

ANDREA PERAZZO BARBOSA SOUTO

**Henri Michaux e a construção do estilo
nas instabilidades do sentido:
uma poética de *limiars* e *limites***

Tese apresentada à Área de Semiótica e
Linguística Geral do Departamento de
Linguística da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, para a
obtenção do título de Doutor.

Orientador: Luiz Augusto de Moraes Tatit

São Paulo

2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

MAGNIFICAT (O Cântico de Maria)

⁴⁶ *E Maria disse:*

“Minha alma glorifica ao Senhor,

⁴⁷ *meu espírito exulta de alegria*

em Deus, meu Salvador,

⁴⁸ *porque olhou para sua pobre serva.*

Por isto, desde agora,

me proclamarão bem-aventurada todas as gerações,

⁴⁹ *porque realizou em mim maravilhas aquele que é poderoso*
e cujo nome é Santo.

⁵⁰ *Sua misericórdia se estende, de geração em geração,*
sobre os que o temem. [...]”

(Lucas, I, 46-50)

*[...] todo leitor que relê uma obra que ama
sabe que as páginas amadas lhe
dizem respeito.*

(Gaston Bachelard)

Dedicatória

Para meu pai, Abel (*in memoriam*), alma sensível e generosa, de paternidade pacífica e branda; e para minha mãe, Sílvia, uma combatente obstinada, de espírito maternal conflituoso e controverso, com saudades e gratidão por me sintonizarem desde cedo nas ondas perceptivas dos contrastes.

Para meus três irmãos e minhas duas irmãs, afeto e apoio incondicional em momentos tão difíceis que já tive de enfrentar.

Para todos os meus familiares, passados, presentes, futuros, no privilégio memorável de formarmos uma “grande família” e de convivermos de maneira tão fraternal.

Em especial, para meu esposo Dinarth, segurança e luz em meu caminhar, nos desencontros, sempre o reencontro; e para meus filhos, Abel, Normando e Murilo, com todo meu amor e esperança!

AGRADECIMENTOS

A Deus, no mistério da Trindade Santa, se é Ele o nosso pastor, nada nos falta!

Ao professor Luiz Tatit, semiótico brilhante, a quem tanto admiro, por suas orientações objetivas e perspicazes e por seu lado humano que soube compreender os incidentes que abalaram meu percurso. Sou-lhe muito grata, meu caro orientador, por sua paciência e confiança, por ter tirado todos os obstáculos e incentivado para que eu conseguisse concluir o presente trabalho.

À professora Norma Discini de Campos, que, mesmo em período de recesso, disponibilizou-se prontamente para participar da banca de meu Exame de Qualificação e que, em tom de clareza e elegância, deu contribuições pontuais valiosas e decisivas para o direcionamento da pesquisa.

Ao professor Ivã Carlos Lopes, que igualmente se dispôs, com tanta simpatia, a participar da banca do Exame de Qualificação, por sua leitura atenta e cuidadosa, por suas intervenções minuciosas, competentes e iluminadoras.

À Pró-reitoria de Pós-graduação da Universidade de Brasília, pelo custeio de minhas viagens para as aulas do professor Tatit, e a todos os colegas dos Departamentos de Línguas Estrangeiras e Tradução (LET) e Teoria Literária e Literaturas (TEL), do Instituto de Letras dessa Universidade, especialmente, a José Marquezin, René Strehler, Germana H. de Souza e Adalberto Müller Jr.; aos ex-colegas Álvaro Faleiros (hoje da USP) e Lélia Trocan (Universidade de Craiova, Romênia), pelo convívio amigável e pelo incentivo.

À minha oncologista, Dra Luci Ishii, um exemplo para a medicina, pela prática generosa de amor e bondade cristã, por ser um anjo de luz aqui na Terra.

A meu esposo e filhos, pela compreensão e paciência, sem isso nada teria sido possível; e a todos aqueles que, mesmo indiretamente, contribuíram para a conclusão deste trabalho.

RESUMO

A poética de Henri Michaux, autor da literatura de expressão francesa contemporânea, apresenta alguns traços recorrentes que imprimem à obra um caráter de diversidade e heterogeneidade relevante e instauram o que denominaremos *uma poética de limiares e limites*. Trata-se de procedimentos que incidem de maneira direta e/ou indireta em seus textos poéticos, tais como a instabilidade nas fronteiras dos gêneros e a interferência do fantástico e do grotesco na figuração. Com isso, as noções de referência e de representação, de designação e identidade, subjetividade e objetividade enunciativa são desestabilizadas e as relações entre os demais componentes estruturantes da construção do sentido ficam comprometidas. Sua poética gera, então, vários tipos de movimentos que favorecem um alto grau de instabilidade dos sentidos e ocasionam tensões de ordem ora narrativa, ora figurativa, ora enunciativa, passional ou tensiva. Sob a perspectiva da teoria semiótica francesa, a pesquisa intenciona demonstrar de que maneira esses movimentos afetam as modalidades do *crer*, do *parecer* e do *saber*, provocando dúvidas, incertezas, sensação de estranhamento e desconforto no leitor, ao relativizar a visão que normalmente se tem do mundo natural. Esses movimentos, considerados como estratégias discursivas, são operacionalizados de acordo com os modos de presença dos atores da enunciação. Logo, serão tomados como aspectualizações enunciativas, suscetíveis a modulações graduais e tensivas. Considera-se aqui que, examinados numa totalidade discursiva, esses procedimentos concorrem para consolidar efeitos de sentido que contribuem para construir um *estilo* próprio do autor, um *éthos*. Para compor o *corpus* da pesquisa, foram selecionados textos das obras *Mes propriétés* (1930), *La nuit remue* (1935), *Plume précède de Lointain intérieur* (1938) e *Face aux verrous* (1954). Para as relações intertextuais estabelecidas entre o autor e Lautréamont, esse *corpus* inclui ainda textos da obra *Os Cantos de Maldoror* (1869).

Palavras-chave: semiótica; estilo; enunciação; poesia e prosa; Henri Michaux.

ABSTRACT

The poetry of Henri Michaux, the author of the French contemporary literature, shows some features that transmit to the work a character of considerable diversity and heterogeneity and establish what will be called *the poetry of threshold and limit*. It's about proceedings that incise directly or indirectly in your poetics texts, as: the instability on the frontiers of gender, the interference of the fantastic and of the eccentric in the portray. What that the conceptions of reference and representation, of designation and identity, subjective and objective enunciation modes are disestablished and the connections among all the others structure components of the construction of the meaning get engaged. His poetry creates several kinds of movements, what benefits a higher degree of instability of the senses and cause tension on the orders, sometimes as a narrative, as figurative, as enunciatively, as trouble of passion or tensity. Under the perspective of the French semiotics, the research intends to demonstrate the way these movements affect the ways to believe, to appear, and to knowledge, challenging doubts, uncertainty, unfamiliarity and uncomfortable sensation to the reader on the relativity of the vision that normally there is of the natural world. These movements, considered as discourse proceedings, are done according to the presence modes of the actors of the enunciation. Therefore, there will be seen as the effective functioning of the consideration of the subject as aspect, susceptible to gradual and tense modulations. To consider that, these proceedings happen in order to consolidate the effects of meaning that contribute to build a style that is from the author's style an *ethos*. The *ethos* apprehension always depends of a totality of discourses. To compose the *corpus* of this research, it was necessary to sort texts of the writer's works *Mes propriétés* (1930), *La nuit remue* (1935), *Plume précédé de Lointain intérieur* (1938) and *Face aux verrous* (1954). In order to relate the intertexts between the author and Lautréamont, this *corpus* includes a totality of texts of the work *Os Cantos de Maldoror* (Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, 1869).

Key-words: semiotics; style; enunciation; poetry and prose; Henri Michaux.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| Introdução..... | 08 |
| 1. Considerações gerais..... | 08 |
| 2. Suporte teórico-metodológico..... | 10 |
| 3. Apresentação do tema e discussões – justificativa de abordagem, objetivos gerais e específicos, estabelecimento do <i>corpus</i> da pesquisa..... | 12 |
| Capítulo I – Henri Michaux: a construção de um <i>estilo</i> na diversidade e nas adversidades..... | 23 |
| 1. Leitura de uma totalidade discursiva – o texto <i>Mes propriétés</i> [Minhas propriedades]..... | 23 |
| 2. Proposta de tradução do texto <i>Mes propriétés</i> | 29 |
| 3. Proposta de análise semiótica..... | 35 |
| 3.1. As adversidades no percurso do ator da enunciação – os estados e mudanças de estado do objeto-valor e espaço <i>minhas propriétés</i> | 35 |
| 3.2. Um modo de fazer e de ser do ator da enunciação – dos estados às ações e transformações – o <i>querer fazer</i> , o <i>dever fazer</i> e o <i>saber fazer</i> do sujeito..... | 40 |
| 3.3. A discursivização do <i>eu</i> e do <i>outro</i> e os desdobramentos do sujeito e do objeto no tempo..... | 55 |
| 4. Algumas considerações relevantes sobre o plano da expressão..... | 64 |
| 5. Considerações finais..... | 67 |
| Capítulo II – Henri Michaux: uma poética de <i>limiars</i> e <i>limites</i> | 72 |
| 1. Considerações preliminares..... | 72 |
| 2. Henri Michaux e Lautréamont – no <i>limiar</i> entre a poesia e a prosa – dialogismo e discursos polifônicos..... | 86 |
| 2.1. Os estados de fragilização e de furor – os modos de fazer pelo combate..... | 90 |
| 2.2. Os mundos oníricos de Henri Michaux e Lautréamont – sonhos, pesadelos, delírios, folia – e as transgressões das fronteiras internas do sujeito – o informe, as metamorfoses, os monstros..... | 108 |
| 3. Considerações finais..... | 152 |
| Conclusão..... | 157 |
| Referências Bibliográficas..... | 165 |

INTRODUÇÃO

L'oeuvre de Michaux apparaît donc de plus en plus comme une entreprise métaphysique et éthique. Mais il n'est pas un philosophe ou un moraliste, il est bien un poète.

(Robert Bréchon, *Henri Michaux*)

[A obra de Michaux desponta paulatinamente como um projeto de metafísica e de ética. Mas ele não é um filósofo, nem um moralista, e sim, um poeta.]

1. Considerações gerais:

O presente trabalho de tese tem como pretensão primordial e específica lançar “um olhar semiótico” sobre a obra literária de Henri Michaux (1889-1984), poeta contemporâneo de origem belga e naturalizado francês, autor significativo da literatura de expressão francesa e de grande representatividade na literatura universal. Sua obra, muito lida e apreciada no mundo inteiro, no Brasil, infelizmente, ainda é praticamente desconhecida, certamente por não dispormos aqui da tradução de sequer um livro seu; deste autor encontramos apenas alguns textos traduzidos, e não muitos.

Henri Michaux também foi um artista plástico de expressividade. A partir de 1936, começou a se dedicar ao desenho e à pintura e, em 1937, apresentou sua primeira exposição. Além disso, produziu mais tarde composições musicais e filmes. Logo, pode-se dizer que se trata de um artista completo, literalmente falando, um escritor - poeta - pintor - músico, embora ele próprio não aceitasse ser visto dessa maneira. Preferia não ser associado a nenhum movimento artístico-literário, mas mesmo assim, muitos o vinculam ao Surrealismo, devido a seu espírito combatente e revolucionário, desejoso de liberdade de expressão, que se insurge contra as convenções sociais, morais e lógicas, a fim de impor os valores da imaginação e do imaginário, do sonho, da escrita automática que revela o funcionamento “real” do pensamento.

Seus dois primeiros livros – *Les Rêves et la jambe* [Os Sonhos e a perna] e *Fables des Origines* [Fábulas das Origens] – foram publicados na Bélgica, em

1923. O livro autobiográfico *Qui je fus* [Quem fui eu] foi o primeiro a ser publicado na França, em 1927. Ele só se tornou notório, porém, em 1941, quando o já ilustre escritor francês, André Gide, publicou o texto da famosa conferência *Découvrons Henri Michaux* [Vamos descobrir Henri Michaux], por não ter podido proferi-la, uma vez que se estava sob a ocupação alemã. A publicação do livro de René Bertelé, *Henri Michaux*, em 1946, na coleção *Poetas de hoje* das edições Seghers, foi igualmente decisiva para a divulgação do poeta e pintor. Em 1965, Raymond Bellour publicou o livro intitulado *Henri Michaux ou une mesure de l'être* [Henri Michaux ou uma medida do ser], com três longos e significativos ensaios, reeditados em 1986. Em 1966, Bellour coordenou o *Cahier de L'Herne* nº 8, dedicado ao estudo da obra desse autor. O “Caderno” apresenta importantes ensaios de Alain Jouffroy, Georges Poulet, Giuseppe Ungaretti, Jacques Prévert, Jean Paulhan, Jean Starobinsky, Maurice Blanchot, Max Bense, Philippe Jacottet, René Magritte, Robert Bréchon, entre outros. A obra de Henri Michaux ocupa ainda um lugar de destaque em comentários, textos críticos e análises de outros tantos autores renomados, tais como, por exemplo, Gaston Bachelard, Jean Burgos, Jean-Michel Maulpoix, Michel Butor, Denis Bertrand.

No Brasil, referências ao poeta podem ser encontradas em Ignácio Assis Silva¹ e Mário Laranjeira², por exemplo; este último traduziu alguns de seus textos, assim como também o fez Carlos Loria³. No livro *Altas literaturas*, ao tratar do “Cânone dos escritores-críticos”, Leyla Perrone-Moisés⁴, discorrendo, em certa passagem, sobre o fato de, em algumas épocas, autores se eclipsarem e, já outros, em compensação, serem resgatados, cita como “poetas modernos mais apreciados: Pound, Eliot, Breton, Cummings, **Michaux** e Ponge” (grifo nosso).

Não faz parte de nossos propósitos atribuir juízos de valor a respeito de uma obra, muito menos estabelecer graus de maior ou menor importância a quem quer que seja, mesmo porque, como bem lembra Octavio Paz: “*Importante* é, contudo, uma palavra néscia: cada poeta é diferente, único, insubstituível. A poesia

¹ SILVA, Ignácio Assis. *Figurativização e metamorfose: o mito de Narciso*. São Paulo, Ed. da UNESP, 1995.

_____. (org.). *Corpo e Sentido*. São Paulo, Ed. da UNESP, 1996.

² LARANJEIRA, Mário. *Poetas de França Hoje – 1945-1995*. São Paulo, EDUSP, 1996.

³ LORIA, Carlos. *Henri Michaux*. In: **Revista Nanico**, n. 17, fev. 1998, São Paulo, Giordano.

⁴ PERRONE-MOISÉS, Leila. *Altas literaturas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003, p. 77.

não é mensurável, não é pequena nem grande – é simplesmente poesia” (1984, p. 176). Por outro lado, porém, nada mais justo do que reconhecer o talento individual daqueles que realmente se destacam e despertam o interesse de gerações e mais gerações. E, em nada fere a ética revelar que a escolha da obra do autor Henri Michaux para compor o *corpus* da presente tese deve-se a um gosto e a uma admiração bem particulares, que cremos, só tem a contribuir para facilitar o trabalho de pesquisa.

Diversidade, complexidade, profundidade, assim se costuma resumir *grosso modo* o projeto literário de Henri Michaux. Não é tarefa fácil, portanto, fazer um recorte na obra desse autor, se é que isso é possível, e um primeiro ponto que decidimos definir para a pesquisa foi fazer uma restrição a sua obra em linguagem verbal, obra que por si só já é bem vasta e diversificada, tendo ele publicado mais de oitenta e cinco volumes em 60 anos, num período que se estendeu de 1923 a 1984.

2. Suporte teórico-metodológico:

A única teoria conseqüente é aquela que aceita questionar-se a si mesma, contestar seu próprio discurso. [...] A teoria é feita para ser atravessada, para que se saia dela, para se fazer um recuo, não para recuar.

(Antoine Compagnon, *O demônio da teoria: literatura e senso comum*)

Como para teorizar, faz-se necessário tomar um partido, fazer escolhas, estabelecer sistemas e métodos, para traçar nossos percursos interpretativos pela obra do autor em questão, optamos por tomar como base os instrumentais teóricos oferecidos pela *Semiótica Discursiva greimasiana*, também denominada *Semiótica da Escola de Paris*, entre outros possíveis, por julgarmos tratar-se de um aparato teórico consistente e operacional, para quem deseja lidar com a (re)construção do(s) sentido(s) dos discursos, incluindo os literários. Quando necessário, arriscamos incorporar alguns conceitos das pesquisas mais recentes da chamada *Semiótica Tensiva*. As demais contribuições, igualmente importantes, trazem, evidentemente, a referência no corpo do trabalho.

A perspectiva semiótica da *Escola de Paris* teve como discurso fundador a obra *Semântica estrutural* de Algirdas Julien Greimas, na década de 60, obra que parte de conceitos lingüísticos que eram centrais em Saussure e Hjelmslev. Hoje, depois de revisada, pode-se dizer que a Semiótica encontra-se renovada e, portanto, mais liberta das amarras estruturalistas do período inicial. Ela ainda se encontra em construção, no sentido em que admite explorar novos campos de conhecimento e focalizar outros centros de interesse que lhe sejam pertinentes e, conforme comenta Courtés⁵, “não é de maneira nenhuma incompatível com outros tipos de abordagem do discurso”, muito pelo contrário, tem-se uma perspectiva semiótica que mantém “relações de complementaridade com outras disciplinas do domínio principalmente da lingüística, da antropologia e da filosofia” (1991, p. 3).

A Semiótica é, assim, como definem Oliveira e Landowski, “uma teoria geral dos processos de significação, ou, num nível mais concreto, o empenho de aplicar um *olhar semiótico* à leitura do mundo” (1995, p. 7). Podemos então complementar essa definição com o seguinte esclarecimento de Tatit:

O olhar semiótico é aquele que detecta, detrás das grandezas expressas no texto, valores de ordem actancial, modal, aspectual, espacial, temporal, numa palavra, valores de ordem tensiva, mantendo – ou esboçando – entre si interações sintáxicas. Essas grandezas constituem um microuniverso semântico, uma espécie de ponto de partida para as descrições, cujo objetivo último é a revelação de uma *forma* semiótica (“constância numa manifestação”, no dizer de Louis Hjelmslev) imanente ao texto ou, se preferirmos, a exposição das operações conceituais que atuam implicitamente no instante de sua compreensão (2001, pp. 14-15).

Conforme destaca Bertrand, vale considerar que “a semiótica privilegiou quatro dimensões” [...] “que se articulam de maneira específica no texto literário”, a saber: “a dimensão narrativa, a dimensão passional, a dimensão figurativa e a dimensão enunciativa” (2003, p. 27). Em suma, o método semiótico “apresenta modelos para a análise da significação, para além da palavra, para além da frase, na dimensão do discurso que lhe é inerente” (idem, p. 49), e proporciona *esquematisações* que põem em relevo as oposições discursivas *tensivas* e *graduais*.

Logo, para construir as leituras interpretativas do *corpus* proposto para o trabalho, objetivando decifrar a leitura de mundo sugerida por Henri Michaux em sua

⁵ As traduções do francês para o português, salvo outra referência, foram feitas livremente pela autora do trabalho.

obra, adotamos a metodologia da *Semiótica Discursiva da Escola de Paris*, convictos que estamos de que, aparentemente árdios, os pressupostos teóricos para a análise semiótica de textos/discursos não tardam a ser incorporados pela atividade discursiva, num processo dinâmico. Também levamos em conta que a prática semiótica muito tem a contribuir para a didática de ensino de análise e produção textual, o que é de nosso interesse em meio acadêmico. Esta prática, na qual não mais se almeja tão-somente uma formalização pronta e acabada, poderá, pois, levar o aluno-leitor a ter um procedimento tal como o do produtor do texto, uma vez que se tem, como objeto de estudo, o processo de significação, a *semiose*, pelo exercício de uma leitura em ato, em construção, em processo, em produção e em devir.

Estamos conscientes, vale ressaltar, de que uma abordagem semiótica, qualquer que seja ela, não tem a pretensão de ser exaustiva, muito pelo contrário, reconhecendo o caráter de relatividade de todo discurso, a semiótica apresenta-se “como um conjunto de *hipóteses* – discutíveis evidentemente – passível de ser mais ou menos aplicável à interpretação dos textos, dos discursos” (Courtés, 1991, p. 4). Logicamente, levamos em consideração o que toda metodologia semiótica sugere, a autonomia relativa do texto propriamente dito como objeto significante, considerando-o, como propõe Denis Bertrand, como “um *todo de significação* que produz em si mesmo, ao menos parcialmente, as condições contextuais de sua leitura” (2003, p. 23). Assim sendo, o “*texto* é, com efeito, aquilo que a leitura atualiza e o que a análise constrói”, como explicita Bertrand (idem, p. 55). Logo, o tema abordado eclode dos próprios textos da obra em estudo, tomados como objetos de descrição numa totalidade discursiva.

3. Apresentação do tema e discussões – justificativa de abordagem, objetivos gerais e específicos, estabelecimento do *corpus* da pesquisa:

A obra de Henri Michaux, em um primeiro momento, pode causar impacto no leitor, devido a seu caráter fragmentário que sugere uma espécie de dispersão. Um tanto insólita, seja no que se refere às temáticas abordadas, seja em relação aos modos de estruturação da escrita do autor, ou ainda quanto à forma de composição de seus livros que costumam mesclar uma variedade de gêneros e

tipologias discursivas diferentes, ela traz certas dificuldades e pode criar obstáculos para o leitor, pelas constantes instabilidades e oscilações do sentido nela encontradas. Até mesmo os críticos sentem dificuldade na hora de situar o autor e a obra em relação aos padrões literários estipulados como convenções. Sobressaltado, o leitor desiste, ou então persiste e descobre as sutilezas de um estilo inovador que encanta e atrai, e o leitor não mais resiste, rende-se à leitura e com certeza deleita-se com ela.

Como a diversidade, o caráter híbrido e fragmentário da obra de Henri Michaux são aspectos dominantes na totalidade da obra, logo de início defendemos que, uma vez considerados, sob “um olhar semiótico”:

- (i) como variáveis que convergem para um (ou mais) denominador(es) comum(ns);
- (ii) como procedimentos discursivos, em seus níveis mais profundos, suscetíveis a modulações graduais e tensivas e a aspectualizações, cujas marcas ficam (ou não) impressas nos discursos;
- (iii) como estratégias discursivas que se incorporam a uma noção de *estilo* próprio do autor;

tais aspectos passam a concorrer passo a passo para uma unidade de sentido, para uma coerência que acaba construindo um todo significativo.

A fim de evitar qualquer mal-entendido, vale elucidar desde já que nosso procedimento passa bem longe de querer *dar uma arrumada* na obra do autor, ou, para ser mais elegante, não se trata de propor aqui uma nova configuração para a obra, tentando dar um caráter homogêneo ao que por natureza própria é heterogêneo, isso seria desprover a obra de suas *propriedades* mais singulares e características; longe disso, até porque em nenhum momento concebemos a obra do autor como uma obra incoerente e ainda porque, bem sabemos que a heterogeneidade é constitutiva dos discursos e, como explica Fontanille, trata-se de “um dado semiótico *a priori* da produção e da interpretação ao mesmo tempo em que é uma tensão a ser resolvida”. Segundo o autor, “a significação de um texto concebido desse modo só seria apreensível sob a forma das diversas resoluções de heterogeneidades que ele manifesta” (2007, p. 94). Nossa preocupação é, pois, antes de tudo, semiótica, ou seja, pretendemos colocar em evidência como a obra

de Henri Michaux faz sentido ao dizer o que diz, mesmo diante de estratégias de escrita que provocam “curtos-circuitos” em meio à linguagem, como declara o próprio autor em um de seus aforismos:

Attention au bourgeonnement! Écrire plutôt pour court-circuiter.

(*Face aux verrous*, p. 44).

[Cuidado com os brotamentos! Escrever, antes para provocar curtos-circuitos.]

Assim sendo, na tentativa de apreender vozes dissonantes e também vozes em harmonia, para tornar mais evidente como diante do imprevisível podem ser apreendidos modos previsíveis de dizer, de perceber, de sentir, temos como objetivo geral: levantar e estudar alguns problemas relevantes que dizem respeito a questões formais e estruturais relacionadas à convenção dos gêneros, às noções de referência e de representação, de designação e identidade, de subjetividade e objetividade enunciativas, e que incidem, de maneira direta e/ou indireta, no funcionamento sintático-semântico e discursivo dos textos poéticos do autor. Pretendemos, então, demonstrar que tais *problemas conturbadores* de uma continuidade e ocasionadores de tensões, de ordem ora narrativa, ora figurativa, ora enunciativa, ora passional ou tensiva, concorrem para consolidar efeitos de sentido que contribuem para construir um *estilo próprio* do autor.

Assim, após muitas leituras atentas e cuidadosas, consegue-se apreender com mais clareza, as temáticas e os procedimentos discursivos que podem ser considerados como recorrentes e que, portanto, sustentam a obra como um todo coerente, o que pode ser confirmado também em consultas a vários livros e artigos que tratam da obra do autor. Cabe obviamente ao analista, selecionar no interior da obra o que julga ser central para compor o *corpus* da pesquisa, para depois passar às análises, levando em conta ou não tais aspectos recorrentes. No nosso caso, adotamos como critério de abordagem, o enfoque de algumas questões temáticas que julgamos ser centrais e recorrentes na obra estudada, neste intuito de tentar apreender as isotopias que permanecem na totalidade, garantindo, dessa maneira, a unicidade da textualidade. Esse critério possibilitou que se estabelecessem relações entre textos selecionados de diferentes obras, mas que convergem para um mesmo espaço de movimentos isotópicos, apreendidos das

tensividades, de modo a se constituir, assim, um *corpus* restrito, porém representativo, capaz de dar conta dos aspectos globais e locais da referida obra. Essa seleção possibilitou que fossem traçados percursos para as leituras propostas, a partir do processamento e da operacionalização das categorias lingüísticas, tomadas como procedimentos discursivos e detectadas nos níveis tensivo, narrativo e discursivo, bem como nas dimensões preconizadas pela Semiótica. A partir daí, foi possível descrever, pela comparação das partes pertencentes a uma mesma totalidade de discurso, um *estilo* a ser atribuído, então, de uma totalidade a uma individualidade. Como assinala Discini:

A totalidade estilística oscila entre as grandezas: *unus*, *totus* e *nemo*, homologações dos universais quantitativos propostos por Brøndal, no estudo da totalidade. Para descrever o estilo, parte-se do *unus*, unidade integral de uma totalidade. Essa unidade é recortada pela leitura, do que se supõe que o efeito de individuação, suporte do efeito de sujeito de uma totalidade, supõe uma relação intersubjetiva, entre enunciador e enunciatário, desdobramentos do sujeito da enunciação, e pressuposições de *autor* e *leitor*. Por tais procedimentos, observar-se-á que, no estilo, o todo está nas partes, já que o *unus*, unidade integral, pressupõe o *nemo*, unidade partitiva, e ambos se relacionam ao *totus*, totalidade integral (2003, p. 28).

