, princípio o qual o pensamento oriental se originou e não se transformou, porque não criou aversão ao outro. Esse princípio se encontra na imagem e a reconcilia com os contrários em um dado momento. Henri Michaux esteve sempre consciente desse processo que sofre a imagem. Sabe-se que isso se deve às leituras de poetas importantes e da cultura oriental. Podemos verificar isso em várias metáforas do poema.

São nas metáforas e comparações que, geralmente, vemos a multiplicidade, a variedade de olhos que povoa o texto como se estivesse em todos os cantos sempre a enxergar e em determinados momentos, as imagens deles parecem brotar do chão: *“Puis, petit à petit, elle se repeupleait; d’yeux toujours différents de races nouvelles; de toutes les structures, des fignolés comme des minarets, des pleins comme des tambours, des rouges comme des cerises, de toutes de sortes, emplissant la plaine rapidement, à petits bouillons”*

Os olhos se multiplicam vertiginosamente nesse poema. Mesmo assim, os leitores associam ao órgão responsável pela visão, em efeito e é por meio deles que as imagens são formadas no cérebro, ou seja, os olhos captam através da retina as imagens que são memorizadas pelo cérebro. Entretanto, esta relação entre o que é e o que parece ser torna-se confusa quando lemos esse texto, pois o poeta parte de algo real para mostrar o abstrato, o imaginário.

É a partir dos olhos que, logicamente, surge a possibilidade de vermos em diversos ângulos o mesmo objeto. Isso, proporciona, então, meios de entendermos que existe uma pluralidade de pontos de vista para ver um objeto, nos proporcionando vê-lo de várias formas, ampliando nossa capacidade de conhecimento e de entendimento do universo.

Esse órgão faz com que se enxergue o mundo exterior e interior. Ele permite que cada indivíduo conheça seu eu interior (a alma, o espírito, como desejem chamar). Ao ver o mundo, o ser humano se percebe olhando o outro e as coisas e, conseqüentemente, constrói-se como sujeito num processo de espelhamento de similitude e diferenciação.

Segundo o *Dicionário de Símbolos* de Alain Gheerbrant e Jean Chevalier, o olhar é provido de um poder mágico de ver a realidade concreta e de voltar-se para o abstrato, o desconhecido e o mundo interior (a alma). Dessa forma, “o olhar é carregado de todas paixões da alma e dotado de um poder mágico o que lhe confere uma terrível eficácia. O olhar é o instrumento das ordens interiores: ele mata, fascina, fulmina, seduz, assim como exprime.” (Chevalier;Gheerbrant: 1997, p. 653).

Devemos ressaltar que o corpo intermedia o contato do ser com as coisas do mundo real e do imaginário, que por assim dizer, é encantado pela poesia, principalmente, neste poema em análise. Pois, é através do olho que o ser se contata com o mundo poético e com seu mundo interior em constante refazer de sensações e significados trazidos pela leitura do poema.

O olhar vem revelar a poesia vista e transformada em poema. Estudar literatura, ler poemas, é ler o mundo, é ler a si mesmo, é conhecer-se²⁸. Então, ler se inicia pelo olho²⁹ e, portanto, é olhar. Esta conclusão é, aparentemente, banal, no entanto, é preciso encarar o objeto, para obter conhecimento, para descobrir um texto e suas verdades, ou seja, decodificá-lo, desnudá-lo, entendê-lo. Vejamos o que diz o *Dicionário de Símbolos* sobre o enxergar

As metamorfoses do olhar não revelam somente quem olha; revelam também quem é olhado, tanto a si mesmo como ao observador. É com efeito curioso observar as reações do *fitado* sob olhar do outro e observar-se a si mesmo sob olhares estranhos. O olhar aparece como símbolo e instrumento de uma revelação. Mais ainda, é um reator e um revelador recíproco de quem olha e de quem é olhado. O olhar de outrem é um espelho que reflete duas almas (Chevalier;Gheerbrant: 1997, p. 653).

No *Dicionário de Símbolos* percebemos que “O olho, órgão da percepção visual, é, de modo natural e quase universal, o símbolo da percepção intelectual. É preciso considerar, sucessivamente, o olho *físico*, na sua função de recepção da luz”. Portanto, o olho tem uma vasta lista de significados. É o que Michaux procura demonstrar em seu poema nomeando-os, enunciando-os, classificando-os, e até criando novos significados por meio da linguagem poética, utilizando comparações como um encontro fortuito de essências com o uso de metáforas.

São olhos de objetos: *Les yeux de la drague*, de órgãos: *les yeux de lait du ventre... l'oiel roux du foie* e assim o poeta prossegue a apresentação de uma variedade de olhos e de olhares. De acordo com Bellour o olho na obra de Michaux é

il est multiple également, et les yeux de lampe très douce, les pleins d'angleterre et de rêve, ne sont ici que des notes fugitives. Les yeux vivent la vie effrayante de la diversité humaine. Là je vis de véritables yeux des créatures, tout d'un coup, enfin ! il y a peu d'énumération aussi hallucinantes que cette soudaine parade d'yeux. La perpétuelle fièvre des visages devient fièvre des yeux : Et ils se mirent à bouger, car ils étaient devenus autonomes. L'homme se trouve à cet instant résumé dans son oeil, cette part mouvante de lui-même (Bellour: 1986, p.67).

²⁸ HM impõe, de certa forma, o conhecimento ao seu leitor, mas o conhecimento que está sempre em transformação e experimentação, nunca é absoluto.

²⁹ Fala-se de leitura a partir do olho, porque este é o tema de que trata o texto, por outro lado, não há interesse em discriminar outros tipos de leituras por meio de outros métodos quando não há visão.

No segundo parágrafo do poema, o poeta enuncia esta diversidade e não separa o objeto do vivo, do humano

Les yeux de la drague, les yeux de lait du ventre, les yeux d'encre, les yeux d'aiguille de l'urètre, l'oeil roux du foie, les yeux de mer de la mer, l'oeil de beurre des tonneaux, l'oeil d'ébène du menton, englouti de l'anus, les yeux à plis, l'oeil fessu des acrobates, les yeux d'huile, les yeux de drap des mondains, la classe moyenne aux yeux de meuble, le pianiste aux yeux des frites, les yeux de soupe, les yeux lointains de l'artillerie lourde, les yeux de beterrave de la foule, les grues aux yeux de menthe, l'oeil bifteck de la cinquantaine, des yeux de haute taille, et les regards montaient comme une brume.

No terceiro parágrafo, os olhos ganham autonomia, movimentam-se “ *Et ils se mirent à bouger, car ils étaient devenus autonomes*”.

O ato de ver um objeto origina uma imagem dele em nosso cérebro, no entanto, a imagem michaudiana não é a imagem criada pela nossa visão, mas sim, pela leitura do discurso poético.

Embora o poeta tematize sobre os olhos, será que os olhos contidos no poema são reais? Sabe-se bem que o ventre e o fígado não possuem olhos, então, não há dúvida que as imagens geradas pelo discurso michaudiano sobre os olhos são imaginados. Além de tudo, esse discurso é a linguagem poética.

No entanto, não devemos esquecer que o olho é o mediador entre o real e o imaginário, entre o externo e o interno, entre o corpo e a alma, entre o outro e o ego. Destarte, as imagens são criadas pelo sujeito lírico “*je*” do poema que conta como os olhos se comportavam, o que faziam e os descreve.

Quando os olhos tornam-se autônomos, tornam-se ativos, realizam ações. Dessa maneira, funcionam no corpo como um agente de percepção e de ação. Como acontece no trecho seguinte no qual eles são *grimpeurs* ou *bêcheurs* “*il y avait là des yeux grimpeurs, il y avait les bêcheurs (chassieux), et la terre se mettant dans leur chassie les surchargeait continuellement; ils la secouaient constamment, qui tombait comme un paquet de tripes, ou comme bras à la guerre.*”

O texto michaudiano abarca uma pluralidade de sentidos do objeto do qual está tratando, neste caso, os olhos. Tem-se uma diversidade de olhos “*planteurs et attentifs*”, “*gourmands*” como se repara no trecho seguinte: “*Il y avait les yeux planteurs et attentifs qui circulaient sur de hauts pédocules, des yeux gourmands bourrés de marrons, des yeux comme des péritoines, enfin, à l'écart, toujours fins et fignolants, des yeux de lotus jolis à*

ravir. ”, desse modo, se deve observar que o olho, além de ser um órgão de percepção, ele também seduz e encanta: “des yeux de lotus jolis à ravir”.

Os olhos povoam o espaço textual criando numerosas imagens, que parecem perseguir a mente do leitor a imaginá-los, um após outro. A repetição da palavra “olho” e “olhos” gera uma imagem após a outra, eles aparecem e desaparecem numa espécie de vertigem ou alucinação e acabam gerando um sentimento de absurdo e criando a ideia de mundo irreal, ou seja, leva-nos a habitar a fantasia.

Desse modo, a fantasia, o discurso psicótico e o poético se fundem. Não há mais como separar o real do imaginário. A fantasia supera o real visto que não é mais interessante viver nessa realidade sem fantasiar, porque o mundo concreto não é mais suportável. Esse discurso modificado critica a realidade. Ele não permite haver censuras e punições, ou simplesmente não dizer nada. Afinal, ele não diz diretamente tal qual o discurso referencial.

Alguns olhos se batiam contra o muro, pode-se dizer que é uma violência? Em outros poemas de HM constata-se a presença de um corpo, mas de um corpo alvo de golpes, doenças, dores. Nesse poema, há olhos que se ferem “*les yeux à clous qui se blessent eux-mêmes*”.

O texto poético quer e deve ser visto, descoberto, desvelado e entendido. Em efeito, o olho é um órgão de percepção da alma e de inteligência. É através dele que o texto é lido em geral. Portanto, ler é descobrir. Por isso, para melhor compreender a significância do poema “*Les yeux*”, é interessante nos reportarmos ao significado da palavra descobrir “Tirar a cobertura de, destapar, patentear; achar; manifestar, dar a conhecer; encontrar pela primeira vez; inventar; avistar; divulgar; denunciar” (Bueno, 1992, p. 345). E no Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa de José Pedro Machado diz que a palavra “descobrir” vem do Latim “*discooperire*, « descobrir, pôr a descoberto »”.

Essa palavra deve ser pensada com mais atenção quando se trata de texto poético haja vista que, a linguagem poética ultrapassa o significado da linguagem objetiva. Os signos linguísticos, concatenam-se em jogos e alternâncias de sons e imagens geradas pelas palavras articuladas no discurso que visa justamente ser descoberto pelo leitor.

Logicamente, os olhos veem, descobrem e se movimentam, porque são autônomos, mas também são acomodados – parasitas, quando apenas registram os objetos. Dessa forma, encontramos no poema “*les yeux éconifleurs qui ne vivent que sur les sentiments des autres*”.

Além da metáfora, o poeta caracteriza os olhos grandes pela comparação com o uso da conjunção *comme*: “*Certains étaient gros comme des ballons de football*”. E no mesmo parágrafo, tem-se uma outra comparação, porém com estrutura gramatical diferente *plus gros que* um comparativo: *d’autres pas plus gros que des yeux de formis*. Embora o recurso usado não seja a metáfora, há aqui dois tipos de comparações, nessas comparações, o olhos são associados aos objetos e aos insetos, respectivamente.

Na poesia de Michaux e especialmente no poema estudado, os olhos parecem ter vida própria, eles surgem, brotam do solo: “*Puis, un peu après, d’autres yeux se mirent à apparaître. Ils affleuraient d’abord timidement. Bien vite, ils furent nombreux*”.

Como se sabe, eles estão em grande quantidade, possuem muitas características: são pesados “*des yeux lourds*”, leves “*les yeux volatiles*”, têm pernas, enfeites, são vários, estão na terra, na água “*des yeux aquatiques*”, no ar sempre a descobrir e a conhecer. Existem até os escondidos “*et les yeux secrets qui vivent dans les mares.*”

A estrutura do poema em prosa, escolhida pelo poeta, deixa o autor livre para tratar dos olhos como uma mistura, que de forma fictícia sugere uma variedade de olhos, os quais se manifestam em diversos espaços e transitam onde desejam. Mas também, é importante lembrar que o olho é um agente transformador de indivíduos, capaz de construir um sujeito, de guiá-lo por caminhos, de perceber o mundo que o cerca e de adquirir consciência tanto de seus atos como dos outros. O poema de Michaux faz o indivíduo notar-se, ver-se, adquirir conhecimento e entender seu universo por meio dos olhos que vêm significar e resignificar o mundo do leitor pela poesia.

Capítulo III

A conquista do saber

Verificaremos, no poema “*Magie*” da obra *Lointain Intérieur* publicada pela primeira vez em 1938, tal como o corpo apresenta-se na realização do processo de criação literária em que ele é base, percurso, espaço de autoconhecimento, que se dá através da experimentação corporal. Além disso, tentaremos demonstrar outras características do poema.

O poema “*Magie*” trata de uma experiência de apreensão de uma maçã sobre a mesa. Esse ato de observar se aproxima à experimentação de uma pessoa que quer perceber um objeto ou a de um pintor que deseja habitá-lo antes de pintar. No entanto, se torna muito mais que isso.

O poeta mistura poesia e prosa sugerindo uma linguagem narrativa-descritiva com tom de romance confessional, porém, extrapola o conceito de literatura confessional, pois se a ligarmos à sua origem histórica religiosa-cristã, notaremos que o termo confissão é muito comum ao cristão que visa se autoconscientizar de seus erros e ser alguém mais evoluído espiritualmente. Nota-se que foi Jean-Jacques Rousseau que introduziu, em *Les Confessions*, esse tipo de literatura na modernidade demonstrando o homem e o seu natural, e assim, trazendo outras reflexões sobre a linguagem e sobre o ser que se percebe no mundo.

Nesse poema, o poeta está voltado para si mesmo e para seu eu empírico, que vira a atenção sobre si mesmo. Ele sente, observa e transforma a realidade, assim, por meio do sentimento, da experiência vivida, prova as transformações que faz da realidade no ato da escrita.

Essa interiorização e intimismo da poesia lírica é devido à indeterminação típica da lírica, que se diferencia de todas as outras formas de literatura. Pois a lírica é uma forma de literatura que para Novalis é “representação do sentimentalismo” (Novalis *apud* Friedrich, p.28). Ela mistura neutralidade e intimismo de modo indeterminado no ato poético, isso, no

entanto, desafia o mundo dos hábitos se contrapondo a eles. Segundo Novalis, os homens poéticos não podem viver sem esse outro mundo contrário aos hábitos.

Por consequência, o poeta é divinizado por causa da poesia lírica moderna que retorna à origem, então, é visto como mago. Desse modo, temos uma similaridade entre poesia e magia, que desde os primórdios se difundiu ao longo dos séculos na forma mais primária de arte poética, contudo se vinculou ao intelectualismo trazido pela cientificização do homem e de seus hábitos.

Cria-se uma arte poética voltada às tradições arcaicas e primitivas do poetar, unida com uma capacidade de construção (de realidades e de linguagem) e experimentação científica. Logo, o poeta torna-se mago, capaz de enfeitiçar os leitores e fazê-los sentir e experienciar todos os sentimentos e situações que ele quiser, por meio de encantamentos, repetições, e do mundo misterioso trazido pelo discurso.

De novo, portanto, a paridade da poesia com a magia, provinda das mais antigas tradições, mas colocada numa nova relação com a “construção” e com a “álgebra”, como Novalis chama e gosta de sublinhar um traço intelectual desta poesia. A magia poética é severa, é “uma fusão da fantasia com a força do pensamento”, é um “operar”, profundamente distinto em seu efeito do simples prazimento o qual, agora, deixa de ser o acompanhante da poesia. Da magia, Novalis deduz o conceito de encantamento. “Cada palavra é um encantamento” uma evocação e um exorcismo da coisa que o nomeia. Daí, a “mágica da fantasia” e o “mago é poeta”, e vice-versa (Friedrich: 1979, p. 28).

A poesia lírica moderna, em efeito, em alguns aspectos, retrocedeu às práticas poéticas primitivas. Entretanto, obscureceu sua linguagem, não se preocupando mais com a ordem sintática, com a rima e com a métrica, possibilitando o desenvolvimento da “poesia-magia”. Por isso, Bernard Colin diz sobre a escrita de HM na revista *Collections les cahiers de l’Herne*

Une seule chose sur la terre qui serait invisible ? Une seule qu’on ne pourrait pas voir ? Des images qui provoquent, des images qui ne déclenchent, le contraire des paroles qu’on entend dans les songes, qu’on voit sur les murs. Et tout rapporter, tout reporter, avec la capacité, avec les moyens sans limites, correspondant universel. A Calcutta, en Malaisie, en Chine, en Auvergne, au Muséum, tout ce qui a passé devant ses yeux, tout restitué, reporté, rendu au centuple. S’il faut être faible, plus faible ; si c’est crier, plus de cri. Si c’est comprendre : il devient *navigation*, baleine, difficulté. Par les yeux, par les oreilles, par le nez, et les mots dans tout ça ? Il se méfierait des mots, et pourtant, grâce à eux pourtant. Pourquoi des mots, et encore des mots français, pourquoi de cette tribu, cette langue plutôt qu’une autre ? Pourquoi *dans les livres il y a quelque chose de divin* ? (Colin: 1999, p. 24)

Seguindo os passos de Baudelaire e Rimbaud, do século XIX, HM desenvolveu seu método de escrita, trabalhando a magia da linguagem e a fantasia, pois segundo a teoria Simbolista, a palavra no momento em que é proferida se encontra com o universo e assim provoca, no ser, analogias ocultas.

O poema “Magie”, por sua vez, narra uma experimentação poética por meio da percepção corpórea em que a linguagem nos aproxima ao ritmo do pensamento, num mergulho ao mundo interior do corpo humano, ou seja, na origem. Só que intermediado por uma maçã que ocasionará várias outras experiências e tentativas de formação de novos pontos de vista.

Esse ritmo do pensamento, fluído, proporcionado pela estrutura em prosa e narrativa, não permite interrupções como as oferecidas pela rima e métrica. Simulando, então, o retorno ao natural, ao primitivo, à origem da linguagem – a poética, assim sendo, podemos observar que ritmo, sentido, sujeito significa discurso - uma tríade primordial.

A maçã é responsável pelo devaneio poético. Ela vem iniciar o contato do experimentador com a linguagem e seus limites indefinidos, em que os gêneros não são mais puros, eles mesclam técnicas de escrita, de maneira a desorientar seu leitor, que cria as imagens a partir deles.