Logo, em outras palavras, o estilo advirá como efeito de sentido das relações estabelecidas entre enunciador e enunciatário, “*no e pelo* discurso”, interessando as produções discursivas de uma *unidade* formal, construída e apreendida de uma *totalidade*, observada em termos de *conteúdo* e *expressão*, tendo em vista o reconhecimento de um “procedimento estilístico”, ou seja, da “*maneira de operar* do enunciador no momento da produção do discurso”, como designam Greimas e Courtés. Em se tratando do estilo, segundo esses autores, por exemplo, a partir do momento em que são associadas “à instância da enunciação”, “as antigas figuras de retórica ficam por conta desse procedimento”, que “pode ser reconhecido – ao menos intuitivamente – num determinado nível de superfície do texto”. Os autores atribuem inclusive “o fracasso da estilística” a uma “ausência de operações de reconhecimento de tais procedimentos”, como também a uma “ausência de qualquer descrição estrutural que permita o estabelecimento de uma taxionomia” (1993, p. 292).

Um direcionamento dado por Henri Meschonnic também pode contribuir para ajudar a esclarecer esses procedimentos, embora saibamos que suas propostas tomam um rumo diferente do nosso. Conforme aponta o mesmo, “uma

poética da linguagem poética em geral não pode ater-se à especificidade dessa linguagem”, mas sim, deve ter “participação em um todo” e tomar por objeto “obras precisas e não a poesia” (1970, p. 52). Meschonnic concebe a “obra” como “forma-sentido – retórica atravessada por um estilo de roupagem nova” (idem, pp. 20-21), e ressalta que: “só uma concepção da obra como escritura e não como ornamento” pode mostrar “a obra como forma-sentido”. O pensamento de Meschonnic é importante para lembrar que, na visão de uma obra tomada como “forma-sentido”, uma poética da poesia precisa permitir que a retórica atravesse a análise interpretativa discursiva, quando necessário for, não com o intuito de que sejam realçadas suas figuras, muito menos para que se insista em dar um novo arcabouço para uma “disciplina” mal situada, que chega a ser tratada de maneira injusta, tantas vezes rejeitada, outras vezes acatada, porém, para que seja mostrado como o anônimo se manifesta e toma um nome, para que sejam demonstrados procedimentos lingüísticos que não são restritos ao campo poético, mas que são operacionais nesse tipo de texto de uma maneira muito peculiar. Logo, pelo modo como concorrem para a construção do sentido imanente de um texto, como também para suas relações co-textuais e intertextuais, uma compreensão do funcionamento lingüístico dos textos poéticos e da maneira como se elabora sua significação, o que pode ser visto não apenas em termos de um sistema interno e fechado, mas também sob o ponto de vista de uma práxis poética em relação a outras práxis literárias e/ou languageiras, preferimos não excluir de nossas análises a dimensão retórica, cujos dispositivos e efeitos podem exercer influência tanto no todo como no detalhe. Segundo Fontanille, considerando-se as figuras e tropos da retórica como “acontecimentos e operações” que entram no campo perceptivo de um “observador”, “produtor” ou “intérprete”, e não apenas como “formas semânticas”, a “dimensão retórica do discurso” submete-se à “estrutura actancial perceptiva”. Segundo ele:

Em cada tropo ou figura, há (1) uma *fonte* (a confrontação entre domínios, entre isotopias, entre partes de domínios ou figuras, entre argumentos ou entre posições axiológicas, etc.) (2) que visa problematicamente um *alvo* (uma resolução da confrontação inicial, uma resolução interpretativa, uma forma de síntese para combinações heterogêneas etc.), sendo que (3) entre essa fonte e esse alvo a enunciação dispõe de um controle, que é também um guia para a resolução ou interpretação do enunciado problemático (variações e deslocamento de sua própria força de assunção e de sua própria crença, efeitos de composição e de configuração mais ou menos estabilizados e identificáveis etc.) (2007, p. 106).

Enfim, segundo Meschonnic, “realçar um traço característico de uma obra seria privilegiá-lo apenas enquanto exemplo”, pois há uma “proliferação regular das relações intrínsecas à obra”, que faz com que “não só esse traço, mas sim todos os traços se interpenetrem”. Logo, segundo ele, um ponto de partida, arbitrário ou não, pouco importa, vai reencontrar todos esses traços, o que implica em “uma integração relativa de todos os elementos” (1970, p. 86).

Finalmente, o que se pretende de maneira mais específica demonstrar é que, na obra de Henri Michaux, descortina-se um imaginário latente que apresenta relações de confronto e de complementariedade entre os elementos pressupostos do *real* e do *não-real*. Isso se constitui como um procedimento peculiar recorrente que vai reger temas e subtemas diversos, a partir dos quais são traçados diferentes percursos para os sujeitos, tantos quantos os necessários a sua busca incessante, no intuito de desvencilhar seu interior mais íntimo e mais profundo. Essa busca aciona uma “isotopia global”, nos termos de Greimas e Courtés (1993, p. 197), uma isotopia que se mantém, qualquer que seja a extensão do discurso, devido a sua “elasticidade”, e que é, portanto, central: *comunicação vs. solidão*. Naturalmente, essa isotopia implica numa busca do *outro*, instalando os movimentos tensivos reversíveis e irreversíveis que marcam uma presença no mundo e registram, numa pluralidade de vozes que pretendemos captar e reconhecer, um conflito constante entre *o interior* e *o exterior* ao ser-no-mundo, revelado por um modo de fazer e de ser dos atores da enunciação envolvidos na produção do discurso. Esse conflito existencial expressa uma dualidade, dois modos de perceber o mundo, de viver e de agir que, por sua vez, desencadeiam duas atitudes em relação à vida e articulam a obra em duas partes que dialogam entre si: uma, que se constrói como uma crítica à socialização e à civilização; e outra, que institui um isolamento, uma evasão, por um distanciamento na esfera enunciativa que lança o ator da enunciação para fora da esfera da socialização e da civilização.

Em suma, esse confronto que se instala no interior dos textos estaria funcionando como um pano de fundo para uma poética que parece querer revelar o que o mundo natural apresenta de estranho, enquanto revela, na verdade, aquilo que é natural nas coisas que parecem ser estranhas. Tal procedimento assume, pois, uma função semiótica que requer uma leitura paciente e cuidadosa, capaz de desvelar a construção de uma poética que faz caminhar, quase paralelamente, um *imaginário* que se constrói em torno da *referencialização do real* em sua forma de

concretude e da sua *deformação* pelas vias do *fantástico*, chegando a simular uma escapatória do referencial lingüístico-discursivo que cria, pela acentuada relativização do *real*, pela ruptura, uma *crise da representação*.

Defende-se, portanto, que uma abordagem semiótica com enfoque nesse aspecto da obra em questão possibilitará evidenciar essa característica predominante nos textos do autor, que faz com que, em sua poética, o objeto seja relativizado por um imaginário que culmina no *fantástico* e no *grotesco*. Sua poética relativiza a representação de nossa realidade cotidiana ao projetar uma atmosfera onírica particular de fantasia que pode remeter ao sonho, ao devaneio, ao pesadelo, à magia, à metamorfose, à folia, por exemplo, entre outros estados e processos de ruptura que movimentam seu projeto poético. Mediante uma série de movimentos propulsores de *ações* (viagens, evasão, experiências com as drogas, aventuras de todo tipo), e uma série de movimentos propulsores de *paixões* (sentimento de expatriação, solidão, sofrimento, dor, cólera, angústia, desespero, mas também serenidade e alegria), configuradas, por uma via de digressão narrativa e poética, no *limiar* entre a poesia e a prosa, a poética de Henri Michaux insiste, então, na criação de uma *ilusão referencial* em meio a um universo figurativo de caráter nebuloso.

Essa estratégia convoca, portanto, uma narrativa que questiona a verossimilhança e a referência às coisas do mundo natural, pelo fato de introduzir elementos da ordem do *fantástico* que passam a existir, por alguns momentos, num cenário *grotesco*. De acordo com o tipo de atmosfera imaginária que sugerem: sonho, pesadelo, magia, loucura, entre outros, esses elementos podem provocar diferentes efeitos de sentido, tais como a surpresa, o estranhamento, o medo, o estupor, ou mesmo o maravilhamento, causando, assim, instabilidades que conturbam as percepções, as perspectivas espaciais e temporais, os pontos de vista do(s) sujeito(s), enfim, os sentidos. A mobilidade das imagens dinâmicas da natureza do *grotesco* e do *fantástico*, base do inacabamento, sobrepõe dúvidas em relação aos acontecimentos. A objetividade e a subjetividade afloram, o tempo linear pode ser transposto e, assim, a categoria de tempo aparece em desdobramentos e oscila entre *presente*, *passado* e *futuro*, quase simultaneamente. O espaço pressuposto de uma *realidade* entrelaçada com uma *irrealidade* tem grande importância para a definição e a delimitação do *fantástico* no interior da narrativa. Assim, esse confronto de “nossa” realidade com uma suposta irrealidade, que põe em jogo o que a semiótica prefere chamar de “veridicção”, ocasiona, na relação

enunciador-enunciatário, uma quebra do contrato fiduciário que pode comprometer os sentidos, se não for feita a devida interpretação. A irrupção do imprevisível transgride a lógica do bom-senso e provoca uma descentralização da razão, pondo em xeque o que acontece no âmbito do antropocultural, dos valores axiológicos e existenciais, da moral e da ética, muitas vezes, chegando até a evocar o universo do transcendental.

É preciso, portanto, verificar, identificar e descrever, com base teórico-metodológica na Semiótica Discursiva, como se dá essa *crise da representação* nos poemas em versos livres e em prosa do nosso escritor, uma vez que essa problemática parece reger, como já foi dito, vários temas e subtemas marcantes que perpassam praticamente toda a sua obra. Fiorin, ao analisar essa “crise da representação” que se dá no cerne da arte moderna, apresenta três tipos de contratos veridictórios: (i) o contrato objetivante, (ii) o subjetivante e (iii) o contrato semiótico. Esses contratos, segundo o autor, inscrevem-se comumente nos textos. Mudanças de perspectiva na maneira de representar o mundo, do tipo acima mencionado, fazem parte desse terceiro tipo de contrato veridictório, no qual, conforme Fiorin:

a obra de arte não se vê mais como representação do mundo, mas como linguagem, como semiótica. Ela apresenta-se explicitamente como poiese. Tem consciência de que a ordem da linguagem e a ordem do mundo não são homólogas. Por isso, a linguagem não é representação transparente de uma realidade, mas é criação de diferentes realidades, de diversos pontos de vista sobre o real. Mostra-nos, por conseguinte, a relatividade da verdade, a possibilidade de que a realidade seja outra. Nada há fixo, imutável, verdadeiro. A verossimilhança, nesse tipo de contrato, é uma construção interna à obra e não uma adequação ao referente, como pretende o contrato veridictório objetivante (2003, p. 145).

Para tanto, é necessário detectar o surgimento e os modos de presença dos elementos do *fantástico* e do *grotesco* nos textos poéticos em estudo, elementos desestabilizadores do sentido, a fim de que seja possível ressaltar, descrever e demonstrar, no interior da narratividade e da discursividade, como esses elementos se manifestam nas dimensões da narrativa e do discurso, como interferem nas relações entre os demais componentes estruturantes da construção dos sentidos, e que efeitos de sentido desencadeiam no interior dos textos. Tais elementos precisam ser detectados nas análises do *corpus*, pois instalam a dúvida, a incerteza e a ambigüidade, pondo à prova o tempo todo o leitor desavisado. Certamente,

questões ligadas à figuratividade serão de grande peso em nossos enfoques, pois é singular na escrita do autor estudado, esse desmontar do *real*, que cria uma modulação do *crer* e do *parecer*, a partir de uma transformação da visão figurativa axiológica que normalmente se tem do mundo natural, cujo efeito de sentido vem causar, como denomina Bertrand, “esse abalo no edifício da figuração”, que, segundo ele, “é gerado por um estado passional” e que “se situa – e nos situa – na interseção do sensível e do figurativo, no momento vacilante do figurável” (2003, p. 246). Essa zona fronteira entre uma suposta realidade e uma suposta irrealidade, como já se disse anteriormente, pode desestabilizar as noções de veridicção e de verossimilhança, os contratos fiduciários, podendo ainda comprometer as relações entre enunciador e enunciatário e, conseqüentemente, os sentidos.

Por constatarmos que Henri Michaux constrói uma poética que instaura, constantemente, um *limiar* como experiência e experimentação da verdade, procuramos detectar, sempre que foi possível, com base nos conceitos bakhtinianos de “monologismo” e “dialogismo”, as ocorrências que fazem oscilar os graus de intensidade das relações monológicas e dialógicas, no *limiar* poesia e prosa. Buscamos ainda avaliar, em que medida é pertinente falar em “carnavalização”, na visão bakhtiniana do “carnavalesco”, como categoria presente nos textos poéticos do autor.

Como resultado final, pela estabilidade, até certo ponto relativa, que pode ser encontrada com a construção de “percursos gerativos do sentido”, na esteira de Greimas, nosso trabalho intenciona delinear: (i) uma proposta de leitura e interpretação que possibilite identificar e elucidar as instabilidades dos sentidos que certamente têm ligação com toda a problemática acima apresentada; (ii) um simulacro que permita evidenciar os caracteres variantes e invariantes de uma configuração interdiscursiva, temática e figurativa, a partir das descrições de uma totalidade de textos poéticos de Henri Michaux. Essa configuração se constrói no decorrer dos percursos e passa pela mediação do corpo de uma actorialização que aí se manifesta. Para construir essa actorialização, segundo Discini, é preciso observar o ator “na recorrência de um fazer e na recorrência de um ser, o que indica o seu aspecto ou seu modo de ser” (2003, p. 28). Assim, de acordo com Discini, conceberemos o *estilo* como: “um percurso do objeto (o enunciado) ao sujeito (da enunciação)” (idem, p. 28).

Além disso, a pesquisa propõe traduções de textos significativos de um autor da literatura contemporânea, muito pouco traduzido para o português e, infelizmente, quase desconhecido no Brasil. Vale declarar que desconhecemos abordagens semióticas da obra desse autor que se detenham exatamente nos aspectos e propósitos desenvolvidos nesta pesquisa. Esperamos que as análises das tensões emanadas das relações estabelecidas entre os diferentes modos de representação que quase sempre desestabilizam e comprometem a referenciação, a iconicidade e a simbolização, bem como o tratamento do inteligível e do sensível, suscitem discussões e reflexões relevantes no campo da Semiótica e da Lingüística. Esperamos, ainda, que a pesquisa contribua para o campo da análise de texto/discurso, ao explorar, também, no âmbito de uma Semiótica Discursiva, novos parâmetros para a concepção e a construção de um *estilo*, tendo em vista, assim, contribuir para incluir essa noção nos estudos do discurso.

No que diz respeito à composição do *corpus* para as análises propostas, pode-se dizer que, diante do caráter acentuado de diversidade presente na obra, dificilmente poderíamos nos ater a referências a apenas um dos livros do autor, ainda mais se considerarmos que um único livro seu, muitas vezes, já reúne mais de um livro. Seguir uma ordem cronológica seria talvez pouco adequado, uma vez que seus livros reunidos em novo volume, quase sempre não correspondem à ordem cronológica de publicação anterior. Assim, priorizamos um período decisivo na carreira do autor, os anos 30, quando sua produção fulgurante resultou em várias obras-primas, e trabalhamos com três obras desse período. No primeiro capítulo da presente tese, propomos então uma análise semiótica de uma totalidade discursiva, o poema em prosa, *Mes propriétés* [Minhas propriedades]. *Mes propriétés* é o primeiro e mais longo poema em prosa do livro de mesmo título. Esse livro, de 1930, foi reeditado em 1967, juntamente com *La nuit remue*, que aparece em traduções de Mário Laranjeira e de Carlos Loria como “A noite se mexe”, e cuja primeira edição data de 1935. Reforçando o fato de que Henri Michaux não segue à risca os gêneros nem a ordem cronológica, *Mes propriétés*, embora seja anterior a *La nuit remue*, aparece hoje como que formando uma segunda parte desse livro. Trata-se de dois livros bastante significativos, e, em ambos predominam *poemas em prosa*; apenas no final de cada livro aparecem alguns *poemas em versos livres*.

Com a finalidade de delinear um *estilo* próprio do autor, um segundo capítulo traz as devidas relações interdiscursivas que foram estabelecidas entre o

poema analisado no primeiro capítulo e demais textos selecionados, em sua grande maioria, desses dois livros. Algumas poucas referências foram feitas, ainda, a *Plume précédé de Lointain intérieur* [Pluma precedido de Longínquo interior], de 1938, livro que reúne, além de *Un certain Plume* [Um certo Pluma] – de 1930, agora acrescido de mais quatro capítulos inéditos – vários outros livros desse mesmo período. Saindo dos anos 30, referimo-nos apenas ao livro *Face aux verrous* [De frente para os ferrolhos], de 1954.

Como, nesse segundo capítulo, discutimos sobre o caráter, tão marcante e recorrente, de heterogeneidade e diversidade da obra, que, sem dúvida, concorre para construir um estilo próprio dos atores da enunciação, remetemos ao principal intertexto reconhecido na obra do autor Henri Michaux, que consideramos ser Isidore Ducasse, o Conde de Lautréamont, e analisamos alguns textos de sua obra *Os Cantos de Maldoror* (1864).

CAPÍTULO I

Henri Michaux: a construção de um *estilo* na diversidade e nas adversidades

Trata-se [...] de retirar da moda o que ela possa conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório. [...]

A modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável.

(Charles Baudelaire, *Obra Completa*)

1. Leitura de uma totalidade discursiva – o texto *Mes propriétés*

[Minhas propriedades]:

Dans mes propriétés tout est plat, rien ne bouge; et s'il y a une forme ici ou là, d'où vient donc la lumière? Nulle ombre.

Parfois quand j'ai le temps, j'observe, retenant ma respiration; à l'affût; et si je vois quelque chose émerger, je pars comme une balle et saute sur les lieux, mais la tête, car c'est le plus souvent une tête, rentre dans le marais; je puise vivement, c'est de la boue, de la boue tout à fait ordinaire ou du sable, du sable...

Ça ne s'ouvre pas non plus sur un beau ciel. Quoiqu'il n'y ait rien au-dessus, semble-t-il, il faut y marcher courbé comme dans un tunnel bas.

Ces propriétés sont mes seules propriétés, et j'y habite depuis mon enfance, et je puis dire que bien peu en possèdent de plus pauvres.

Souvent je voulais y disposer de belles avenues, je ferais un grand parc...

Ce n'est pas que j'aime les parcs, mais... tout de même.

D'autres fois (c'est une manie chez moi, inlas-

sable et qui repousse après tous les échecs) je vois dans la vie extérieure ou dans un livre illustré, un animal qui me plaît, une aigrette blanche par exemple, et je me dis: Ça, ça ferait bien dans mes propriétés et puis ça pourrait se multiplier, et je prends force notes et je m'informe de tout ce qui constitue la vie de l'animal. Ma documentation devient de plus en plus vaste. Mais quand j'essaie de le transporter dans ma propriété, il lui manque toujours quelques organes essentiels. Je me débats. Je pressens déjà que ça n'aboutira pas cette fois non plus; et quant à se multiplier, sur mes propriétés on ne se multiplie pas, je ne le sais que trop. Je m'occupe de la nourriture du nouvel arrivé, de son air, je lui plante des arbres, je sème de la verdure, mais telles sont mes détestables propriétés que si je tourne les yeux, ou qu'on m'appelle dehors un instant, quand je reviens, il n'y a plus rien, ou seulement une certaine couche de cendre qui, à la rigueur, révélerait un dernier brin de mousse roussi... à la rigueur.

Et si je m'obstine, ce n'est pas bêtise.

C'est parce que je suis condamné à vivre dans mes propriétés et qu'il faut bien que j'en fasse quelque chose.

Je vais bientôt avoir trente ans, et je n'ai encore rien; naturellement je m'énerve.

J'arrive bien à former un objet, ou un être, ou un fragment. Par exemple une branche ou une dent, ou mille branches et mille dents. Mais où les mettre? Il y a des gens qui sans effort réussissent des massifs, des foules, des ensembles.

Moi, non. Mille dents oui, cent mille dents oui, et certains jours dans ma propriété j'ai là cent mille crayons, mais que faire dans un champ avec cent mille crayons? Ce n'est pas approprié, ou alors mettons cent mille dessinateurs.

Bien, mais tandis que je travaille à former un dessinateur (et quand j'en ai un, j'en ai cent mille), voilà mes cent mille crayons qui ont disparu.

Et si pour la dent, je prépare une mâchoire, un appareil de digestion et d'excrétion, sitôt l'enveloppe en état, quand j'en suis à mettre le pancréas et le foie voilà les dents parties, et bientôt la mâchoire aussi, et puis le foie, et quand je suis à l'anus, il n'y a plus que l'anus, ça me dégoûte, car s'il faut revenir par le côlon, l'intestin grêle et de nouveau la vésicule biliaire, et de nouveau et de nouveau tout, alors non. Non.

Devant et derrière ça s'éclipse aussitôt, ça ne peut pas attendre un instant.

C'est pour ça que mes propriétés sont toujours absolument dénuées de tout, à l'exception d'un être, ou d'une série d'êtres, ce qui ne fait d'ailleurs que renforcer la pauvreté générale, et mettre une réclame monstrueuse et insupportable à la désolation générale.

Alors je supprime tout, et il n'y a plus que les marais, sans rien d'autre, des marais qui sont ma propriété et qui veulent me désespérer.

Et si je m'entête, je ne sais vraiment pas pourquoi.

Mais parfois ça s'anime, de la vie grouille. C'est visible, c'est certain. J'avais toujours senti qu'il y avait quelque chose en lui, je me sens plein d'entrain. Mais voici que vient une femme du dehors; et me criblant de plaisirs innombrables, mais si rapprochés que ce n'est qu'un instant, et m'emportant en ce même instant, dans beaucoup, beaucoup de fois le tour du monde... (Moi, de mon côté, je n'ai pas osé la prier de visiter mes propriétés dans l'état de pauvreté où elles sont, de quasi-inexistence.) Bien! d'autre part, promptement harassé donc de tant de voyages où je ne comprends rien, et qui ne furent qu'un parfum,

je me sauve d'elle, maudissant les femmes une fois de plus, et complètement perdu sur la planète, je pleure après mes propriétés qui ne sont rien, mais qui représentent quand même du terrain familier, et ne me donnent pas cette impression d'*absurde* que je trouve partout.

Je passe des semaines à la recherche de mon terrain, humilié, seul; on peut m'injurier comme on veut dans ces moments-là.

Je me soutiens grâce à cette conviction qu'il n'est pas possible que je ne trouve pas mon terrain et, en effet, un jour, un peu plus tôt, un peu plus tard, le voilà!

Quel bonheur de se retrouver sur son terrain! Ça vous a un air que n'a vraiment aucun autre. Il y a bien quelques changements, il me semble qu'il est un peu incliné, ou plus humide, mais le grain de la terre, c'est le même grain.

Il se peut qu'il n'y ait jamais d'abondantes récoltes. Mais, ce grain, que voulez-vous, il me parle. Si pourtant, j'approche, il se confond dans la masse – masse de petits halos.

N'importe, c'est nettement *mon terrain*. Je ne peux pas expliquer ça, mais le confondre avec un autre, ce serait comme si je me confondais avec un autre, ce n'est pas possible.

Il y a mon terrain et moi; puis il y a l'étranger.

Il y a des gens qui ont des propriétés magnifiques, et je les envie. Ils voient quelque chose ailleurs qui leur plaît. Bien, disent-ils, ce sera pour ma propriété. Sitôt dit, sitôt fait, voilà la chose dans leur propriété. Comment s'effectue le passage? Je ne sais. Depuis leur tout jeune âge, exercés à amasser, à acquérir, ils ne peuvent voir un objet sans le planter immédiatement chez eux, et cela se fait machinalement.

On ne peut même pas dire cupidité, on dira réflexe.

Plusieurs même s'en doutent à peine. Ils ont des propriétés magnifiques qu'ils entretiennent

par l'exercice constant de leur intelligence et de leurs capacités extraordinaires, et ils ne s'en doutent pas. Mais si vous avez besoin d'une plante, si peu commune soit-elle, ou d'un vieux carosse comme en usait Joan V de Portugal, ils s'absentent un instant et vous rapportent aussitôt ce que vous avez demandé.

Ceux qui sont habiles en psychologie, j'entends, pas la livresque, auront peut-être remarqué que j'ai menti. J'ai dit que mes propriétés étaient du terrain, or cela n'a pas toujours été. Cela est au contraire fort récent, quoique cela me paraisse tellement ancien, et gros de plusieurs vies même.

J'essaie de me rappeler exactement ce qu'elles étaient autrefois.

Elles étaient tourbillonnaires; semblables à de vastes poches, à des bourses légèrement lumineuses, et la substance en était impalpable quoique fort dense.

J'ai parfois rendez-vous avec une ancienne amie. Le ton de l'entretien devient vite pénible. Alors je pars brusquement pour ma propriété. Elle a la forme d'une crosse. Elle est grande et lumineuse. Il y a du jour dans ce lumineux et un acier fou qui tremble comme une eau. Et là je suis bien; cela dure quelques moments, puis je reviens par politesse près de la jeune femme, et je souris. Mais ce sourire a une vertu telle... (sans doute parce qu'il l'excommunie), elle s'en va en claquant la porte.

Voilà comment les choses se passent entre mon amie et moi. C'est régulier.

On ferait mieux de se séparer pour tout de bon. Si j'avais de grandes et riches propriétés, évidemment je la quitterais. Mais dans l'état actuel des choses, il vaut mieux que j'attende encore un peu.

Revenons au terrain. Je parlais de désespoir. Non, ça autorise au contraire tous les espoirs,

un terrain. Sur un terrain on peut bâtir, et je bâtirai. Maintenant j'en suis sûr. Je suis sauvé. J'ai une base.

Auparavant, tout étant dans l'espace, sans plafond, ni sol, naturellement, si j'y mettais un être, je ne le revoyais plus jamais. Il disparaissait. *Il disparaissait par chute*, voilà ce que je n'avais pas compris, et moi qui m'imaginai l'avoir mal construit! Je revenais quelques heures après l'y avoir mis, et m'étonnais chaque fois de sa disparition. Maintenant, ça ne m'arrivera plus. Mon terrain, il est vrai, est encore marécageux. Mais je l'assécherai petit à petit et quand il sera bien dur, j'y établirai une famille de travailleurs.

Il fera bon marcher sur mon terrain. On verra tout ce que j'y ferai. Ma famille est immense. Vous en verrez de tous les types là-dedans, je ne l'ai pas encore montrée. Mais vous la verrez. Et ses évolutions étonneront le monde. Car elle évoluera avec cette avidité et cet emportement des gens qui ont vécu trop longtemps à leur gré d'une vie purement spatiale et qui se réveillent, transportés de joie, pour mettre des souliers.

Et puis dans l'espace, tout être devenait trop vulnérable. Ça faisait tache, ça ne meublait pas. Et tous les passants tapaient dessus comme sur une cible.

Tandis que du terrain, encore une fois...

Ah! ça va révolutionner ma vie.

Mère m'a toujours prédit la plus grande pauvreté et nullité. Bien. Jusqu'au terrain elle a raison; après le terrain on verra.

J'ai été la honte de mes parents, mais on verra, et puis je vais être heureux. Il y aura toujours nombreuse compagnie. Vous savez, j'étais bien seul, parfois.

2. Proposta de tradução do texto *Mes propriétés*:

MINHAS PROPRIEDADES

Em minhas propriedades tudo é plano nada se movimenta; e se existe uma forma aqui ou ali, de onde vem então a luz? Nenhuma sombra.

Às vezes quando tenho tempo, observo, retendo a respiração; à espreita; e se vejo alguma coisa emergir, parto como uma bala e pulo no local, mas a cabeça, pois é quase sempre uma cabeça, entra no pântano; vou haurir rapidamente, é lama, lama da mais ordinária ou areia, areia...

Tampouco se abrem para um belo céu. Embora não exista nada acima delas, é o que parece, é preciso andar curvado como dentro de um túnel baixo.

Essas propriedades são minhas únicas propriedades, e moro lá desde a infância, e posso dizer que poucos possuem propriedades mais pobres.

Sempre quis fazer belas avenidas lá, eu faria um grande parque...

Não que eu goste de parques, mas... mesmo assim.

Outras vezes (é uma mania que tenho, incansável e que renasce depois de todos os fracassos) eu vejo na vida exterior ou num livro ilustrado, um animal que me agrada, uma garça branca por exemplo, e penso: esse, esse ficaria bem em minhas propriedades e depois poderia multiplicar-se, e tomo muitas notas e me informo de tudo o que faz parte da vida do animal. Minha documentação se torna cada vez mais vasta. Mas quando tento transportá-lo para minha propriedade, faltam-lhe sempre alguns órgãos essenciais. Eu me abalo. Eu pressinto logo que desta vez também não dará em nada; e quanto à multiplicação, em minhas propriedades nada se multiplica, estou cansado

de saber. Eu cuido da comida do recém-chegado, de seu ar, planto árvores para ele, semeio verduras, mas minhas propriedades são detestáveis de um jeito tal que se não fico de olho, ou se me chamam lá fora um instante, quando volto, não há mais nada, ou apenas uma certa camada de cinzas que, a rigor, revelaria um último pedacinho de musgo queimado... a rigor.

E se me obstino, não é tolice.

É porque estou condenado a viver em minhas propriedades e então é preciso que eu faça alguma coisa.

Em breve vou fazer trinta anos, e ainda não tenho nada; naturalmente me desespero.

Consigo formar um objeto, ou um ser, ou um fragmento. Por exemplo um galho ou um dente, ou mil galhos e mil dentes. Mas onde vou colocá-los? Tem gente que sem esforço forma massas compactas, multidões, conjuntos.

Eu, não. Mil dentes sim, cem mil dentes sim, e certo dia tenho em minha propriedade cem mil lápis, mas o que fazer num campo com cem mil lápis? Não é apropriado, ou então coloquemos cem mil desenhistas.

Bom, mas enquanto trabalho para formar um desenhista (e quando tenho um, tenho cem mil), eis que meus cem mil lápis desapareceram.

E se para o dente, eu preparo uma mandíbula, um aparelho digestivo e um excretor, assim que o invólucro está no ponto, quando estou colocando o pâncreas e o fígado eis os dentes partidos, e logo a mandíbula também, e depois o fígado, e quando chego no ânus, só tem o ânus, isso me dá nojo, pois se for preciso voltar pelo cólon, intestino delgado e de novo a vesícula biliar, e de novo e de novo tudo, assim não. Não.

Na frente e atrás isso se eclipsa imediatamente, sem

esperar um instante sequer.

É por isso que minhas propriedades estão sempre desprovidas absolutamente de tudo, com exceção de um ser, ou de uma série de seres, o que só vai ali-ás acentuar a pobreza geral, e fazer um reclame monstruoso e insupportável para a consternação de todos.

Então eu suprimo tudo, e restam apenas pântanos, sem nada mais, só pântanos que são minha propriedade e que querem me dar desespero.

E se me obstino, não sei realmente por quê.

Mas às vezes lá se anima, a vida se manifesta. É visível, é certeza. Sempre tive pressentimento de que havia alguma coisa lá, eu me sinto cheio de alegria. Mas eis que vem uma mulher de fora; e me enche de inúmeráveis prazeres, porém tão íntimos que só duram um instante, e me levam nesse mesmo instante, muitas, muitas vezes para voltas ao mundo... (Eu, cá comigo, não ousei pedir que conhecesse minhas propriedades no estado de pobreza em que estão, de quase-inexistência.) Bom! Por outro lado então, logo exausto de tantas viagens nas quais não entendo nada, e que foram apenas um perfume, eu me livro dela, maldizendo as mulheres mais uma vez, e completamente perdido por sobre o planeta, eu choro atrás de minhas propriedades que não são nada, mas que representam mesmo assim o terreno familiar, e não me dão essa impressão de *absurdo* que encontro por toda parte.

Passo semanas à procura de meu terreno, humilhado, sozinho; podem me insultar à vontade nesses momentos.

Fico firme graças a essa convicção de que não é possível que eu não encontre meu terreno e, com efeito, um dia, um pouco mais cedo, um pouco mais tarde, lá está ele!

Que felicidade estar de novo em seu terreno!

Ele tem um ar que realmente nenhum outro tem. Apresenta algumas mudanças, me parece estar um pouco inclinado, ou mais úmido, mas o grão da terra, é o mesmo grão.

É possível que nunca tenha colheitas abundantes. Mas esse grão, o que estão pensando, ele me fala. Quando, porém, me aproximo, ele se confunde na massa – massa de pequenos halos.

Não importa, é nitidamente o *meu terreno*. Não posso explicar isso, mas confundi-lo com um outro, seria como se eu me confundisse com um outro, isso não é possível.

Existe o meu terreno e eu; depois vem o estrangeiro.

Tem gente que possui propriedades magníficas, e eu as invejo. Eles vêm lá fora alguma coisa que lhes agrada. Bom, dizem, será para a minha propriedade. Dito e feito, eis a coisa na propriedade deles. Como se dá a passagem? Não sei. Desde a juventude, dispostos a acumular, a adquirir, eles não podem ver um objeto que o plantam imediatamente lá, e isso se faz maquinalmente.

Não se pode nem mesmo falar de cobiça, falemos de reflexo.

Muitos mal acreditam. Eles possuem propriedades magníficas, as quais mantêm com o exercício constante de sua inteligência e de suas capacidades extraordinárias, e não duvidam disso. Mas se você precisa de uma planta, por pouco comum que seja, ou de uma velha carruagem como a que usava João V de Portugal, eles se ausentam um instante e trazem de imediato o que você pediu.

Aqueles que são hábeis em psicologia, não a livresca, em meu entendimento, terão talvez percebido que eu menti. Eu disse que minhas propriedades eram um terreno, ora, nem sempre foi assim. Em contrapartida é muito recente, embora me pareça tão antigo, e até mesmo grande e com muitas vidas.

Tento lembrar exatamente como eram antigamente.

Eram como turbilhões, semelhantes a amplos bolsões, cavidades ligeiramente luminosas, e de substância impalpável embora muito densa.

Eu me encontro às vezes com uma antiga amante. O tom da conversa torna-se logo penoso. Parto então bruscamente para minha propriedade. Ela tem a forma de um báculo. Ela é grande e luminosa. Tem dia nessa luminosidade e uma folha de aço que trepida intensamente como uma água. E lá me sinto bem; isso dura alguns momentos, depois volto por educação para junto da moça e sorrio. Mas esse sorriso tem uma virtude tamanha... (sem dúvida porque ele a excomunga), ela se vai batendo a porta.

Eis como se passam as coisas entre minha amante e eu. Regularmente.

Seria melhor uma separação para o bem de todos. Se eu tivesse grandes e ricas propriedades, é claro que a deixaria. Mas no estado atual das coisas, é melhor esperar um pouco mais.

Voltando ao terreno. Eu falava de desespero. Não, ele permite ao contrário todas as esperanças, um terreno. Num terreno é possível construir, e eu construirei. Agora estou certo disso. Estou salvo. Tenho uma base.

Antes, com tudo estando no espaço, sem teto, nem solo, naturalmente, quando eu colocava um ser lá, não o via nunca mais. Ele desaparecia. Ele *desaparecia por queda*, eu é que não tinha entendido, e imaginava que construía mal! Voltando algumas horas depois de tê-lo colocado lá, ficava toda vez surpreso com seu desaparecimento. Agora, isso não me acontecerá mais. Meu terreno é verdadeiro, ainda é pantanoso. Mas secarei pouco a pouco e quando ele estiver bem duro, colocarei uma

família de trabalhadores lá.

Vai ser agradável caminhar por meu terreno. Verão tudo o que farei nele. Minha família é imensa. Poderão ser vistos todos os tipos lá dentro, ainda não mostrei. Mas vocês verão. E seu progresso surpreenderá o mundo. Pois ela evoluirá com a mesma avidez e enlevamento daqueles que viveram muito tempo por vontade própria uma vida puramente espacial e que despertam, arrebatados de alegria, para calçar seus sapatos.

E depois, no espaço, todo ser ficava muito vulnerável. Era destoante, não combinava. E todos os passantes batiam nele como se batessem num alvo.

Enquanto que o terreno, uma vez mais...

Ah! vai revolucionar minha vida.

Mãe sempre previu pra mim a maior pobreza e nulidade. Bom. Pelo terreno até que ela tem razão; fora o terreno veremos.

Sempre fui a vergonha de meus pais, mas veremos, e depois vou ser feliz. Terei sempre muita companhia. Sabem, eu era tão sozinho, às vezes.

3. Proposta de análise semiótica:

3.1. As adversidades no percurso do ator da enunciação – os estados e mudanças de estado do objeto-valor e espaço *minhas propriedades*:

Même si c'est vrai, c'est faux.

(Henri Michaux, *Face aux verrous*,
"Tranches de savoir")

[Mesmo sendo verdadeiro, é falso]

O texto a ser analisado tem início com a tomada de posição de um sujeito-enunciador (*eu*) que marca sua presença no mundo natural ao definir de imediato o seu espaço, um espaço que lhe é bem próprio e que ele denomina de "minhas propriedades". Assim, desde o primeiro instante, o sujeito marca sua presença num espaço tópico demarcado que ele descreve como sendo "totalmente plano" e onde "nada se movimenta". Há então um estado inicial de imobilidade e de inércia, no qual nada ainda acontece. Esse estado é de prolongamento breve: há um corte com ponto e vírgula no plano da expressão e a tentativa imediata de identificar uma direção: "e se há *uma forma aqui ou ali, de onde vem então a luz? Nenhuma sombra*" (grifo nosso). O acontecimento introduz bruscamente o que estará prestes a acontecer e ainda não aconteceu e corta essa tentativa de identificar a direção da luz.

Uma vez que o espaço topológico inicial é apresentado como sendo um lugar "totalmente plano", onde "nada se movimenta" e, por conseguinte, de formas imperceptíveis fracionadas e não identificáveis e, ademais, dado que Merleau-Ponty explica que:

O "algo" perceptivo está sempre no meio de outra coisa, ele sempre faz parte de um "campo". Uma superfície verdadeiramente homogênea, não oferecendo nada para se perceber, não pode ser dada a nenhuma percepção. Somente a estrutura da percepção efetiva pode ensinar-nos o que é perceber. Portanto, a pura impressão não apenas é inencontrável, mas imperceptível e portanto impensável como momento da percepção (1999, p. 24),

consideramos que o sujeito esteja em estado de apercepção e, digamos que a interrupção do discurso com o surgimento do evento vem precipitar a saída do sujeito desse estado de apercepção em que o *limiar* luz/sombra, ainda em forma pura, já anuncia um clima de mistério.

Nessa instância enunciativa inicial, a dúvida e a incerteza estão lançadas por um “se” condicional que acentua a imprecisão quanto à existência de uma forma que está indefinida. É curioso o fato de que os dêiticos de lugar estejam intercalados por um conectivo alternativo: “ou”, denotador de alternância, descontinuidade, quando nos moldes de uma pressuposição lógica, espera-se um conectivo aditivo **e**:

Se *a, b e c*, então *d e e*.

A “lógica” já aparece então comprometida, pois a implicação que se tem é:

Se *a, b ou c*, então *d e não-f* (que remete a *d*).

O termo pressuposto foi interpelado pela enunciação interrogativa sobre a procedência da luz, o que reforça essa situação de dúvida com extensão para uma nulidade, “nenhuma sombra”, que reafirma a presença da luz. Mais curioso ainda é que, por fim, a situação parece ser de clareza, uma vez que fica definido o espaço da luz. Entretanto, logo adiante, numa outra instância enunciativa que aparece depois desse corte no discurso, o sujeito acrescenta que suas “propriedades” tampouco dão acesso a um belo céu; e eis que aparece uma concessiva: “*embora* não exista nada acima delas, é preciso andar curvado como se estivesse dentro de um túnel baixo”. Essa concessiva rege os dois enunciados:

Embora não exista nada acima delas ⇔ (i) elas tampouco dão acesso a um
belo céu.

Embora não exista nada acima delas ⇔ (ii) é preciso andar curvado como se
estivesse dentro de um túnel baixo.

O verbo “abrir-se” é empregado, porém, aqui, ele nega uma abertura. Novamente a dúvida é lançada pela modalização de um *parecer* (“semble-t-il”) e

pelo processo de metaforização, no qual a figura do túnel nega o espaço aberto e ilimitado que deveria novamente sugerir a claridade, mas que, pelo contrário, remete a um espaço fechado, limitado e sombrio. Sabe-se que uma concessiva é a negação de uma causa contrária, mas mesmo assim, em relação ao nível semântico e figurativo, essas concessivas assinalam um estranhamento que implica numa necessidade de abertura do que já está aberto. Observe-se ainda que, ao espaço representado pelo “túnel”, que indica uma descida, pelos semas: “curvado” e “baixo”, deveria contrapor-se uma subida, referente, no caso, ao espaço do *alto* (“acima”), espaço aberto. Como esse espaço se refere ao “céu”, que por sua vez está fechado, e, se, em regras gerais, *alto* está para *baixo* (“túnel”), assim como *aberto* está para *fechado* (“céu”), logo, o termo “céu” está funcionando como termo contraditório e fica na mesma posição do termo “túnel”, ou seja, numa posição inferior, gerando uma *tensão*. Ressalte-se que há um fechamento também na sintaxe da frase, pela anaforização textual do referente “minhas propriedades”, que ficou lá atrás, por causa do corte no discurso, e que agora, numa seqüência expositiva, vai ter uma conclusão. Tudo leva a crer que o sujeito não tem ou não encontra uma saída. Entretanto, é importante notar que esse espaço fechado e sombrio da metáfora do túnel pode sugerir o aconchego, a proteção que sente o sujeito por não estar a céu aberto, por habitar suas “propriedades”, o que pode ser constatado no decorrer da narrativa. Vale, portanto, acrescentar a seguinte observação de Bachelard: “Encolher-se pertence à fenomenologia do verbo habitar. Só habita com intensidade aquele que soube se encolher” (2005, p. 21).

Um olhar atento para o plano da sintaxe permite constatar que há uma tônica para a concessão, de modo que a concessiva estará a reger vários enunciados do texto. Se focalizarmos o plano da espacialidade propriamente dito, por exemplo, teremos outra concessiva que indica que este espaço “minhas propriedades”, *apesar de* ser um espaço demarcado e limitado, é um espaço de fronteiras e situações mal definidas, onde vão ocorrer oscilações entre o limitado e o ilimitado, a abertura e o fechamento, a chegada e a saída, a fuga e a permanência, a clareza e a dubiedade, o finito e o infinito. Enfim, na abertura do texto, pode-se identificar, para a espacialidade, uma situação de fechamento, interioridade e repouso que vai contrastar com uma abertura exterior, uma dinâmica e um movimento que se dão no momento do fechamento final do texto, o que será explicado posteriormente.

Se voltarmos ao momento em que há a incidência de um sobrevir, quando o sujeito enunciadador-observador relata como se posiciona para observar e tentar perceber uma presença, “às vezes”, “quando dispõe de tempo”, será possível constatar que há um momento de passagem de *atonia* à *tonificação*. Nesse relato, o sujeito-observador mostra como se desloca para entrar no campo da *espera tonificada*, acionando, nesse momento, uma *continuação da parada*, uma *retenção*, pois é preciso dispor de tempo, reter sua respiração, colocar-se à espreita, ou seja, em posição de ataque. E, note-se que a expressão “à espreita” aparece entre ponto e vírgula, reforçando a retenção. Quando se vê diante da irrupção do acontecimento que manifesta uma presença, no caso, pela percepção do surgimento de apenas uma parte do corpo – “uma cabeça”, ele demonstra como passa da *parada* à *parada da parada*. O observador articula a extensidade e transita para a ação de forma efusiva (“efusão” é um termo que Fontanille e Zilberberg tomam emprestado de Pascal); ele se desloca, pois, num ritmo acelerado que denota a velocidade da ação – ele parte “*como uma bala*”, pula para o local onde percebeu algo, para tentar resgatar com vivacidade, quer dizer, efusivamente e em aceleração, esse algo, apenas perceptível, que marca sua presença. Tem-se, portanto, uma presença do tipo “objetal” que, nos termos de Zilberberg, anuncia o momento de “um devir extenso, de uma direção” (2006a, p. 226). Assim, algo esperado advém, e, “esperado e advindo” são furtivos da temporalização que, no plano da espacialidade, têm os correspondentes, “fechado” => “aberto”, e na tensividade, a “retenção” e a “distensão”. Ora, talvez por isso, tenha havido aquele corte no discurso, do qual se falou anteriormente, para que, nesse momento, fosse possível remeter à abertura/fechamento do espaço. Considere-se ademais que o encerramento do relato apresenta, no plano da expressão, uma reiteração justaposta (“areia, areia...”), acompanhada de reticências. Esse recurso desacelera o andamento até que a continuidade do texto se interrompe, na expressão e no conteúdo. Vale então notar o emprego dos verbos: (i) “emergir”, no sentido de “sair de um lugar profundo até chegar à superfície”, e (ii) “haurir” (“puiser”, de “puits” = poço) que, conforme consta no Dicionário de Francês *Le Petit Robert*, significa: “retirar, com um recipiente, uma porção de líquido de dentro de uma massa líquida; tirar para fora de lugar profundo; ir buscar nas fontes”; ambos os verbos remetem, pois, a uma operação que vai às profundezas, ao espaço anterior ao da percepção, ao estado e ao lugar de origem das coisas, o que constitui um traço característico de

Henri Michaux. O sujeito actante opera nesse momento, com dois modos perceptivos, o visual, que lhe permite perceber apenas uma parte de um todo (uma cabeça), e o tátil, que lhe faz apalpar matérias-primas concretas e compactas, movediças e densas, como “areia”, “lama”. Continua-se no plano de uma decadência com a modulação de um *mais menos*. Apresenta-se um sujeito da ordem do terreno – a “areia” e a “lama” contêm as matérias *terra* e *água*. É como se um sujeito que não tem nada se visse diante de um nada mais profundo ainda.

Como se pretende demonstrar, a partir de então, a expressão “minhas propriedades” diz respeito ao plano espacial figurativizado, que ao mesmo tempo se projeta como objeto de valor, a partir do momento em que o sujeito-enunciador a ele se refere dizendo: “Essas propriedades são minhas únicas propriedades, e moro lá desde a infância, e posso dizer que poucos possuem propriedades mais pobres”. Nesse momento, ele enuncia os laços estreitos que o prendem a esse espaço, pois é tudo o que tem na vida, é o espaço que representa o lugar de sua infância, o bem mais valioso que ele possui e que, portanto, pretende preservar. Há um andamento desacelerado, instalado nessa dimensão espacial “minhas propriedades”, que é de prolongamento temporal extenso – “desde a infância” até o momento presente, e que está associado aos valores axiológicos de pobreza e de bem familiar, atribuídos ao objeto de valor figurativo, “minhas propriedades”. A partir daqui, o espaço, “minhas propriedades”, vai passar a ser empregado para falar também de outra coisa, que já não diz mais respeito tão-somente ao espaço topológico. Essa mudança de estado vai mobilizar todo o processo de ação do sujeito no decorrer da narrativa. Pode-se então afirmar que se instala uma relação do tipo objetal, pois esse espaço figurativizado, “minhas propriedades”, é o objeto que vai provocar o alargamento do campo de ação e que vai instaurar os movimentos de tensão no desenrolar da narrativa.

A narrativa se desdobra em vários programas de passagem que, intercalados entre si, provocam cortes ou desconexões na continuidade do texto e do discurso. Entretanto, o que se tem na realidade com esse procedimento é uma dinâmica de saída das fronteiras espaciais que afeta o espaço do *eu*. Esse fato vai acionar transformações significativas no nível tensivo e no nível da sintaxe narrativa, quando se instala uma busca constante que pode ser traduzida e comprovada num nível mais profundo, como uma busca de *si mesmo* e do *outro*, pela necessidade da parte de um sujeito patêmico de preencher seus espaços vazios. A metáfora

espacial “minhas propriedades” é, assim, uma metáfora do espaço interior e exterior do ser-no-mundo, é um espaço de experiências vividas e revividas por um sujeito actante-enunciador, em confrontação consigo próprio e com o *outro*. Ao se constituir como objeto de valor, esse espaço topológico, por onde irão passar apenas provisoriamente as figuras do mundo, para as quais diferentes valores serão atribuídos, interfere diretamente nas descrições e nas transformações ocorridas no desenrolar da narrativa.

3.2. Um modo de fazer e de ser do ator da enunciação – dos estados às ações e transformações – o *querer-fazer*, o *dever-fazer* e o *saber-fazer* do sujeito:

Assim, diante desse estado de imobilidade, de vazio e de pobreza, advindo do espaço, o sujeito vai passar à ação. A semântica do nível tensivo demonstra haver uma dinâmica que impulsiona o sujeito-enunciador a agir no sentido de buscar companhia para sair da solidão e de tentar tornar seus espaços, suas “propriedades”, habitáveis. Essa dinâmica reflete-se no nível narrativo com a instauração de um actante que é definido por uma determinação modal, a ser definida, por sua vez, a partir dos valores atribuídos ao objeto. Em termos semióticos, falemos de uma “foria” que, como explica Tatit:

a foria é uma espécie de proto-sintaxe, decorrente da presença sensível do homem (categorizada como um enunciador universal), que determina, em termos sumários, que algo acontece (em *distensão*) ou deixa de acontecer (por *contenção*). Ambas as direções, afirmativa ou negativa, já revelam um comprometimento emocional do ser envolvido em todo o complexo gerativo. O importante é compreender que aquilo que ocasiona a contenção e a conseqüente ruptura do sujeito com seus valores já é, em si, um valor – nesse caso, um valor disfórico –, selecionado como traço predominante no nível tensivo, que engendra categorias modais, narrativas e discursivas e que ainda instaura no texto o sentimento de falta do valor complementar – nesse caso, o valor eufórico (2001, pp. 19-20).

Assim, o *fazer* do sujeito é da ordem da disjunção, pois por mais que tente, ele não consegue atingir sua meta de melhorar e povoar suas “propriedades”. No desfecho final do texto, inclusive, pode ser confirmado que se permanece apenas no *limiar* do imaginável e do desejável e daquilo que ele crê ser realizável e possível,

uma vez que sua meta permanece em planos de futuro, embora se trate de um futuro do presente.

Note-se que, pouco a pouco, micronarrativas vão perfazendo suas ações e revelando os estados de coisas e de alma desse sujeito, ou seja, vão permitindo revelar como o sujeito pressente, percebe e sente a presença e a ausência em seu mundo exterior e interior. O valor axiológico de pobreza que é atribuído ao objeto-valor “propriedades” (estas estão desprovidas de tudo, de vida, de prosperidade, de bens materiais) é, então, um valor pejorativo que potencializa a não-conjunção do sujeito com seu objeto e ao mesmo tempo impulsiona o actante para uma realização e uma resolução que visa o preenchimento desse estado de vacuidade. Ora, atrair e repelir são termos contrários, entretanto, nesse caso, não resultam em experiências contrárias para o sujeito em relação ao objeto “propriedades”. A categoria subjetal da atração está em relação concessiva, pois, apesar do estado de pobreza, as propriedades são atrativas. Essa tentativa de preencher suas “propriedades” é, assim, uma busca que se estende do início ao fim do texto, ou melhor, do início ao fim de sua obra. O sujeito assume um papel actancial que estaria então mais associado a um *submeter-se a*: mais de uma vez, ele declara agir por obstinação, outras vezes demonstra nem saber por que age dessa forma, outras vezes, demonstra ter suas convicções. Esse sujeito, que se submete a provas, experiências, viagens, aventuras, pode ser detectado, como já foi dito, no decorrer de toda a obra.

Assim, consegue-se entrever no texto, como se instalam as relações de junção/disjunção entre sujeito e objeto. Essas relações vão se alternando e construindo as modalizações que são determinadas passo a passo por uma definição dos valores atribuídos a esse objeto. Esse plano axiológico mostra que, a partir do momento em que o sujeito considera suas “propriedades” como sendo “das mais pobres” e demonstra ter consciência de que estas são o seu único bem e que, por isso, está condenado a viver aí, ele sente o desejo de beneficiá-las e de povoá-las, movido pelo *querer fazer* e também pelo *dever fazer*: “é preciso que eu faça alguma coisa”. Para tanto, ele começa a fazer suas seleções de acordo com os valores de seu investimento axiológico.