A lírica moderna vem, diferentemente da clássica, ao encontro com o desconhecido, o irreal, a desordem, a fantasia, para romper com racionalismo ativo e crescente da ciência e sociedade contemporânea ocidental, além de romper com seus hábitos filosóficos, tentando aceitar qualquer saber, estudando os problemas propostos pela imaginação poética. O passado cultural instituído não conta mais. A poesia vem se relacionar com todo tipo de arte e construir novos pensamentos. Dessa forma, Jean Laude analisa no seu artigo “*Voyages*” em *Collections les cahiers de l’Herne*, sobre a relação do racionalismo com a consciência ocidental na escrita de HM

Ce semblant de cohérence, que dans la conscience occidentale, avait instauré la croyance à l’université de la raison, se disloque soudain. On pressent, entre les deux guerres que s’il n’y a qu’une Raison, et que si elle est une, elle n’est qu’une des

réponses possibles (et pas nécessairement la meilleure) au problème de la vie. Plus qu'aucun des autres siècles de découverte, celui-ci appréhende l'homme en sa diversité, non plus seulement sous les apparences multiples de son physique et de ses modes de vie mais, plus centralement, dans sa pensée elle-même, par les points sur lesquels il applique sa pensée. (Laude: 1999, p.163).

O poema em prosa, como se sabe, promove a mistura, a experimentação e a indeterminação, logo, sua estrutura e conteúdo delatam continuamente a dúvida e a incerteza. Dessa maneira, o narrador, em primeira pessoa do singular “je”³⁰, se apresenta no início da narrativa desse poema, indicando seu estado de desequilíbrio emocional anterior à nova empreitada a ser realizada “*J’étais autrefois bien nerveux*” (Michaux: 1963, p. 9)³¹. O que se comprova no advérbio e no tempo verbal escolhido pelo poeta, pois “*étais*”³² está em um tempo passado e o advérbio “*autrefois*” reforça o sentido de que a ação se realizou em um tempo passado, porém mais distante. Esse distanciamento é provocado também pelo tempo imperfeito que sugere um distanciamento tanto do tempo presente da narrativa, quanto da nova empreitada. Em outras situações, o tempo imperfeito pode nos encaminhar a uma realidade distante que fazendo analogia com o mundo distante podemos ligá-lo ao imaginário e a fantasia.

Logo em seguida da frase acima citada e no mesmo período, notamos que o narrador continua o discurso dizendo: “*Me voici sur une nouvelle voie*”, ocasionando uma oposição entre o passado e o agora, o real e o imaginário.

Desse modo, o escritor contrapõe a frase “*J’étais autrefois bien nerveux*” à frase “*Me voici sur une nouvelle voie*”. Essa oposição cria um desconforto, ao leitor, que cresce quando chega-se no período seguinte “*Je mets une pomme sur ma table. Puis je me mets dans cette pomme. Quelle tranquillité*”. Nesse parágrafo, ressaltamos que acontece uma ação reconhecida como real “*Je mets une pomme sur ma table*” e depois, vem a frase indicando uma ação não real, desconhecida “*Puis je me mets dans cette pomme.*”

Essas ações que se passam no tempo presente do indicativo, em efeito, acontecem no momento em que o narrador relata sua experiência. Diferentemente, da primeira frase que

³⁰ Segundo Todorov, em *As estruturas narrativas*, o sujeito da enunciação na primeira pessoa do singular é dissimulado e pouco confiável.

³¹ Veja-se tradução do poema “*Magie*”, *infra* p.104.

³² O verbo “*être*” no imperfeito do indicativo, tal como vimos no poema “*Les yeux*”.

está no imperfeito, assim como, vimos acima. Geralmente, o presente do indicativo é usado em uma ação tida como real, entretanto, há uma inversão no uso dos tempos verbais quando se trata de real e imaginário nesse poema. Ao mesmo tempo que, o narrador conta sobre uma ação que poderia ter sido real no presente do indicativo, usa também em uma ação irreal com esse mesmo tempo, como verificamos no trecho seguinte *“Je mets une pomme sur ma table. Puis je me mets dans cette pomme. Quelle tranquillité”*.

Devido às peculiaridades do texto michaudiano, Jean-Pierre Martin chama a escrita de Michaux de “ensaio”. Não podemos negar que ele está certo, porque a estrutura de poema em prosa permite-nos ir de encontro à experimentação. E se nos reportarmos ao conceito de ensaio que vimos no primeiro capítulo desse trabalho, entenderemos ensaio como “tentativa”. Chegamos a um ponto muito importante para a compreensão do poema *“Magie”*. Porque ele é tentativa, tentativa seguida de tentativa, e cada uma delas é uma história, ou seja, são fragmentos, são histórias desenvolvidas encadeadamente.

A oposição permanece e se apresenta em fragmentos e se os analisarmos cuidadosamente, teremos um elo originado pela maçã e as experiências que ela desencadeia. Por exemplo, na primeira parte do poema, temos no segundo e no terceiro parágrafos, o início da experimentação em que o sujeito coloca a maçã sobre a mesa. Depois, no quarto parágrafo, o sujeito começa outra tentativa *“Je commençai autrement et m’unis à l’Escarot.”*. E assim continua no quinto, sexto e sétimo parágrafos. Mas no oitavo e último parágrafo, retorna à maçã, ou seja, ao princípio do poema. Cada uma dessas tentativas ocasiona sentimentos e sensações diferentes, além de um suspense dado pela indeterminação do acontecimento, que ora é contado no presente, ora no passado, deixando o leitor sem saber que tempo é esse.

A narrativa em primeira pessoa reforça a indeterminação, pois o discurso confessional nasce da necessidade do eu de contar suas experiências, tentando se reconhecer, ter consciência de si mesmo e do mundo que o rodeia. Nesse caso, se sabe que nem sempre se pode acreditar que seu relato é real, no entanto, o poeta quer que fiquemos entre o real e o imaginário, indefinidamente, na dúvida.

Et c’est précisément ici que se regroupent en une constellation assez dense et homogène tous les symptômes de ce qui pourraient être une mutation décisive de notre civilisation. J’entends bien ce ne pouvait pas être que la façon vulgarisée, mais

l'utilisation de certaines théories scientifiques (relativité, relation, incertitude) et leur application à la philosophie ont alimenté, modelé même la pensée moderne : plus précisément, ont renforcé ou étayé une structure de la conscience occidentale. La réflexion désormais se situe au centre des problèmes du choix et de la liberté. De la psychologie – qui découvre l'homme intérieur- à l'ethnologie – qui rompt les liaisons déterministes, qui ruine la théorie d'un progrès suivant une vie unique et continue – sciences humaines dépossèdent l'Occident de la place qu'il s'était attribuée, du rôle de guide qu'il s'était donné, et des ses certitudes universalistes : elles lui découvrent aussi le champ de ses motivations inconscientes, non rationnelles, et l'obligent ainsi à une critique serrée de ses propres valeurs (Laude: 1999, p. 163)).

A estrutura em prosa é ambígua de natureza, HM produz situações de “experiência dos limites” colocando detalhes misteriosos entre o homem e a natureza, conseguindo, magicamente, criar imagens que misturam opostos, mas que se completam. Assim, real e imaginário parece não ter limites delimitados, desse modo, o indivíduo pode transitar entre eles naturalmente. Embora, nesse poema, tenha indícios de incerteza.

O mistério (a dúvida, a incerteza), como quisermos denominar, está presente em toda estrutura narrativa, os indícios são vários, tais como, o poema em prosa, o narrador em primeira pessoa, o estilo confessional, mas quando se vê o relato de estilo confessional, logo, se sabe que este eu que nos fala é o narrador, o autor e o personagem. Dessa forma, o discurso se torna mais ambíguo, pois a história existiu ou não existiu? Quem nos fala?

Quando o poeta diz no terceiro parágrafo “*Ça a l'air simple. Pourtant Il y a vingt ans que j'essayais ; et je n'eusse pas réussi, voulant commencer par là. Pourquoi pas ? Je me serais cru humilié peut-être, vu sa petite taille et sa vie opaque et lente. C'est possible. Les pensées de la couche du dessous sont rarement belles*”, em forma de reflexão, esse parágrafo instaura a dúvida, primeiro com *peut-être* e depois com *C'est possible*, a possibilidade de acontecer ou não ação, ou seja, estabelece a ironia. Há, no quinto parágrafo, mais uma palavra que demonstra essa incerteza quando o narrador diz sobre o rio *Escaut* e para tornar seu discurso autêntico ele diz que o rio é verdadeiro “*C'est un fleuve, un vrai.*” Dessa forma, deixa seu leitor sem saber se as experiências são ou não verdadeiras.

Ora o discurso parece fantasia ora real, a maçã desencadeia as experiências, entretanto, o rio vem realizar um retorno ao passado, um passado que segundo o tempo verbal *passé simple* indica que as ações se iniciaram e terminaram no passado, assim como, o pretérito perfeito do indicativo da Língua Portuguesa. Isso quer dizer que esses fragmentos são

lembranças, pois quando o sujeito coloca a maçã sobre a mesa a narrativa é contada no presente e quando fala do *Escaut* está no passado concluído.

HM mostra um corpo que é a origem e o percurso. Embora, quase nunca seja bom estar em seu próprio corpo, porque ele delega sofrimento, instabilidade, incertezas, medos, mesmo assim, é por meio dele que o poeta imagina, cria, inventa, se observa e se experimenta. O autor Claude Fintz, em *Henri Michaux, "homme-bombe": l'oeuvre du corps : théorie et pratique*, acredita que o corpo é um espaço central na poética de Michaux

Sa poétique, en effet, relève d'une anthropo-logique qui permet de donner une pleine cohérence à ses dimensions éthique, « esthésique », et imaginaire, voire spirituelle. Cette oeuvre visionnaire laisse entrevoir une géométrie labyrinthique et une « profondeur » insoupçonnée de l'humain, qui contestent la rassurante clôture du corps et l'illusoire unité de la personne. Au Réel, éclaté en des réalités multiples et gigognes, Michaux retrouve un centre paradoxal qui est le corps : c'est du moins l'hypothèse qui réunit ces études. Si le corps forme une passerelle qui permet de circuler entre les différents plans de l'oeuvre et de l'exploration de Michaux, il ne s'agit pas de l'instance somatique qui sert de support et de frontière au sujet, avec ses déterminations psycho-socio-logiques. Michaux fait, de plus en plus nettement, référence à un corps ouvert, à un « corps-espace », impersonnel (voire transpersonnel), à une corporeité coextensive à l'oeuvre, au Réel et aux autres. (Fintz: 2004, p. 06).

A lírica moderna é trabalhada pelos poetas de maneira consciente, experimentada, intelectualizada e matemática, do ponto de vista das combinações, das possibilidades e da abstração. Assim como afirma Friedrich

Interioridade neutra em vez de sentimento, fantasia em vez de realidade, fragmentos do mundo em vez de unidade, mistura daquilo que é heterogêneo, caos, fascinação por meio da obscuridade e da magia lingüística, mas também um operar frio análogo ao regulado pela matemática, que alheia o habitual: esta é exatamente a estrutura dentro da qual se situarão a teoria poética de Baudelaire, a lírica de Rimbaud, de Mallarmé e a dos poetas hodiernos. (Friedrich: 1979, p.29).

HM divide o poema em cinco partes do I ao V, tendo em vista essa matematização, a análise ocorrerá de forma progressiva, tendo como princípio cada etapa, como se fosse um método com ordem a se seguir para se alcançar um efeito desejado.

Na parte I do poema, o sujeito lírico, no primeiro momento da experiência, começa contando seu estado no tempo passado “*J’étais autrefois bien nerveux*”. Em seguida, parte para o tempo presente se situando no tempo e espaço: “*Me voici sur une nouvelle voie*”.

O sujeito lírico inicia a experimentação da maçã sobre a mesa, sendo então, o ponto de partida do devaneio, como se estivesse simulando a interiorização do corpo por meio do objeto desejado e vice-versa: “*Je mets une pomme sur ma table. Puis je me mets dans cette pomme*”. Assim, Claude Fintz diz sobre o método de criação artística e de exploração do corpo em que HM almeja encontrar o interior, a abstração

Premier moment de cette exploration d’un imaginaire du corps chez Michaux: la pratique de l’art se différencie peu d’une méthode spirituelle d’accès à soi et paraît s’apparenter à une pratique spirituelle diversifiée. Le corps, si proche de l’âme, est en effet à la fois le sujet et objet de la quête et d’un travail de purification réalisé sur soi et en direction d’un autre. Un même enracinement corporel paraît presider à la fois à la maîtrise esthétique et à la connaissance et au contrôle de l’intimité. (Fintz: 2004, p.13).

Tem-se a imagem do sujeito que coloca uma maçã sobre a mesa e depois se projeta dentro da maçã, nesse instante, penetra a maçã. Dessa maneira, a fruta será um meio usado pelo poeta para desenvolver todo um discurso de intervenção da realidade simbolizado uma forma do corpo alcançar o conhecimento pela relação corpo/objeto. Desse modo, a experimentação corporal acarreta o conhecimento, o prazer e a dor. Então, o corpo é explorado num processo de descoberta e conscientização. “*Le texte de Michaux, cette organicité langagière, fait transiter « du » corps vers autres corps, si bien que l’oeuvre devient le site imaginaire/imaginal de mise en contact des corps*” (Fintz: 2004, p. 07).

Essa experiência de apreensão do objeto é comum ao nosso corpo, mas a maioria das pessoas desconhecem como se dá, segundo Merleau-Ponty “ver é entrar em um universo de seres que se mostram, e eles não se mostrariam se não pudessem estar escondidos uns atrás dos outros ou atrás de mim” (Merleau-Ponty: 1996, p. 105).

O poeta escolhe muito bem as palavras a serem utilizadas, em efeito, a partir da tradição literária Simbolista Francesa, da segunda metade do século XIX em diante, que o

simbolismo das palavras tem sido mais bem trabalhado até gerar o esgotamento de significação atual das palavras contido na literatura contemporânea.

A maçã possui uma simbologia imensa, ou seja, muitos sentidos - nesse caso, quer dizer o significado. Na verdade, esses sentidos se referem em todos os casos, segundo o dicionário de símbolos: “de um meio de conhecimento, mas que ora é o fruto da Árvore da vida, ora o da Árvore do conhecimento do bem e do mal ...” (Chevalier;Gheerbrant: 1997, p. 572), pois esse símbolo pode significar o erótico. Nesse poema, a sexualidade, o desejo, a juventude, a eternidade, o engajamento no corpo em busca do conhecimento, o equilíbrio, a totalidade, dentre outras coisas que ao longo do poema são demonstradas.

O sujeito procura fazer um movimento de fora para dentro no processo de interiorização da maçã. Assim, a maçã vem significar o conhecimento, porque há no seu interior alvéolos, que são vistos, quando se corta uma maçã ao meio, então, se percebe uma estrela de cinco pontas formada pela posição das sementes, por isso tornaram-na o fruto do conhecimento, pois o pentagrama é o símbolo do saber, não obstante disto, que o autor escolheu dividir o poema em cinco partes. Por outro lado, é o “fruto de ciência, da magia e da revelação” (como se vê nas tradições Celtas), e também um “fruto maravilhoso” por ser o fruto da macieira, que em Celta possui o significado de “árvore do Outro Mundo” e vista desse modo, alcança significados místicos, assim como a poesia michaudiana.

Logo, a maçã desencadeia no corpo o desejo de experimentá-la e de experimentar-se, conhecer-se, e até mesmo de cientificizar-se, ou seja,

No instante em que entra na maçã, o sujeito lírico do poema comenta seu feito dizendo da dificuldade do processo de concentração e interiorização dessa apreensão do objeto: “*Ça a l’air simples. Pourtant il y a vingt ans que j’essayais ; et je n’eusse pas réussi,*” e completa dizendo como se os outros fossem criticá-lo por seu ato de penetração e apropriação, quando diz: “*Je me serais cru humilié peut-être, vu sa petite taille et sa vie opaque et lente.*”

É importante perceber que o poeta, no decorrer do poema, vai denunciando o movimento de interiorização e conscientização do corpo simbolicamente, como se houvesse movimentos de penetração, tal como se nota no trecho seguinte, mas que será mais perceptível ao longo da análise: “*C’est possible. Les pensées de la couche du dessous sont rarement belles.*” Refletindo na obra o processo de interiorização demonstrado acima, e também sobre o significado trazido pelo dicionário de símbolos, podemos dizer que se no interior da maçã está a estrela de cinco pontas (símbolo do conhecimento e da magia), por consequência, entrando nela que o sujeito deseja atingi-los.

Não muito contente, o eu lírico almeja fazer de outro modo e se desloca em força de pensamento, devido a sua concentração, por meio da imaginação. No entanto, este ato recupera as lembranças, dessa maneira, pode-se enxergar quando se uni ao rio *Escaut* e se deixa ir, não importando como, repara-se a seguir: “*Je commençai donc autrement et m’unis à l’Escaut./ L’Escaut à Anvers, où je le trouvai, est large et important et il pousse un grand flot. Les navires de haut bord, qui se présentent, il les prend. C’est un fleuve, un vrai./ Je résolu de faire un avec lui*”.

O rio representa, além da fluidez do ritmo livre, o meio de passagem, o mergulho em si mesmo. Segundo o *Dicionário de Símbolos*, o rio está para alma assim como a alma está para o corpo. Então, mergulhar num rio significa mergulhar num corpo e vice-versa, cada alma possui seu rio próprio, ou seja, sua existência efêmera num corpo que passa do modo que as águas do rio passam. O rio significa também viagem, travessia de purificação, chegar do outro lado, ir além de, transformar-se, transmutação de estados - nesse caso, estados de consciência. Ou seja, é o meio pelo qual o sujeito lírico se divide em diversas visões, ele se fragmenta e gera a pluralidade de pontos de vistas, pode-se observar no trecho: “*Mais je m’éparpillai en de nombreuses et inutiles vues.*”

Assim, se constata na análise de Merleau-Ponty sobre o corpo quando ele relata seu ponto de vista que se aproxima ao processo no poema acima citado

Obcecado pelo ser, e esquecendo o perspectivismo de minha experiência, eu trato doravante como objeto, eu o deduzo de uma relação entre os objetos. Considero meu corpo que é meu ponto de vista sobre o mundo, como um dos objetos desse mundo. A consciência que eu tinha do meu olhar como meio de conhecer, recalco-a e trato meus olhos como fragmentos de matéria. (Merleau-Ponty: 1996, p. 109).