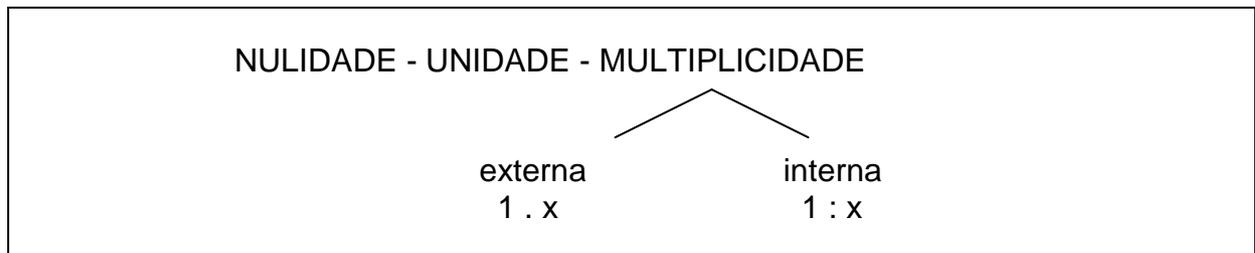
Um tempo crônico remete a uma ação passada virtualizada, mas de aspecto repetitivo: “com freqüência”, ele “quis” fazer belas avenidas, e “faria um grande parque... não que eu goste de parques, mas... de qualquer modo”. Note-se

como surgem quebras na linearidade do discurso, com várias intercalações de ordem referencial e expositiva. Os parênteses do plano de expressão quebram o ritmo de continuidade do discurso, retomado por “outras vezes”, e funcionam como uma operação enunciativa de acréscimo: o sujeito da enunciação confessa um traço bem particular seu, uma mania, ou seja, um traço de estado também repetitivo, de aspectualidade iterativa, dificilmente se libera uma mania. É importante notar que os parênteses fazem o jogo do ritmo dos movimentos de vai-e-vem textual, ao lançar aqui uma antecipação enunciativa, que traz para o momento do *agora – já* – os fracassos junto às “propriedades”, os quais apenas começam a ser relatados, porém “*ainda não*” são conhecidos pelo enunciatário. Após uma suspensão ocasionada pelas reticências, a concessão aparece novamente, mostrando, então, um sujeito sensível que se doa a suas “propriedades” (apesar de tudo), o que o leva a entrar na modalidade do *ser capaz de fazer*, embora sem sucesso. Aqui, mais uma vez, instala-se um *limiar* entre o realizável e o desejável, entre o possível e o impossível, e, novamente, no plano da expressão, as reticências, ritmando os movimentos tensivos, sinalizam uma segmentação e vêm concorrer para essa interseção, desta vez com a função de expandir o dito e acentuar o afeto. Esse *limiar* aparece refletido no procedimento de *intervenção* utilizado pelo ator da enunciação, no momento em que o actante diz selecionar *daquilo que vê* na “vida exterior”, ou *do que retira de* “um livro ilustrado”, um animal que lhe agrada e que tenta trazer para suas “propriedades”, na intenção de fazer uma multiplicação desse ser, o que remete a uma ação da ordem do *fantástico*: ele “toma *muitas* notas”, sua “documentação se torna *cada vez mais vasta*”, percebe-se um aumento de quantidade, um aumento na gradação da extensidade. Há aqui também uma valorização da experiência e do vivido. O sujeito *sabe fazer*, ele opera com seu *fazer cognitivo*. Ele precisa conhecer seu objeto de valor que passa a ter igualmente um valor modal. Entretanto, logo se depara com uma negação da quantidade, pela fragmentação das formas do objeto: faltam ao animal alguns órgãos essenciais e há a constatação de que em suas propriedades não há multiplicação, embora ele procure proporcionar ao recém-chegado, valores essenciais que garantem a vida e a continuidade da vida: comida, ar, plantio de árvores, sementeira. Num minuto de distração qualquer, porém, “*não há mais nada*, ou apenas uma certa camada de cinzas que, a rigor, revelaria um último pedacinho de musgo queimado... a rigor” (grifo nosso). A vida fica no campo da não-realização, da virtualidade. Na verdade,

há um jogo com a realização do sensível, pois os objetos, ou seres, ou fragmentos, que deveriam ser objetos de afeto, são descartados, eles se eclipsam, desaparecem. A operação de multiplicação é pressuposta por uma operação de divisão, como fica confirmado mais adiante, em outras passagens do poema. O andamento do texto novamente desacelera. Desta vez, a reiteração não aparece lado a lado, os termos estão distantes entre si e a repetição aparece após as reticências: “a rigor” [...] “... a rigor”. Esse recurso dá um efeito de sentido de mais lentidão e de minimização, pois pode ser observado como a intensidade recai sobre o *menos*, sobre o *máximo do mínimo*, na expressão “um último pedacinho”, ou seja, “um restinho de algo”, uma “quantidade mínima de qualquer coisa” em meio a uma incerteza que sustenta a permanência no *limiar*. Ressalte-se ainda como a imagem figurativa do plano visual conota um momento de beleza estética da poesia de Henri Michaux, que comove o leitor: esse “último pedacinho de musgo queimado” – quase imperceptível nessa camada nebulosa de cinzas que parece não querer revelar, em meio ao vazio, ao nada... esse último vestígio de devastação e desolação nas “propriedades” – pode ser visto como um sinal de um tempo físico que mostra a duração se dissolvendo, simbolizando o desaparecer das coisas do mundo na brevidade da duração, na extensidade de valores descontínuos, mas de uma variável intensiva da ordem da continuidade, pois ainda resta algo, ainda que em quantidade mínima. Confirma-se, como bem lembra Zilberberg, que: “o aspecto tem ligação não apenas com a duração, mas igualmente, e sobretudo, com o andamento, com a velocidade”, e que: “a lentidão e a desaceleração fazem emergir os limiares”, uma vez que distancia um ponto inicial de um ponto final (1993, p. 6).

Após um estado de emoção e de suposto mistério, de andamento desacelerado, retoma-se o andamento acelerado da ação de um sujeito obstinado que, movido pelo *dever fazer*, faz uma série de tentativas, embora vãs, para cumprir o contrato, para realizar a *performance*, pois está condenado a viver nessas “propriedades”. A obstinação mobiliza um sujeito que *não pode*, mas *quer*, e que quer com um *querer* muito intenso que se alimenta do *não-poder*. Então, o sujeito insiste em formar “um objeto, ou um ser, ou um fragmento”, pelo recurso metonímico do emprego da parte pelo todo, do objeto pelo sujeito, que oscila gradativamente da “unidade” à “diversidade”: “um galho ou um dente, ou mil galhos e mil dentes” [...] “cem mil dentes” [...] “cem mil lápis” [...] “cem mil desenhistas”. Tem-se o que vai sendo criado pelo sujeito, mas que, embora em grande quantidade, quantidade

talvez excessiva, desaparece, passa para a nulidade. Diante de novas tentativas, porém, “*na frente e atrás*, isso se eclipsa imediatamente”: é notório aqui, o desaparecimento dos dois pontos extremos e limítrofes da percepção de um corpo, havendo, assim, apagamento instantâneo, dissolução de *limites*. Há então uma metamorfose estrutural que oscila do “infinitamente todos” ao “infinitamente um ou nada”, o que na avaliação do enunciador vai enfatizar o valor de pobreza “geral” que ele atribuía a suas propriedades. Deu-se então o que Zilberberg (2006b, p. 170), em relação ao “número”, chama de “aumento por meio de correlação inversa, do tipo, “*quanto mais... menos*”. As modulações do número na dimensão da “extensidade” propõem o seguinte esquema que mostra dois tipos de relações, sob duas formas de pluralização:



Essa tensividade retrata esse conflito existencial que se estabelece entre o *interior* e o *exterior*, conflito que demarca e ao mesmo tempo ultrapassa *limites* e que, sem dúvida, reflete os desdobramentos na posição do sujeito da enunciação, em sua relação *consigo mesmo* e com o *outro*, enfim, em relação às partes de uma totalidade “difusa” onde se projetam, pelas instâncias enunciativas, esses *limiares eu/não-eu/tu/outrem, aqui/alhures*. Nesse trecho, tem-se então oscilações na representação de um acontecimento de natureza *fantástica*, pela proliferação de partes do corpo, mostrando a problemática da indefinição, da identificação não-identificante do ser individual/coletivo, ou, nos termos de Paul Ricoeur, a problemática do “*si-idem*” e do “*si-ipse*”. Essas tentativas de criar “um objeto, ou um ser, ou um fragmento”, de humanizar partes do corpo de um ser vivo (um galho ou um dente), ou coisas (um lápis), de individualizar e massificar (um ou mil, cem mil ou uma série de), parecem querer conturbar nossa percepção da identidade, da individualidade e da coletividade. O esquema acima proposto pode ser confirmado dentro da problemática da “identidade pessoal”, tratada por Ricoeur: pode-se dizer que se tem aqui uma “identidade” que remete à oposição *unicidade vs. pluralidade*

que está relacionada a uma “identidade numérica” que, por sua vez, entra na relação da “mesmidade”, o primeiro componente da noção de identidade, que Ricoeur insiste em demonstrar que não é a “ipseidade”. A operação que corresponde a esse componente é a de “identificação no sentido de reidentificação do mesmo, que afirma que conhecer é reconhecer: a mesma coisa duas vezes, *n* vezes”. Assim, “um, ou mil, ou cem mil, ou uma série” não designam “coisas diferentes”, mas “uma única e mesma coisa” (1991, p. 140).

De acordo com Ricoeur, a “referência identificante” passa primeiramente pela noção de “pessoa”, e “pessoas” estão, naturalmente, relacionadas a corpo físico. Podemos observar, então, como a “referência identificante” é feita de maneira conturbada, no poema em prosa em análise, pois “um ser” não remete a “uma pessoa humanizada”, mas antes, a “objetos” ou a “fragmentos”, a partes de uma “reificação” ou da própria “natureza”. Ainda segundo Ricoeur, “o indivíduo é uma amostra sem repetição e, além disso, não indivisível sem alteração”; e a operação de individualização é pressuposta pela de conceitualização, “visando a descrever mais” (idem, pp. 39-40). Como se vê, a operação de individualizar seres nas “propriedades” não se concretiza, uma vez que passa por essa multiplicidade divisível e massiva, conceituável, é bem verdade, porém indefinível, pois não se designa nem se identifica de fato, nem muito menos se estabelecem *limites* entre as categorias *subjativante vs. objetivante* que se entrecruzam o tempo todo; tampouco se opera com exemplares únicos que excluam os demais de uma mesma classe. O próprio título do poema em prosa, *Mes propriétés*, em debreagem enunciativa, pelo fato de estar pluralizado, lança a quantidade numérica no *limiar individualizante vs. generalizante*.

Como ator central que é para a narrativa, e como ator que sofre, tanto quanto age, esse sujeito, finalmente, decide agir no sentido de realizar uma transformação. Diante do estado de “pobreza geral” no qual se encontram suas “propriedades”, tem-se um sujeito em estado de aflição extrema e mais uma vez preocupado com sua imagem perante o outro; ele não suporta a divulgação do estado de desolação geral que possa ser atribuído às “propriedades” e, sendo assim, decide, numa atitude radical, suprimir tudo. O termo “desolação” remete aqui, de uma só vez, a (i) aniquilamento ou expulsão de habitantes; devastação; (ii) tristeza profunda; miséria; (iii) aflição; melancolia. As “propriedades” transformam-se em: “nada mais além do pântano, nada mais, só isso”. Em regras gerais, uma

destruição transforma o objeto dotado de valor em objeto sem valor; nesse caso, contrariamente, a destruição tem uma função, a de preparar uma transformação dos valores que passarão a ser atribuídos ao objeto posteriormente. Aqui, aparecem, de novo, os elementos ligados ao plano do *terreno* (*terra* e *água*), na figura do “pântano”. É importante notar que essa figura já traz em si mesma uma transformação – o “pântano” tem a matéria *terra* como elemento básico, mas a *terra* modificada pelo elemento *água*, a *terra* especificada pela *água* que constitui, na “totalidade”, uma “parte” do “todo”. Tem-se acionada a categoria *compacto/difuso*, da ordem da *extensidade*. O pântano é uma matéria “difusa” pela operação de “mistura” de *terra* e *água*. Ressalte-se de antemão que, mais adiante no texto, dar-se-á a operação de transformação do “difuso” em “compacto”, em relação ao “pântano”, operação denominada de “fechamento” por Bastide (1987, p. 15), pois o “pântano” vai ser enxugado, perderá sua qualidade de pantanoso, ou seja, de “difuso”, passará a ser “compacto” e, quando estiver bem “duro”, “seco”, pela passagem de “mistura” a “triagem”, haverá trabalhadores nele.

A narrativa continua em *esquema de descendência*. Note-se que permanece o caráter de *tonicidade intensa* e de *gradação*, em termos de *quantidade* oscilante entre *quantidade plural* e *singular*, que transita da *unicidade* para a *nulidade*. Igualmente no *espaço tensivo*, as modulações seguem sempre no sentido da *descida* que transita de um estado inicial de *menos mais* para um estado resultante *mais menos*.

No âmbito das paixões, dá-se o que Fontanille chama de “racionalidade do *advir*, que é aquela da irrupção dos afetos” [...] “a racionalidade própria ao universo da paixão é aquela do acontecimento: o acontecimento não é acabado, ele advém e afeta aquilo que está diante dele, para quem ou em quem ele advém” (2007, p. 188). Diante de esforços vãos, um sujeito obstinado, mas fadado ao fracasso, é tomado pela desolação, pela cólera, pelo desespero, ainda que seja “sem saber exatamente o porquê”.

Outro tipo de transformação no interior da narrativa vem alterar os percursos da ação e da paixão: quando o sujeito admite e dá como certo que às vezes há animação e vida em suas propriedades e declara sempre ter tido o pressentimento de que havia alguma coisa lá, chegando a confessar, pela primeira vez, um valor positivo: “eu me sinto cheio de alegria”, enunciando, finalmente, um momento de *distensão* e de *relaxamento*. Pela primeira vez também, aparece a

figura humana real e nomeada, segundo sua categoria genérica: “uma mulher”, mas que pertence a um espaço exterior ao espaço enunciativo de referência, a um alhures. A figura da mulher cumpre seu papel de amante, cobri-lo de prazeres inumeráveis e provocar um retorno ao aumento da tensão afetiva, um aumento de intensidade que leva à tensão. Nesse instante, a afetividade se dá num grau de contigüidade tão intenso, que projeta no eixo da temporalidade a categoria extensa correlacionada ao tempo cinematográfico de uma quase simultaneidade, de uma indivisibilidade e instantaneidade, que sobrepõe dois instantes em expansão. Esse discurso da ordem da afetividade está bem marcado no plano da expressão, por reticências e parênteses, registrando uma suspensão na linearidade discursiva, para uma confissão bem particular da parte do enunciador ao enunciatário-leitor. O enunciador igualmente se aproxima do enunciatário pela função fática da expressão: “Bom!”, desencadeadora de uma instância discursiva comunicativa. É curioso que esse novo elemento exterior às suas “propriedades” consiga tirá-lo de lá, e, outra vez, ele se *submete* a novas provas. Mas isso pode ser atribuído a um fato novamente ligado a valores, a *limiars* e *limites*: ele não tem coragem de deixá-la conhecer suas “propriedades” em “um *estado de pobreza tal*”, “de *quase-inexistência*”, o sujeito *ainda não é capaz de*, ou leia-se aqui também, que o sujeito resiste e foge da possibilidade de *outro* alguém vir a conhecê-lo, ou seja, o *outro* pode passar dos *limites* e, quem sabe, chegar a conhecer as “propriedades” do sujeito, ao conhecer as “propriedades” de tal sujeito. Os parênteses do plano da expressão reforçam esse movimento de *abertura* que já pressupõe o *fechamento* inevitável.

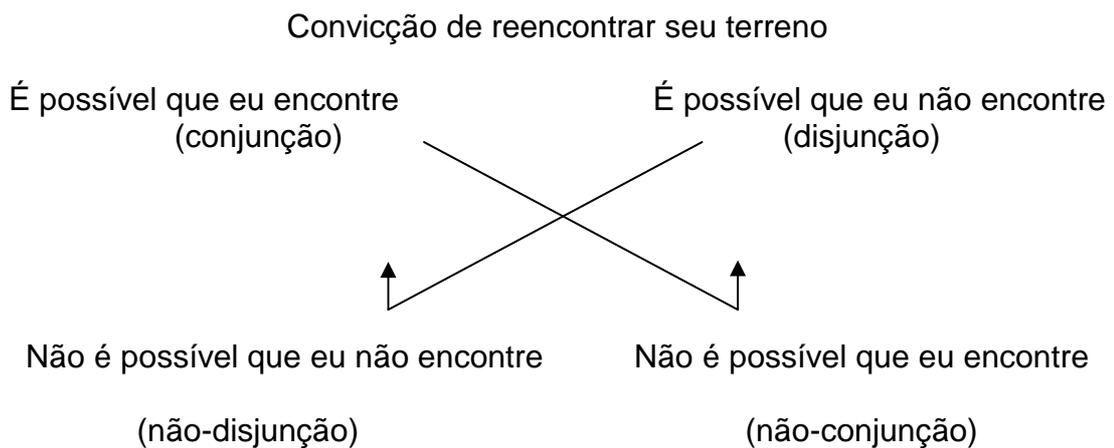
O sujeito parece demonstrar não querer sair do isolamento; novamente, uma concessiva está a reger: apesar de *querer fazer*, ele ainda *não pode fazer*, tanto é que a situação rara de conjunção sujeito-objeto é lançada sem constrangimento nenhum ao tempo passado, acabado, marcado pelo pretérito perfeito: “foram apenas um perfume”; em francês, tem-se o “*passé simple*” [passado simples], tempo próprio da *debreagem* enunciativa do tempo da “história”, e não do “discurso”, segundo a concepção de Benveniste. E a mulher passa a ser um anti-sujeito de quem ele quer se libertar. Outra vez, de modo acelerado, tem-se modulações de número entre a multiplicidade, a unidade, a nulidade: “muitas, muitas vezes voltas ao mundo” – as voltas ao mundo proporcionadas pela conjunção com a mulher, passagens de um espaço indeterminado a uma propriedade local, a uma

série de viagens ao redor do mundo, seguindo-se um cansaço extremo de tantas viagens, a maldição de todas as mulheres e uma salvação – libertação do anti-sujeito, mas que ainda não lhe traz vitória ou recompensa, muito pelo contrário, reverte-se novamente o quadro na direção da nulidade. Surgem, mais uma vez, os sinais intersubjetivos do desespero – o choro, a humilhação, a solidão – frente a uma perda de direção de um sujeito, se antes mal posicionado, agora “completamente perdido sobre o planeta”. E a busca se intensifica ao extremo e o sujeito se patemiza ao extremo, rendendo-se, enfim: “podem me insultar à vontade nesses momentos”. Sentindo-se perdido, estando à procura de seu “terreno”, humilhado e sozinho, ele está alheio a tudo. Entretanto, esses efeitos da sensibilidade, somados aos da inteligibilidade, permitem uma nova mudança de estado. Em decorrência desse estado de desespero, o sujeito reconhece o valor de seu “terreno” (“propriedades”) que: “não são nada, mas que representam assim mesmo o terreno familiar e não me dão essa impressão de *absurdo* que encontro por toda parte.”

É importante notar como se constrói uma coerência sutil dentro da suposta incoerência proporcionada pelo *fantástico*, o que certamente pode justificar essas intervenções de elementos estranhos no texto. Quando chega ao ponto máximo da sensação de insensatez, o “*absurdo*”, termo, aliás, acentuado por itálico no plano da expressão, o sujeito tem um momento de lucidez que o torna um sujeito fiduciário que crê no valor de ter um espaço exterior, o que retrata um reflexo do novo valor adquirido pelo objeto-valor, e o que, por sua vez, reflete o valor do espaço interior desse sujeito. O “familiar” seria o “absurdo” para o sistema de crenças concernentes ao senso comum.

Logo, essas passagens e transições pelos espaços do imaginário, por *limiões* e *limites* orientam e direcionam o seu percurso para esse processo de descoberta de *si mesmo*. “Em caso de necessidade, o absurdo, por si só liberta”, é o que nos revela Bachelard (2005, p. 159). Por isso, a convicção de que o terreno será encontrado leva o actante a, efetivamente, reencontrá-lo, não importa em que perspectiva de tempo: “um dia, mais cedo ou mais tarde”. Essa *convicção*, termo registrado no *Le Petit Robert* como “certeza fundada em provas evidentes; convencimento íntimo com base em provas cabais e terminantes que pode trazer como resultado uma adesão baseada em confiança e crença segura”, parece estar sustentando, pelas modalidades do *querer* e do *dever*, o desejo por parte do sujeito

fiduciário de entrar em conjunção com seu objeto-valor. Mas é interessante que tal convicção esteja construída por uma assertiva negativa que *parece querer* acentuar essa certeza com um *limiar*, pois como lembra Valéry: “uma convicção é sólida quando ela resiste à consciência de que ela é falsa” (1957, p. 376). Se dispusermos essa estrutura em quadrado semiótico, teremos para essa instância enunciativa uma não-disjunção:



Existe, portanto, uma probabilidade (não-disjunção), porém, com insistência numa incerteza (não-conjunção). A não-negação não equivale exatamente a uma afirmação, a ela subjaz uma negação anterior. Se abriremos um parêntese para remeter a Zilberberg, veremos que, “se o objeto pressupõe o valor, a relação do sujeito com o valor é dada habitualmente como um *crer*”. Sobre a “modalidade do *crer*”, diz ele:

o *crer* compartilha com as demais modalidades a capacidade de reger um outro enunciado, mas diferencia-se delas pelo fato de reger um outro enunciado modal: afinal, o *dever* e o *querer* não pressupõem um *crer*, ou seja, uma junção com o valor do valor? Para levar a bom termo um empreendimento, o senso comum não recomenda “acreditar nele”? (2006a, pp. 159-160)

Talvez a convicção igualmente pressuponha um *crer* que, por sua vez, está pressuposto por um *querer* e por um *dever*. Fontanille e Zilberberg constataam que “segundo a ética de *convicção*, a potencialização dos valores é erigida em *absoluto*, já que as *conseqüências da ação* são, de certo modo, virtualizadas e, assim, consideradas como *nulas e sem efeito*” (2001, p. 55). Nesse caso, podemos ainda nos referir ao fato de que “a liquidação é uma somação que suprime uma falta difusa e extensa” e que estamos, agora, diante de um “esquema ascendente” que

“conduz a um equilíbrio instável” (idem, p. 121). Então, o reencontro do terreno pelo sujeito também pode ser visto por esse prisma. Esse acontecimento instaura na categoria da *foria* uma conjunção e, logicamente, o sentimento de “felicidade”, que está bem marcado no plano do conteúdo e da expressão e na instância discursiva da enunciação por um enunciado exclamativo: “Que felicidade estar de novo em seu terreno!”. A essa expressão passional de alívio e reconforto foi aplicada uma estratégia de expansão de um valor individual para um valor coletivo, pela debreagem enunciativa em que se passa a dizer “seu” e não “meu”. Sente-se então o efeito de sentido de uma expressão de uma verdade universal.

A partir desse momento, são desencadeados, na narrativa, processos de transformações decorrentes da ação do sujeito, que se refletem nas dimensões pragmática, cognitiva, discursiva e figurativa, e que vão ocasionar descontinuidades, em certos momentos, à estrutura narrativa. O espaço-objeto de valor para o sujeito fiduciário, “minhas propriedades”, por exemplo, continua em posição central, porém, é preciso observar que, paulatinamente, ele vem sofrendo transformações que começam a ser mais evidentes a partir de então. O termo “propriedades” foi substituído por “terreno”, que agora assumiu a representação dessas “propriedades” com a qualificação valorativa de “terreno familiar”. Essa substituição opera uma discursivização do espaço perceptivo, figural, de um *alhures*, ao qual se sobrepõe o espaço tópico enunciativo de um *aquí, ali, lá, acolá*: “lá está ele” [...] “é nitidamente o meu terreno”, e não o de outrem. Essa substituição também convoca o segundo componente da “identidade” que, de acordo com Ricoeur, é a “identidade qualitativa”, a saber: “a semelhança extrema”, cuja operação correspondente é a de “substituição sem perda semântica” (1991, p. 141). Portanto, para analisar tais substituições, é importante, primeiramente, que se atente para duas das acepções do termo “propriedade”, encontradas no *Le Petit Robert*: (i) peculiaridade, característica essencial, qualidade própria; (ii) aquilo que se possui em propriedade, bens; assim como também para uma definição geral, encontrada na gramática de Patrick Charaudeau, que nos informa que “*propriedade* é um termo que remete a uma classe conceitual” e que “*adjetivo* e *advérbio* são termos que remetem a categorias formais”. Assim, segundo este último, a classe conceitual das *propriedades* permite descrever “os caracteres particulares, as qualidades, as maneiras de ser ou de fazer que o homem percebe ou constrói, e determina aos seres ou aos processos” (1992, p. 37). Em relação ao termo “terreno”, que passa a

representar as “propriedades”, no dicionário mencionado, numa primeira acepção, este aparece como um adjetivo que remete a “terrestre”; uma segunda acepção classifica “terreno” como “adjetivo semelhante à, ou da cor da terra”; apenas a quinta e a sexta acepções classificam esse termo como substantivo masculino, denotando, respectivamente: “Terra” e “porção de terra cultivável; campo”. Já o termo “pântano”, que substituiu anteriormente o termo “propriedades” pela metáfora “pântanos que são minha propriedade”, como já foi explicado com maiores detalhes anteriormente, também contém o elemento “terra” e ainda o elemento “água”, e consta no dicionário como: (i) região inundada por águas estagnadas; (ii) terras baixas e alagadiças. Faz-se necessário lembrar que as “propriedades” já haviam sido comparadas a um “túnel baixo”, o que não deixa de remeter a esse elemento do “terreno”. E, posteriormente, é preciso antecipar, as “propriedades” serão comparadas a “turbilhões”, ou seja, nesse caso, um movimento forte e giratório de “águas”; serão também assemelhadas a “amplos bolsões”, a “cavidades ligeiramente luminosas de substância impalpável, apesar de muito densa”; e o “terreno pantanoso” vai ser “seco”, conforme já foi explicado anteriormente. Podemos então ressaltar a importância das metáforas e da comparação para manter a similitude, e ainda, como as “propriedades” estão associadas a uma “identidade qualitativa”, seja na esfera semântica, seja na figurativa, na discursiva, e ainda na axiológica, uma vez que essas acepções conotam todo um sistema de valores que são em geral admitidos em nossa civilização ocidental e que o sujeito tenta reafirmar, adquirir, sobretudo nessa primeira parte do texto. Se o sujeito tem consciência dessa insuficiência em suas “propriedades”, dessas qualidades faltantes, levando-se em conta as acepções da palavra “propriedades”, e igualmente as demais, é porque reconhece as normas impostas pela sociedade em relação a um sistema de valores voltado para o material, e porque revalida as ações e as expectativas do *outro* em relação a *si mesmo*, bem como suas ações e expectativas em relação ao *outro*.