O rio vem simbolizar o corpo e se configura num meio de percepção e experimentação para dizer algo sobre corpo e ser o corpo, revelando um mergulho no íntimo, no qual o eu lírico se vê reduzido à maçã, local que o faz encontrar as sensações e os sentidos como nos diz no poema “ *J’en viens à la pomme. Là encore, il y a eut des tâtonnements, des expériences*”.

Logo, o sujeito encontra no seu corpo as sensações e emoções

Sensações e emoções encontram sua sede natural no corpo; elas podem ter uma intensidade diferente, como também uma duração diferente, ... elas são também e sobretudo um componente fundamental da experiência humana que jamais é independente da consciência pessoal e da intencionalidade do sujeito.(Marizano-Parisoli: 2004, p.17).

O leitor, por sua vez, ao ler o poema é convidado à uma viagem imaginária e a experimentação: “*Ce que Michaux reprochait aux poèmes de Voyage ne peut pas lui être reproché: si, à une deuxième lecture, ils sont, pour le lecteur attentif, les voyages eux-mêmes*” (Laude: 1999, p. 165).

O sofrimento da conscientização do ser por meio do objeto ocorre claramente nesse poema. Mesmo que esse objeto seja um subterfúgio para o próprio entendimento do ser. Como se sabe, quanto mais se sofre mais consciente o ser torna-se. Dessa forma, o poeta resume seu sentir: “*Mais un mot, je puis vous le dire. Souffrir est le mot.*”, concordando assim com Friedrich, para quem “a poesia apresentou-se como uma linguagem de um sofrimento que gira em torno de si mesmo, que não mais aspira à salvação alguma, mas sim a palavra rica em matizes” (Friedrich, 1978, p. 20).

Michaux demonstra um corpo que realiza e sofre suas experimentações em todos os sentidos da palavra **sofrer**, tanto o de receber as ações, quanto o de ser penalizado por elas, evidenciando um corpo fragilizado tanto na escrita quanto na vida. Assim, diz Claude Lefort no artigo ... *sur une colonne absente em Collections les cahiers de l’Herne*:

De la faiblesse de son corps, de ce qu'il nomme son inappétence, de sa fatigue – *extrême et anéantissante fatigue* –, de la difficulté quotidienne de l'éveil, de l'impuissance à entreprendre, si modeste et prochain soit le but, ou bien même à soutenir une pensée, il a parlé inlassablement. Davantage ; c'est du fond de cette misère qu'il commence à parler. Misère qu'il érige en mythe : il brode sur le thème de ses déficiences organiques ; entendu à l'électrogramme, son coeur lui procure *la plus imprégnante, la plus indigeste émotion de sa vie, pompe sans allant, sans mordant ... coeur sans frappe véritable pas fait pour les actes, pour le travail en pointe...* ; son cerveau n'attend que l'invention du cérebromètre pour révéler l'indice de son insuffisance. Mais nul doute que ce mythe ne soit inscrit dans sa vie. (Lefort : 1999, p. 227)

Para confirmar como acontece a objetividade no ato de conscientização na primeira parte do poema. Deve-se, então, se remeter à análise do número 1, pois ele traz complemento para o entendimento do poema, então percebemos traços e significados recorrentes, pois o primeiro fragmento se apresenta como o local do ser, o “centro místico” e “unificador” que realiza a harmonia e o “equilíbrio dinâmico entre os contrários reconciliados” (Chevalier; Gheerbrant: 1997, p. 918-19) e prepara o sujeito para o caminho em busca da totalidade. Repara-se a afirmação do poeta quando ao final dessa primeira parte, revela que há uma conscientização do estado do sujeito quando diz: “*Quand j'arrivai dans la pomme, j'étais glacé*”.

Na citação acima, podemos imaginar o sujeito dentro da maçã. É aí que ela lhe faz iniciar o equilíbrio com seu centro místico, unificando com o universo, refletindo a questão da unidade, o corpo pode e deve fazer o papel unificador de atitudes, de essências contraditórias

Durante séculos, o corpo foi concebido apenas em relação à alma ou ao espírito, sem considerar o fato de que ele é sobretudo o unificador de categorias ontológicas opostas: o interior e o exterior, o cognitivo e o afetivo, o objetivo e o subjetivo; como também a sede de várias tensões: ser-devir (Marizano-Parisoli: 2004, p.44).

É importante pensar a obra michaudiana, não só pelo o lado literário, mas também pelo pictural, embora não seja o objetivo deste trabalho. Deve-se lembrar que Michaux era artista plástico, alude-se então que, há referência ao ato pictural quanto às tentativas de se pintar um quadro, ao se deixar ir de encontro às sensações num trabalho de percepção do espaço.

Michaux introduz nesse poema um sujeito lírico que no início assume haver muito tempo que tentava e não havia conseguido apreender a realidade e colocá-la no papel. Entretanto, Michaux é capaz de criar uma obra de arte se pensando como homem, pensando o mundo, o universo.

Na parte II do poema, o poeta se utiliza da visão, do tato, menciona ao mesmo tempo, o desejo, sugere movimento e inércia, num ato de exploração, prazer e erotização.

A visão é o sentido mais usado nesta etapa, demonstrando o meio pelo qual iniciou o processo de penetração na maçã – através do olhar, pois desejava seduzi-la. Isso pode ser exemplificado no excerto a seguir: *“Dès que je la vis, je la désirai./D’abord pour la séduire, je répandis des plaines et des plaines. Des plaines sorties de mon regard s’allongeaient, douces, aimables, rassurantes./ Les idées des plaines allèrent à sa rencontre, et sans le savoir, elle s’y promenait, s’y trouvant satisfaite”*.

Essa imagem do personagem diante da maçã, olhando e seduzindo-a, proporciona ao leitor o entendimento de como o processo de apreensão do objeto ocorre e se completa na imagem seguinte quando o sujeito possui a maçã: *“L’ayant bien rassurée, je la possédai”*.

Com isso, o número dois tal qual a segunda etapa representa a continuação, ou seja, a continuação da primeira etapa do poema, obviamente. Contudo, ele simboliza a dualidade, o contraditório, a reflexão, ambiente latente para realização de conflito e também o equilíbrio realizado (Chevalier; Gheerbrant: 1997, p.346-47). Tudo ocorre nessa etapa II do poema, na qual o sujeito lírico se fragmenta em planos em busca da satisfação e da totalidade.

O sujeito deseja a maçã e realiza seu desejo a possuindo, no entanto, este ato de invasão da maçã, a faz sentir “satisfeita”: “s’y trouvant satisfaite” e em seguida ela está “desfeita”: *“Elle s’en alla la mine défaite et creusée, et comme si on l’avait volée.”*, assim sendo, esse ato contraditório proporciona a permanência da oposição intensificando a dualidade do número II.

Na parte III do poema, é possível entender melhor a proposta do poeta, que explicita como tal processo de experimentação ocasiona a projeção do olhar de fora para dentro, em direção ao *eu* do indivíduo. Esse indivíduo preso em si mesmo, condenado a viver em seu próprio corpo e com sofrimento, mesmo na conquista do conhecimento, que tanto deseja.

O sujeito lírico questiona o processo de isolamento corporal ao qual se submete, se lamentando da voga do procedimento, mas que se sente preso dentro de si mesmo, comparando como se estivesse dentro de uma bolha, pois está condenado a ficar entre o centro e a ausência

J'ai peine à croire que ce soit naturel et connue de tous. Je suis parfois si profondément engagé en moi-même en une boule unique et dense que, assis sur une chaise, à pas deux mètres de la lampe posée sur ma table de travail, c'est à grand peine et après un long temps que, les yeux cependant grands ouverts, j'arrive à lancer jusqu'à elle un regard.

Esta bola única traz o contato com Deus, com a espiritualidade, a harmonia, o equilíbrio, para melhor compreender a si mesmo e o mundo. Esta relação entre o externo e o interno é explicada por Robert Bréchon num artigo da revista *Collections les cahiers de l'Herne*

On retrouve un peu partout dans l'oeuvre de Michaux cet effort vain pour établir l'unité des deux états qui sont a priori incompatibles: l'intimité paisible de l'espace protégé et élan créateur vers un espace ample et meuble ou l'être joue librement. C'est le repos et le mouvement sont peut-être un fin de compte les deux postulations les plus élémentaires de son caractère, complexe et, sur le plan culturel et moral, les premières valeurs qu'il affirme. Ils les partagent tout le champ de la vie spirituelle: le repos (qui chez l'Européen *est zéro, ou plutôt moins x*, alors que chez l'Hindou *il est positif*³⁴) fonde toutes les valeurs de méditation, de concentration, d'union; le mouvement fonde les valeurs de dynamisme et d'individuation, action, la possession du monde, mais aussi la pensée créatrice. Profondément, ontologiquement paresseux, mais en même temps animé d'une volonté tenace d'*arriver à se reveiller*³⁵ et de créer, c'est-à-dire d'ajouter de l'être à l'être du monde, le poète est condamné à avoir une conscience fondamentalement ambiguë de sa situation, ce qui se traduit fréquemment par des modèles d'espace-piège ou d'espace labyrenthe, où il n'est pas possible ni de se perdre tout à fait de se trouver, ni d'aboutir ni de renoncer. (Bréchon:1999, p. 185).

Marizano-Parisoli sustenta a ideia sobre o processo de interpretação e compreensão do mundo, acima descrito pelo eu lírico

O corpo se torna assim progressivamente um espaço expressivo, o que projeta para fora os significados das coisas, dando-lhes um lugar e, ao mesmo tempo, o que faz com que elas se ponham a existir como coisas sob nossas mãos e sob nossos olhos. (Marizano-Parisoli: 2004, p. 46).

O corpo é espaço de realizações humanas, experimentações, emoções é um símbolo que demonstra influências internas e externas em forma de texto. O corpo também é texto sobre texto, torna-se hábitos, gestos, moda, pensamentos sócio-culturais. Com isso, chegamos num corpo idolatrado, sofrido, massacrado pela estrutura da cidade, impossível de ser somente natural, pois sofre intervenções. E, neste caso, ele é um poema escrito e descrito pelo corpo.

Há um processo de ensimesmamento visível nessa etapa do poema, em que o sujeito lírico assume sua emoção e experiência, haja vista que é “*Une émotion étrange me saisit à ce témoignage du cercle qui m’isole*” e se observarmos notamos mais adiante, constata-se o nível de concentração e de interiorização : “*J’ai dans ces moments l’immobilité d’un caveau.*”

pour Michaux, tout ce qui dit (et montre) l’unité devient une image forte – symétrique de celle qui dit (et montre) les brisements, l’éclatement rageur, de l’oeuf ... Cette esphère, à image de Dieu. La liaison entre voyages imaginaires qui s’avère au centre de l’oeuvre de Michaux la définit comme une quête spirituelle. (Laude: 1999, p. 165).

O número três é o símbolo “mágico religioso”, da perfeição em diversas religiões (tal como no Cristianismo), da restauração do equilíbrio, de síntese, de reunião e de união. (Chevalier;Gheerbrant: 1997, p.899-902). Nessa parte do poema, o sujeito lírico diz que nestes momentos ele alcança o equilíbrio, pois está circunscrito, assim, o círculo remete à ideia de centro, equilíbrio do universo, céu, transcendência, misticismo, espiritualidade, transformação, perfeição e totalidade.

A procura constante da poesia (interna e externa) deixa o sujeito instável, em suspenso, entre o ser e o não ser, entre o corpo e o não corpo, entre o externo e o interno. De

tal modo que a partir de algo externo mergulha no seu interior, no subjetivo por meio da lírica, por isso se isola e se imobiliza.

Na parte IV, o processo de isolamento faz com que o sujeito consiga contatar seu corpo, seu íntimo, cada vez mais se projetando ao seu interior. Isto significa que através do discurso literário e das imagens do corpo geradas por ele, quase sempre, fragmentadas, o sujeito é capaz de conscientizar-se. Compreendendo seu estado, sua condição existencial no mundo.

A imobilidade deixa o indivíduo mais próximo de si mesmo segundo a poesia michaudiana. Assim, HM pode a partir de um dente que dói desencadear inúmeras reflexões em busca da totalidade, da poesia, do equilíbrio: “*Cette dent de devant cariée me poussait ses aiguilles très haut dans sa racine, presque sous le nez. Sale sensation !*”

Temos a experiência de corpo que sofre. A esse respeito, afirma Bréchon

L'expérience de *l'horrible en dedans-en dehors*, si on la rapproche de l'image idéale du « chateau », éclaire la signification générale des figures de l'espace dans l'imagination de Michaux. Les troubles de l'espace qu'il décrit (claustrophobie, vertige, etc.) et les insuffisances, diverses selon le cas, qu'il révèle (faiblesse, inconscience, lourdeur, ou au contraire excessive légèreté, etc.) et qui traduisent symboliquement la condition d'un être « coupable d'être », proviennent d'une difficulté fondamentale que Bachelard définit, dans son commentaire de *L'Espace aux ombres*, comme la perte par l'âme de son « être là ». Ce qui apparaît comme insuffisant ou déréglé, dans l'expérience de Michaux, c'est une fonction de médiation, de relation et adaptation qui est normalement assurée par le corps, qui seul peut permettre à la conscience d'occuper un lieu du monde, de s'y retrouver, de s'y édifier. Ainsi, l'image du dedans-en dehors, où on serait tenté de ne voir qu'une folie expérimentale, rend compte d'une expérience concrète, physique, qui est l'expérience réelle et personnelle que Michaux a de l'espace vécu par son corps. (Bréchon:1999, p.185-86)

Esse procedimento, que muitas vezes parece um ritual com etapas a se seguir, vai se cumprindo com se fossem etapas de aprofundamento na existência humana, ou mesmo um rito de passagem, pois ocorre de maneira crítica, dolorosa, prazerosa, irônica e até mesmo humorística por originar de fatos tão, aparentemente, insignificantes.

“E a magia?” pergunta o poeta. Realmente por onde anda a magia? Num dente que dói? E depois numa otite que aparece? “*Sur ces entrefaites une vieille otite, qui dormait depuis trois ans, se réveilla et sa menue perforation dans le fond de mon oreille.*” Na verdade, ela está na linguagem poética, mas chamar a poesia de magia parece diminuí-la,

entretanto, ela é mais forte e intensa do que muitas outras formas poéticas, conseguindo se contrapor aos hábitos de uma sociedade extremamente racionalista que já perdeu os limites do real e vive um falso real.

Se ocupar em estudar a linguagem desequilibra e traz sofrimento “*Quel déséquilibre! Et j’hésitais, occupé ailleurs, à une étude sur le langage*”.

Vimos que a lírica assumiu a magia de uma linguagem que fala da intimidade do sujeito, assim a linguagem poética aceitou a “anormalidade”, a estranheza, as correspondências, ou seja, a analogia, a abstração. Então, fazer poesia não é tratar das regras, das linhas precisas, da harmonia cartesiana e sim da harmonia da dissonância, da dor, do feio, da angústia, do escuro, da solidão, do indefinido. Logo, o fato de não nos admira HM ter escolhido falar de doenças e das fraquezas humanas de forma tão singular em que se entende uma obsessão pelo sujeito por meio da fantasia.

Entretanto, HM quer praticar a concentração, adotando-a como superior, para conseguir superar o sofrimento, assim como, no trecho a seguir: “*Donc, je lâche l’étude et me concentre. En trois ou quatre minutes, j’efface la souffrance de l’otite (j’en connaissais le chemin). Pour la dent, il me fallut deux fois plus de temps. Une si drôle de place qu’elle occupait, presque sous le nez. Enfin elle disparaît*”.

As imagens do corpo, o dente e o ouvido, apresentam-se como o espaço da dor, do desequilíbrio, em contrapartida, a concentração é capaz de fazer as dores desaparecerem.

Nessa etapa número IV, o eu lírico encontra o término da dor, por meio da conscientização³⁶ e concentração. Não é tão distante observar que prestando atenção à simbologia do número compreende-se melhor a sequência proposta pelo autor para o entendimento total do poema. Não podendo deixá-la de lado, porque nessa fase, o quatro é o número da passagem (pelo corpo) e esse número vem significar plenitude, universalidade e totalizar os quatro cantos do universo restaurando o equilíbrio. (Chevalier;Gheerbrant: 1997, p. 758-762).

³⁶ Segundo o Dicionário de Símbolos, o pensamento junguiano se baseia na análise de quatro funções fundamentais da consciência: o pensamento, o sentimento, a intuição e a sensação”.

Em nossa análise, chegamos à etapa V do poema, mais uma vez, o poeta demonstra que o indivíduo do poema é consciente do processo de isolamento que o transforma, o fortifica, e proporciona-lhe o conhecimento de si mesmo e do universo que o rodeia “*mais j’y l’oeil, attentif, acharné plutôt à être toujours bien exclusivement moi*”. E sente-se livre para viver no universo, sabendo que está preparado para ser em toda plenitude da libertação: “*Grâce à cette discipline, j’ai maintenant des chances de plus en plus grandes de ne jamais coïncider avec quelqu’esprit que ce soit et de pouvoir circuler librement en ce monde*”.

O sujeito lírico passou por diversas etapas, vivenciando-as metodicamente “discipline”, desde a iniciação de habitar seu próprio corpo pelo objeto e vice-versa, até a situação que gerou o impasse de estar entre o dentro e o fora, o real e o imaginário, entre a dor e a satisfação, o desequilíbrio e o equilíbrio.

O número cinco, por sua vez, simboliza o centro, a ordem e a harmonia, a união entre céu e terra, ele representa os cinco sentidos: a totalidade do mundo sensível, lembra-nos o pentagrama. Também é o número do coração, usado pelas sociedades secretas, transformador e perfeição para os povos maias. Com toda esta carga de significados, esse número contribui para se notar que, nessa quinta e última etapa, o eu lírico se transforma, alcança a consciência totalizadora dos sentidos, se equilibra com o universo e se deixa livre para vivê-lo.

Desta maneira, mais do que nunca, a motivação do autor, a escolha das palavras, mostra nos que o corpo no poema proporciona o contato com o mundo e que as imagens ocasionadas nos fazem reparar que esse uso de várias palavras, bem como a divisão em etapas e sua significação, provocam uma corrente subterrânea produzida pelo ritmo, pelas palavras utilizadas e suas cargas de significados que remetem ao título “*Magie*”. Mas onde realmente está a magia? Ela está na maçã, no rio, no círculo, no dente (na África o meio de contato com os espíritos)³⁷, no ouvido³⁸, no estudo da linguagem? O sujeito lírico a encontra inicialmente na maçã, embora a magia esteja intrinsecamente em diversas outras palavras por ele utilizadas tais como: rio, dente, oite, círculo, dentre outras.

³⁷ “O nariz, como o olho é símbolo de clarividência, de perspicácia, de discernimento, mais intuitivo que racional.” (Chevalier; Gheerbrant, p. 631).

³⁸ Simboliza a sabedoria e “a inteligência cósmica”.

O segredo está no discurso, por detrás dele e até além dele, está nas imagens criadas ao longo do poema. Que jogam os leitores nas divisões, em etapas numeradas: 5 (cinco) de forma recorrente, pois a maçã é o símbolo do conhecimento seja do bem ou do mal. E ao cortá-la as sementes têm um formato do pentagrama, que significa o saber, sendo desse modo, o símbolo da magia, da revelação, porque o cinco é o símbolo da harmonia e da totalidade dos sentidos e do universo, que é justamente o que o ser busca constantemente - a totalidade, o conhecimento.

Capítulo IV

Inércia e movimento

O poema “*En circulant dans mon corps*” contido na obra *Apparitions* de Henri Michaux, publicada em 1946, trata de uma experiência do sujeito poético em que o medo se apodera de seu corpo, de maneira a transitar dentro dele conforme se pode reparar no seu título.

A obsessão de HM pela liberdade de ação é transmitida em todos os âmbitos de sua arte. Na escrita, vimos sua liberdade ao longo da análise dos poemas. O poeta entra em contato com o subjetivismo, com a abstração, com a analogia e por isso, escolhe o poema em prosa que lhe permite ir além das formas predestinadas pelo classicismo.

HM visa chocar e inquietar o leitor, que está condenado ou convidado a passear dentro de seu texto experimental. Assim, o leitor participa da experiência poética, como se sabe, participar dessa experiência é algo conduzido pelo texto, local onde este autor usa o manejo com as palavras e o gênero do poema em prosa para alcançar esse resultado.

Michaux pratica uma escrita própria em que a conquista da subjetividade é tão importante quanto viver, mas isso implica numa relação de luta entre o real e imaginário, o interior e o exterior, realizando uma espécie de olhar para o interior do indivíduo, assim como as imagens do ser fechado em si mesmo, preso em seu corpo

Toutes les images de l'espace fermé au brisé traduisent une expérience intérieure qui apparaît sans cesse chez Michaux comme l'une des principales sources de l'angoisse : l'impossibilité de déployer son être, d'atteindre ses limites, de donner sa mesure, comme on dit, c'est-à-dire d'occuper tout son espace ontologique. (Bréchon:1999, p. 182).

No poema “*En circulant dans mon corps*”, o poeta relata a experiência de sentimentos e sensações de sofrimento vividas pelo “*je*”, e assim, mais uma vez, temos uma narrativa em primeira pessoa. Esse sujeito relata sua experiência relacionando o dentro e o fora do corpo, contudo essa narrativa só pode acontecer no corpo ou a partir dele.

Entretanto, o medo não é nada concreto. Nesse caso, o devaneio poético não parte de algo concreto como faz a maçã do poema “*Magie*”, mas sim de um sentimento negativo que invade o corpo.

O título direciona a leitura, indicando um caminho a ser percorrido na análise literária desse poema. Nele há palavras que devem ser vistas com muita atenção como por exemplo “*dans*”³⁹ e “*corps*”, pois elas remetem à imagem do corpo e a relação entre o dentro e o fora. Bréchon diz que HM se trai quando usa a preposição “*dans*”, pois a experimentação e os conflitos o fazem perder-se

se trahit à chaque instant dans l’écriture par emploi de la préposition *dans*, dont Stéphane Lupasco a souligné l’importance et montré dans cette oeuvre la signification. *Oh ! dormir dans une amphore!* L’imagination souterraine de Michaux se complaît dans les abris de toute sorte , les terriers, *la paix des voûtes*, les poches, les chambres, l’intimité de l’eau ; dans tout ce qui enveloppe sans étouffler, dans tout ce qui protège sans écraser. Dans de tels lieux, l’être s’abandonne sans danger ni de se blesser, ni de se perdre. Il peut se concentrer sans se crispier. Il a posé *ses nerfs*. Dense comme dans la vielle, mais détendu comme dans le sommeil, il éprouve le sentiment d’une existence originelle, non située. Car en échappant à l’espace extérieur, qui est le monde du temps, de l’action et des conflits, il perd ses cordonnées. (Bréchon:1999, p. 184)

Constatamos que ao longo do poema que existe um corpo que se percebe, sente e descreve o que se passa com ele, demonstrando assim os sentimentos que circulam dentro dele. Eles parecem ter vida própria e deixar sequelas.

Verificaremos quais são as imagens do corpo e como se dá o estado de movimento de inércia que proporciona o ritmo, a fluidez do texto, pois HM visa na ausência de movimento uma positividade grandiosa porque, para ele, isso permite a meditação, que gera uma dura oposição complementar entre o espaço *du dedans* e *du dehors*. E além disso, essas imagens relacionam-se com as imagens do corpo encontradas em alguns outros poemas dessa mesma obra – *Apparitions*, tais como *L’assaut du sabre ondulant*”, “ *L’atelier de démolition*”, “ *Le trepané*”.

É contraditório acreditar que na inércia há movimento, entretanto, se falarmos de corpo humano, sabemos que dentro dele há um ritmo peculiar (interior) instituído pela

³⁹ *Dans* é uma preposição que significa dentro, em, no interior de.

circulação sanguínea e de ar, ou seja, de substâncias dentro de nossos órgãos e, também, o movimento do nosso pensamento, ocasionado pelo funcionamento do cérebro que não pára.

Os estímulos estão por todas as partes dentro e fora de nosso corpo. Eles fazem com que cada indivíduo tenha reações, mas existem algumas que são correlatas para a maioria das pessoas. Michaux foi um grande pesquisador de livros de psiquiatria, e experimentador de situações e de drogas. Assim, desde sua juventude quis descrever situações limites em que o corpo era colocado à prova. Ele se serviu de tudo isso na sua poesia.

A experimentação de limites realiza-se mais uma vez no nesse poema no qual o medo veio se instalar no espaço fechado do corpo. Segundo o sujeito lírico, havia dez anos que esse sentimento não incomodava seu corpo e resolveu reaparecer de repente: “*la peur que je ne connaissais plus dix ans, la peur à nouveau me commanda*”⁴⁰. (Michaux: 2001, p. 173).

E logo de início, o temor ocupa esse espaço, tem-se então a imagem total do corpo nesse momento, em seguida, esse medo vai se alastrando pelo corpo. Ele chega de maneira violenta e desagregadora como um fenômeno naturalmente brutal, invadindo o corpo por inteiro: “*vient comme l’éclair, comme le souffle qui desagrége les édifices, la peur m’occupa*”.

De súbito, como um clarão, o medo toma o corpo todo, deixando-o perplexo. A arte michaudiana almeja atacar o corpo como um choque anafilático “*vient comme l’éclair*”. Por isso, Friedrich diz que a literatura moderna é “desorientação, dissolução do que é corrente, ordem sacrificada, incoerência, fragmentação, reversibilidade, estilo de alinhavo, poesia despoetizada, lampejos destrutivos” (Friedrich, 1978, p. 22).

Desse modo, o corpo está condenado a viver seus sentimentos, mas a partir do momento em que o corpo é dominado pelo medo, torna-se imóvel. Mesmo assim, o sujeito aceita o desconhecido como parte de si, pode-se averiguar no uso do adjetivo possessivo que concorda com *peur*: “*Ma*” e que antecede o nome “*peur*” no segundo parágrafo, indicando posse: “*Ma peur*”.

Esse sentimento é tão forte que faz parte do corpo. Dessa maneira, ocasiona sequelas dolorosas nele. Como foi dito, esse sentimento provoca a inércia no corpo fazendo com que ele não consiga se movimentar. Resta-lhe somente o movimento do espírito e de seu

⁴⁰ Veja-se tradução do poema “*En circulant dans mon corps*”, *infra* p.110.

interior (veias, órgãos), pois o medo projeta-se até a mão e a paralisa. Logo, podemos observar a imagem da mão paralisada pelo medo no seguinte trecho: “*Ma peur songeant à ma main qui dans un avenir proche devait se figer, cet avenir à l’instant fut, et ma main se figea ne pouvant pas retenir un objet*”.

A mão é uma parte do corpo responsável por muitas atividades do ser, desde o trabalho, o lazer, as curas e até os crimes. Ela é um símbolo que designa dominação, poder, justiça, conhecimento, visão e às vezes possui um valor mágico, ou aproxima os seres ao divino, elas acariciam, tocam, manuseiam objetos, matam, dominam o inimigo, defendem e curam. As mãos foram o primeiro meio de linguagem e de demonstração de conhecimento do homem, que evoluiu para fala e, por conseguinte, para a escrita. Nesse trecho do poema acima citado, as mãos são tomadas pelo medo e se paralisam, ou seja, são dominadas, impedidas de realizar qualquer ação e de expressar sua linguagem, além de serem privadas de segurar qualquer objeto e de conhecê-lo, logo, o indivíduo está privado de agir e de reagir.

O temor ganha *status* humano (personifica-se) quando o poeta diz: “*Ma peur pensant la nécrose des extrémités*”. Aqui, há o verbo “pensar” que seu sujeito é *meu medo*⁴¹, todavia, se sabe que o ato de pensar é realizado apenas por humanos.

De novo, o pavor provoca paralisias, e além disso, a fragmentação do corpo, no segundo parágrafo, há mais uma imagem do corpo sob tensão – os pés congelam: “*Ma peur pensant la nécrose des extrémités aussitôt mes pieds se glacèrent et la vie les quittant, se trouvèrent comme des troçonnées de mon corps*”. Mas é nesta comparação que notamos a fragmentação do corpo: “*comme des troçonnées de mon corps*”.

Os pés foram separados do corpo, por um obstáculo *En barrage catégorique m’en tenais désormais éloigné*, assim foram se distanciando do resto do corpo. Todavia, o sujeito afirma que isto causa-lhe dores terríveis, *me promettant des douleurs terribles*. No entanto, os pés parecem não ser mais pés e sim “*mottes*”, ou seja Tornando-os desta maneira, objetos pouco significantes: “*ces mottes qui seulement pour peu de temps encore devaient s’appeler mes pieds*”.

Eles simbolizam a origem, a base, a consolidação, o poder, o contato do corpo com a terra, os rastros deixados no caminho, o livre arbítrio para fazer escolhas. Assim, pode-se atestar que o pé é “ponto de apoio”, soberania e origem

⁴¹ *ma peur*.

Sendo o ponto de apoio do corpo na caminhada, o pé, para os dogons, é antes de tudo um símbolo de consolidação, uma expressão de **poder** de chefia, de realeza. Mas ela implica também a ideia de origem ; diz-se, entre os bambaras, que o pé é a *primeira germinação do corpo do embrião* (ZAHB,51). Ele designa igualmente o fim, posto que sempre na caminhada, o movimento começa pelo pé e termina pelo pé. Símbolo de poder, mas também de partida e de chegada, ele se aproxima do simbolismo da chave, ela própria expressão de noção de comando (Chevalier;Gheerbrant: 1997, p. 694-695).

O medo atingiu as extremidades, primeiro as mãos, depois os pés e cabeça. Ele retirou qualquer possibilidade de ação do sujeito, atingindo as extremidades do corpo. Simbolicamente, ele destituiu o corpo de poder. No quarto parágrafo, o medo se deslocou para a cabeça e rapidamente atacou o crânio, gerando fraquezas na memória “*Un mal fulgurante me sabra le crâne*”.

A cabeça simboliza a manifestação do espírito no corpo (matéria), quer dizer, governar, controlar, dar ordens e instruções, devido ao seu formato redondo. Platão fazia a comparação dela com um universo. Em muitas culturas antigas tais como a celta, a indígena brasileira e a gaulesa, dentre outras, ela simbolizava força e dominação diante do inimigo vencido, o qual era degolado e sua cabeça representava o triunfo. Cada cultura seguia um ritual próprio (Chevalier;Gheerbrant: 1997, p. 151-52).

Ao interpretar o que o texto quer dizer quando o sujeito lírico conta que o medo ocupou o corpo, tomou conta das mãos, paralisou-as, paralisou os pés e atingiu o crânio, atacando todas as extremidades do corpo, podemos inferir que o medo não permitiu ao corpo possuir defesas tanto de origem física quanto espiritual, deixando-o incapaz de ordenar seus pensamentos e reações lógicas de defesa. Tem-se a imagem do medo se movimentando no corpo. Embora não seja uma imagem que foi gerada a partir dos olhos os leitores podem imaginá-la através da imagem poética ocasionada pelo discurso e até mesmo senti-lo subindo dos pés à cabeça, atingindo o crânio. Como se tivessem passando por essa experiência.⁴²

Bellour procura falar sobre a imagem que Michaux retrata, deixando claro que essa imagem descrita não é a imagem que parte do olho e sim outra coisa, trata-se então, da

⁴² Deste modo, pode-se aplicar Michaux chamou de *anaphylaxie* como modo de imprimir e sentir a poesia

imagem poética que tem origem no imaginário. A imagem michaudiana tenta mostrar o interior, o abstrato, pois HM acreditava pintar e descrever a alma.

Michaux descreve uma experiência sofridora nesse poema, uma vez que o sujeito poético sente dores, paralisias, fraquezas, esquecimentos, denotando então, a experiência de um corpo doente. Contemporaneamente, esses nomes já fazem parte do vocabulário do homem: dor, medo, angústia, fraqueza, esquecimento, são nomes que se esvaziaram de sentido e são usados como se não fossem sintomas de algumas doenças.

O sujeito desse corpo, no poema, aceita os sentimentos ruins em seu corpo já que embora ele os aceite, os identifica e, enfim, descobre-os. Ele percebe que seu medo tem a capacidade de paralisar suas mãos, de congelar seus pés, de abranger seu crânio, causar-lhe dores e esquecimento: “*Ainsi circulais mon angoisse dans mon corps affolé, excitant des chocs, des arrêts, des plaintes*”.

No quinto parágrafo, o medo transforma-se em angústia e circula no corpo como se fizesse parte dele, da mesma maneira que, o sangue circula, como nota-se na citação acima. Mas, ainda nesse parágrafo, muitas ações acontecem no corpo, mergulhado nos processos psíquicos, físicos e biológicos de seu próprio ser.

O corpo sofre “choques, paradas” e, conseqüentemente, o poeta decide despertar os órgãos, que reagem devido às violências sofridas. Desse modo, o sujeito lírico entra em contato com seus órgãos: “*J’éveillai les reins, et ils eurent mal. Je réveillai le colon, il pinça; le coeur, il dégaina*”.

L’imagination symbolique de Michaux est nourrie par une connaissance de l’espace qui n’est pas celle, intellectuelle et géométrique, que donne le regard, mais une connaissance plus intime, visceral ou musculaire. L’espace du poète Michaux (et sans doute aussi celui de Michaux peintre) est un espace kinesthésique et coénesthésique, senti par le corps et dans le mouvement du corps, dans la vie des organes. Il n’y a d’ailleurs pas d’écrivain qui ait été plus attentif que lui à son corps : curieux de tout ce qui le concerne, parfois fasciné par lui, parfois aussi dégoûté de lui. On trouve dans son oeuvre, çà et là, des notations qui ne relèvent pas de l’imagination mythologique, mais de la description phénoménologique ou plus simplement de la confidence impressionniste, et qui montrent l’importance qu’a ce dialogue avec son corps. (Bréchon:1999, p.186).

Jean-Michel Maulpoix discute sobre o sofrimento e a violência que o corpo sofre, em seu livro *Passager Clandestin*, onde afirma

La torture est la forme la plus expressive que prend la malédiction du corps. Nous la rencontrons si souvent dans l'oeuvre de Michaux qu'elle y semble une hantise, aussi bien décrite comme insoutenable effet d'une violence volontaire que comme le résultat d'un terrifiant hasard. (Maulpoix: 1990, p.40).

O incômodo causado pela invasão do medo no corpo é tão grande que o sujeito poético sentia tremores e aguardava a saída do mal pela pele: “*dans le tremblements j'inspectais ma peau, dans l'attente du mal qui allait la crever*”. O sujeito olha, inspeciona e espera o mal abandoná-lo. Nessa imagem, percebe-se o caráter observador do corpo, o sujeito-corpo é objeto de si mesmo, assim percebemos no uso do verbo “*inspectais*”.

O medo executa um processo de ocupação do corpo que parte do todo para as partes primeiramente, e depois das partes para o corpo todo. Ele atinge as extremidades, depois os órgãos internos, externos e por fim, o corpo todo novamente. No sexto parágrafo, há indícios de que o corpo não está sendo tocado somente pelo medo, mas também pelo calafrio, ocasionado por ele, afetando o corpo por inteiro: “*Un chatouillement froid m'alertait tantôt ci, tantôt là, un chatouillement froid à toutes les zones de moi*”.

O corpo é visto, *a priori*, por inteiro, em seguida por partes, depois volta-se para o todo, em movimentos de idas e vindas, conforme acontece com o que circula fisicamente no corpo. Dessa maneira, ele aparece fragmentado em mãos, pés, cabeça, órgãos e todo o resto do corpo, sendo assim, o poeta diz: “*à toutes les zones de moi*”. E há, no final do poema, uma imagem de totalização do corpo causada no instante em que o medo entra no ego e a guerra interna começa: “*la peur entra en moi en tempête et dès lors ma guerre commença*”.

Segundo Jérôme Roger, a característica da ficção do século XIX vem validar a ficção da fragmentação do corpo, assim como fizeram os surrealistas, já que Michaux além de fragmentar o corpo, ele desejou fragmentar a alma

Cette fiction ne puise pas seulement dans l'anatomie des corps en morceaux, tels dans qu'en offraient le spectacle les cohortes des mutilés de guerre dans les amphithéâtres de la faculté, elle puise surtout dans un corps fait de *morceaux d'âme*, dont la psychologie expérimentale puis la topique freudienne du moi divisé annoncent le déferlement dans la littérature du siècle. (Roger: 2000, p. 52)

Nesse poema, o corpo realiza um embate consigo mesmo, numa luta com seus próprios sentimentos, pois o medo não é nada concreto. É apenas um sentimento criado pela mente. Segundo o dicionário *Le petit Robert* a palavra *peur* vem do latim *pavor*, *-oris*, e significa “Phénomène psychologique à caractère affectif marqué, qui accompagne la prise de conscience d'un danger réel ou imaginé, d'une menace”.