No nível discursivo, as aspectualizações continuam a remeter a um *parecer*. Claramente, o sujeito *parece crer e quer fazer parecer* que houve transformações no nível figurativo, e o “terreno” é agora apresentado como sendo “um pouco mais inclinado”, quando antes era totalmente plano, e também como sendo “mais úmido”. Em contrapartida, o “grão da terra é o mesmo grão”, demonstrando que se tem uma constante nessa variável, e querendo convencer o enunciário de que se trata das mesmas “propriedades”. O objeto continua

virtualizado nesse processo de manipulação. É preciso, então, retornar ao pensamento de Ricoeur, para acrescentar que este considera estas duas componentes da identidade, “identidade numérica” e “qualitativa”, como “irredutíveis uma à outra”:

é precisamente porque o tempo está implicado na sucessão das ocorrências da mesma coisa que a re-identificação do mesmo pode suscitar a hesitação, a dúvida, a contestação; a semelhança extrema entre duas ou várias ocorrências pode então ser invocada como critério indireto para reforçar a presunção de identidade numérica: é o que acontece quando se fala de identidade física de uma pessoa; não temos dificuldade em reconhecer alguém que só faz entrar e sair, aparecer e desaparecer, reaparecer; também a dúvida não está afastada uma vez que comparamos uma percepção presente com uma lembrança recente [...] (1991, p. 141).

Como esse critério de similitude, segundo Ricoeur, é fraco, ele sugere que se apele, quando há um grande distanciamento no tempo, para outro critério que depende de um terceiro componente da noção de identidade: “a continuidade ininterrupta entre o primeiro e o último estágio do desenvolvimento do que nós consideramos o mesmo indivíduo; esse critério prevalece em todos os casos onde o crescimento e o envelhecimento operam como fatores de dessemelhança e, por implicação, de diversidade numérica” (idem, p. 142).

Assim, as transformações ocorridas nas propriedades pelos efeitos de similitude mostram também um desenrolar e uma evolução do espaço-objeto, no eixo da temporalidade. Entretanto, mesmo diante das transformações mais fortes, como a desolação e até mesmo a destruição, as propriedades não deixaram de ser reconhecidas pelo sujeito actante.

Digamos que houve um determinado desfecho que favorece o sujeito em dimensão pragmática, pois do ponto de vista da timia e da cognição, ele adquiriu um *saber*, pelas experiências anteriores fundadas em um fracasso. Esse fracasso que vai se tornando consciente promove mudanças exteriores e interiores que afetam o próprio curso temporal das sensações e das emoções. Na Mitologia romana, Ceres era a deusa das plantas que brotam, mais particularmente dos grãos e do amor maternal. O termo *Ceres* tem raiz indo-européia *ker* que significa *crescer*. De fato, vai ser acentuado na narrativa, a partir de então, o nível cognitivo. O sujeito dispõe de um “grão”, que se comunica com ele, mas, novamente, quando tenta aproximar-se dele, “este se confunde na massa – massa de pequenos halos”, e tem-se a mesma situação inicial, em que o sujeito não consegue a conjunção com o objeto de valor, já que este sempre desaparece numa situação de dubiedade, tanto no que se

refere à percepção do objeto, como pelo fato de este sempre se misturar em substâncias heterogêneas como a “lama”, a “areia” e, desta vez, na “massa” de uma luminosidade que ofusca e confunde o sujeito. Eis a questão do sujeito não-realizado frente ao Objeto de difícil apreensão:

- (i) por conta das substâncias mescladas/amalgamadas, em dimensão de *extensidade*;
- (ii) por conta de *intensidades excessivas*, como a “luz ofuscante”;
- (iii) e ainda de *intensidades faltantes*, como, certamente, o amor maternal.

Entretanto, do ponto de vista da paixão, não há demonstração de nenhum sentimento de cólera ou de desespero por parte do sujeito, como se dava anteriormente, de maneira que se pode constatar ter havido um crescimento. O sujeito passou a agir na posição de avaliador consciente de uma situação de disforia: “Pouco importa, categoricamente é *meu terreno*. Não posso explicar isso, mas confundi-lo com um outro, seria como se eu me confundisse com um outro e isso não é possível.” Nesse momento, o sujeito parece, num instante de lucidez, identificar-se a *si mesmo*, a seu “terreno” (“minhas propriedades”) e ao *outro*, levando a seu mais alto grau a “dialética da ipseidade e da mesmidade” que, segundo Ricoeur, está “implicitamente contida na noção de identidade narrativa” (1991, p. 167).

Segundo Cassirer, “a ordenação espacial do mundo da percepção, no todo como no detalhe, remonta a atos de identificação, de diferenciação, de comparação e atribuição, que de acordo com a sua forma fundamental são atos puramente intelectuais” (2004, p. 64). Temos aqui um sujeito que se identifica de uma maneira tal com suas propriedades, que só consegue reconhecer-se, reconhecendo-as, o que significa reconhecer-se a *si mesmo*. Ele demonstra seu apego a esse terreno que tem valor de lugar predileto, de bem-estar, pois sem ele, o sujeito é um ser disperso. O “grão” que curiosamente conversa com ele, numa narrativa de diálogos tão restritos e quase inexistentes como esta que se analisa, vale lembrar, revela-se como sua consciência, e as “propriedades” são como uma topografia do espaço mais íntimo e profundo desse sujeito, agora reconfortado pela idéia de proteção.

Faz-se necessário abrir um parêntese para discorrer um pouco mais sobre a figura do “grão”, que tem mais de uma ocorrência no texto e que traz outros significados nas entrelinhas, até mesmo porque, em francês, o termo “grão” possui algumas acepções a mais, que não são encontradas em português, acepções que produzem sentido no texto e que, portanto, concorrem para enriquecer a interpretação de suas ocorrências. O “grão”, além de sua simbologia mitológica, já mencionada anteriormente, tem as seguintes acepções, ligadas igualmente ao *terreno* e ao *mundo vegetal*: (i) semente de cereais e de algumas outras plantas; (ii) fruto comestível de gramíneas como o arroz, o trigo; (iii) sementeira. Pode-se, pois, afirmar que o “grão” é resultado de uma operação de *triagem*: é preciso separar o grão do invólucro – a casca, o pendão. O “grão”, por ser um produto *ainda não-moído*, não-triturado, não-solúvel, é uma matéria *compacta*. Trata-se também de um elemento que caracteriza a textura de uma superfície orgânica: madeira, couro, papel, rocha, entre outros, com a propriedade da “aspereza”. *Aspereza* traduz perfeitamente a *sequidão*, a *aridez* de um *terreno*. Certamente, é devido a essa natureza, tal qual a de um grãozinho, que “o último pedacinho de musgo” resiste à devastação e transparece “queimado”. Ele está desprovido de seu vigor e de sua nobre propriedade de gerar a vida, porém, não está dissolvido, ainda que esteja em meio a uma dissolução. Por isso, é perceptível, mesmo estando no espaço conturbado descritivo de uma *destruição*, cenário onde também pode vir constar uma acepção do termo “grão”, que não existe em português, mas que, em francês, no dicionário *Le Petit Robert*, denota um “vento violento e/ou chuva repentina e breve trazida pelo vento”, logo, sinal de *devastação*. No *Dicionário dos Símbolos* de Chevalier e Gheerbrant, encontramos que “o grão, que morre e se multiplica, é o símbolo das vicissitudes da vegetação” [...] “seu simbolismo se eleva, porém, acima dos ritmos da vegetação para significar a alternância da vida e da morte, da vida no mundo subterrâneo e da vida à luz do dia, do não manifestado à manifestação” (2009, p. 477). Logo, vemos uma relação entre esse simbolismo do “grão” e “o último pedacinho de musgo queimado” que transparece em meio a uma camada de cinzas, no espaço de destruição ao qual nos referimos, ainda mais se considerarmos também o termo “cinzas”, pois conforme consta no *Dicionário dos Símbolos*:

a cinza extrai seu simbolismo do fato de ser, por excelência, um valor residual: aquilo que resta após a extinção do fogo e, portanto, antropocentricamente, o cadáver, resíduo do corpo depois que nele se

extinguiu o fogo da vida. Espiritualmente falando, o valor desse resíduo é nulo. Por conseguinte, em face de toda visão escatológica, a cinza simbolizará a *nulidade* ligada à vida humana, por causa de sua precariedade (idem, p. 247).

Enfim, a narrativa prossegue instaurando uma vez mais esse *limiar*.

3.3. A discursivização do *eu* e do *outro* e os desdobramentos do sujeito e do objeto no tempo:

A partir do momento em que o sujeito parece estar mais fortalecido, é admitida a alteridade no discurso. Tem-se, então, uma ruptura, com o efeito de uma descentralização do *eu* do sujeito e do “terreno”, objeto de valor, para a introdução do *outro* no discurso, o *outro* coletivo, a quem ele *parece querer* propor valores da ordem do sensível, uma vez constatado que o sujeito coletivo opera, por hábito, com o cognitivo e o inteligível: “como máquina”, “por reflexo”, “pelo exercício constante de sua inteligência e de suas capacidades extraordinárias”. Contraditoriamente, trata-se aqui de um coletivo indiferente que não opera em prol da coletividade e, sim, da individualidade. Instaure-se um percurso temático de ironização da idéia de posse. As “propriedades” semantizam-se com valor descritivo de terras, cifrão, posse. Não se pode deixar de entrever, nessa unidade discursiva, uma sutil alusão alegórica ao panorama da modernidade, no qual se tem, de um lado, o acúmulo de bens induzido pelo capitalismo e, de outro, uma capacidade de partilha advinda do pensamento socialista marxista.

Há um aumento gradual da extensidade, o figurativo parece estabilizar-se, o sujeito em 3ª pessoa, plural, não tem dúvida, já que tem domínio sobre *si mesmo* e sobre as coisas do mundo natural: se eles se ausentam, não sofrem a decepção de perder seus objetos, como acontecia com o sujeito *eu*; pelo contrário, suas propriedades são “magníficas” e eles conseguem tudo o que querem, como num passe de magia. Confirme-se então o caráter sensível do *eu*, singular, e o caráter inteligível do *e/le*, plural. Segundo Cassirer:

A construção *teórica* da imagem do mundo inicia-se no ponto em que a consciência primeiramente leva a termo uma separação clara entre “aparência” e “verdade”, entre o meramente “percebido” ou “representado” e

o “verdadeiramente”, entre o “subjetivo” e o “objetivo”. Como critério de verdade utiliza-se aqui o momento da persistência, da constância lógica e da legalidade lógica (2004, p. 135).

Assim, pode-se dizer que o *crer* aparece agora em relação à veridicção e que o objeto se torna realizado na sanção. Segundo Bertrand, a veridicção

descreve, não o cálculo dos valores de verdade, mas sim os jogos e as facetas de sua operação entre os sujeitos do discurso: simulação e dissimulação, verdade e falsidade, segredo e mentira, as quais comandam as formas de adesão (o contrato de veridicção). Na linguagem, a adesão se apóia sobre os valores figurativos oriundos da percepção, que o discurso social transforma em valores axiológicos (sob a forma, por exemplo, de evidências ou estereótipos) (2003, p. 261).

Retomemos, então, o trecho do nosso poema:

Aqueles que são hábeis em psicologia, não
a livresca, em meu entendimento, terão talvez per-
cebido que eu menti. Eu disse que minhas propriedades
eram um terreno, ora, nem sempre foi assim.
Em contrapartida é muito recente, embora
me pareça tão antigo, e até mesmo grande e com
muitas vidas.

Tento lembrar exatamente como
eram antigamente.

Eram como turbilhões, semelhantes a
amplos bolsões, cavidades ligeiramente lumi-
nosas, e de substância impalpável
embora muito densa.

Aqui, é preciso discorrer sobre outro tipo de transformação, pois está claro como se passou, paulatinamente, de um estado de crença perceptiva, a outro completamente oposto, no qual, de maneira repentina, o sujeito vem desconstruir toda a impressão que vinha querendo causar, desde o princípio, em relação a suas “propriedades”. Nesse trecho, realmente se tem um alto grau de instabilidade narrativa e discursiva. O tempo mnemônico incide sobre o tempo cronológico, na tentativa do sujeito de recuperar um passado instável, em relação a um presente igualmente instável, mas que ao mesmo tempo está correlacionado com duas marcações bem pontuais, expressas pela admissão da mentira: “eu menti”, e pela

concessiva: “Pelo contrário, isso é muito recente, embora me pareça tão antigo”. O sujeito quer levar a um *fazer crer* em relação a suas “propriedades” e dá uma reviravolta, provoca um “curto-circuito”, substituindo até mesmo o seu nome e desfigurando o que até então vinha sendo apresentado. Se remetermos à concepção de tempo, encontrada em Husserl, em linhas gerais, notaremos que, se percebemos algo, tem-se o presente, porém, esse presente é por vezes orientado em direção ao horizonte de espera, à antecipação, e eis que o futuro aparece, ou trata-se do passado que se reconstitui, quando o mantemos à margem de nossa consciência e, o que acabou de acontecer surge como passado imediato para rememorar nossa lembrança (“protensão-impressão-retenção”). Assim, desse ponto de vista, a situação temporal não muda, o que muda é a distância na relação entre um momento anterior e o *agora atualizado*, ou seja, o *último presente* que se constitui como um ponto final de uma determinada extensão, nesse fluxo da subjetividade absoluta (1964, pp. 40-46). Por sua vez, a concepção kantiana da *Crítica da Razão Pura* indica que o tempo não nos espera fora de nós, já organizado, mas é nossa consciência que o desdobra, a partir de sua presença no mundo, em *presente do futuro*, *presente do presente* e *presente do passado*. Segundo essa concepção, se, a princípio, é possível dizer que todos os fenômenos estão no espaço e são determinados *a priori*, conforme as relações espaciais, também é possível dizer, de maneira universal, a partir do princípio do sentido interno, que todos os fenômenos em geral, isto é, todos os objetos de sentido estão no tempo e encontram-se submetidos, necessariamente, a relações temporais. Em suma, o tempo aparece como forma pura da intuição sensível e estabelece uma relação entre o objeto e o sujeito; ele não pertence às coisas como condição ou propriedade, mas é inerente ao sujeito que percebe esses fenômenos e, por isso, há uma permanência da representação do *real* no tempo (1997, pp. 126-130). Essa linha de pensamento pode ser melhor esclarecida, uma vez mais, à luz de Cassirer:

A passagem do mundo da impressão sensível imediata para o mundo mediado da “representação” vívida, em particular para o mundo da representação espacial, baseia-se em que, na fluida série sempre idêntica de impressões, as *relações* constantes – em que se encontram e segundo as quais se repetem – destacam-se paulatinamente como algo autônomo e, justamente por isso, se diferenciam de modo característico dos conteúdos sensíveis cambiantes a cada momento, inteiramente instáveis. Essas relações constantes formam agora a firme textura e, por assim dizer, o firme suporte da “objetividade” (2004, p. 64).

Ressalte-se que nessa passagem do texto a que estamos nos referindo, o sujeito até mesmo confessa que mentiu e faz uma pequena alusão ao conhecimento empírico. O imaginário de Henri Michaux é fortemente marcado pelo empirismo, marca da modernidade que resulta, no interior do texto, nesse ponto de vista de objetividade e de concretude, determinado por essa “realidade empírica”, capaz de diferenciar, segundo Cassirer, o “persistente” do “fluido”, o “permanente” do “variável”, o “sólido” do “mutante” (idem, p. 65). Porém, ao mesmo tempo, seu imaginário convoca esse outro lado, o da subjetividade, e, é nesse conjunto que são construídas as impressões de verdade fundadas entre o *ser* e o *parecer*. Assim, o ator revestido pelo sujeito do texto atribui uma grande valorização aos dados do empírico; esses dados empíricos, porém, vão ser mostrados realmente, como dados relevantes, no nível discursivo, pois o não pensar é a condição para que se pense; a impressão, para que se perceba; e a visada, condição para a apreensão. A figuração designa a realidade que é visada, privilegiando apenas alguns de seus aspectos; ela não copia a realidade, ela lhe dá forma. Assim, aqui, o sujeito enunciador prepara o enunciatário para uma passagem capital da narrativa, em que a realidade antes apresentada não mais representará a realidade vivida pelo sujeito, mas antes a imagem daquela que *ele* quer oferecer ao *outro*. Dessa forma, as qualidades desejadas, imaginadas pelo sujeito, vão contradizer ou ultrapassar o valor sensível, o valor real. Ora, Bachelard (2001) desenvolve a idéia de que a imaginação criadora ultrapassa o campo das qualidades percebidas. É igualmente importante considerar, como afirma Fiorin, que “a questão da verdade não é um problema lingüístico. O que é um problema lingüístico são os efeitos de sentido de verdade que se criam na linguagem. Assim, ficcionalidade e não ficcionalidade devem ser vistas como efeitos de sentido do discurso” (2008, p. 45).

Dando prosseguimento à análise, depara-se, na seqüência da intriga, com uma última micronarrativa, que se intercala para deixar entrar outra vez em cena esse actante externo, uma amante antiga, que assume o papel de anti-sujeito. O actante não consegue entrar em conjunção com esse anti-sujeito, entretanto, parece estar em conjunção com sua “*propriedade*”, que agora lhe parece única e singular. Ele demonstra ter a convicção de que lá é seu refúgio, lugar de evasão, onde se sente bem. Há um investimento ético nessa descrição narrativa que parece querer justificar a recusa de união com o *outro*, mas que mantém, assim mesmo, a não-separação do *outro*, figurativizado pela amante, devido ao valor de pobreza da

propriedade: “Se eu tivesse grandes e ricas propriedades, é evidente que a deixaria. Mas no estado atual das coisas, é melhor esperar um pouco mais.” Há uma intenção, mas não uma resolução; e o sorriso, como explica a seqüência expositiva, antecedida por reticências, pondo em suspensão o dito, é aqui um traço figurativo traidor dessa intenção de não-conjunção que o anti-sujeito, sem dúvida, sabe interpretar e que, por isso, vai-se, batendo a porta atrás de si, demarcando um *limite*. A excomunhão não admite a comunhão.

As recorrências se mantêm e retoma-se a cifra tensiva das “propriedades” que adquirem agora características espaciais e temporais mais definidas, tais como forma, tamanho, tempo cronológico, como *dia* que pressupõe *noite*. A temporalidade de presentificação, predominante durante quase todo o texto, contrapõe agora, claramente, tempo passado e tempo presente, pelas debreagens temporais: *agora vs. antigamente* e pelos tempos verbais indicadores de *passado vs. presente*. No entanto, é preciso ressaltar que quase não se tem o pretérito perfeito marcando os eventos do passado, e sim, o imperfeito e o mais-que-perfeito, reiterando sempre o aspecto durativo e iterativo de condições adversas. Aliás, é preciso também observar como o tempo presente que predomina na narrativa instaura instâncias enunciativas de um *eu*, que por sua vez instaura um *não-eu*, mediante modulações subjuntivas que marcam a aspectualidade da probabilidade, da incerteza, da dubiedade. Trata-se de um tempo presente da ordem da subjetividade, um presente que marca estados de coisas e estados de alma de permanente transitividade. Trata-se de um presente prospectivo e ao mesmo tempo reminiscente, como por exemplo, na instância enunciativa expositiva: “Devant et derrière ça s’éclipse aussitôt, ça ne peut pas attendre un instant” [Na frente e atrás isso se eclipsa imediatamente, não pode esperar um instante]. E, trata-se ainda de um presente que marca as eventualidades das ações submetidas a uma condição: “si je vois...”, “si je tourne les yeux...”, “si je m’obstine...” [quando vejo..., se não fico de olho..., se me obstino...]. Ora, o presente está no centro do eixo simétrico do tempo. Tudo passa por ele. No poema em prosa em análise, fica acentuado esse *limiar* entre o passado e o futuro, no meio da tensão entre o antes e o depois, entre o advindo e o porvir, entre a origem e o fim, o finito e o infinito. Logo, a escolha do tempo presente se dá num horizonte protensivo e retensivo do campo de presença de um *eu* que se situa nos desdobramentos de movimentos fugazes, confirmando, portanto, uma escolha da ordem do *limiar*. Na *Fenomenologia da percepção* de Merleau-Ponty (1999), o

tempo deixa o lugar de uma “contemplação absoluta”, como pensava Husserl, e passa a ser concebido numa relação de troca participativa entre o sujeito e os objetos do mundo vivido e percebido. Essa relação se institui como um campo de presença, mas um campo de presença inacabado, aberto, constituinte, e não, constituído. Nesse campo de presença, o *eu* é a peça fundamental para que o tempo seja introduzido na natureza das coisas, numa sucessão que só pode ser identificada a partir desse *eu* aparente no processo de sua subjetividade enunciativa.

Assim, nos desdobramentos da tensão temporal, o sujeito *passa a ser* um sujeito determinado e firme, ele está a salvo, encontrou seu pedaço de chão original, uma base de equilíbrio. As transformações tensivas ocorridas na ordem do espaço e do tempo atingem, portanto, diretamente, os estados de alma do sujeito que, finalmente, parece ter conseguido demarcar *limites*. Observe-se, na unidade de discurso abaixo transcrita, como o tempo presente do “agora” assegura uma convicção, atualiza-a na instância enunciativa de aspecto terminativo. É interessante ainda notar, a ritmização do plano do conteúdo no plano da expressão, no movimento *distenso* e *acelerado*, bem marcado por paradas abreviadas, por uma diminuição gradativa do andamento e do prolongamento do verso. Tem-se, então, os tempos fortes e as pausas da “demarcação” que, segundo Zilberberg (1993, p. 5), faz valer os “limites”:

Maintenant j'en suis sûr. / Je suis sauvé. /
J'ai une base. // (6-4-3)

Tais transformações se dão, sobretudo, por uma modalidade dita “epistêmica” que, segundo Bertrand, exprime “a relação que o sujeito cognitivo mantém com seu objeto de conhecimento, sob a forma do juízo que faz a respeito dele, e a força de seu engajamento no enunciado. Ele o julga certo (/crer ser/) ou improvável (/crer não ser/), provável (/não crer não ser/) ou incerto (/não crer ser/)” (2003, p. 317). Assim, movido finalmente por um /crer ser/, que se sobrepõe a uma modalidade do tipo “alética” /dever ser/, o sujeito conseguiu realizar, por meio de seus percursos e movimentos de /descida/ e de /subida/, uma trajetória de transitividade entre a /certeza/ e a /incerteza/ que lhe proporcionou passagens do /desespero/ para a /esperança/. Os deslocamentos espaciais do sujeito, os elementos que pressupõem oscilações na representação do real e do imaginário,

bem como as transformações ocorridas na espacialização das “propriedades”, dinamizaram todo o sistema-processo. Esses movimentos reverteram uma tendência descendente que se havia imposto ao sujeito e inauguraram um movimento novo, agora de ascendência. Chega-se inclusive ao ponto-chave que *parece querer* justificar essa dificuldade de preencher os espaços e, por isso, desvenda-se o porquê de tudo desaparecer anteriormente, nesse espaço paradoxalmente fechado-aberto. De fato, é possível notar, nesse longo e movimentado percurso empreendido pelo sujeito e actante do texto, o caráter de “exorcismo” preconizado por Henri Michaux como um exercício, uma técnica para abrir nosso interior. E, de fato, o julgamento pejorativo de sua mãe, de seus pais, que poderia muito bem ser uma visão distorcida em relação ao *outro*, como acontece tantas vezes, vem à tona e revela ter marcado para sempre sua vida.

Na perspectiva de um futuro promissor de valores positivos e possíveis – família, trabalho, prosperidade, alteridade e diversidade – o texto caminhou finalmente para um desfecho que, como já foi mencionado, instala uma abertura que contrasta com o fechamento inicial. Confirma-se, assim, uma das características da poética da Modernidade: uma espécie de “circularidade da leitura”, ou melhor, uma “transversalidade da leitura”, pois o espaço poético é de uma mobilidade tal, que chega a proporcionar uma reviravolta capaz de transformar um ponto de chegada em ponto de partida e um ponto de partida em ponto de chegada. Pode-se também falar, nos termos de Zilberberg, de um “sincretismo forte” que “confunde os fúntivos demarcativos” e une duas extremidades, *abertura* e *fechamento*. (1993, p. 6). E, o que se pretende justamente demonstrar no presente trabalho, é que se estabelece, então, *uma poética de limiares e limites*. A passagem final de uma situação expositiva enunciativa, que remete a um passado durativo com iteratividade, para uma instância enunciativa, que remete a um futuro prospectivo, leva à recorrência de um *limiar*. Há uma velocidade considerável no ritmo final do texto, com a profusão de uma diversidade de planos projetados pelo sujeito, e um tempo prospectivo vem dar suporte a todas essas transições. Por fim, o sujeito fiduciário acredita num futuro que parece reservar para sua vida uma verdadeira “revolução”. Entendemos que essa última passagem do texto justifica as imagens metafóricas que instalaram as temáticas do /finito/ vs. /infinito/ pelas isotopias semânticas da /sombra/ vs. /luminosidade/, /fechado/ vs. /aberto/, /baixo/ vs. /alto/, e também pelas isotopias da /criação/, do /crescimento/, da /vida/ (o grão, a sementeira, simbolizando a

regeneração, a infinitude), e, ainda, pelas de /desaparecimento/, /minimização/, /nulidade/, que culminam em /solidão/.

Assim, antes de finalizar a análise desta “totalidade de discursos”, é preciso então registrar que há um retorno à situação anterior inicial que apresenta o terreno em estado e valor de pobreza e nulidade. É preciso também atentar para o fato de que o texto encerra re-acionando o nível temático com uma das temáticas centrais, a solidão, confirmando que o figurativo não fica em torno de si mesmo, pois sempre chama uma tematização e uma axiologização. E, observe-se como, sutilmente, na instância enunciativa, o enunciador, no último momento, interpela o enunciatário, volta a um passado de aspecto durativo, e fecha o texto com um modalizador – “às vezes”, que retoma a configuração discursiva inicial de dúvida e incerteza quanto ao estado patêmico real do sujeito, e, dessa maneira, fica comprovado o aspecto invariante e coerente da narrativa. Bem como ficam comprovadas uma coerência e uma coesão nos modos de fazer e de ser do ator da enunciação, condições necessárias, segundo Discini, “para que se (re)organize um mundo, por meio de uma totalidade de discursos. Caso contrário, não haveria como construir um *ethos*, não haveria estilo” (2003, p. 135).

Como se está demonstrando nesta proposta de análise, na poética de Henri Michaux, essa reivindicação de um retorno à ordem original das coisas e do mundo vem, portanto, de uma consciência de que uma suposta ordem duraria tão-somente diante de determinadas restrições precisas e concretas, no que diz respeito à condição de uma falta e/ou de uma insuficiência, por conseguinte, uma reivindicação tal se torna um exercício da parte do *eu lírico* e da própria linguagem que visa pelo menos alcançar esse *limiar* entre um ponto de chegada e um ponto de partida. Por isso, o sujeito, no corpo e na voz de Henri Michaux, submete-se a tantas provas e corre tantos riscos. Ora, Ricoeur nos diz que: “em muitas narrativas é pela escala de uma vida inteira que o si procura sua identidade” (1991, p. 139).