Trata-se de um poema em prosa, como já mencionado e de um poema narrativo-descritivo, em que o narrador descreve ações de seu próprio corpo e seus sentimentos. O discurso michaudiano relata uma experiência corporal singularmente e faz-nos lembrar da palavra *anamnese* usada na área médica para designar o relato feito pelo paciente sobre seu histórico pessoal doentio. Neste poema “*En circulant dans mon corps*”, o poeta procura fazer uma descrição do que sente e acontece em seu corpo. Contudo, o faz como se fosse um paciente relatando ao seu médico suas dores e seu mal-estar.

O discurso poético de Michaux e as imagens provocadas demonstram que ele sabe que o corpo merece ser escutado⁴³, pois ele tem uma memória muito viva, e suas experiências vividas marcam profundamente o ser, veja o sentido da palavra *anamnese* para Jean-Yves Leloup

uma palavra muito empregada no meio médico e significa o conjunto de informações que o médico, o psicólogo ou terapeuta recolhem do paciente, quando o interrogam sobre a história de sua doença. Em suma, é uma análise dos sintomas e das somatizações ... deriva da palavra *anamésis* e significa recordação, lembrança. Platão já dizia que nada aprendemos e que apenas nos lembramos. Existe em nós uma memória do ser verdadeiro que somos. Dessa maneira, denomino *anamnese essencial* à arte e à prática de lembrar-se do Ser, através das memórias do corpo físico e das marcas psicológicas deixadas neste corpo físico. Porque o corpo humano se recorda de todos os momentos que atravessou e viveu. (Leloup: 1998, p. 17).

⁴³ Assim diz Leloup: “Existem muitas formas de escutar o corpo: fisiologicamente, psicologicamente e espiritualmente, mas não vem ao caso explicar suas diferenças”.

O poeta descreve experiências psicológicas, e o corpo é o espaço onde os sentimentos e suas reações acontecem, assim comenta Bellour

Apparitions prolonge un tel mouvement et semble le retourner sur lui-même, faisant venir au premier plan la machine du corps souffrant, labouré par d'autres machines dont il tient aussi une liberté d'action. Michaux écrit là quelques-uns de ses textes les plus définitifs sur la douleur du narcissisme. (Bellour apud Michaux: 2001, p. 1100).

No poema “En circulant dans mon corps”, o sujeito lírico aceita que o medo se instale em seu corpo, deixando-o invadir e circulá-lo livremente. Entretanto, o corpo é molestado, fragilizado, martirizado e por mais que se movimenta internamente, ainda permanece passivo.

Talvez a atitude passiva do eu lírico do poema esteja relacionada à própria atitude tomada por um paciente quando vai ao médico para saber qual é sua moléstia e tratamento ao descrever suas experiências com a doença.

O poeta faz da narrativa-descritiva e psicológica do corpo um modo de dizer os males sentidos pelo corpo, principalmente, quando o medo o invade, ocasionando-lhe sofrimentos e, conseqüentemente, uma guerra interna começa. Assim, o sofrimento proporciona ao corpo a descoberta, pois a existência do medo no corpo estimula o sujeito poético a descrever o que ocorre dentro dele, fazendo adquirir consciência das partes que constituem seu corpo, “à toutes zones de moi”.

Como se sabe, o corpo é o espaço da dor, do prazer, da presença ou da ausência, percorrido pelo medo, ele intermedia o contato do ser com o mundo e com as coisas, pois é nele que o ser vive as experiências, pensa, vê, sente.

L'expérience que fait Michaux, dans de nombreux textes, du dérèglement et de la dépossession de son corps, est selon le cas celle d'une présence excessive ou d'une absence. Dans la mesure où il ne le possède plus, n'occupe plus en force, dans la mesure où il ne règne plus sur lui, son corps lui apparaît comme un fardeau ou une prison. Il y a trop de chair, trop de viscères, trop de sang et d'humeurs : le corps tout entier est de trop pour la conscience qui en a perdu le contrôle. Ce corps étrangers est un espace encombrant, desordonné (Bréchon:1999, p. 187-188).

Em contrapartida, a experiência corporal é de suma importância e faz com que o indivíduo, consciente ou inconscientemente, perceba também o mundo que o cerca.

A inércia instaurada pelo medo tomou de conta do corpo com tanta força que o “je” do discurso, não teve como reagir, e a única maneira que encontrou foi entrar em contato com seu corpo na tentativa de que o mesmo reagisse. Então, o corpo reagiu enlouquecidamente em forma de choques, paradas e reclamações, toucou num órgão aqui outro ali. Embora ele tenha reagido, não conseguiu livrar-se do mal que o dominava.

Porém, a guerra acabava de terminar e no instante em que o sujeito esperava um descanso para seu corpo parar de sofrer, o medo apoderou-se dele, intempestivamente, uma outra guerra interna começou, como consta no último parágrafo do poema: “*La guerre venait de finir et je cessais de me réparer, quand la peur qui n’attend qu’un soulagement pour paraître, la peur entra en moi en tempête et dès lors ma guerre commença*”.

Ao longo desse trabalho notamos a presença da violência nos poemas, logo, se repararmos nesta obra *Apparitions*, a qual o poema “En circulant dans mon corps” pertence, não é difícil, encontrar semelhanças com outros poemas da mesma obra.

E com a intenção de ilustrar o que aqui afirmamos, fizemos algumas comparações entre os poemas “*L’assaut du sabre ondulant*”, “*L’atelier de démolition*”, “*Le trepané*”, com “*En circulant dans mon corps*” .

O poema “*L’assaut du sabre ondulant*” inicia-se com as palavras “*Je subis l’assaut du sabre ondulant*” antes de dizer qualquer coisa. Assim como acontece em “*En circulant dans mon corps*” esse poema traz também várias imagens do corpo, apresentando muitas semelhanças na representação no corpo do poema analisado. Nesse poema, há a mesma passividade que acontece com o sujeito lírico de “*En circulant dans mon corps*” , pois o sujeito sofre uma ação, em que age passivamente diante do ataque da espada e suporta essa violência sem fazer nada, o verbo *subir* denota esta inércia, pois significa: “suportar, aguentar// submeter-se, resignar-se// sofrer, experimentar, ”. (Domingos, 1952, p. 1354)

A imagem do corpo contida no primeiro parágrafo desse poema revela o corpo sendo atacado pelo sabre, com golpes indefensáveis que penetram na carne facilmente: “*Là, je subis l’assaut du sabre ondulant. Difficile de parer les coups. Et avec quelle souplesse, il entre dans les chairs*”. Mais adiante, no terceiro parágrafo, há a imagem de uma lança

entrando no corpo do sujeito lírico, penetrando no seu interior e ultrapassando suas camadas celulares corporais, paralizando-o. Essas imagens do corpo remetem à violência e à fragilidade do corpo humano, bem como a um corpo objeto. E dessa maneira, averiguamos que os objetos sabre e lança, violentam o corpo, penetram-no e deixam-no sem mobilidade ou reação, morto.

Assim como ocorre no poema “*En circulant dans mon corps*” o poema “*L’assaut du sabre ondulant*” demonstra um corpo sofrido e agredido. Porém há uma diferença, no primeiro, é um sentimento que penetra no corpo já no segundo, são objetos (concretos). Além disso, o mais interessante é notar que a violência sofrida no corpo, causa-lhe paralisia, imobilidade, deixando-o incapaz de poder reagir.

No poema “*L’atelier de démolition*” há semelhanças com ““*En circulant dans mon corps*”. Primeiro, o sujeito lírico foi colocado para extrair seus tendões: “*L’on s’est mis aussitôt en devoir de m’extraire les tendons des membres afin de les diriger vers l’atelier de triage*” (Michaux: 2001, p. 180-181). Depois, o corpo dele recebe umas pequenas pancadas nas costas. Essas pancadas, causam-lhe enfraquecimento: “*on m’attendrit le dos à petits coups qui augmentent mon engourdissements*”(Michaux: 2001, p.181). Novamente, a poética michaudiana retrata a experiência de um corpo molestado. Todavia, essa experiência corporal conduz o corpo ao silêncio e à uma inércia profunda: “*Je ne trouve rien à leur dire. Exactement rien. Sous les coups qui continuent. Je m’enfonce dans une paralysie d’adieu*”.⁴⁴

Já o poema “*Le trepané*”, por sua vez, traz como imagem inicial, um teto que caiu sobre uma cabeça “*à l’occasion d’une poutre de maison qui tombe, cependant que le plafond crève, vous bombardant d’un supplément de coups inutiles, le crâne montre ce qu’il est, un objet, un objet parmi les objets, un objet fragile*” (Michaux: 2001, p. 182).

Observemos que o corpo foi atingido pelo teto e o poeta assume que o corpo é objeto – o crânio é “*un objet fragile*”. Ele é fraturado e o sujeito só percebe que está enfaixado algum tempo depois do acidente. Assim, as imagens do crânio enfaixado e da pálpebra remetem ao corpo enfraquecido, justamente, na cabeça, continuando nas extremidades do corpo como vimos no poema “*En circulant dans mon corps*”: “*le crâne enconffré de bandages, il soulève incertain une paupière lasse, les médecins et les aides se congratulent*” (Michaux: 2001, p.182).

⁴⁴ Eu não achava nada a lhe dizer. Exatamente nada. Sobre as pancadas que continuam. Eu me abismo em uma paralisia do adeus.

Nesses poemas que falam do corpo verificamos a obsessão de Michaux pela experimentação, mas ele evidencia um corpo enfraquecido e molestado, que diante das ações externas sente-se imóvel, porém esta imobilidade o conduz a uma reflexão e a uma descoberta interior.

Capítulo V

Movimentos

J'en fis des milliers il y a bientôt deux ans. Mais étaient-ce signes? C'étaient des gestes, les gestes, les gestes intérieurs, ceux pour lesquels nous n'avons pas de membres mais des envies de membres, des tensions, des élans et tout cela en cordes vivantes, jamais épaisses, jamais grosses de chair ou fermées de peau. Leur danse faisait l'homme-écrivisse, l'homme-démon, l'homme araignée, l'homme dépassé, cent mains, cent serpents lui sortant de tous côtés en fureur.

Henri Michaux

O poema “*Mouvements*” é um poema da obra *Face au verroux* publicada em 1954 e 1967 e reeditada em 2001 em *Michaux Oeuvres Complètes II*. Diferentemente dos outros poemas aqui analisados, esse possui uma estrutura em verso livre.

Como acontece sempre, esse poema traz também uma variação enorme de significados, criando muitas possibilidades de significação haja vista que, trata dos movimentos, dos signos, do homem, da natureza e do ato de criação.

Os signos estão sob condição. Eles estão na natureza, ou melhor são a natureza, pois eles se vestem e revestem a cada instante. Representam e não representam, saem do pensamento mas não são apenas pensamento e vêm do sonho. Todavia, tornam-se realidade na estrutura do poema. Para Michaux, os signos são matrizes da escrita. No entanto, eles não estão fadados somente à escrita, eles são imagens, sons, crítica e criados por uma mente de um corpo em movimento. Mas no movimento do contra, conforme diz o poeta.

É através das pulsões, do desejo, do devaneio poético, que a fantasia, o imaginário são aguçados, pois os movimentos gerados são interiores que estimulam o processo criativo do escritor. Por conseguinte, Michaux quer descrever o interior do corpo em signos - a alma e seu movimento. Contudo, ele almeja que a descrição seja impetuosa, capaz de atacar com força o seu receptor, fazendo senti-la. Assim, a arte michaudiana ataca o corpo de súbito, em golpes, em sacadas, ocasionando sensações. Por isso, Mounir Hafez, no artigo “*Obstacle à Henri Michaux*” publicado na revista *Collections les cahiers de l'Herne*, diz sobre a poética de HM o seguinte

Son allégresse, sa férocité, sa tendresse on les a reconnues, sa lucidité, sa syntaxe de piano-fou et, bien sûr, sa façon à lui de s'aborder, d'aborder les choses, sa façon de mettre à nu avec sans-gêne et pudor, d'un mot à peine frappé, mais sans appel. Son

naturel ? Vigilance de combat plutôt, éclair du regard qui donne à toute son oeuvre présence et gravité, provocation aussi, défi lancé aux choses pour qu'elles se montrent. (Hafez: 1999, p. 19).

O título *Mouvements* significa “movimentos” em português. É evidente que o leitor não passa para a leitura do poema sem ler o título. No entanto, ele não está no poema de maneira aleatória, pois tem uma razão de existir, porque está ligado ao resto do poema por meio das recorrências (signos) que conduzem à essa ideia de movimento contido na extensão do poema.

Logo, a palavra *Mouvements* encaminha-nos de onde e aonde o poeta quer chegar, indicando de certo modo, o percurso da leitura que é conduzida pelos signos bem escolhidos e relacionados analogicamente à ideia de movimento. Ou então, devemos nos perguntar de onde vem esses movimentos e para onde vão.

De onde? Deve-se perguntar primeiro, porque esses movimentos não são apenas invenção, criação, eles são o ponto de partida do pensamento e aspirações humanas. Eles são as pulsões que geram a falta, que geram o desejo, que geram a fantasia. Na poesia, há o devaneio poético que é regido pelo movimento mental criado pelas pulsões, que ao final produzem a poética, que provém do movimento do pensamento e se concretiza na forma que o torna poema.

Michaux deseja descrever as formas em movimento, a luta interior de uma escrita vinda do sonho em pulsões, impulsos, gestos violentos e imagens em movimento, repara-se que diz Bellour em *Michaux Oeuvres Complètes II*

Un point extrême est touché d'emblée avec «Mouvements», au confluent de deux forces: l'une très affirmée, l'autre plus impulsive et trouvante de l'insistance de la première une énergie renouvelée. Une fois encore, par la violence en acte de la litanie-martèlement, il s'agit d'opposer à toute raison d'écriture le mouvement de signes nés du rêve trop longtemps caressé d'une ideographie personnelle devenant plutôt « formes “en mouvements” », éliminant toutes « formes pensées », tous « caractères de composition » (Bellour apud Michaux 2001, p. 1209).

São movimentos que o poeta vai demonstrando ao longo do poema, movimentos do contra, de insatisfação, de descontentamento, sendo contra o próprio corpo também. Sendo tal fato notado nos versos iniciais da primeira estrofe: “*Contre les alvéoles\ contre la colle*” (Michaux: 2001, p.435)⁴⁵.

⁴⁵ Veja-se tradução do poema “*Mouvements*”, *infra* p.112.

Os movimentos são fortes e violentos. É possível perceber nos seguintes versos da segunda estrofe, no adjetivo *impetuosas* que qualifica o nome *chamas* e também nos nomes *adagas* e *batalhas* que são carregadas de sentido de violência: “*flammes de la noiceur \ impétueuses \ mères des dagues \ racines des batailles s’élançant dans la plaine*”

Movimentos rápidos, deslizantes, desorganizados e sem unidade, esses movimentos são tão rápidos que são considerados como uma *corrida* deslizante e suspensa no ar, mas que possui uma unidade que se mexe, que vacila e se encaminha ao fragmento: “*Course qui rampe \ rampement qui vole \ unité qui fourmille \ bloc qui danse*”

Porém, são movimentos de um corpo que não é qualquer corpo. É um corpo jogado, mas que se suspende no ar. Ele vai *de baixo para cima*, movimenta-se e se fragmenta, dessa forma, constata-se na quarta estrofe: “*Un défenestré enfin s’envole \ un arraché de bas en haut \ un arraché jamais plus rattaché*”

Logo, esse corpo é o homem em movimento, que se desloca. Então, tem-se as imagens de um corpo em deslocamento: “*Homme arc-bouté \ homme au bond \ homme dévalant \ homme pour l’opération tempête \ pour l’opération sagaie \ pour l’opération harpon \ pour l’opération requin \ pour l’opération arrachement*”

Mas como dizemos anteriormente, Henri Michaux deseja descrever o interior do homem. Portanto, para ele o homem não é visto apenas por sua carne e sim pelo funcionamento da mente, da alma – das ligações nervosas e pelos seus sentimentos: “*Homme non selon la chair \ mais par le vide et le mal et les flammes intestines \ et les bouffées et les décharges nerveuses \ et les revers \ et le retours \ et la rage \ et l’écartement \ et l’emmèlement*”

Ao mesmo tempo que o poeta trata de movimentos interiores, de sentimentos, de homem fragmentado (*écartement*), ele trata de poesia e trata de poema, pois o poema não é unicamente forma. É conteúdo, mas também é idas e vindas “*et le revers \ et le retours*, fragmentos e mistura *et l’écartement \ et l’emmèlement*” .

Para dizer sobre movimentos, Michaux não deixa de lado o corpo. Ele sabe que os movimentos humanos estão ligados ao corpo, que tudo no corpo funciona de acordo com as ligações nervosas contidas nele e, principalmente, no cérebro, que os comanda. Veja o que diz o seguinte trecho do poema

Homme non par l'abdomen et les plaques fessières \ mais par ses courants, sa faiblesse qui se redresse aux chocs \ ses démarrages \ homme selon la lune et la poudre brûlante et la kermesse en soi du mouvement des autres \ selon la bourrasque et le chaos jamais ordonné \ homme, tous pavillons dehors, claquant au vent bruissant de ses pulsions

O homem é seu corpo, que possui a natureza orientada pelas pulsões e desejos secretos: *“homme à huppe, galvanisant ses haillons \ hommes aux appuis secrets, fusant loin de son avalissante vie \ Désir qui aboie dans le noir est la forme multiforme de cet être”*

Os movimentos são consecutivos e impetuosos : *“Élans de ciseaux \ en fourches \ élans rayonnés \ élans sur toute la Rose des vents”* A alma se movimenta, range, vacila, pois o corpo dessa alma está fragmentado, não possui mais centro e procura um novo posicionamento: *“âme triple \ excentrée \ énergumène \ âme de larve électrisée venant mordre à la surface \ âme des coups et des grincements de dents \ âme en porte à faux toujours vers un nouveau redressement”*.