Também se pode ressaltar melhor essa questão dos desdobramentos temporais e do *inacabamento*, remetendo a algumas considerações feitas por Maurice Blanchot, em seu texto “L’infini et l’infini” [O infinito e o infinito], publicado no “Cahier de l’Herne” (1966) que trata da obra de Henri Michaux. Blanchot afirma que “a verdade da literatura estaria no errar do infinito”, e aponta para alguns traços característicos do espaço do “finito”: embora este seja um espaço fechado, sempre se pode esperar sair dele, ao passo que a vastidão infinita se torna uma prisão, onde

se fica sem saída; do mesmo modo, qualquer lugar absolutamente sem saída, torna-se infinito. Por outro lado, o lugar onde o sujeito se perde ignora a linha reta; nunca se consegue ir de um lado para o outro, não se parte daqui para ir ali; nada, nenhum ponto de partida começa pelo andar (“la marche”) – antes de ter começado, já se recomeçou, antes de terminar, já se está repetindo, e essa espécie de absurdo que consiste em voltar sem jamais ter partido, ou em começar pelo recomeço é, segundo o autor, o segredo do lado “maldito” da “eternidade” que corresponde ao lado “maldito” da “infinidade”, no sentido dos paradoxos hegelianos; e um e outro receptam, talvez, o sentido do devir. Como explica ele, isso se dá porque:

o mundo no qual vivemos e tal como nós o vivemos, felizmente, está demarcado: apenas alguns passos são suficientes para sairmos de nosso quarto e apenas alguns anos para sairmos de nossa vida. Mas suponhamos que nesse espaço estreito, de repente obscuro, de repente cegos, cheguemos a nos perder; suponhamos que o deserto geográfico se torne o deserto bíblico: quatro passos, onze dias já não seriam suficientes para atravessá-lo, seria preciso o tempo de duas gerações, o tempo de toda a história da humanidade e talvez até mais. Para o homem comedido e moderado, o quarto, o deserto e o mundo são lugares estritamente determinados. Para o homem do deserto e do labirinto, de procedimento errante que dura, necessariamente, para além do tempo de sua vida, o mesmo espaço será certamente infinito, embora ele saiba não ser assim, e tanto mais ele o saiba. Ao errante, o fato de estar a caminho sem poder parar jamais, transforma o finito em infinito (1966, p. 75).

Enfim, por ter consciência da soberania de uma “desordem”, mesmo diante das reviravoltas, em que o imprevisível, o inesperado, o misterioso e o fantástico predominam, o sujeito resiste, sobrevive, cresce, pois a predestinação, o acaso, essas espécies de arranjo natural das coisas e do mundo, tornam possível vivenciar a condição humana, apesar de tudo. Logo, cabe antecipar que, embora se estabeleça, em princípio, uma dicotomia nessa relação entre *o interior* e *o exterior*, por fim, prevalece, na realidade, uma tentativa de conciliação entre essas duas faces de uma mesma moeda, nessa busca tão acirrada e obstinada de conhecimento de suas “propriedades” e das “propriedades” do *outro*.

É interessante completar essa questão com alguns esclarecimentos encontrados em Merleau-Ponty. Segundo este, se o homem se pretende como ser “universal”, ele não consegue distinguir sua preocupação consigo próprio de sua preocupação com o *outro*, pois ele é apenas “mais um entre os demais”, e “os outros são o seu próprio reflexo”. Mas se, do contrário, ele reconhece o que há de singular na encarnação vivida do interior, o *outro* necessariamente vai ser revelado “sob a

forma do tormento, da inveja ou pelo menos da inquietude”. Convocado por sua encarnação a comparecer perante o olhar estrangeiro e a se justificar perante ele, contudo, preso, pela mesma encarnação, à sua própria situação, capaz de sentir a falta e a necessidade do *outro*, porém incapaz de encontrar no *outro* seu repouso, ele é levado no vai-e-vem “de ser para si”, e de “ser para o outro” (1960, p. 293).

4. Algumas considerações relevantes sobre o plano da expressão:

*Mouvements d'écartèlement et d'exaspération intérieure plus que mouvements de la marche
mouvements d'explosion, de refus d'étiement en tous sens*

(Henri Michaux, *Face aux verrous*)

[Movimentos de esquartejamento e de exasperação interior bem mais de que movimentos do andar
movimentos de explosão, de recusa de prolongamento em todos os sentidos]

Em relação ao plano da expressão, é necessário assinalar como o poeta cria efeitos de movimentos rítmicos no interior do vai-e-vem fundamental do poema em prosa em análise. A disposição tipográfica se mantém em estrofes, a princípio de difícil identificação, e há o apagamento das rimas, o que é próprio desse gênero. Tem-se, então, uma versificação livre e variável. Vale ressaltar que fica confirmado no plano da expressão inclusive, esse ponto de interseção entre abertura e fechamento, pois é interessante que o poema seja introduzido e encerrado por versos alexandrinos (de doze sílabas ou dodecassílabos, 6-6), seguidos de um submúltiplo, um verso de seis sílabas (hexassílabo, 3-3). Assim, retomando a introdução do poema em sua versão original, temos versos alexandrinos clássicos ou tradicionais, ou seja, dímetros, recebendo o metro (6-6) com cesura mediana:

Dans mes propriétés / tout est plat, rien ne bouge; // 12 sílabas
et s'il y a une forme / ici ou là, d'où vient // 12 sílabas
donc la lu / mière? Nulle ombre. // 6 sílabas

Inicialmente reservado ao gênero épico e aos discursos pomposos, o verso alexandrino é o verso francês mais antigo. Foi popularizado por Ronsard (*Hymnes* [Hinos], 1555), que passou a usá-lo como verso heróico. A partir de então, teve seu lugar garantido e foi e é usado com bastante frequência. Os Românticos franceses, desejosos de mais movimento, investiram em deslocamentos métricos para o alexandrino, em geral, para dois hemistíquios e quatro acentos (tetrâmetro), mas este pode também passar a ter três metros (trímetros). Foi o verso apreciado por Verlaine, Rimbaud, Apollinaire e por muitos de nossos contemporâneos. Mas o que importa aqui ressaltar é que o alexandrino impõe ao poema, logo de início, um ritmo de longa duração e, portanto, mais pesado e lento, o que condiz com a situação inicial descrita no poema, como também com a longa extensão, que não é tão comum, do poema em prosa *Mes propriétés*. O ritmo introdutório de desaceleração, como já se demonstrou, é entrecortado por um andamento bem mais acelerado no momento da irrupção do acontecimento. E, logo, o poema adquire o ritmo predominantemente vibrante e acelerado do dinamismo dos movimentos transitórios e das modulações dos movimentos oscilatórios do plano de conteúdo. A incidência de paralelismos, repetições, retomadas e oposições, desencadeados na sintaxe, com efeitos de rupturas em meio à tonicidade, abrevia os desenvolvimentos mais longos e densos ao impor um andamento em atonia. A pontuação marca bem as passagens de um ritmo entrecortado e ofegante para um ritmo que por vezes, repentinamente, estende-se ralentando. Note-se também que, é comum nos textos poéticos do autor, que as rupturas e discontinuidades na linearidade do texto estejam marcadas por um corte nas palavras do final da estrofe, pela separação de suas sílabas, numa espécie de *rejet* que lança um fragmento da palavra para a estrofe seguinte, a fim de acentuar uma quebra do verso. Destaque-se ainda que, são os mesmos tipos de versos, os alexandrinos seguidos de um hexassílabo, que dão o andamento de uma possível reviravolta ao desfecho de *Mes propriétés*. Aqui, os alexandrinos comportam melhor a marcação do tetrâmetro de tipo 3-3-3-3, que dá mais aceleração ao movimento:

J'ai été / la honte / de mes pa/rents, mais on // 12 sílabas
 verra, et / puis je vais / être heureux. / Il y au/ 12 sílabas
 ra toujours / nombreuse / compagnie. / Vous savez, // 12 sílabas
 j'étais bien / seul, parfois // 6 sílabas

Outra ocorrência dos alexandrinos merece ser ressaltada, pois se dá exatamente no centro do poema em prosa, num momento crucial da narrativa, o reencontro das “propriedades” pelo actante em desespero; são os alexandrinos que musicalizam esse raro momento da expressão de um estado passional de alegria por parte do enunciador, agora como trímetro (4-4-4):

Quel bonheur de / se retrouver / sur son terrain! // 12 sílabas

Ça vous a un / air que n'a vrai/ment aucun autre // 12 sílabas

É possível, portanto, concluir que Michaux jogou com as três possibilidades métricas do alexandrino em momentos decisivos do texto.

O trabalho sobre as sonoridades também pode ser assinalado. Pode-se observar, por exemplo, no seguinte verso:

Et tous les passants tapaient dessus comme sur une cible.

(/t/ /p/ /s/ /t/ /p/ /d/ /s/ /s/ /s/ /b/)

o efeito sonoro das consoantes oclusivas e fricativas, sugerindo as batidas ressonantes do plano de conteúdo e uma dicção que vai misturando a mecânica numérica do verso com a harmonia mais solta da prosa, realçando a “mistura” do plano de conteúdo na interseção da figura comparativa “propriedades” ⇔ “um alvo”, intensificando um direcionamento para o objeto.

O poema em prosa *Mes propriétés* estrutura, em suma, a experiência poética em suas diversas dimensões: no funcionamento de sua linguagem lírico-prosaica em função comunicativa e estética, na sua relação com o objeto, na constituição e construção de seu sujeito “centralizado”, e tantas vezes “descentralizado” para dar lugar a esse objeto, à alteridade, à voz do *outro*, ressaltando esse entrecruzamento do “monologismo” e do “dialogismo” bakhtinianos. Evidencia-se igualmente, nesse uso da linguagem para fins estéticos, como mostra Fiorin, que:

a primeira característica do texto literário é a relevância do plano da expressão, que, nele, serve não apenas para veicular conteúdos, mas para recriá-los em sua organização. Fruir um texto literário é perceber recriações do conteúdo na expressão e não só compreender os significados. Quem escreve um texto literário não quer apenas dizer o mundo, mas recriá-lo nas

palavras, de forma que, nele, importa não só o que se diz, mas também o modo como se diz (2008, p. 46).

Nessa combinatória que acentua a plurissignificação da linguagem, que fratura nossa concepção convencional do real e mesmo do não-real, revelam-se novas maneiras de ver o mundo, por meio de procedimentos de actorialização, temporalização e espacialização, componentes da discursivização que acionam, nos textos, operações de debreagem e embreagem. De acordo com Greimas e Courtés, a respeito da actorialização, vale ressaltar como característica desse procedimento que:

ela visa instituir os atores do discurso, pela reunião de diferentes elementos dos componentes semântico e sintáxico. Esses dois componentes (sintáxico e semântico) – suscetíveis de ser analisados de maneira separada – desenvolvem seus percursos (actancial e temático), no plano discursivo, de maneira autônoma, e é a relação termo a termo de pelo menos um papel actancial e um papel temático que constitui os atores dotados, assim, ao mesmo tempo, de um modo de fazer e de um modo de ser (1993, pp. 8-9).

5. Considerações finais:

*Signes, non pour être complet, non pour
conjuguer
mais pour être fidèle à son “transitoire”*

(Henri Michaux, *Face aux verrous*)

[Signos, não para ser completo, não para
conjuguar
mas para ser fiel a seu “transitório”]

Encontra-se no texto em análise um movimento inexorável de queda e de ascensão que não cessa de pôr em questionamento esse elo profundo que se cria entre um espaço interior e um espaço exterior. Tem-se o percurso de um ser que se vê fragmentado diante da condição de fragilidade existencial e que procura fixar-se solidamente no espaço figurativizado como “minhas propriedades”. Esse espaço virtualiza, inicialmente, a totalidade em repouso, a terra. Em seguida, potencializa uma diversidade de movimentos que se expandem por todo o texto. Movimento não é apenas deslocamento, é também potência, transição, foria, direção. E não esqueçamos que o movimento é sempre regido por outro movimento, ele exige

sempre um motor propulsor que o impulsiona. Assim, segue e prossegue esse sujeito, movido por modalidades propulsoras, rumo a seu enraizamento em suas “propriedades”. Essa busca vai implicar um movimento de retorno ao princípio de tudo, às origens e à formação dos seres. A reapropriação da origem do ser implica, por sua vez, essa capacidade que possui o *eu* da narrativa de *saber fazer* um outro ser, ou um fragmento de ser, ou uma série de seres, pouco importa, o que está em questão é o esforço para atingir seu ser total, passando por um retorno à unidade.

Longe de querer esgotar por completo um texto tão complexo, ainda é necessário, contudo, assinalar a incidência de elementos isotópicos encontrados no texto que permitem uma leitura intertextual com a Bíblia. *Mes propriétés* reativa na memória do enunciatário o momento da criação dos seres, relatado no livro do Gênese, ou livro das Origens. Na introdução do texto de Michaux e no versículo 2 da introdução do Gênese, constata-se uma semelhança:

[...] ² A terra estava informe e vazia; as trevas cobriam o abismo [...] (Gênesis, I, 2).

O livro das origens propriamente ditas ensina que Deus fez todas as criaturas e o homem, à sua imagem e semelhança. O homem foi criado da terra, do barro, e foi animado com um sopro de vida, ou seja, com uma alma. Com uma parte do corpo do homem, uma costela, foi criada a mulher. Deus se preocupou com suas criaturas e tudo fez por elas:

²⁹ Deus disse: Eis que eu vos dou toda a erva que dá semente sobre a terra, e todas as árvores frutíferas que contêm em si mesmas a sua semente, para que vos sirvam de alimento (Gênesis, I, 29).

Nesse livro, são apresentadas as relações entre o homem e o seu Criador. O homem foi criado para ser próspero e para viver em conjunção com o seu Criador. No entanto, não se mostrou obstinado em seus propósitos para agradá-Lo e também não prosperou conforme o esperado. Deixou-se, ao contrário, ser movido por sua condição de imperfeição e, tendo desobedecido e traído, traçou a sua própria condenação. E a harmonia primitiva da criação foi destruída. E eis que até os dias de hoje, esse sujeito em disjunção percorre “suas propriedades” à procura de um suporte estável, de um equilíbrio entre céu e terra.

O texto de Henri Michaux evoca esses mesmos elementos. Não intenta desvendar nem questionar o mistério da Criação, até porque esse mistério não chega a ser plenamente cognoscível para as criaturas, apesar de que não seja de todo ininteligível; mas aponta na verdade para uma ruptura da unidade do ser, para uma busca de identidade, para uma tentativa de resolução dos conflitos interiores e exteriores, decorrentes de toda essa problemática que envolve a formulação e a reformulação, a constituição e a reconstituição de um “ser”. Mostra que um espaço de todo fechado e vazio impossibilita uma transformação; e uma busca se empreende, então, pela necessidade de construir e balizar o seu espaço interior, de fazer de suas “propriedades” um lugar onde se possa construir verdadeiramente a si próprio. A condição faltante agindo junto à consciência de uma imperfeição empreende essa busca que nunca se interrompe e que pressupõe um movimento de abertura e de saída para o mundo, um movimento regido por um impulso para o *outro*. O problema moderno da não-comunicação, evocado nesse poema em prosa, não depende de um espaço enunciativo de uma pluralidade de sujeitos, mas da instituição de um *tu* que reflete um *si mesmo*. Para o fenômeno moderno, como observa Octavio Paz: “A imagem poética é a *outridade*” (1996, p. 102). Podemos então concluir que o gênero *poema em prosa* re-aciona no *eu* monológico da *poesia* uma abertura maior para o *eu* e o *tu* do dialogismo da *prosa*, de acordo com o que sugere a leitura em profundidade do texto em questão.

Retomemos uma vez mais o texto, a partir de uma metáfora que reservamos para o final, por julgarmos ser mais pertinente sua interpretação nesse momento: a metáfora da “propriedade” em forma de “cajado”, “báculo” (“crosse”), termo que no *Le Petit Robert* consta como “bastão pastoral com a extremidade superior arqueada, utilizado pelos bispos ou abades”. Esse tipo de cajado é também utilizado por personagens bíblicas, por santos, por pastores e, no *Dicionário dos Símbolos*, figura como:

Símbolo da fé, da qual o bispo é o intérprete. Sua forma de gancho, semicírculo, ou círculo aberto significa o poder celeste aberto sobre a terra, a comunicação dos bens divinos, o poder de criar e recriar os seres. O báculo do bispo ou do abade é o emblema da sua jurisdição pastoral. É, então, também, um símbolo de autoridade, de uma autoridade que emana do céu. Cumpre relacioná-lo com o cajado do pastor. O gancho que tem na extremidade permite puxar para o seio do rebanho a ovelha desgarrada (2009, p. 113).

Assim, o texto analisado, organizado em torno dessa metáfora central das “propriedades”, que representa uma relação entre o espaço interior e o espaço exterior de um ser, mostra, finalmente, nesse momento intertextual de força e beleza, o elo virtualizado entre as qualidades (“propriedades”) sensoriais e as qualidades (“propriedades”) potenciais da figura idealizada (“propriedades”), em plena grandeza e deslumbramento transcendental, pela interferência de uma luminosidade metálica que estremece e resplandece como uma água a refletir os espectros da luz. Um sujeito, antes, perdido, agora, foi resgatado, reencontrou-se, e, sente-se bem.

Enfim, a imagem do *ser* e do *ter* (“minhas propriedades”) é introduzida por uma descrição das “propriedades” do *eu lírico* do texto, isto é, de sua paisagem interior, retratada como um deserto, sem formas, sem sombra, desprovida de vida. Ora, “a imagem é cifra da condição humana”, diz Octavio Paz, (1996, p. 38). O *eu* quer ter propriedades propriamente ditas, propriedades ricas, e essa vontade de possuir o faz agir de uma maneira imprópria, inadequada, que termina destruindo o que deveria crescer e se desenvolver. No entanto, quando o *eu*, em relaxamento e distensão, sai um pouco de sua interioridade e ruma para a exterioridade, entregando-se à espontaneidade, ao diálogo com o *outro*, logo ressurge a vida. Numa dessas entregas que lhe traz uma abertura para o exterior, ele se deixa levar por uma mulher de fora. Mas tudo se passa com muita rapidez, pois esse *eu* parece incapaz de compreender a condição que o leva a essa outra forma de vida. E permanece esse estado recorrente de um *limiar*, na construção de um ator dividido entre a identidade do caráter do *idem* e o *si* mais pessoal e moralista do *ipse*, pois há *um outro* no *si-mesmo*, que deseja a “posse”, que sofre a disjunção e deseja a conjunção. Se remetermos às posições do sujeito no “campo de presença”, determinantes de uma interseção de variáveis que resulta em diferentes “formas de vida”, segundo Fontanille e Zilberberg (2001, p. 216), podemos afirmar que, o sujeito actante “focalizante”, em “busca” de preencher sua falta, logo transita para sujeito passional “focalizado”, novamente em “fuga”. Pela separação, aprende, enfim, a apreciar as qualidades de suas “propriedades”, a conhecer o que as faz suas. A partir daí, já não são mais suas “propriedades”, mas um “terreno”, no qual se pode construir, o que permite todas as esperanças. O texto joga com a palavra “propriedades” – o que se possui em propriedade, e, qualidade própria; na primeira acepção, a palavra conota todo um sistema de valores geralmente admissíveis em

nossa civilização ocidental, é o que o *eu* trata de realizar durante seu percurso. É em relação às normas e às expectativas dos outros que ele toma consciência da insuficiência de suas “propriedades”. Essa consciência e a prática dos outros o fazem agir. Cumpre considerar, portanto, que se veja “na ação, o correlato exterior concomitante da paixão”, conforme ressalta e explicita Edward Lopes:

a tensividade da paixão existe a partir da liberação de uma energia antes “congelada” que o querer chama a exprimir-se exteriormente na ação. E, paralelamente, é a paixão o correlato interior da ação: encarada do ponto de vista de seu destinatário, o “paciente”, a paixão se manifesta como um desvio que o seu estado anímico sofre devido à ocorrência de um evento inesperado que rompe o equilíbrio tensivo de sua vida psíquica e ocasiona uma reação de resposta em seu espírito (1989/1990, p. 158).

Em suma, a busca do *eu*, em *Mes propriétés*, consiste em ir ao encontro do *outro*, para se descobrir, o que implica em descoberta e reconhecimento do *outro* na sua absoluta diferença: *o outro* é absolutamente *o outro* que não *o eu-mesmo*. O alhures passa a ser então o seu refúgio distante, lá onde o anonimato opera uma descentralização benéfica, ao colocá-lo em confronto com as diferenças. Lá, ele passa a ter um olhar diferenciado sobre *o outro*, sobre o distante, o que lhe permitiria, assim, uma nova visão surpreendente de *si mesmo*. Tem-se, por conseguinte, o modo de existência de um sujeito possuído pelo *querer fazer* da *obstinação*, modalidade que determina também, segundo Bertrand, um sujeito que “quer ser aquele que faz, embora saiba que a conjunção a que ele visa pode não se realizar, ou mesmo pode não ser: ele quer apesar dos obstáculos, e a própria resistência alimenta sua vontade” (2003, p. 371).

Capítulo II

Henri Michaux: uma poética de *limiars e limites*

A poesia francesa moderna nasce com a prosa romântica e seus precursores são Rousseau e Chateaubriand. A prosa deixa de ser a servidora da razão e torna-se confiante da sensibilidade. Seu ritmo obedece às efusões do coração e aos saltos da fantasia. Logo, converte-se em poema.

(Octavio Paz, *Signos em rotação*)

1. Considerações preliminares:

Les genres littéraires sont des ennemis qui ne vous ratent pas.

(Henri Michaux, *Qui je fus*, "L'Epoque des Illuminés")

[Os gêneros literários são inimigos que não nos perdem de vista.]

Muitos críticos questionam a especificidade da poesia de Henri Michaux, julgando ser difícil definir seus caracteres, por ela não se fundamentar em nenhuma poética precisa, dado que o autor não costuma estabelecer uma fronteira estrita entre a prosa e o verso. Aliás, cabe acrescentar que sua poética vai mais além e não estabelece uma fronteira estrita entre a prosa e o verso, entre o escrever, o desenhar, o pintar. Mário Laranjeira reforça esse aspecto ao afirmar que: "De fato, embora Michaux escreva, desenhe e pinte admiravelmente, não é fácil enquadrá-lo como escritor, poeta ou artista plástico. Há sempre mescla, fusão do psicológico, do imaginário e do real" (1996, p. 151).

Tem-se então uma obra que, constantemente, cria movimentos de transitividade entre a poesia e a prosa, entre o real e o imaginário, o fantástico e o grotesco, uma obra que concentra, se nos é permitido assim resumir: do discurso autobiográfico em terceira pessoa, quando era de se esperar um discurso embreado, ao poema lírico em versos livres ou em prosa dos mais comoventes; ensaios que passam do realismo mais brutal à fantasia mais fortuita, da referência

metafísica à mais tênue abstração; pequenos textos épicos; narrativas breves que simulam fatos reais e/ou imaginários, verdadeiros contos fantásticos, muitas vezes de um estilo romanesco surpreendente; aforismos e ideogramas; textos dramáticos curtos; relatos de viagens exploratórias reais e/ou imaginárias; diálogos de reflexões filosóficas; textos específicos de tipo descritivo com notas sobre zoologia ou botânica, verdadeiros bestiários; prefácios e posfácios, entre outros.

Esses diferentes gêneros e tipologias textuais aparecem muitas vezes, como mencionamos anteriormente, dentro de um mesmo livro e, em muitos casos, títulos e subtítulos refletem contradições, em relação a essa classificação genérica, como por exemplo: o subtítulo traz a referência *Poemas* e, no entanto, o leitor não se depara de imediato e conforme o esperado com os poemas anunciados. Também é freqüente que dois ou mais livros estejam compilados num novo volume, no qual nem sempre a ordem cronológica da publicação anterior foi seguida. Outro exemplo que pode ilustrar esse tipo de procedimento utilizado pelo autor é o caso de *Un certain Plume* [Um certo Pluma], coletânea que conta, em tom de humor mórbido, as peripécias de *Plume*, personagem inusitada que intitula o livro, uma das mais conhecidas e apreciadas pelos leitores. Esse livro, que reúne narrativas fictícias curtas, aparentemente escritas em prosa romanesca, faz parte, no entanto, da coleção *Poesia* da editora *Gallimard*, o que pode então levantar o questionamento: é *Plume*, de fato, uma típica personagem de ficção romanesca, capaz de falar por si só, ou, na realidade, tal personagem faz eco ao *eu lírico* do poeta, quase sempre sem identidade, sem definição, sem solidez?

Podemos ainda nos perguntar, se o fato de não escolher um único gênero para a composição de um mesmo livro e de toda uma obra confere a Henri Michaux, dentro dessa singularidade que é o estilo, um estilo original que faz com que muitos o considerem como um escritor de estilo enigmático, visto que, ao mesmo tempo, se considerarmos tal característica como uma tendência que sai do *singular* para se fazer presente no que se convencionou chamar de Modernidade e de Pós-modernidade, quer esta última seja vista como uma extensão ou como uma variável da primeira, poderemos afirmar que essa tendência chega a aproximar vários autores, de línguas diversas, oriundos desse mesmo período histórico-literário, como por exemplo: Henri Michaux, Jorge Luiz Borges, Kafka, Pound, Montale, Francis Ponge, Raymond Queneau, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, João Cabral de Melo Neto, para citar alguns. E, se, contudo, alargarmos a concepção das

noções de Modernidade e Pós-modernidade para além de uma designação que remeta apenas a uma periodização, e passarmos a contemplar o nível ético-estético, apontaremos sujeitos ativos e reativos, prontos a reformular modelos, a gerar uma crise da consciência e da sensibilidade, com suas rupturas e “transgressões”, pondo em causa questões sociais e culturais em diferentes períodos históricos. Nesse caso, poderemos incluir em nossos exemplos, um Camões, um Petrarca, e ainda Shakespeare, Goethe, Lautréamont, Poe, Baudelaire, Rimbaud, Eça de Queiroz, Machado de Assis e tantos outros.

Logo, diante de questões desconcertantes como essas, o mais importante é, pois, que se perceba como a obra de Henri Michaux parece querer desestabilizar ainda mais noções que já têm um caráter um tanto nebuloso, tais como a noção de estilo e a concepção de gêneros e tipologias textuais. Ademais, trata-se de noções que remontam à Antigüidade e até os dias de hoje suscitam discussões inacabadas, continuando a despertar o interesse de diferentes áreas do conhecimento, como a poética, a teoria e a semiótica literárias, as diversas correntes lingüísticas atuais e a didática de ensino de línguas inclusive, fato que coloca à nossa disposição uma variedade de abordagens sobre a questão e, por conseguinte, uma metalinguagem diversificada.

Um dos fatores que levanta tamanhas discussões quanto a essa questão de gêneros e tipologias textuais é, sem dúvida, o caráter heterogêneo do objeto *texto* que acaba favorecendo uma variedade de tipologias propostas, com o objetivo de que se entenda melhor a lógica dos princípios que regem a organização textual. Outro fator seria certamente o caráter flutuante da distinção clássica entre *poesia* e *prosa*, e também muito abrangente, uma vez que a prosa, hoje, pode englobar, além do que se considera como prosa literária, tudo o que não é do campo da literatura propriamente dita. Trata-se, assim, de noções com fronteiras incertas e instáveis que, não podendo ser definidas de maneira absoluta, apresentam-se sob critérios de natureza diversa.

Vale então chamar a atenção para o fato de como os critérios, de tradição retórica e literária, adotados por Aristóteles em sua *Poética*, que classificam os gêneros de acordo com (i) os “meios” de representação, (ii) os “objetos” de representação e (iii) os “modos” de representação, são retomados de uma maneira ou de outra, nas tentativas posteriores de classificação dos gêneros. De acordo com o critério dos “meios” de representação, a poesia entra na classificação de

Aristóteles com o sentido amplo de “arte literária”, que se define pelo uso da linguagem versificada e do metro e, portanto, engloba da epopéia ao drama. É importante então observar como a poesia lírica fica esquecida nesse sistema. Não que a poesia lírica inexistisse na Antigüidade, porém, o caso é que ela não entra na oposição dual proposta por Platão entre *diegesis* (narração) e *mimesis* (imitação), de maneira que ela não narra nem representa e, pela mesma razão, encontra-se excluída do sistema aristotélico que trata apenas das artes miméticas. É no século XVIII, então, que se estabelece a tríade: *épico*, *dramático* e *lírico*. Como observa Genette, só há duas maneiras de incluir o lírico no sistema dos gêneros antigos: “incluindo a poesia lírica no princípio geral da mimese ou admitindo que uma arte literária não representativa é digna de figurar no sistema dos gêneros literários” (1979, p. 33). E, historicamente, essas duas soluções foram adotadas. É, pois, interessante notar, como essa classificação da tríade genérica, baseada na forma e no conteúdo dos discursos, tem sobrevivido a todos os debates, apesar de seu caráter prescritivo e limitativo, e como o sistema de classificação dos gêneros na atualidade ainda depende dessas categorias clássicas, embora com possíveis variações e mudanças em relação aos valores, o que não nos cabe aqui discutir. Efetivamente, pode-se constatar que a tendência contemporânea é a de opor empiricamente três macro-gêneros: (i) o romance, cujo traço essencial é a narrativa; (ii) a poesia, que não mais se caracteriza pelo metro, mas por sua disposição na página e por seu conteúdo temático e que, a partir do século XIX, restringiu-se ao lirismo, ou seja, a uma expressão intimista por excelência das paixões de um *eu*, o que a princípio exclui toda poesia narrativa; e (iii) o teatro, cujo traço essencial é o diálogo. Duas divisões se dispõem, porém, simultânea e paralelamente: uma divisão em díade *prosa* e *poesia* e uma em tríade; e a tríade se dispersa dos dois lados da divisão dual e impõe uma nova díade: a *prosa narrativa* ou *dramática* e a *poesia lírica*.

Enfim, fato que não se pode negar, é que nossa compreensão e nossa recepção de um determinado texto passam, inicialmente, por uma classificação geral que nos leva a identificar o gênero a que pertence o texto. Por isso, a intensa necessidade de uma taxionomia, de uma tipologização que possibilite identificar, em meio a uma heterogeneidade, uma determinada organização textual que ajude a melhor compreender um texto qualquer no vasto campo da linguagem. Como explica

Antoine Compagnon, que considera o gênero como categoria legítima da recepção textual:

A concretização que toda leitura realiza é, pois, inseparável das imposições de gênero, isto é, as convenções históricas próprias ao gênero, ao qual o leitor imagina que o texto pertence, lhe permitem selecionar e limitar, dentre os recursos oferecidos pelo texto, aqueles que sua leitura atualizará. O gênero, como código literário, conjunto de normas, de regras do jogo, informa o leitor sobre a maneira pela qual ele deverá abordar o texto, assegurando desta forma a sua compreensão. Nesse sentido, o modelo de toda teoria dos gêneros é a tripartição clássica dos estilos (2006, p. 158).

É preciso, ademais, lembrar que entre um gênero e um estilo os pontos de convergência são fortes. Fala-se então geralmente do estilo de uma dada obra, de um autor particular, de uma escola histórico-literária ou ainda de um gênero. Este último, sendo visto como um regulador dos aspectos macro- e micro-textuais demarcados sob o ponto de vista sócio-histórico e/ou retórico, contribuirá certamente para o reconhecimento de um estilo. Reconhece-se, por exemplo, uma poética barroca, a partir da identificação de um sistema de traços lingüísticos e de fatos de estilo, mais ou menos evidente, mais ou menos fácil de ser percebido, que permite o reconhecimento de uma obra como barroca. Admitimos então que um estilo individual ou coletivo é, portanto, uma assinatura que permite um reconhecimento.

Em suma, há, pois, um ponto comum a todos esses usos da palavra *gênero* que é preciso reter: em todos os casos, tem-se uma convenção discursiva que acaba por constituir, regular e estruturar os textos e por produzir inclusive efeitos de sentido diferentes, de acordo com as convenções discursivas que possam ser infringidas ou não. Por isso, muito embora a Modernidade tenha tentado romper com a mediação feita pelo gênero entre a obra e a literatura, o consenso é geral em relação ao fato de que seria difícil, ou mesmo impossível, conceber um texto qualquer, estando em desacordo total com as normas genéricas. O fato, porém, é que a Modernidade literária, desde os primórdios do Romantismo, tende a contestar a noção de gênero, sonhando com um gênero *totalizador*, que contemplasse todos os demais, e, para os Românticos, esse gênero seria a poesia. Assim, não custa lembrar que Baudelaire, anunciando a Modernidade, apresenta seus *Pequenos poemas em prosa* (1862) como a busca de uma prosa poética musical, sem metro e sem rima, flexível e rígida o suficiente para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência. Enfim, essas

fronteiras mal definidas entre os gêneros acentuam-se no século XX, inclusive entre gêneros como o ensaio crítico e a autobiografia, como se tem o exemplo de *Roland Barthes por Roland Barthes*, entre outros; e, não mais a pureza, mas a mescla, o hibridismo, a intertextualidade e a polifonia passam a ser os valores vigentes. O mais importante então a ser ressaltado é que a relação entre esses valores e os gêneros, embora sendo da ordem de uma negação e de uma reversão, torna-se até mais forte e, talvez, determinante.

Alguns questionamentos merecem, portanto, ser levantados: (i) haveria um molde para a poesia moderna? ou (ii) não seria próprio da poesia moderna essa perda de especificidade de sua forma visível? (iii) não seria a poesia moderna essa aleatoriedade, essa imprevisibilidade que causa distúrbios surpreendentes a todos os sentidos, a todas as doutrinas? (iv) não seria a poética da modernidade essa passagem de uma estética a outra? Respostas afirmativas a essas questões levam a dizer que, no século XX, a poesia perde um tanto da especificidade de sua forma evidente e, de uma maneira geral, as fronteiras dos gêneros tendem a ser abolidas e a essência do poético tende igualmente a afirmar-se pela destruição do que constituía a forma bem própria da poesia. A obra moderna parece querer escapar por definição e por intenção aos gêneros, e os gêneros aparecem sob a denúncia de serem convenções ultrapassadas.

Se remetermos ao pensamento de Henri Meschonnic, veremos que, segundo este, “a evolução moderna pouco a pouco reconhece como ineficiente a distinção entre poesia e prosa, liberando a noção de texto”, e que “não somente a obra moderna, mas a obra (no sentido absoluto: obra forte, forma-sentido) não preenche uma forma predeterminada, pré-existente, ela a cria”, sendo assim, “a obra e toda a literatura é atualização”, de maneira que “a obra é anti-literatura, anti-gênero. Cada obra modifica pela atualização a escritura e o gênero, eles só existem nela” (1970, pp. 45-46, 48-49).

Esse pensamento converge para o defendido por Compagnon, no que se refere à pertinência teórica do gênero que seria a de “funcionar como um esquema de recepção, uma competência do leitor, confirmada e/ou contestada por todo texto novo num processo dinâmico” (2006, p. 157). De acordo com esse ponto de vista, Compagnon considera que, cada vez mais, os gêneros se constituem como categorias dominantes, no que diz respeito à recepção; ele nos faz ainda constatar que o sistema de classificação dos gêneros restringe-se cada vez mais a um só

critério: *ficção* e *não-ficção*. Por outro lado, Compagnon realça que todas as obras modernas são “impuras”, por conseguinte, para ser percebida e compreendida, essa “transgressão” sistemática dos gêneros, tão cara à Modernidade e à Pós-modernidade, continua precisando se apoiar na identificação dos gêneros tradicionais, pois sem essa identificação prévia, a “transgressão” não seria nem mesmo possível e, assim sendo, teríamos acesso apenas a uma textualidade indiferenciada.

Logo, sobretudo em se tratando de textos da Modernidade e Pós-modernidade, no sentido anteriormente atribuído de *ruptura com a tradição*, seguir à risca uma classificação muito convencional dos gêneros parece ser inoperante. Melhor será conceber o texto como pertencente a determinadas categorias que se apresentam mediante *certas características* de *gênero*, categorias que dão forma a nossas expectativas e que concorrem, sem dúvida, para nossa interpretação do sentido do texto, levando-se em conta, obviamente, que essas expectativas podem ser quebradas. Mais importante será ainda procurar refletir sobre tais noções e, antes de tudo, desconsiderar a concepção de texto literário e, sobretudo, de poesia, como sendo “um texto à parte”, um “desvio da norma”, como pregaram certos jargões estruturalistas e formalistas e como ainda hoje muitos assim concebem, passando a incorporar uma redefinição que se proponha a modificar a maneira como o gênero é considerado nas convenções tradicionais, ou seja, como uma convenção repressora da livre expressão de um *éthos*.

Assim, essas considerações preliminares nos levam agora ao ponto que se faz necessário discutir, no tocante à obra de Henri Michaux: ao que nos parece, o autor tem, sim, a intenção de fazer pouco caso das convenções literárias. Para tanto, ele adota, do ponto de vista formal, uma determinada *mescla* de gêneros e tipologias; e o objeto próprio da literatura, o texto escrito, é apresentado sob uma forma híbrida de *variedade*. Numa espécie de transgressão às regras literárias convencionais, o autor ultrapassa os *limites* impostos pelos gêneros para situar o texto à margem do que a literatura determina como *forma*. Tal procedimento provoca um efeito de fragmentação que causa uma impressão de ruptura da unidade e dificulta o reconhecimento das fronteiras de um gênero a outro. Por isso, a fronteira entre textos poéticos ou em prosa, líricos ou narrativos, que parece ser fluida, em se tratando de Henri Michaux, pode ser vista como tom de denúncia, como um ato de recusa a qualquer tipo de classificação dos gêneros que possa impor *limites*, exercer

censura e/ou exclusão, chegando a mascarar a visibilidade de um *estilo*. E, considerando o estilo como uma das possibilidades de expressão da subjetividade no interior de um gênero discursivo, que é da ordem do social, digamos também que essa escolha de Michaux por uma “mescla de gêneros” revelaria esse encontro do individual com o social, sem que o sujeito seja aprisionado nas teias da linguagem.

Diante desse caráter tão acentuado de diversidade, ruptura e fragmentação, caráter difuso entre a poesia e a prosa, que se encontra refletido, de maneira visível, na totalidade da obra em enfoque, e que julgamos ser inerente à concepção literária do autor, a perspectiva discursiva e interacionista do teórico russo Bakhtin é de suma importância para dar suporte a nossas discussões. Sua visão mais ampla abrange, na esfera prosaica, os textos da comunicação cotidiana entre o que ele denomina de “gêneros primários”, e os textos de uma comunicação mais elaborada, escrita, entre os “gêneros secundários”. Considerando os gêneros como entidades sócio-discursivas, como “formas composicionais” e “organizadoras” que orientam uma intencionalidade e dialogam entre si, Bakhtin admite o seu “caráter *relativamente estável*”, prevendo, assim, “a transgressão sobre as regularidades do convencional”, ou melhor, a ruptura ou quebra de expectativa em relação a um dado elemento do conjunto de restrições imposto pelos gêneros (1988, p. 25). Ao discorrer sobre o discurso na poesia e o discurso no romance, Bakhtin deixa claro que a “direção dialógica” está presente em todo discurso vivo, como uma propriedade da língua, mas que as possibilidades de penetração do que ele denomina de “multilingüismo”, uma multiplicidade heterogênea de discursos em interação, no interior do discurso poético, são bem mais limitadas de que no discurso prosaico. Enquanto neste último o “multilingüismo” é fortemente acentuado, já no discurso poético, em seu sentido literário restrito, a linguagem é bem própria ao poeta e assume um ponto de vista interior de unicidade que garante sua “estabilidade monológica”. Aliás, conforme explica ele: “A exigência fundamental do estilo poético é a responsabilidade constante e direta do poeta pela linguagem de toda a obra como *sua própria linguagem*, a completa solidariedade com cada elemento, tom e nuance” (idem, p. 94). Isso não significa certamente que o “plurilingüismo” ou mesmo o “multilingüismo” não possam penetrar inteiramente na obra poética.

Assim, Bakhtin demarca as fronteiras entre a poesia e a prosa em cima destes dois princípios: “monologismo” e “dialogismo”. Para ele, o ritmo é considerado

como uma categoria decisiva para essa demarcação. É preciso, entretanto, ter bastante cuidado ao analisar certas considerações feitas por Bakhtin, sobretudo no que diz respeito à poesia, pois um entendimento desatento pode ocasionar equívocos, como, por exemplo, o de que este autor não tenha pensado devidamente sobre a poesia. De fato, suas considerações envolvem muito mais a esfera prosaica, porém, o discernimento de Bakhtin sobre as relações entre essas duas esferas é muito importante, principalmente para um melhor entendimento da poesia na Modernidade e Pós-modernidade. Não se pode, portanto, deixar de ressaltar que Bakhtin, ao insistir sobre o caráter intencional da estratificação da linguagem literária que penetra, *sobretudo, na esfera prosaica* (grifo nosso), insiste também sobre as possíveis relações dialógicas que podem ser percebidas como pontos de vistas sobre o mundo:

Ademais, todas as visões de mundo socialmente significativas têm a faculdade de espoliar as possibilidades intencionais da língua por intermédio de sua realização concreta específica [...] todas as linguagens do plurilingüismo, qualquer que seja o princípio básico de seu isolamento, são pontos de vista específicos sobre o mundo, formas da sua interpretação verbal, perspectivas específicas objetais, semânticas e axiológicas. Como tais, todas elas podem ser confrontadas, podem servir de complemento mútuo entre si, oporem-se umas às outras e se corresponder dialogicamente (1988, pp. 97, 98-99).

Seguindo mais adiante suas considerações, é possível afirmar que Bakhtin se refere tanto à esfera prosaica, quanto à poética:

A unidade da linguagem literária não é a de um sistema lingüístico uno e fechado, mas sim a unidade profundamente peculiar das “linguagens” que entram em contato e que se reconhecem umas às outras (uma delas sendo a linguagem poética, em sentido restrito). Nisto reside a especificidade do problema metodológico da linguagem literária (idem, p. 101).

Destarte, cremos ser possível afirmar que, na poesia moderna e pós-moderna, o “dialogismo”, característica por excelência da prosa, impõe-se *com bastante intensidade*, tanto na esfera do objeto, quanto na esfera dos sujeitos enunciator e enunciatário, mas nem por isso suplanta o “monologismo”, característica por excelência da poesia.

É preciso lembrar que as relações dialógicas não se resumem a um diálogo presencial entre um *eu* e um *outro*; o que se considera nesse princípio é que há sempre um *outro* que perpassa com sua voz, a voz e a palavra de um *eu*, e

assim sendo, há sempre um *outro* que conta e que se faz presente e se constitui, de maneira marcada ou não marcada, no discurso de um enunciador qualquer. É a partir dessa base lançada por Bakhtin, que se tem hoje a noção de *heterogeneidade* como um princípio constitutivo de toda língua e de todo discurso. Segundo os estudos desenvolvidos pela Análise do Discurso francesa, sobretudo, os de Authier-Revuz e Dominique Maingueneau, há dois tipos de “heterogeneidade”: a “constitutiva”, aquela que não se mostra no interior do discurso, e a “mostrada”, a que se revela e aparece como sendo uma *heterogeneidade*, seja “marcada” pela presença explícita do *outro* no discurso, seja “não marcada”, isto é, sem a presença explícita do *outro* no discurso.

Enfim, a poesia moderna e pós-moderna, é bem verdade, intenta escapar quase que completamente a certas restrições impostas pelo gênero poético e pelo lirismo, exatamente por crerem os Modernos e Pós-modernos que esse estado de “purificação” da linguagem, esse estilo de “elevação” e “enaltecimento” retóricos, comumente atribuídos ao gênero lírico, de caráter “representativo”, só ocasionaria o distanciamento de uma linguagem corrente viva. Por isso, a poesia contemporânea depende da noção de “pluridiscursividade” da linguagem e acolhe em seus discursos as intenções e os tons de voz do *outro*, embora, como já frisamos, conforme indica Bakhtin, prevaleça o “monologismo”, como demarcador de *limites* na fronteira entre a voz do *outro* e a voz do poeta, que detém o centro do discurso na poesia, mesmo naquela com um forte grau de prosaísmo. Vale, então, acrescentar um esclarecimento feito por Cristovão Tezza, a respeito do fato de Bakhtin considerar “a palavra da poesia” como “a palavra do poeta”, já que esse pensamento levanta o problema da “finalização estética”, com o qual Bakhtin também se preocupou:

O apagamento deliberado da dimensão dialógica da palavra, como Bakhtin queria demonstrar; o isolamento da voz poética, em todas as suas formas – gráfico, sintático, rítmico, semântico – é uma categoria essencial do estilo poético. O isolamento não é, em si, uma forma composicional, isto é, a dimensão poética não deriva de um conjunto classificável de formas, mas sim de uma atitude isolante diante do plurilinguismo que, no momento verbal poético, se atualiza por determinadas formas composicionais historicamente mutantes. O poeta, como tal, se afasta de todas as outras vozes, esvaziando-lhes a autonomia, a força, a presença concreta, para afirmar total e plenamente a própria voz. No seu limite último, a voz poética é necessariamente enfática, gestual, sonora, isolante, mais alta – ela exige o nosso silêncio (2003, p. 277).

Finalmente, julgamos ter sido necessário fazer essas considerações preliminares, por constatarmos que a maneira de tratar a questão dos gêneros pode ser apreendida como um traço pertinente marcante da obra de Henri Michaux. Tem-se, assim, um traço recorrente que se estende a mais de um texto, a mais de um livro e que se reflete na relação da parte com o todo, chegando a formar uma totalidade significativa. A partir de agora, precisamos, então, discorrer mais especificamente sobre o *poema em prosa*, gênero predominante nos textos analisados nesta pesquisa. O poema em prosa, fundamentado numa prosa ritmada e poética, acolhe indiferentemente a narrativa, a descrição, o diálogo, a exposição. Adotando em geral uma forma de linguagem mais condensada, e densa, esse gênero pode, no entanto, apresentar, também, um desenvolvimento mais longo. Tal como surge e se desenvolve no final do século XIX, o poema em prosa assume uma forma literária que pode ser qualificada de paradoxal, já que em seu próprio nome associa dois termos que em princípio se opõem: o primeiro, *poema*, que supõe as idéias de mais rigor e de convenção; o segundo, *prosa*, que favorece uma liberdade maior e uma forma mais natural de expressão. Se empregarmos os termos de Bakhtin, digamos então que teríamos uma interseção estreita entre “arte monológica” e “arte dialógica”. A gênese desse gênero é também ambígua e remete ao que se costuma chamar de *prosa poética*, tal como é encontrada em Rousseau, Chateaubriand ou Nerval. Mas é preciso que se faça uma diferença, considerando-se que neste último caso, não há a intenção de se fazer obra poética, enquanto no caso do poema em prosa, o efeito vem justamente da intenção de se fazer texto poético. Assim, foram os Românticos, com sua preocupação de emancipar as regras da tradição clássica, os primeiros a escrever nesse gênero. O alemão Novalis (1772-1801) pode ser citado como um dos precursores, com *Hinos à Noite*, escritos em versos e em prosa; considera-se, porém, que o gênero apareceu na França. Com as primeiras tentativas de prosa deliberadamente musical e cadenciada, destacam-se Maurice de Guérin (1810-1839) e, sobretudo, Aloysius Bertrand (1807-1841), com os poemas em prosa do *Gaspard de la nuit*, que fazem nascer oficialmente o gênero, em 1842. Mas sabe-se que estes inspiraram diretamente o *modus operandi* de Baudelaire, antes desse gênero se expandir depois nas criações de Rimbaud, de Lautréamont e, mais tarde, dos Surrealistas. E, sem dúvida, foi o próprio Baudelaire quem nomeou o *poema em prosa*, com seus *Pequenos poemas em prosa (Le Spleen de Paris)*, legitimando-o e “valorizando-o” como gênero.

Mais do que a uma definição, é a uma caracterização estética que conduz o exame dessas produções variadas. Esse tipo de escrita que se distingue por uma composição interna bastante elaborada, demonstra uma revolta contra as leis da métrica e da prosódia e valoriza um determinado número de intenções e de efeitos sugestivos ou alegóricos que se tornam efeitos intencionais de jogos da linguagem, tal como funciona a rima para o poema em versos. Esses efeitos são geralmente aqueles que rompem ou contestam o fluxo da prosa tradicional, no plano do conteúdo e no plano da expressão, pelo apagamento da linearidade narrativa, mediante liberdades formais, gramaticais ou lexicais, tais como a inserção de blocos textuais, do tipo parágrafos em sobreposição, parágrafos e/ou estrofes entrecortados, acoplamentos, versículos, assimetrias, a incidência de elipses, parênteses para comentários, quebra da própria palavra, cuja estrutura de conjunto é sublinhada por efeitos de ritmo, de suspensão do dito, de retomadas ou de refrão. Identifica-se uma prioridade das imagens do tipo *comparações*, *metáforas*, *metonímias* e estas, ainda que dispersas no enunciado poético, contribuem para assegurar a unidade e a autonomia orgânica do gênero poético propriamente dito, por um sistema com efeito de rede de valores que se interpenetram, mas no qual a voz do *eu* se impõe e se sobressai.

Com certeza, Henri Michaux aderiu a esse gênero, devido à impressão de fronteiras mal-definidas que ele causa, o que facilita uma não-conformidade com as regras e possibilita distorções em relação às formas regulares, o que, sem dúvida, é mais adequado a sua temática do *limiar*, à possibilidade de descrever uma visão de mundo inédita, original e mais condizente com a complexidade da época moderna. Roland Barthes mostra como “sob cada Palavra da poesia moderna, jaz uma espécie de geologia existencial” e, segundo ele, há uma estratificação nessa “espécie de geologia existencial” que lapida as palavras sobrecarregadas de uma carga semântica, onde vai ser encontrado o conteúdo da palavra em sua totalidade e não mais o seu conteúdo seletivo: “Aqui a Palavra é enciclopédica, contém simultaneamente todas as acepções entre as quais um discurso relacional a teria obrigado a escolher. [...] Cada palavra poética constitui assim um objeto inesperado, uma caixa de Pandora de onde escapam todas as virtualidades da linguagem” (1971, p. 61).

Enfim, o sonho, o pesadelo, o fantástico e mesmo o grotesco, graças à forma mais livre e solta desse gênero híbrido, assumem um lugar importante na

poesia, que passa a se apresentar como testemunha da conturbada desordem da época moderna. E, mais especificamente, na obra de Henri Michaux, esses elementos se constituem numa reiteração, cujo conjunto de traços dá um toque diferencial à obra e permite, assim, definir *o seu estilo*. Cabe então lembrar que estamos considerando a definição de *estilo* a partir das reflexões feitas por Discini (2003) e também por Fiorin (2008), com base na Semiótica e na Análise do Discurso de linha francesa, como ambos informam. Portanto, vale destacar um conceito dessa noção, segundo este último autor:

Estilo é o conjunto de traços particulares que define desde as coisas mais banais até as mais altas criações artísticas. É o conjunto de características que determina a singularidade de alguma coisa, ou, em termos mais exatos, é o conjunto de traços recorrentes do plano do conteúdo ou da expressão por meio dos quais se caracteriza um autor, uma época, etc. O termo *estilo* alude, então, a um fato diferencial: diferença de um autor em relação a outro, de um pintor relativamente a outro, de uma época em relação a outra, etc. Há, no estilo, como em todos os fatos discursivos, um aspecto ligado à produção do texto e um relacionado a sua interpretação. Isso significa que o estilo toma forma na interação entre produção e interpretação, ou seja, numa práxis enunciativa, o que quer dizer que é um fato da ordem do acontecimento e não da estrutura. Sendo controlado pela instância da enunciação, o estilo aparece nas formas discursivas e nas formas textuais. Assim, estilo é um conjunto global de traços recorrentes do plano do conteúdo (formas discursivas) e do plano da expressão (formas textuais), que produzem um efeito de sentido de identidade. Configuram um *éthos* discursivo, ou seja, uma imagem do enunciador. É nesse sentido que se pode entender hoje a afirmação de Buffon de que o estilo é o homem (2008, pp. 96-97).

Assim sendo, não se pode deixar de remeter mais uma vez a Fiorin para precisar que:

O estilo, sendo um fato discursivo, constitui-se heterogeneamente. É na oposição a outro estilo que se constrói. Por isso, como todo discurso, ele mostra seu direito e seu avesso, ou seja, exhibe-se a si mesmo e ao outro em oposição ao qual se constituiu. Essas relações polêmicas permitem historicizar os fatos estilísticos. Por isso, um estilo mostra um *éthos* em contradição com outro, o que permite afirmar, com Bakhtin (1999:16), que o estilo são dois homens (idem, p. 104).

Em resumo, analisar o *éthos* do enunciador é analisar o ator da enunciação, o que implica em seguir e diferenciar os desdobramentos desse ator, pois num determinado texto, este pode assumir diferentes posições em diferentes níveis enunciativos, como enunciador, narrador, interlocutor. Voltando então a Fiorin, vale ainda acrescentar que:

Não há qualquer dificuldade para determinar o que se poderia chamar o *éthos* do interlocutor, já que este é uma personagem construída na obra, com todas as suas características físicas e psíquicas. O problema é distinguir o caráter do enunciador e o do narrador. É Greimas quem nos dá a pista para fazer essa distinção. [...] o enunciador tomado como ator da enunciação se define pela totalidade de sua obra. Quando analisamos uma obra singular, podemos definir os traços do narrador, quando estudamos a obra inteira de um autor é que podemos apreender o *éthos* do enunciador (2008, p. 141).