Esses movimentos do pensamento combatem a inércia, a acomodação, a lentidão e produzem o desenvolvimento do imaginário: *“Abstraction de toute lourdeur \ de toute langueur \ de toute géométrie \ de toute architecture \ abstraction faite, VITESSE!”*

São agitações contraditórias produzidas pelos sentimentos do corpo, que ocasionam o questionamento, desbancam os sentidos dos signos, ocasionando outros, revestindo-os do novo: *“Mouvements d'écartement et d'exaspération intérieure plus que mouvement de la marche \ mouvements d'explosions, de refus, d'étirement en tous sens \ d'attractions malsaines, d'envies impossibles \ d'assouvissements de la chair frappée à la nuque”*

São gestos do corpo e entende-se que a alma caminha junta com o corpo. No entanto, às vezes, o movimento interno não é visto. Tanto é grande e significativo o movimento das pulsões, como o das veias latentes: *“mouvements à jets multiples \ mouvements à la place d'autres mouvements \ qu'on ne peut montrer, mais qui habitent l'esprit \ de poussières \ d'étoiles \ d'érosion \ d'éboulements \ et de veines latences”*

Logo, percebe-se que através desses movimentos, dos impulsos, das vontades, se busca algo: *“Emmêlements \ attaques qui ressemblent à des plongeurs \ nages qui ressemblent à des fouilles \ bras qui ressemblent à des trompes”*

Nesse poema, nota-se uma ira, uma violência e ironia constante, trazidas pelo discurso que ao longo do poema vai se desocultando. Há também uma indeterminação do sujeito lírico que não se revela, e quando o faz, aparece como *on*, “*on saute dans le « rien »*”.

Essa indeterminação é imensa e incalculável conforme a quantidade e variedade de movimentos apresentados no poema. Contudo, ela faz parte do sujeito moderno-contemporâneo que assumiu sua singularidade e ao mesmo tempo a multiplicidade, características de um ser que se constrói no contato com o outro e com o mundo que o rodeia. Sabe-se como o sujeito contemporâneo é cindido, não apenas em um, dois, mas em vários outros. Nestes versos, pode-se verificar que o poeta fala desse sujeito único e plural: “*Fête des taches, gamme de bras \ mouvements \ on ne saute « rien » \ effort tournants \ étant seul, on est foule \ Quel nombre incalculable s’avance \ ajoute, s’étend, s’étend ! \ Adieu fatigue \ adieu bipède économe à la station de culée de pont \ le fourreau arraché \ on est autrui \ n’importe quel autrui*”

Dessa maneira, há referências ao corpo humano. Fala-se de braços, cabeça, abdômen, no poema há várias imagens que remetem ao corpo como por exemplo “*contre les alvéoles*”, “*Homme non selon la chair \ mais par le vide et le mal et les flammes intestines*”, “*mouvements sans têtes*”, “*Fête des taches, gamme de bras*”. O poeta chama os movimentos de manchas: “*Taches \ taches pour obnubiler \ pour rejeter \ pour desabriter \ pour instabiliser \ pour renaître \ pour raturer*”. Mas essas manchas não são apenas agitações, mas podem significar algo mais haja vista que, são signos que refazem seus significados constantemente.

Como vimos, os signos são gestos, os gestos são movimentos do corpo usados para imprimir uma ideia. Repara-se que gesticular para se comunicar é uma atitude humana. Mas este é comparado ao movimento da vida em geral, da vida rejeitada, excluída: “*Gestes \ gestes de la vie ignorée \ de la vie \ de la vie impulsive*”.

No entanto, o poeta deixa no ar a dúvida sobre os movimentos e os gestos que são considerados de vida e não se sabe se são de homem ou de animal: “*animal ou homme*”.

Realmente, os signos movimentam-se entre um significado e outro dentro do poema, em que o poeta escolheu bem os signos a serem usados de forma que eles trouxessem a ideia de movimento e de maneira recorrente criassem a ideia total do poema. Entretanto, ele também os compara com arabescos, assim, consta neste trecho: “*La solitude fait de gammes *

le désert les multiplie \ arabesques indéfiniment réitérée”. Contudo, esses signos não são qualquer um, são os que tem precisão do inexato e do movimento: “Signes \ non de toit, de tunique ou de palais \ non d’archives et de dictionnaire du savoir \ mais de torsion, de violence, de bousculement \ mais d’envie cinétique”

Esses signos retratados por Michaux, possuem formas diversas, e são também responsáveis por conduzirem o ser no mundo, além de deixá-lo capaz de se proteger dos outros: *“Signes des dix mille façons d’être en équilibre dans ce monde mouvant qui se rit de l’adaptation \ Signes surtout pour retirer son être du piège de la langue des autres \ faite pour gagner contre vous, comme une roulette bien réglée”*

O poeta produz, de certo modo, no interior do poema, uma reflexão sobre o que é o signo. Então, ele o caracteriza e o apresenta nesse poema, criando uma espécie de função do signo, ao dizer que, o signo serve para que cada indivíduo o use para encontrar o dom da sua língua e para se proteger das outras. Isto acontece além de demonstrar uma escrita livre, que não está presa a nenhuma forma pré-definida, da maneira como se apresentam nos versos do poema. Logo, observa-se a seguir

Signes, non pour être complet, non pour conjuguer \ mais pour être fidèle à son « transitoire » \ Signes pour retrouver le don des langues \ la sienne au moins, que, sinon soi, qui la parlera ? \ Écriture directe enfin pour le dévidement des formes \ pour le soulagement, le désencombrement des images dont la place publique-cerveau est en ce temps particulièrement engorgée

Então como vimos, o poema “Mouvements” traz os signos como sinônimos de movimentos, entretanto, estes movimentos são muito mais que apenas significante e significado. O autor assume que o signo deve respeitar o seu aspecto transitório, isto quer dizer que o signo pode significar uma coisa ou outra e que sua transitoriedade vai depender de quem o manipula no discurso, ou seja, depende do emissor ou receptor, ou de ambos.

Logo, esses movimentos são realizados pela transitoriedade de significados dos signos dentro do poema em versos livres, eles são signos, natureza, corrida, parada, gestos, deslizos, descargas nervosas, desejo, desse modo, eles podem percorrer livremente entre o ser e o parecer.

Conclusão

HM possui uma espécie de escrita bizarra, na qual notamos uma relação entre real / imaginário, prosa / poesia e crítica de forma que os leitores se encantam por ela devido sua singularidade. Ela não está presa às regras clássicas. Está ligada ao ritmo de uma linguagem natural que se volta à origem, ao primitivo, à própria essência da poesia. Desta maneira, esse poeta estampou características da poesia moderna em toda sua obra, criando uma poética experimental em que o corpo é base e percurso. Ele pensa, escreve, vê, sente e testa seus limites. Por isso, podemos afirmar que Michaux desenvolveu uma linguagem intimista, fluida e livre conforme os movimentos dos eflúvios do corpo.

Ao longo desse trabalho percebemos quando a linguagem realiza o retorno a sua origem e vai ao encontro da linguagem poética e da intimismo, cujas características principais são a liberdade, a presença de imagens, a ausência de métrica, a valorização da abstração e a exploração do interior, da alma se voltando às imagens da origem, isto é o corpo. Sendo assim, HM queria descrever e desenhar a alma para melhor compreender o mundo. Então, a relação ocasionada entre o interno e o externo apresenta-se em sua obra com frequência, pois o corpo possibilita um contato com o mundo. Ele é o meio e o percurso para se obter a escrita. Dessa forma, descrever intimamente a vida, o mundo, os sentimentos são atitudes e escolhas que demandam individualidade, subjetivismo e singularidade. Consequentemente, HM conseguiu atingir seus objetivos com primazia, aprimorando técnicas de escrita herdadas de Bertrand, de Baudelaire e de Rimbaud.

A visão descritiva da realidade do mundo não aproxima unicamente HM da realidade, mas também não o afasta dela, porque ele cria descritivamente uma espécie de mundo paralelo transreal onde vigora a fantasia, a liberdade, a analogia, logo, a imagem. Nesse espaço a imaginação predomina e o mundo real é apenas um meio de se alcançar um outro lugar, portanto, a escrita faz o papel de concretização da apreensão da realidade no poema, em que os signos são responsáveis por estabelecer um tipo de ultrapassagem de limites do corpo e do não-corpo, do real e do imaginário ou uma conexão entre eles,. Então, o processo de desconstrução da sintaxe, a ordem desalinhada, o estilo alinhavado, a escolha pelo verso livre e uso do poema em prosa. Na maioria das vezes, são características da escrita michaudiana que justificam uma busca por algo diferente da realidade dada, de modo a

multiplicar os pontos de vista e assim recriar significados, diminuindo a distância entre o real e o irreal, entre a prosa e o verso, corroborando para reencontrar o princípio de tudo - a linguagem e sua origem primitiva, logo, se valoriza o ritmo natural da linguagem humana.

Por conseguinte, a escrita moderno-contemporânea de expressão francesa ganhou uma forma que recua ao ritmo (pensamento analógico, ecos e correspondências, ritmo interior). Observamos que a poesia moderna se uniu à prosa, ultrapassando as barreiras do verso e adquirindo liberdade na forma. Contudo, ela não é apenas forma, pois esta indica uma poesia que segue um ritmo fluído próximo ao ritmo da linguagem natural, sem as quebras trazidas pela presença obrigatória de rimas e do verso, revelando um apelo aos males do corpo, ao subjetivismo de um estado de alma ou de espírito.

HM produz uma poesia experimental que demonstra um poeta-sujeito, capaz de refletir a respeito da dor, do que há entre o interno e o externo, o real e o imaginário e, por consequência, um pensar que atinge um outro espaço – a fantasia, um “além de” e, também, a compreensão do estar no universo.

Na análise do poema “*Les yeux*”, vimos que a estrutura do poema em prosa permite maior liberdade de escrita para o poeta. Michaux alcança aí uma linguagem fluída como a linguagem natural (sem entraves), que se apresenta, no entanto, uma linguagem estranha e fantasiosa, que é gerada por meio do devaneio poético. Contudo, isso acontece sempre a partir de algo real - os olhos. Entretanto, os olhos podem ser de qualquer criatura e estar em todos os lugares a ver elementos, aparecerem na água, no ar ou brotando do chão. Destarte, esse poema faz-nos entender que podemos ter muitos pontos de vista sobre o objeto apreendido, e que o olho é um órgão importantíssimo para a compreensão tanto do mundo como da alma. Ele intermedia o espaço externo e interno corporal, dando ao indivíduo condições de adquirir o conhecimento.

O poema “*Magie*”, por sua vez, possui aspectos semelhantes ao poema “*Les yeux*”, trata-se de um poema em prosa de uma experiência de percepção do espaço. Contudo, a presença do sujeito é muito mais evidente do que em “*Les yeux*” visto que o sujeito lírico desse poema conta sua vivência. Durante a narrativa, o sujeito lírico narra diversas tentativas em que o corpo é o espaço percorrido, sendo usado para mediar o mundo e o ser, que almeja alcançar o conhecimento e se compreender. Mas para que isso aconteça é necessário apreender a realidade, além de intervir em seu funcionamento.

Porém, esse processo ocorre de maneira intimista. Em “*Magie*” o poeta volta-se sobre si mesmo e para seu eu empírico. Vê, observa, pensa, intervém e transforma a realidade por meio de sua poesia. Porém de uma linguagem mágica confunde o leitor, deixando-o indeciso e perdido, sem saber se é realidade ou fantasia. Tudo isso acontece a partir de uma maçã colocada na mesa, a qual gera o processo de interiorização do conhecimento tanto de si mesmo, quanto do espaço exterior.

O corpo é responsável por esse processo de interiorização e conhecimento, No entanto, ele não sucede de forma simples. Ele faz o corpo sofrer, mas o sofrimento depende de algo externo para desencadeá-lo. Dessa forma, não é fácil intervir na realidade sem fazer o corpo sofrer, pois ele é o alvo, visto que não há sujeito sem corpo, pois para transformar a realidade, segundo Michaux, precisa-se atacar seu intermediário – o corpo-sujeito.

Evidentemente, por isso, o corpo sofre tanto em sua poética, visto que as experiências existem sempre a partir dele. Do mesmo modo que, verificamos no poema “*En circulant dans mon corps*” esse corpo é o local onde se sente angústia, dor, medo e a fragmentação. Os sentimentos ruins circulam dentro de um corpo enlouquecido, martirizado que prefere a inércia, o mergulho no íntimo, acorda os rins, faz disparar o coração, mas não impede que as mãos paralisem, que os pés congelem e que a guerra se instale nele, o sujeito está condenado a viver preso em seu próprio corpo.

Em “*Mouvements*” há uma ira, um sentimento do “contra”, em oposição à realidade e a verdade absoluta, contra um único significado. Por isso, HM gera a possibilidade de haver uma variedade de sentidos para os signos. O signo pode ser qualquer coisa na natureza, ora ele é um signo linguístico, ora ele é uma imagem, ora ele quer dizer algo, ora ele silencia, ora pára, ora corre. Enfim, ele tem sempre uma força que o move e lhe dá um sentido.

Entretanto, essa força está ligada ao interior do corpo humano, às pulsões inconscientes, aos desejos. É por causa dessa força que os signos correm no pensamento, movimentam-se, deslizam na folha do papel pelas mãos do escritor, são desenhados, como segredos que se escondem por detrás das capas que cada palavra traz, mas que se transformam de acordo com sua disposição na página.

Em “*Mouvements*”, não há delicadeza, apenas fúria. Não há tampouco amor, e sim um ódio que violenta, avassala e queima em ligações, em conexões cerebrais, em correntes

elétricas, em ímpetos que subitamente tomam o corpo e se imprimem nele, fazendo-o sentir a dor, a raiva, a inquietação, até atingir a abstração e depois a vitalidade. Dessa maneira, a palavra abstração poderia significar ausência de movimento, mas paradoxalmente, significa o contrário, a rapidez o deslocamento. Ela proporciona mais movimento do que parece, sendo capaz de trazer os signos que, em idas e vindas, vestem-se e revestem a cada momento e aumentam as possibilidades de se entender a poesia.

Portanto, mediante os signos, as manchas, a natureza, os órgãos, os braços, os gestos de ataques e de defesa de um corpo escorado e sofrido compreendemos um pouco da escrita michaudiana, bem como o autor deseja atingir seu leitor pela leitura de sua obra e assim “imprimir” em seu corpo a arte de modo surpreendente e em golpes violentos. Ele quer devolver ao corpo a sua capacidade de sentir e de experienciar a poesia, tendo em vista que ela possibilita provar todas as sensações por meio da linguagem poética.

APÊNDICE

POEMAS E TRADUÇÕES

LES YEUX

Là je vis les véritables yeux de créatures, tous, d'un coup ;enfin !

Les yeux de la drague, les yeux de lait du ventre, les yeux d'encre, les yeux d'aiguille de l'urètre, l'oeil roux du foie, les yeux de mer de la mer, l'oeil de beurre des tonneaux, l'oeil d'ébène du menton, l'oeil englouti de l'anus, les yeux à plis, l'oeil fessu des femmes acrobates les yeux d'huile, les yeux de drap des mondains, la classe moyenne aux yeux de meuble, les pianiste aux yeux de frites, les yeux de soupe, les yeux lointains de l'artillerie lourde, les yeux de betterave de la foule, les grues aux yeux de menthe, l'oeil bifteck de la cinquantaine, des yeux de haute taille, et les regards montaient comme une brume.

Et ils se mirent à bouger, car ils étaient devenus autonomes.

Il y avait des yeux grimpeurs, il y avait les bechêurs(chassieux), et la terre se mettant dans leur chassie les surchargeait continuellement ; ils la secouaient constamment, qui tombait comme un paquet de tripes, ou comme bras à laguerre.

Il y avait les yeux planteurs et attentifs qui circulaient sur de hauts pédoncules, des yeux gourmands bourrés de marrons, des yeux comme des péritoines, enfin, à l'écart, toujours fins et fignolants, des yeux de lotus jolis à ravir.

Des yeux cornés qui y allaient carrément, et se buter contre un mur n'était pas pour les effrayer ; des yeux à cinq rangs de paupières qu'ils abaissaient successivement en les comptant suivant l'hommage plus ou moins important qu'ils devaient à chacun; les yeux de velours, les yeux poilus, l'œil-aluminium de l'avenir, l'œil eunuchoïde écœurant et à poches; les yeux innombrables des *Flises* reines-marguerites de la vision; l'œil monté sur botte (il bascule lentement comme un gyroscope et est englué dans une sorte de séreuse); les yeux à clous qui se blessent eux-mêmes continuellement, les yeux des *Bélines* qui ne songent qu'à se tremper, à faire de l'eau et à mouiller tout ce qui est en dessous; les yeux des *Corvates*, tout en dents et qu'il faut engraisser sans relâche, les yeux écornifleurs qui ne vivent que sur les sentiments des autres, les yeux concaves, les yeux à la prunelle conique, les yeux empierrés, les yeux mères et d'autres qui allaitaient déjà.

Certains étaient gros comme des ballons de football, d'autres très hauts sur pattes, d'autres pas plus gros que des yeux de fourmis.

Tout ça est bon pour la marmite, dit une voix.

La plaine fut aussitôt raclée et nettoyée et plus rien ne subsista, que le sol obscur qui était de l'argile.

Puis, un peu après, d'autres yeux se mirent à apparaître. Ils affleuraient d'abord timidement. Bien vite, ils furent nombreux.

Des yeux lourds, des yeux ternes d'où sortaient les mites, des yeux à dentelles et à falbalas, des yeux à pendeloques, des yeux pleins d'écume en train de se raser (la partie droite déjà nette, rasée de près, et bonne à poudrer); les yeux explosibles dont tous les autres s'écartaient vivement, criant « poudre! » sans un mot de plus, les yeux volatiles qui partaient au moindre vent pour des pays lointains, et leurs amis s'accrochaient vainement à eux, en les implorant, emplissant le lieu d'une lamentation telle que l'on se serait cru sur Terre.

Les yeux aquatiques où l'épinoche fait son nid, l'œil saugrenu, l'œil à peigne, l'œil trombone, l'œil à soufflets, et partout des carcasses d'yeux vidés par les oiseaux de nuit, des dépôts d'yeux frais qu'on venait de sortir des caves, les yeux malheureux se frottant d'une craie toujours renaissante, les yeux bouleversants de vide-poches, des yeux cadencés où n'entre rien, et les yeux secrets qui vivent dans les mares.

De grosses bandes d'yeux échassiers poursuivaient les yeux ronds et courts sur pattes, les bouillant vivement devant eux, jusqu'à les faire se prendre au loin, tout d'un coup, dans une ligne de barbelés qu'on n'avait pas vue et qui stoppait tout. Comme le bêlement d'un mouton qui est fort, mais qui s'arrête quand le loup est là.

Tout ça est bon pour la marmite, criait à ce moment la voix.

Les yeux étaient enlevés, la plaine était balayée, la plaine redevenait nue.

Puis, petit à petit, elle se repeuplait; d'yeux toujours différents, de races nouvelles; de toutes les structures, des figolés comme des minarets, des pleins comme des tambours, des rouges comme des cerises, de toutes sortes, emplissant la plaine rapidement, à petits bouillons, puis tout d'un coup, à nouveau : *Tout ça est bon pour la marmite*, disait la voix.

Et la plaine était immédiatement léchée et lisse, et prête à être réensemencée.

Ah! cette nuit!

Le rythme surtout était étonnant.

« Grande foule », puis pft... rien, la plaine comme une dalle, puis ça renaissait...Mais un temps strictement mesuré et impacable s'accomplissant les fauchait d'un coup jusqu'au dernier.

OS OLHOS

Lá eu vi os verdadeiros olhos de criaturas, todos, de uma olhada; enfim!

Os olhos da draga, os olhos de leite do ventre, os olhos de tinta, os olhos de agulha da uretra, o olho ruivo do fígado, os olhos de mar do mar, o olho escuro dos bêbados, o olho de ébano da barba, o olho engolido do ânus, os olhos enrugados, o olho traseiro das acrobatas, os olhos de óleo, os olhos de lençol dos mundanos, a classe média de olhos de móvel, o pianista de olhos apaixonados, os olhos de sopa, os olhos distantes da artilharia pesada, os olhos de beterraba da multidão, as gruas nos olhos de menta, o olho interessado dos cinquentões, uns olhos grandes, e os olhares subiam como uma bruma.

E eles puseram-se a mexer, porque se tornaram autônomos.

Havia lá olhos trepadores, havia os cavadores (remelentos), e a terra se colocando dentro da sua remela os sobrecarregava continuamente; eles a sacudiam constantemente, que caía como um pacote de tripas, ou como braços na guerra.

Havia os olhos plantadores e atentos que circulavam sobre os autos pedúnculos, uns olhos famintos cheios de marrom, uns olhos como uns peritônios, enfim, à parte, sempre finos e enfeitados, olhos de lótus lindos a seduzir.

Os olhos abaixados que iam diretamente e se chocar contra um muro não era para temê-los; uns olhos cinco fileiras de pálpebras que abaixavam sucessivamente contando-os seguindo a homenagem mais ou menos importante que eles deviam a cada um; os olhos veludos, os olhos peludos, o olho-alumínio do futuro, o olho eunucóide, repugnante e roxo; os olhos inumeráveis de *Flises* de *reines-marguerites* da visão; o olho elevado (ele balança lentamente como um giroscópio e é enviscado em uma espécie de seroso); os olhos pregados que se machucam eles mesmos continuamente, os olhos de *Bélines* que sonham apenas em mergulhar na água, em fazer água e em molhar tudo que está em baixo; os olhos de *Corvates*, tudo fixo e é preciso crescer sem interrupção, os olhos parasitas que vivem só em cima dos sentimentos dos outros, os olhos concâvos, os olhos de pupilas cônicas, os olhos empedrados, os olhos mães e outros que já se foram.

Alguns eram grandes como bolas de futebol, outros muito altos sobre patas, outros não maiores que olhos de formigas.

Tudo isto é bom para a panela, diz uma voz.

A planície foi assim batida e limpa e mais nada subsistiu, pois o solo escuro era de argila.

Depois, um pouco depois, outros olhos se colocaram a aparecer. Eles afloraram, no início, timidamente. Bem rápido, eles tornaram-se numerosos.

Uns olhos pesados, uns olhos ternos de onde saem as traças, uns olhos de rendas e de falbalás, uns olhos de penduricalhos, uns olhos cheios de espuma prestes a barbear (a parte direita já está limpa, barbeada em seguida, e boa para empoar); os olhos explosivos que todos os outros se desviavam vivamente, gritando “o pó!” sem uma palavra à mais, os olhos voláteis que partiam à vento fraco para países distantes, e seus amigos se agarravam inutilmente à eles, implorando-os, enchendo o local de uma lamentação tal como se tivesse multiplicado na Terra.

Os olhos aquáticos onde o Carapau faz seu ninho, o olho indiscreto, o olho aflito, o olho de trombone, o olho de injúria, e por todas as carcaças de olhos esvaziados pelos pássaros de noite, os depósitos de olhos frescos que acabava de sair das caves, os olhos miseráveis se revestindo de cal sempre renascente, os olhos inquietos dos *vide-poches*, uns olhos cadeados onde não entra nada e os olhos secretos que vivem nos charcos.

As bordas grandes dos olhos ornitorrincos perseguiram os olhos redondos e curtos sobre patas, inchando-os vivamente diante deles, até fazê-los capturar ao longe, de uma olhada em uma linha farpada que não se tinha visto e parava tudo. Como um balido de ovelha que é forte, mas que se para quando o lobo está lá.

Tudo isto é bom para a panela, gritava naquele momento a voz.

Os olhos foram elevados, a planície era varrida, a planície tornava-se nua.

Em seguida, pouco a pouco, ela se repovoava; de olhos sempre diferentes, de raças novas; de todas as estruturas, uns enfeitados como almenares, uns planos como tambores, uns vermelhos como cerejas, de todas as formas, enchendo a planície rapidamente, com pequenas bolhas, pois de uma olhada, de novo: *Tudo isto é bom para a panela*, dizia a voz.

E a planície era imediatamente banhada e coberta, e pronta para ser ressemeada.

Ah! Esta noite!

O ritmo era, sobretudo, surpreendente. “Grande multidão”, depois pff... nada, a planície como uma dala, logo após, isto renascia... Mas um tempo estritamente medido e implacável se cumprindo os ceifava do primeiro golpe ao último.

MAGIE

J'étais autre fois bien nerveux. Me voici sur une nouvelle voie :

Je mets une pomme sur ma table. Puis je me mets dans cette pomme. Quelle tranquillité !

Ça a l'air simple. Pourtant il y a vingt un que j'essayais ; et je n'eusse pas réussi, voulant commencer par là. Pourquoi pas ? Je me serais cru humilié peut-être, vu sa petite taille et sa vie opaque et lente. C'est possible. Les pensées de la couche du dessous sont rarement belles.

Je commençai donc autrement et m'unis à l'Escaut.

L'Escaut à Anvers, où je le trouvai, est large et important et il pousse un grand flot. Les navires de haut bord, qui se présentent, il les prend. C'est un fleuve, un vrai.

Je résolus de faire un avec lui. Je me tenais sur le quai à toute heure du jour. Mais je m'éparpillai en de nombreuses et inutiles vues.

Et puis, malgré moi, je regardais les femmes de temps à l'autre, et ça, un fleuve ne le permet pas, ni une pomme ne le permet, ni rien dans la nature.

Donc l'Escaut et mille sensations. Que faire ? Subitement, ayant renoncé à tout, je me trouvai..., ce ne dirai pas à sa place, car, pour dire vrai, ce ne fut jamais tout à fait cela. Il coule incessamment (voilà une grande difficulté) et se glisse vers la Hollande où il trouvera la mer et l'altitude zéro.

J'en viens à la pomme. Là encore, il y eut des tâtonnements, des expériences ; c'est toute une histoire. Partir est peu commode et même l'expliquer.

Mais un un mot, je puis vous le dire. *Souffrir* est le mot.

Quand j'arrivai à la pomme, j'étais glacé.

II

Dès que je la vis, je la désirai.

D'abordo pour la séduire, je répandis des plaines. Des plaines sorties de mon regard s'allongeaient, douces, aimables, rassurantes.

Les idées de plaines allèrent à sa rencontre et sans le savoir, elle s'y promenait, s'y trouvant satisfaite.

L'ayant bien rassurée, je la possédai.

Cela fait, après quelque repos et quiétude, reprenant mon naturel, je laissai réapparaître mes lances, mes haillons, mes précipices.

Elle sentit un grand froid et qu'elle s'était trompée tout à fait sur mon compte.

Elle s'en alla la mine défaite et creusée, et comme si on l'avait volée.

III

J'ai peine à croire que ce soit naturel et connu de tous. Je suis parfois si profondément engagé en moi-même en une boule unique et dense que, assis sur une chaise, à pas deux mètres de la lampe posée sur ma table de travail, c'est à grand-peine et après un long temps que, les yeux cependant grands ouverts, j'arrive à lancer jusqu'à elle un regard.

Une émotion étrange me saisit à ce témoignage du cercle qui m'isole.

Il me semble qu'un obus ou la foudre même n'arriverait pas à m'atteindre tant j'ai de matelas de toutes parts appliqués sur moi.

Plus simplement, ce serait bien que la racine de l'angoisse est pour quelque temps enfouie.

J'ai dans ces moments l'immobilité d'un caveau.

IV

Cette dent de devant cariée me poussai ses aiguilles très haut dans sa racine, presque sous le nez. Sale sensation !

Et la magie ? Sans doute, mais il faut alors aller se loger en masse quelque sous le nez. Quel déséquilibre ! et j'hésitais, occupé ailleurs, à une étude sur le langage.

Sur ces entrefaites une vieille otite, qui dormait depuis trois ans, se réveilla et sa menue perforation dans le fond de mon oreille.

Il fallait donc bien me décider. Mouillé, autant se jeter à l'eau. Bousculé en sa position d'équilibre, autant en chercher une autre.

Donc, je lâche l'étude et me concentre. En trois ou quatre minutes, j'efface la souffrance de l'otite (j'en connaissais le chemin). Pour la dent, il me fallut deux fois plus de temps. Une si drôle de place qu'elle occupait, presque sous le nez. Enfin elle disparaît.

C'est toujours pareil ; la seule première fois est une surprise. La difficulté est de trouver l'endroit où l'on souffre. S'étant rassemblé, on se dirige dans cette direction, à tâtons dans sa nuit, cherchant à le circonscrire (les énervés n'ayant pas de concentration sentent le mal partout), puis à mesure qu'on l'entame, le visant avec plus de soin, car il devient petit, petit, dix fois plus petit qu'une pointe d'épingle ; vous veillez cependant sur lui sans lâcher, avec une attention croissante lui lançant votre euphorie jusqu'à ce que vous n'avez plus aucun point de souffrance devant vous. C'est que vous l'avez bien trouvé.

Maintenant il faut y rester sans peine. A cinq minutes d'effort doit succéder une heure et demie ou deux heures de calme et d'insensibilité. Je parle pour les hommes pas spécialement forts ni doués ; c'est ailleurs « mon temps ».

(A cause de l'inflammation des tissus, il subsiste une sensation de pression, de petit bloc isolé, comme il subsiste après l'injection d'un liquide anesthésique.)

V

Je suis tellement faible (je l'étais surtout), que si je pouvais coïncider d'esprit avec qui que ce soit, je serais immédiatement subjugué et avalé par lui et entièrement sous sa dépendance ; mais j'y ai l'oeil, attentif, acharné plutôt à être toujours bien exclusivement moi.

Grâce à cette discipline, j'ai maintenant des chaces de plus en plus grandes de ne jamais coïncider avec quelque esprit que ce soit et pouvoir circuler librement en ce monde.

Mieux !M'étant à tel point fortifié, je lancerais bien un défi au plus puissant des hommes. Que me ferait sa volonté ? Je suis devenu si aigu et circonstancié, que, m'ayant en face de lui, il n'arriverai pas à me trouver.

MAGIA

Estava outrora muito nervoso. Eis me aqui sob uma nova via:

Coloco uma maçã sobre minha mesa. Em seguida, me instalo nessa maçã. Que tranquilidade!

Isto parece simples. Contudo há vinte anos que experimentava; e não tinha conseguido, querendo começar por lá. Por que não? Eu seria talvez cruelmente humilhado, visto seu pequeno tamanho e sua vida opaca e lenta. É possível. Os pensamentos da camada inferior são raramente belos.

Comecei, então de outra maneira, e me uni ao Escault.

Escault em Anvers, onde o achei, é largo e importante, ele acarreta uma grande corrente. Os navios que se apresentam em alto bordo, ele os arrasta. É um rio, um verdadeiro.

Eu resolvi ir-me com ele. Mantive-me no cais o dia inteiro. Mas me dispersei em numerosas e inúteis visões.

E aliás, embora eu, eu olhasse as mulheres de vez em quando, e isso, um rio não o permite, nem uma maçã o permite, nem nada na natureza.

Voltando ao Escault e mil sensações. Que fazer? Subitamente, tendo renunciado a tudo, eu me encontrei..., eu não direi no seu lugar, pois para dizer a verdade, isto não foi nunca realmente aquilo. Ele escoia incessantemente (aí uma grande dificuldade) e desliza até a Holanda onde encontrará o mar e a altitude zero.

Eu regressei à maçã. Lá ainda, houve apalpamentos, experiências; É uma história. Partir é pouco cômodo e até mesmo explicar.

Mas em uma palavra, eu posso lhe dizer. *Sofrer* é a palavra.

Quando cheguei dentro da maçã. Estava congelado.

II

Desde que a vi, eu a desejei.

Primeiro para seduzi-la, eu espargi-me em planos e planos. Planos saídos de meu olhar que se alongavam doces, amáveis, tranqüilos.

As idéias de plano iam a seu encontro e sem saber ela passeava ali, sentindo-se satisfeita.

Tendo-a bem segura, eu a possuí.

Isto feito, depois de algum repouso e quietude, voltando ao meu natural, eu deixei reaparecer minhas lanças, meus trapos, meus princípios.

Ela sentiu muito frio, pois estava confusa por minha causa.

Ela partiu com a figura desfeita e cavada, como se tivesse sido explorada.

III

É doloroso acreditar que seja natural e conhecido de todos. Às vezes, tão profundamente engajado em mim mesmo em uma bolha única e densa que, sentado na cadeira, à dois metros da lâmpada posta sobre a mesa de trabalho, com muito custo e depois de um longo tempo que os olhos permaneceram bem abertos, chego a lançar até ela um olhar.

Uma emoção estranha me domina nesse testemunho do círculo que me isola.

Parece que uma granada ou uma explosão, mesmo que não chegue a me atingir muito, eu tenho camadas por todas as partes aplicadas em mim.

Mais simplesmente, seria bom que a raiz da angústia fosse enterrada a qualquer momento.

Tenho nestes momentos a imobilidade de um túmulo.

IV

Este dente da frente cariado me pulsava agulhadas bem na pontinha da raiz, quase no nariz. Sórdida sensação!

E a magia? Sem dúvida, mas é preciso, então ir se alojar em massa quase sob o nariz. Que desequilíbrio! Eu hesitava, ocupado em um estudo sobre a linguagem.

Naquele momento uma velha otite, que dormia há três anos, acordou e sua fina perfuração no fundo do meu ouvido.

Precisava me decidir. Molhado de tanto se entregar. Ocupado em sua posição de equilíbrio de tanto procurar uma outra.

Então, eu deixo o estudo e me concentro. Em três ou quatro minutos, eu apago o sofrimento da otite (conheço o caminho). Para o dente, me foi necessário duas vezes mais tempo. Um lugar tão curioso que ela ocupava, quase no nariz. Enfim desaparecia.

É sempre assim a única primeira vez é uma surpresa. A dificuldade é de encontrar o ponto certo onde se sofre. Estando centrado, se dirige nesta direção, tateando às cegas na sua noite, procurando ao circunscrever (os nervosos não tendo

concentração sentem o mal por toda parte), pois à medida que o ferimento, o mirando com mais cuidado, porque ele torna-se pequeno, pequeno, dez vezes menor que uma ponta de alfinete; fique acordado agora sobre ele sem o deixar, com muita atenção, lançando sua euforia sobre ele até que você não tenha mais nenhum ponto de sofrimento diante de si. É porque você o encontrou realmente.

Agora é preciso ficar sem dor. Em cinco minutos de esforço deve suceder uma hora e meia ou duas horas de calma e de insensibilidade. Eu falo pelos homens, não especialmente pelos fortes nem pelos dotados, além do mais, é “meu tempo”.

(por causa da inflamação dos tecidos, subsiste uma sensação de pressão, de pequeno bloco isolado, como subsiste depois da injeção de um líquido anestésico.)

Eu estou realmente fraco (eu estava assim sobretudo) que se pudesse coincidir o espírito com quem quer que seja, eu seria imediatamente subjugado e julgado por ele e anteriormente sob sua dependência; mas tenho o olhar atento, instigante quase a ser sempre bem exclusivamente eu.

Graças a esta disciplina, eu tenho agora maiores probabilidades de nunca coincidir com qualquer espírito que seja e de poder circular livremente no mundo.

Melhor! Estando-me a tal ponto fortificado, eu lançaria bem um desafio ao mais poderoso dos homens.

O que me obriga sua vontade? Eu me tornei tão agudo e circunstanciado, que mesmo eu estando em sua face, ele não chegaria a me encontrar.

EN CIRCULANT DANS MON CORPS

En ce temps là, la peur que je ne connaissais plus depuis dix ans, la peur à nouveau me commanda. D'un mal sourd d'abord, mais qui, quand il vient enfin, vient comme l'éclair , comme le souffle qui désagrège les édifices, la peur m'occupa.

Ma peur songeant à ma main qui dans un avenir proche devait se figer, cet avenir à l'instant fut ; et ma main se figea, ne pouvant pas retenir un objet. Ma peur pensant la nécrose des extrémités, aussitôt mes pieds se glacèrent et, la vie les quittant, se trouvèrent comme troçonnées de mon corps. Un barrage cattégorique m'en tenait désormais éloigné. Déjà j'abandonnais ces mottes qui seulement pour peu de temps encore devaient s'appeler mes pieds, me promettant des douleurs terribles, avant de s'en aller, et après , étant partis...

Ma peur ensuite allant à ma tête, en moins de deux, un mal fulgurant me sabra le crâne et s'en suivit une défaillance telle que j'eusse reculé devant l'effort pour retrouver mon nom.

Ainsi je circulais en angoisse dans mon corps affolé, excitant de chocs, des arrêts, des plaintes. J'éveillai les reins, et ils eurent mal. Je réveillai le colon, il pinça ; le coeur, il dégaina. Je me dévêtais la nuit, et dans les tremblements j'inspectais ma peau, dans l'attente du mal qui allait la crever.

Un chatouillement froid m'alertait tantôt ici tantôt là, un chatouillement froid à toutes zones de moi.

La guerre venait de finir et je cessais de me remparer, quand la peur qui n'attend qu'un soulagement pour paraître, la peur entra en moi en tempête et dès lors *ma* guerre commença.

CIRCULANDO DENTRO DO MEU CORPO

Naquele tempo lá, o medo que eu não conhecia mais há dez anos, o medo de novo me comandou. Através de um mal surdo, *a priori*, mas quando ele veio enfim, veio como o clarão, como o vento que desagrega os edifícios, o medo me ocupou.

Meu medo tomando minha mão que dentro de um futuro próximo devia se paralisar, este futuro num instante se foi; e minha mão se paralisou, não podendo mais reter um objeto. Meu medo pensando a necrose das extremidades, imediatamente meus pés se congelaram, e a vida os abandonando, se encontraram como pedaços de meu corpo. Um obstáculo categórico me continha de agora em diante afastado. Eu já abandonava estes montes que somente por pouco tempo ainda deviam se chamar meus pés, me prometendo dores terríveis, antes de ir embora, e depois de partir.

Meu medo, em seguida, subindo na minha cabeça, em menos de dois, um mal fulgurante me atacou o crânio e encadeou uma fraqueza como se eu tivesse recuado ante o esforço para recobrar meu nome.

Assim circulava minha angústia dentro do meu corpo enlouquecido, excitando choques, paradas, reclamações. Eu animei os rins, e eles doeram. Reanimei o cólon, ele físgou; o coração, ele palpitou. Eu me descobria a noite, e nos tremores eu inspecionava minha pele na espera que o mal fosse rompê-la.

Um calafrio me alertava ora aqui, ora lá, um calafrio em todas as zonas de mim.

A guerra tinha acabado de terminar e eu cessava de me amparar, quando o medo que só espera um consolo para aparecer, o medo entrou em mim em tempestade e desde então *minha* guerra começou.

I. MOUVEMENTS⁴⁶

Contre les alvéoles
contre la colle
la colle les uns les autres
le doux les uns les autres

Cactus !
Flammes de la noiceur
impétueuses
mères des dagues
racines de batailles s'élançant dans la plaine

Course qui rampe
rampement qui vole
unité qui fourmille
bloc qui danse

Un défenestré enfin s'envole
un arraché de bas en haut
un arraché de partout
un arraché jamais plus rattaché

⁴⁶ Écrit sur des signes représentant des mouvements

Homme arc-bouté
homme au bond
homme dévalant
homme pour l'opération éclair
pour l'opération tempête
pour l'opération sagaie
pour l'opération harpon
pour l'opération requin
pour l'opération arrachement

Homme non selon la chair
mais par le vide et le mal et les flammes intestines
et les bouffées et les décharges nerveuses
et revers
et le retours
la rage
et l'écartèlement
et emmêlement
et le décollage dans les étincelles

Homme non par l'abdomen et les plaques fessières
mais par ses courant, sa faiblesse qui se redresse aux chocs
ses démarrages
homme selon la lune et la poudre brûlante et la kermesse en soi du mouvements des autres
selon la bourrasque et le chaos jamais ordonné
homme, tout pavillons dehors, claquant au vent bruissent de ses pulsions
homme qui rosse le perroquet
qui n'a pas d'articulations
qui ne fait pas d'élevage

homme –bouc
homme à crêtes
à piquants
à raccourcis
homme à huppe, galvanisant ses haillons
hommes aux appuis secrets, fusant loin de sonavilissante vie

Désir qui aboie dans le noir est la forme multiforme de cet être

Élans en ciseaux
en fourches
élans rayonnés
élans sur toute la Rose des vents

Au vacarme
au rugissement, si l'on donnait un corps...
Aux sons cymbalum, à la foreuse perçante
aux trépignements adolescent qui ne savent pas encore
ce que veut leur poitrine qui est comme si elle allait éclater
aux saccades, aux grondements, aux déferlements
aux marées de sang dans le coeur
à la soif
à la soif surtout
à la soif jamais étanchée
si l'on donnait un corps...

Âme du lasso
de l'algue
du cric, du grappin et de la vague qui gonfle
de l'épervier, du morse, de l'éléphant marin
âme triple
excentrée
énergumène
âme de larve électrisée venant mordre à la surface
âme de coups et des grincements de dents
âme en porte à faux toujours vers un nouveau redressement

Abstraction de toute lourdeur
de toute langueur
de toute géométrie
de toute architecture
abstraction faite, VITESSE !

Mouvements d'écartèlement et exaspération intérieure plus que mouvements de la marche
mouvement d'explosion, de refus, d'étirement et en tout sens
d'attraction malsaines, d'envies impossibles
d'assouvissements de la chair frappée à la nuque
Mouvement sans tête
À quoi bon la tête quand on est débordé ?
Mouvements des replis et des enroulements sur soi-même et des boucliers intérieures

mouvements à jets multiples
mouvements à la place d'autres mouvements
qu'on ne peut montrer, mais qui habitent l'esprit
de poussières
d'étoiles
d'érosion
d'éboulements
et de vaines latences

Fête de taches, gammes des bras
mouvements
on saute dans le « rien »
efforts tournants
étant seul, on est foule
Quel nombre incalculable s'avance
ajoute, s'étend, étend !
Adieu fatigue
adieu bipède économe à la station de culée de pont
le fourreau arraché
on est autrui
n'importe quel autrui
On ne paie plus tribut
une corolle s'ouvre, matrice sans fond
La foulée désormais a la longueur de l'espoir
le saut a la hauteur de la pensée
on a huit pattes s'il faut courir
on a dix bras s'il faut faire front
on est tous enraciné, quand il s'agit de tenir
Jamais battu

toujours revenant
nouveau revenant
tandis qu'apaisé le maître du clavier feint le sommeil

Taches

taches pour n'obnubiler
pour rejeter
pour désabriter
pour instabiliser
pour renaître
pour raturer
pour clouer le bec à la mémoire
pour repartir

Baton fou

boomerang qui sans cesse revient
revient torrentiellement
à travers d'autres
reprendre son vol

Gestes

gestes de la vie ignorée
de la vie
de la vie impulsive
et heureuse à se dilapider
de la vie saccadée, spasmodique, érectile
de la vie à la diable, de la vie n'importe comment

Gestes du défi et de la riposte

et de l'évasion hors des goulots d'étranglement

Gestes de dépassement

du dépassement

surtout du dépassement

(*pré-gestes* en soi, beaucoup plus grands que le geste, visible et pratique qui va suivre)

Emmêlements

attaques qui rassemblent à des plongeurs

nages qui ressemblent à des fouilles

bras qui ressemblent à des trompes

Allégresse de la vie motrice
qui tue la méditation du mal
on ne sait à quel règne appartient
l'ensorcelante fournée qui sort en bondissant
animal ou homme
immédiat, sans pause
déjà reparti
déjà vient le suivant
instantané
comme en des milliers et des milliers de secondes
une lente journée s'accomplit

La solitude fait des gammes
le désert les multiplie
arabesques indéfiniment réitérées

Signes
non de toit, de tunique ou de palais
non d'archives et de dictionnaires du savoir
mais de torsion, de violence, de bousculement
mais d'envie cinétique

Signes de la débandade, de la poursuite et de l'emportement
des poussées antagonistes, aberrantes, dissymétriques
signes non critiques, mais déviation avec la déviation et course avec la course
signes non pour une zoologie
mais pour la figure des démons éffrénés accompagnateurs de nos actes et contradicteurs de notre retenue

Signes des dix milles façons d'être en équilibre dans ce monde mouvant qui se rit de l'adaptation
Signes surtout pour retirer son être du piège de la langue des autres
faite pour gagner contre vous, comme une roulette bien réglée

qui ne vous laisse que quelques coups heureux
et la ruine et la défaite pour finir
qui y étaient inscrites
pour vous, comme pour tous, à l'avance
Signes non pour retour en arrière
mais pour mieux « passer la ligne » à chaque instant
signes non comme on copie
mais comme on pilote
ou, fonçant inconscient, comme on est piloté

Signes, non pour être complet, non pour conjuguer
mais pour être fidèle à son « transitoire »
Signes pour retrouver le don des langues
la sienne au moins, que, sinon soi, qui la parlera ?
Écritures directes enfin pour le dévidement des formes
pour le soulagement, le désencombrement des images
dont la place publique-cerveau est en ce temps particulièrement engorgée

Faute d'aura, au moins éparpillons nos effluves.

I-MOVIMENTOS⁴⁷

Contra os alvéolos
contra a cola
a cola uns e outros
o doce uns e outros

cactos!
chamas da escuridão
impetuosas
mães das adagas
raízes das batalhas se laçando na planície

corrida que desliza
deslizamento que sobrevoa
unidade que formiga
bloco que dança

um defenestrado enfim voa
um deslocado de baixo à cima
um deslocado de tudo
um deslocado nunca mais atado

⁴⁷ Escrito em signos, representando movimentos

Homem escorado
homem no pulo
homem decaindo
homem pró operação relâmpago
pró operação tempestade
pró operação zagaia
pró operação arpão
pró operação tubarão
pró operação deslocamento

Homem não conforme a carne
mas pelo vazio e o mal e as chamas intestinas
e as bufadas e as descargas nervosas
e os reversos
e os retornos
e a raiva
e o esquitejamento
e o emaranhamento
e a decolagem nas centelhas

Homem não pelo abdômen e as placas traseiras
mas pelas suas correntes, sua fraqueza que remete aos choques
suas ligações
homem como a lua e a poeira queimada e a quermesse em si do movimentos dos outros
como a borrasca e o caos jamais ordenado
homem, todos pavilhões de fora, batendo ao vento barulhento de suas pulsões
homem que acaricia o papagaio
que não tem articulações
que não realiza a criação⁴⁸

homem-bode
homem com cristas
com pontas picantes
com pontinhos
homem com topete, galvanizando seus andrajos
homem com apoio secreto, fundindo longe de sua degradante vida

⁴⁸ Criação de animal, alimentação e desenvolvimento

Desejo que late dentro do negro é a forma multiforme deste ser

ímpetos com lâminas
com forcados
ímpetos irradiados
ímpetos sobre toda a Rosa dos ventos

no tumulto
no rugido, si a gente desse-o um corpo...
Com sons do címbalo, furadeira penetrante
com tripúdios adolescentes que não sabem ainda
o que quer seu peito que é como si ele fosse explodir
com sacadas, com grunidos, com explosões
nas marés de sangue dentro do coração
com sede
com sede sobre tudo
com sede jamais estancada
si desse-o um corpo...

alma de laço
de alga
da grua, da ancora, e da onda que cresce
do gavião, da morsa, do elefante marinho
alma tripla
excêntrica
energúmena
alma de larva eletrizada vindo morder a face
alma dos golpes e rangidos de dentes
alma na porta em falso sempre em direção de um novo posicionamento

Abstração de toda preguiça
de toda desesperança
de toda geometria
de toda arquitetura
abstração feita, RAPIDEZ!

Movimentos de esarteamento e de exasperação interior mais que movimentos da marcha
movimentos de explosão, de recusa, de estiramento em todos os sentidos
de atrações doentias, de vontades impossíveis
de satisfação da carne tocada na nuca

Movimentos sem cabeça

O que é bom pra cabeça quando se está cheio?

Movimentos de dobras e de enrolamento sobre si mesmo e das defesas interiores

movimentos à jatos múltiplos

movimentos no lugar de outros movimentos

que não pode-se mostrar, mas que habitam o espírito

de pó

de estrelas

de erosão

de desmoroamento

e de veias latentes

Festa de manchas, gama de braços

movimentos

salta-se no “nada”

esforços giratórios

sendo só, a gente é multidão

Qual número incalculável se avança

junta, se estende, se estende!

Adeus fadiga

adeus bípede economista do lar na estação escorada na ponte

a gente é outro

não importa qual outro

Não paga-se mais tributos

uma corola se abre, matriz sem fundo

A pegada de agora em diante tem a grandeza da esperança

O salto tem a elevação do pensamento

Tem-se oito patas se precisar correr

tem-se dez braços si precisar enfrentar

a gente está enraizada, quando trata-se de reter

jamais batido

sempre voltando

novos voltando

Ao mesmo tempo que acalma o carcereiro fingindo sono

Manchas

manchas para obscurecer

para rejeitar

para desabrigar

para instabilizar

para renascer

para rasurar

para calar a memória

para repartir

Bastão louco

bumerangue que sem cessar volta

volta torrencialmente

através de outras

retoma seu vôo

Gestos

gestos da vida ignorado

da vida

da vida impulsiva

e feliz a se dilapidar

da vida sacada, espasmódica, erétil

da vida negligenciada, da vida não importa como

Gestos do desafio e da resposta

e da evasão fora dos buracos estreitos difíceis de passar

Gestos de transcendência

de transcendência

sobretudo de transcendência

(pré-gestos em si, bem maiores que o gesto, visível e prático que vai acontecer)

Emaranhamentos

ataques que parecem mergulhos

nados que parecem buscas

braços que parecem trompas

Agilidade da vida motriz
que mata a meditação do mal
não se sabe à qual reino pertence
enfeitiçada fornada que sai saltitando
animal ou homem
imediate, sem pausa
já repartido
já volta em seguida
instantâneo
como em milhares e milhares de segundos
uma lenta jornada se completa

A solidão produz gamas
o deserto se multiplica
arabescos indefinidamente reiterados

Signos
não de teto, de túnica ou de palácio
não de arquivos e de dicionários do saber
mas de torção, violência, de precipitação
mas de necessidade cinética

Signos de debandada, de perseguição, arrebatamento
empurrões antagonistas, aberrantes, dissimétricos
signos não críticos, mas de deslocamento com deslocamento e corridas com corridas
signos não para a zoologia
mas para a imagem dos demônios soltos
acompanhantes de nossos atos e contraditores de nossa retenção

Signos de dez mil formas de estar em equilíbrio no mundo móvel que zomba da adaptação
Signos sobre tudo para retirar seu ser da armadilha da língua dos outros
feita para vencê-los , como uma roleta bem regulada

que lhe deixa apenas jogadas felizes
e ruína-a e a desfaz para acabar
que estavam inscritas
para você, como para todos, antes
Signos não para o retorno pra trás
mas para melhor “passar a linha” à cada instante
signo não como a gente copia
mas como a gente pilota
ou, precipitando inconsciente, como a gente é pilotado

Signos, não para ser completo, não para conjugar
mas para ser fiel a seu “transitório”
Signos para reencontrar o dom das línguas
a sua ao menos, que, exceto consciente, quem a falará?
Escrita direta enfim para desenrolamento das formas
para o alívio, o desimpedimento das imagens
onde público-cérebro é neste tempo particularmente engasgado

falta de aura, ao menos dispersamos nossos eflúvios.

Bibliografia

- ARISTÓTELES, *A poética Clássica*. Tradução de Jaime Bruna, São Paulo: Cultrix, 1992.
- AZEVEDO, Domingos. *Grande Dicionário Francês-Português*. Lisboa: Bertrand, 1952.
- BACHELARD, Gaston. *Água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BELLOUR, Raymond. *Henri Michaux*. Paris: Gallimard, 1986.
- BOSI, Alfredo. *Ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2000.
- BRÉCHON, Robert. *L'espace, le corps, la consciencesource*. In Collections les Cahiers de L'Herne -Henri Michaux (Org. Raymond Bellour), Paris, n.08., 1999, p. 181-193.
- BUENO, Francisco da Silveira. *Dicionário Escolar da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro: FAE, 1992.
- CHAPELAN, Maurice. *Anthologie du poème en prose*, Paris: Grasset, 1959.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain . *Dicionário de símbolos*. tradução Vera Costa e Silva. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olimpia Editora, 1997.
- FELÍCIO, Vera Lúcia G. *A imaginação simbólica*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- FINTZ, Claude. *Henri Michaux, "homme-bombe": l'oeuvre du corps : théorie et pratique* . Grenoble: ELLUG, 2004.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica Moderna*. Tradução (texto) Marise M. Curioni e (poesias) Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GIDE, André. *Découvrons Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 1941.
- GROSSMAN, Evelyne. *La défiguration, Artaud – Becket – Michaux*, Paris: Minuit, 2004.
- HAFEZ, Mounir. *Obstacle à Henri Michaux* . In Collections les Cahiers de L'Herne - Henri Michaux (Org. Raymond Bellour), Paris, n.08., 1999, p. 19-20.
- JEUDY, Henri-pierre. *O corpo como objeto de arte*. Tradução Tereza Lourenço. 1 ed. São Paulo: Estação da Liberdade, 2002.

- LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução*. São Paulo: EDUSP, 2003.
- LAUDE, Jean. *Voyages. Collections les Cahiers de L'Herne - Henri Michaux - Org. Raymond Bellour*, Paris: L'Herne, 1999, p. 159-165.
- LEFORT, Chaudé, *...sur une colonne absente*. In *Collections les Cahiers de L'Herne - Henri Michaux (Org. Raymond Bellour)*, Paris, n.08., 1999, p.225-238.
- LELOUP, Jean-Yves. *O corpo e seus símbolos: uma antropologia essencial* (org. Lise Mary Alves de Lima), Petrópolis, Vozes, 1998.
- MACHADO, José Pedro. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Lisboa: Livros Horizonte, 1987.
- MARTIN, Jean-Pierre. *Henri Michaux, (Biographies)*, Paris: Gallimard, 2003.
- MARZANO-PARIZOLI, Maria Michela. *Pensar o corpo*. Tradução Lúcia M. Enlich Orth. Petrópolis: Vozes, 2004.
- MAULPOIX, Jean-Michel. *Henri Michaux, Passager Clandestin*, Paris: Champ Vallon, 1984.
- MESCHONIC, Henri. *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Paris : Verdier, 1982.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MICHAUX, Henri, *Ecuador*, Collection l'imaginaire: Paris, Gallimard, 1968.
- _____, *La Nuit Remue* (Lecture accompagnée par Nathalie Beauvois), Paris: Gallimard, 1987.
- _____, *Oeuvres Complètes II* (org. Raymond Bellour avec Ysé Tran), (Bibliothèques de la Pléiade), Paris: Gallimard, 2001.
- _____, *Plume Précédé de Lointain Intérieur*, Paris: Gallimard, 1963.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível, A decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*, 1. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- PAZ, Octavio, *Signos em rotação*. Tradução Sebastião Uchoa Leite. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

REY, Alain; CHANTREAU, Sophie. *Dictionnaire des Expressions et Locutions*, Montréal: Dicorobert inc, 1989.

Robert, Paul. *Le Petit Robert : dictionnaire universel des noms propres alphabétique et analogique*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1978.

ROGER, Jérôme. *Henri Michaux poésie pour savoir*, Lyon: Presses Univertaires de Lyon, 2000.

TADIÉ, Jean-Yves. *A crítica literária no século XX*. Tradução Wilma Ronaldo de Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1987.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Tradução Elisa Angoti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.