No caso do texto poético, a característica do “monologismo” certamente contribuirá para tal apreensão. Cumpre esclarecer que, se o *éthos* é depreendido na enunciação e, se a enunciação pressupõe um *eu-tu*, logicamente o *éthos* pressupõe o *páthos*, o que significa dizer que é preciso observar, não só a imagem que vai sendo construída no que diz respeito ao ator produtor (autor, enunciador, narrador, interlocutor), como também a imagem do ator receptor (leitor, enunciatário, narratário, interlocutário). É sempre bom lembrar que essa imagem se forma na dimensão discursiva da totalidade de uma obra, onde as relações entre os atores são manifestadas e projetadas. A partir de então, passamos a observar de modo mais preciso, de que maneira essa relação *éthos-páthos* se manifesta na construção da poética de Henri Michaux. Para tanto, buscamos depreender, inclusive, uma “intertextualidade estilística” que, segundo Discini, pode ser observada, “em homologação à intertextualidade entre textos”. Ambas são depreendidas do fio do texto e devem ser observadas na relação *unus/totus/nemo* como “prática (inter)discursiva”. Trata-se de heterogeneidade “mostrada”, mas “não-marcada”, “porque não circunscreve a palavra do outro com indicações, como emprego de aspas ou letra tipo itálico (2003, pp. 225-226).

2. Henri Michaux e Lautréamont – no *limiar* entre a poesia e a prosa – dialogismo e discursos polifônicos:

Il ne faut pas oublier que l'hétérogénéité, même si elle est beaucoup plus dérangeante, est source de vie. C'est avec la différence que commence l'existence alors que l'identique ou l'homogène restent potentiellement mortifères.

(M. Maffesoli, *apud* Charaudeau, *Grammaire du sens et de l'expression*)

[Não se pode esquecer que a heterogeneidade, apesar de ser muito mais incômoda, é fonte de vida. É pela diferença que começa a existência, ao passo que o idêntico ou o homogêneo permanecem potencialmente mortíferos.]

É preciso ressaltar que a obra de Henri Michaux não remete a tal problemática por uma preocupação estritamente formal, pois não se encontram nela resoluções ou esclarecimentos para questões de tamanha envergadura. Tem-se, antes, a intenção de acentuar essa problemática, a fim de que o leitor assuma novos pontos de vista em relação ao que vê e ao que lê. Por meio de suas imagens inusitadas, de situações ambíguas que são geradas, de suas intervenções naquilo que o leitor deveria ter como expectativa, o autor suscita reflexões, causa impactos, choca pela maneira como provoca essa crise da representação, no intuito de que o leitor se dê conta da existência de uma multiplicidade de perspectivas possíveis, de uma mobilidade que possibilita transições do exterior para o interior e vice-versa, por espaços de um aqui a um alhures, segmentando e demarcando *limiars* e *limites*. Assim, ele muda nossos hábitos, ao transformar a realidade banal em realidade enigmática, com suas imagens que provocam a surpresa, que chocam, e que levam o leitor-espectador a participar da construção do sentido de seus textos verbais e não-verbais, aceitando ou rejeitando o jogo de significações que lhe é proposto pela leitura. Sua estratégia consiste em mostrar o que por outro ângulo talvez não pudesse ser visto. Ora, de acordo com Todorov, “o fantástico representa uma experiência dos limites” (1992, p. 101). Uma vez rompidos os *limites* do possível, estamos no terreno do “fantástico”, que engendra processos de “deformações”, tanto nas temáticas, quanto na figurativização, quanto no fazer poético.

Para além da questão formal, pode-se então concluir que, movido por esse anseio de *destruição dos gêneros*, característico da modernidade, essa

escolha traduz sua necessidade de traçar um *limiar* no horizonte tensivo polarizado por um estilo de “dissolução das formas constituídas”, usando a expressão de Georges Bataille⁶, e por um estilo de reconstituição das formas dissolutas. Conforme pretendemos demonstrar, sua obra poética retrata então uma angústia e um arrebatamento excessivos que levam ao *limiar*, ao ponto de interseção entre a forma e a expressão, entre o estilo e a paixão, o *éthos* e o *páthos*, tendo em vista a realização das incansáveis experiências que vivenciam actantes aleatórios e inusitados, figuras fragmentadas e/ou em fragmentação que circulam por espaços rarefeitos, criando movimentos de tensão semiótica que ficam muitas vezes na zona limítrofe entre a dissolução e a resolução. Se pensarmos em termos de categoria, diremos então que sua poesia é da ordem do *limiar*, pois como explica Zilberberg, “a violência do excesso repassa ao limite um valor de limiar, já que o limite ultrapassado é, ao menos provisoriamente, um limiar” (1993, p. 5).

De todo modo, os livros de Henri Michaux são muitas vezes rotulados de *estranhos*, devido a esse procedimento de ruptura, de fragmentação, no que diz respeito aos gêneros e também no que se refere às temáticas abordadas, ao uso que é feito dos signos e das imagens, das vozes em sobreposição que, numa profusão de movimentos por espaços que remetem a um *aqui* e a um *alhures* sugerem uma velocidade tal, que a passagem de um gênero a outro parece não dar conta dessa urgência de significar a existência do ser. Pode-se então concluir que, diante de um amontoado de experiências fragmentárias, de uma sucessão de rupturas, de desordens provenientes de uma *necessidade* que faz nascer o prazer poético na poética, tem-se, na modernidade, uma poesia que traz uma prosa em seu encaixo, não para poetizá-la, muito menos para que a poesia seja diluída na prosa, mas sim, para que ela seja repensada. Em se tratando de Henri Michaux, contudo, preferimos admitir que sua poesia encontra-se diluída por toda a sua obra.

Ora, convém lembrar que algumas obras sinalizavam toda essa problemática já bem antes, podendo ser, portanto, consideradas como obras precursoras, como é o caso de, por exemplo: *Os Cantos de Maldoror*, do Conde de Lautréamont; *Uma temporada no Inferno* e as *Iluminações*, de Arthur Rimbaud. Aliás, podemos afirmar que se encontra em *Os Cantos de Maldoror* o principal exemplo interdiscursivo de Henri Michaux. Esta obra, que se apresenta como um

⁶ BATAILLE, Georges. *O Erotismo/O Proibido e a Transgressão*. trad. port., Lisboa, Moraes, 1980, p.19.

poema em seis Cantos, logo, como uma espécie de epopéia em prosa, com grandes *heróis malditos*, na linhagem dos Românticos, poderia também, a rigor, ser apresentada como uma narrativa, como um *romance* narrativo, no entanto, ela se identifica melhor e, antes de tudo, como um conjunto de *poemas em prosa*, com sessenta estrofes construídas de maneira independente e separadas entre si por um espaço em branco e por um traço. Podemos ainda afirmar que essa obra já adquire um lugar à parte nesse gênero, entre outras razões, por sua dimensão avantajada, em comparação com as publicações convencionais da época. Em relação ao conteúdo, o próprio Lautréamont considerava sua obra como uma “poesia de revolta”, uma “apologia do Mal”, e, em relação à forma, como sendo uma sátira da literatura e, por conseguinte, a paródia e o pastiche são convocados em seus textos. Ademais, uma das características mais marcantes dessa obra passa pelos procedimentos com a linguagem, que convocam um diálogo constante com outros textos: citações e colagens formam sua base de trabalho com a língua e, para que tal procedimento surta efeito, Lautréamont sobrepõe, texto a texto, a ficção. Assim, La Fontaine, Goethe, Lamartine, Victor Hugo são algumas das vozes que vêm ressoar nos *Cantos de Maldoror*, em uníssono ou em dissonância. É possível ler Lautréamont sem escutar essas vozes, porém, não se pode deixar de pelo menos entrever que seu texto passa por tais procedimentos. Assim, também, é quase impossível não se escutar o contracanto das vozes de Lautréamont e de Henri Michaux nessa transgressão contínua que ambos praticam com determinação. O livro *Os Cantos de Maldoror* é uma das grandes obras do século XIX, e, curiosamente, foi impresso em Bruxelas, e é o próprio Henri Michaux quem declara, em suas notas autobiográficas, ter começado a escrever a partir da leitura de “Maldoror”:

1922, Bruxelles.
Lecture de *Maldoror*. Sursaut... qui bientôt déclenche en lui le besoin,
longtemps oublié, d'écrire (In: Bellour, 1966, p.14).

[1922, Bruxelas.
Leitura de *Maldoror*. Sobressalto... que logo desperta nele a
necessidade,
há tanto tempo esquecida, de escrever.]

Uma proposta de análise que intenta levantar questões sobre o funcionamento lingüístico dos textos poéticos, sobre a maneira como se elabora sua

significação, sobre as especificidades da linguagem da poesia em sua relação com o mundo percebido, com os sujeitos e atores nele inseridos e demais componentes de sua unidade estruturante, precisa tomar também em consideração a relação da poesia com os gêneros ou com outras condutas discursivas. Para dar conta da especificidade do fato poético, convém, portanto, situá-lo no seio de outras práticas, vistas em suas dimensões contextuais, intertextuais e pragmáticas, num vai-e-vem entre uma perspectiva que o liga a sua produção e a sua recepção. Como é nessa linha que se inscreve nossa proposta, consideramos que a análise de um poema apenas encontra seu sentido na relação desse poema com a coletânea e/ou com o conjunto da obra de que é parte. Uma vez que também nos propomos a tentar construir um estilo próprio, a ser apreendido de uma recorrência dos modos de presença dos sujeitos e atores da enunciação, em seus desdobramentos, em suas modalizações e aspectualizações na discursivização, faz-se necessário estabelecer as devidas relações entre uma totalidade e demais unidades discursivas, para dar conta do fato de estilo que se revela como uma constância na obra de Henri Michaux.

Para tanto, a fim de que seja possível identificar as recorrências que mantêm uma constância circunscrita nas estratégias discursivas, e que permitem estabelecer uma rede pertinente de relações que se interpenetram, selecionamos outros textos do livro *La nuit remue* que, como já se disse, contém o livro *Mes propriétés*, e ainda alguns poucos textos dos livros: *Plume précédé de Lointain intérieur* e de *Face aux verrous*. Em relação a Lautréamont, referimo-nos a sua obra *Os Cantos de Maldoror*.

2.1. Os estados de fragilização e de furor – os *modos de fazer* pelo combate:

Voltarei, com membros de ferro, a pele sombria, olhar furioso; pela máscara, me julgarão raça forte. Terei dinheiro; vou ser ocioso e brutal. As mulheres cuidam dos ferozes doentes de volta dos países tropicais. Entrarei nos negócios políticos. Serei salvo. Por ora sou maldito, tenho horror da pátria. O melhor é um sono bem bêbado na praia.

A gente não parte. Retoma o caminho, e carregando meu vício, o vício que lançou raízes de dor ao meu lado desde a idade da razão, e sobe ao céu, me bate, me derruba, me arrasta.

(Arthur Rimbaud, *Uma temporada no inferno*)

A revolta, princípio articulador dos *Cantos* e de boa parte da obra de Henri Michaux, tende a ultrapassar as medidas de um real limitador para dar plenos poderes a uma imaginação capaz de lançar em cena as figuras de um acirrado combate que o enunciador, actante, observador e manipulador instaura a sua volta e insiste em praticar. Desde o princípio, Lautréamont e Michaux anunciam seus propósitos calcados nas forças do mal: cólera, vingança, revolta, crueldades de todo tipo.

Observemos um trecho do poema de Henri Michaux, *La colère* [A cólera] (*Mes propriétés*, in: *La nuit remue*, p. 119):

Tout en moi prend son poste de combat, et
mes muscles qui veulent intervenir me font
mal.

Mais il n'y a aucun ennemi. Cela me soulagerait d'en avoir. Mais les ennemis que j'ai ne sont pas des corps à battre, car ils manquent totalement de corps. [...]

[Tudo em mim ocupa seu posto de combate, e meus músculos que querem intervir me doem.

Mas não há inimigo nenhum. Ficaria aliviado se houvesse. Mas os inimigos que tenho não são corpos a ser combatidos, pois são totalmente

desprovidos de corpos.]

Podemos aqui detectar a tensividade decorrente de um estado *intenso* obsessivo de perseguição inimiga e de combate, presente no sujeito enunciador movido por um *querer fazer* impulsivo, e que está em processo incoativo, prestes a agir. No entanto, as condições faltantes do objeto, dado a inexistência, a dissolução do corpo, des-configuram a ação do sujeito: o sujeito *quer fazer*, mas *não pode fazer*. O *querer*, mas *não poder fazer* virtualiza a ação e acentua a tensividade do estado modal de insuficiência do ser, pela instalação de um processo não-terminativo que prolonga o sofrimento do sujeito. Ao mesmo tempo, há uma inversão na relação contratual que o sentimento da “cólera” costuma pressupor, uma vez que, contrariando todas as expectativas, o sujeito declara que se sentiria aliviado se tivesse inimigos. Assim, conclui-se que o combate seria um alívio para o sujeito, ao servir para saturar esse *querer fazer* obsessivo que, na verdade, preenche uma falta e promove o *querer ser*.

Outro texto, o poema em prosa, *Persécution* [Perseguição] (*Mes propriétés*, in: *La nuit remue*, p. 108), transcrito abaixo, continua a mostrar esse sujeito do *saber ser* como um fracassado e impotente diante do *outro*.

Autrefois mes ennemis avaient encore quelque épaisseur; mais maintenant ils deviennent filants. Je suis touché au coude (toute la journée je suis bousculé). C'est eux. Mais ils s'éclipsent aussitôt.

Depuis trois mois, je subis une défaite continue: ennemis sans visage; de la racine, de la véritable racine d'ennemis.

Après tout, ils dominèrent déjà toute mon enfance. Mais... je m'étais imaginé que maintenant je serais plus tranquille.

[Outrora meus inimigos ainda tinham uma espessura qualquer; mas agora, tornam-se fugidios. Tocam no meu cotovelo (sou empurrado o dia inteiro). São eles. Mas logo se escondem.

Há três meses, sofri uma derrota contínua: inimigos sem rosto; uma raiz,

verdadeira raiz de inimigos.

Por fim, já dominaram toda a minha
infância. Mas... eu imaginara que ago-
ra estaria mais tranqüilo.]

Aqui, as ações e transformações do objeto disjunto – aparecimento/desaparecimento, dissolução de formas indefinidas (“inimigos fugidios, sem espessura, sem rosto”) – oscilam entre a nulidade e a multiplicidade, pois escapam e ao mesmo tempo proliferam, num verdadeiro arraigamento de inimigos. O termo “filants” é um termo capital nesse poema, por conotar propriedades, ações e transformações contrárias. Logo, ele sustenta esses dois tipos de ações e transformações entre a *nulidade* e a *multiplicidade*, pois há nele, conforme o *Le Petit Robert*, essa propriedade do que é “fugidio”, “escorregadio”, portanto, sem forma de espessura qualquer, como também o contrário, a propriedade de “escorrer lentamente sem que as gotas se separem”, de “formar fios contínuos (de matéria viscosa) que não se dispersam”; esse termo conota ainda o “tecer” em “fios”, em “redes”, estando, assim, em relação direta e isotópica com o termo “racine” [raiz, enraizamento, arraigamento, tessitura] e, juntamente com ele, promove a *multiplicidade* e o *inacabamento*. Já em relação ao tempo, “filer” significa uma ação de aspecto veloz, de rapidez, portanto, remete à efemeridade do tempo que corre e que logo passa. Assim, as ações e transformações têm incidência direta e imediata no devir do sujeito enunciador. Os indicadores das subdimensões temporais que ancoram o percurso narrativo e passional no *ontem vs. hoje, antes vs. depois*, sofrem modulações e aspectualizações. Na primeira estrofe, tem-se, nessa categoria da temporalidade, para o *ontem*, um passado distante que se contrapõe ao *hoje*, ambos com uma aspectualização pontual e durativa: *outrora, ainda vs. agora, o dia inteiro*. Na segunda estrofe, tem-se, para o *ontem*, um passado mais recente, também pontual e durativo: *há três meses, contínua*, e a contraposição do *agora* aparece na terceira estrofe: *por fim, já*, com uma aspectualização de duratividade que retrocede ao passado distante do *outrora*, com: “toda a minha infância”, para retornar ao presente *agora*, após uma suspensão e uma contraposição no discurso, com as reticências e um “mas”, trazendo uma ilusão do passado que se estendeu para o presente. Mantém-se, então, o desequilíbrio disjuntivo que sustenta uma desestabilização e que indica estarem somatizados na consciência desse sujeito de

um *saber ser* imperfeito, o fracasso e a impotência. É preciso, finalmente, observar que, assim como acontece em *Mes propriétés*, fim e começo se interpenetram, por esse *limiar* que se estabelece na temporalidade, em decorrência de uma foria, que estende uma condição do *passado*, para o *presente em inacabamento*, e que, conseqüentemente, projeta-se em *futuro* que remete ao *passado* e ao *não-real*, havendo, assim, uma *não-realização*, que talvez possamos chamar de *virtualização*.

Comparando os dois atores de nosso interesse, podemos assinalar que, Lautréamont, desde a abertura do *primeiro Canto*, brada, com furor, os princípios que regem os seus *Cantos*. Vejamos, então, no trecho a seguir, como, na sintaxe discursiva, constrói-se um ator que lança mão de artimanhas, para intervir em seu discurso, na tentativa de persuadir o enunciatário:

Chant premier

Plût au ciel que le lecteur, enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit, trouve, sans se désorienter, son chemin abrupt et sauvage à travers les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison; car à moins qu'il n'apporte dans la lecture une logique rigoureuse et une tension d'esprit égale au moins à sa défiance, les émanations mortelles de ce livre imbiberont son âme comme l'eau le sucre. Il n'est pas bon que tout le monde lise les pages qui vont suivre; quelques-uns seuls savoureront ce fruit amer sans danger. Par conséquent, âme timide, avant de pénétrer plus loin dans de pareilles landes inexplorées, dirige tes talons en arrière et non en avant. Écoute bien ce que je te dis: Dirige tes talons en arrière et non en avant, comme les yeux d'un fils qui se détourne respectueusement de la contemplation auguste de la face maternelle [...] (p. 43).

[Primeiro Canto]

[Queiram os céus que o leitor, destemido e momentaneamente feroz, como aquilo que ele lê, encontre, sem se desorientar, seu caminho abrupto e selvagem através dos pântanos desolados dessas páginas sombrias e repletas de veneno; pois a menos que ele traga à leitura uma lógica rigorosa e uma tensão de espírito pelo menos igual a da sua desconfiança, as emanções mortais desse livro embeberão sua alma como a água o açúcar.

Não é bom que todo mundo leia as páginas que se seguem; apenas alguns irão saborear esse fruto amargo sem perigo. Por conseguinte, alma tímida, antes de penetrar mais adentro, em semelhantes terras inexploradas, direciona teus calcanhares para trás e não para a frente. Escuta bem o que te digo: Direciona teus calcanhares para trás e não para a frente, como os olhos de um filho que se desviam respeitosamente da contemplação augusta da face maternal [...].

Numa espécie de espaço pré-narrativo, que ele cria para fortalecer sua voz, desde uma pré-instância enunciativa, ele adverte o leitor sobre o mal que a leitura proposta poderá lhe proporcionar, sugerindo até mesmo que, quem não estiver preparado, desista da leitura. Assim, a debreagem actancial mostra que ele se dirige, inicialmente, com um certo distanciamento, a uma *não-pessoa*, o enunciatário, particularizado, “ele”, e em seguida, generalizado e indefinido, “todo mundo”, “alguns”, para logo depois discursivizar a subjetividade com a presença do “tu”, numa intimidade inesperada, que vai diretamente ao componente patêmico do enunciatário, “alma tímida”, em relação ao qual *faz parecer* que estão sendo dispensados cuidados e proteção. Como para *fazer crer* na mudança do tom de voz inicial, tom de ferocidade e de coragem, de *querer e poder fazer*, mas que se insere numa concessiva: *embora correndo perigo*, para um tom que expressa um estado de docilidade, advindo das modalizações que passam pelo cuidado, segurança e proteção e que envolve as modalidades do *querer*, porém *não-poder* e *não-dever fazer*, a figurativização da maternidade é evocada, por meio de uma comparação que toca na ética da dignidade de uma intimidade augusta e respeitosa, que, por sua vez, intimida e impõe o *limite*. Note-se que o sujeito do discurso comanda o olhar perceptivo do leitor, em relação a seu objeto – a leitura – instaurando duas realidades perceptivas que estão correlacionadas com os universos cognitivo e afetivo que ele atribui ao mesmo: *um leitor destemido e feroz vs. um leitor não-destemido e não-feroz; um leitor que pode ler vs. um leitor que não-pode ler*. Note-se também que o enunciador acionou, no eixo da temporalidade, três momentos em relação a esse *fazer*: um de concomitância (aquilo que ele lê), outro de posterioridade (as páginas que se seguem) e outro de anterioridade (antes de penetrar mais adentro..., direciona teus calcanhares para trás...). Assim, podem ser reconhecidas, nessa unidade discursiva, duas funções, a “direção e a extensão”, do sistema elementar dos “valores de limiares e limites”, considerado por Zilberberg

(1993, p. 9). Essas funções se desdobram em “anterioridade e posterioridade” e em “demarcação e segmentação”, respectivamente. O enunciador, ao prenunciar dissabores e perigos para o enunciatário, demarca os *limites* de ultrapassagem e, ao mesmo tempo, procura frear os passos do enunciatário mais frágil, de modo que este, entre a cruz e a espada, fica no *limiar*.

O ator, em Lautréamont, insiste em firmar com o leitor um contrato fiduciário que o isente de uma responsabilidade total sobre o *dito*, até porque o produto oferecido por ele desloca-se do lugar habitual de atuação da figuratividade, para invadir terrenos sensoriais inabituais ou inexplorados em seu próprio ato, pelo menos no que diz respeito à consciência perceptiva. Segundo Bertrand, esse tipo de articulação da figuratividade, “integra uma abertura para outras virtualidades além das aceitas pela doxa do visível e do legível” (2003, p. 238). Vale, portanto, tocar um pouco mais na questão semiótica da “veridicção”, com algumas considerações importantes feitas por Greimas e Courtés: “No eixo da comunicação (real ou *imaginária*, quando se trata do discurso interiorizado), o *crer* se opõe ao *fazer crer* (ou persuasão) e corresponde, por conseguinte, à instância do enunciatário que exerce seu fazer interpretativo, enquanto o *fazer crer* é obra do enunciador, encarregado do fazer persuasivo” (1993, p. 77).

Assim, vejamos como o ator enunciador necessita que o enunciatário assuma, juntamente com ele, os riscos e os danos implícitos nessa mudança de perspectiva e, por isso, o tempo todo, o enunciatário é interpelado a aderir à fé perceptiva, ao *crer*, que esse ator *parece querer* “fazer crer”:

Lecteur, c'est peut-être la haine que tu veux que j'invoque dans le commencement de cet ouvrage? (p. 44)

[Leitor, talvez seja o ódio o que tu queres que eu invoque no início dessa obra?]

O ator prossegue tentando legitimar o seu jogo do “fazer parecer” e “fazer crer”, colocando-se lado a lado da figura criada por ele, *Maldoror*, como narrador que conhece bem o “sujeito” de quem irá falar. Mostra, assim, que é ele quem comanda a narrativa. Ao mesmo tempo, instaura o enunciatário no enunciado e, é importante notar que seus enunciados exclamativos passam por uma esfera de

desdobramentos pluridimensional, já que podem ser assumidos: (i) pelo próprio ator *operador*, que, por sua vez, instaura um narrador *observador*, *testemunha* e *comentarista*; (ii) por um enunciatário, nesse caso, implícito, que pode ou não compactuar com os comentários feitos pelo primeiro e que, ademais, também pode ter se antecipado ao enunciador e, diante da tensão, ter pensado o mesmo que ele; quem sabe, os dois pontos e as reticências abrem espaço para isso, pois suspendem o dito antes de introduzir o comentário, o que também é extensivo ao sujeito e aqui também objeto, *Maldoror*. Tais enunciados podem ainda conotar o alívio, mas também uma hesitação, já que o dizer “doce atmosfera!” não deixa de instalar um paradoxo, no que diz respeito aos valores que habitualmente associam uma “doce atmosfera” ao bem, e não ao mal. De acordo com Greimas e Fontanille, a hesitação remete “a uma modulação ao mesmo tempo de abertura e suspensiva” (1993, p. 37). Passemos à leitura do texto:

J'établirai dans quelques lignes comment Maldoror fut bon pendant ses premières années, où il vécut heureux; c'est fait. Il s'aperçut ensuite qu'il était méchant: fatalité extraordinaire! Il cacha son caractère tant qu'il put, pendant un grand nombre d'années; mais à la fin, à cause de cette concentration qui ne lui était pas naturelle, chaque jour le sang lui montait à la tête, jusqu'à ce que, ne pouvant plus supporter une pareille vie, il se jeta résolument dans la carrière du mal... atmosphère douce! (p. 45)

[Explanarei em algumas linhas como Maldoror foi bom durante seus primeiros anos, quando viveu feliz; fato consumado. Ele se apercebeu em seguida de que era mau: fatalidade extraordinária! Ele escondeu o seu caráter o quanto pôde, durante um bom número de anos; mas por fim, por causa dessa concentração que não lhe era natural, cada dia o sangue lhe subia à cabeça até que, não podendo mais suportar semelhante vida, ele se lançou decididamente na carreira do mal... doce atmosfera!]

Novamente se confirma a ordem de um *limiar*, de aspecto durativo, pelo pressuposto da transitividade do bem para o mal. A tensão entre os valores do eixo eufórico/disfórico nas duas direções *antes* e *depois*, com modalizações de *concentração* e de *excesso*, instiga a ultrapassagem de *limites* numa transição para o *depois*. Fica igualmente comprovado que estamos diante do “contrato semiótico” a que se refere Fiorin, de acordo com o qual “todos os jogos narrativos são permitidos”

e “a verdade não é vista numa concepção empírica, como a adequação do dito à coisa, do discurso ao mundo, mas como uma construção da linguagem”, contrato que, “por não admitir a verdade estabelecida na realidade, a objetividade das coisas”, “trabalha com a relatividade, a indefinição, a instabilidade” (2003, pp. 146-147).

Observando, ainda, mais uma unidade de uma totalidade discursiva, constatemos o caráter instável e relativo da “verdade” nas incertezas que surgem como um jogo ilusório da realidade do narrado que interfere na realidade pressuposta do mundo empírico e cognitivo do enunciatário, e este, por momentos, hesita, juntamente com o enunciador:

Il y en a qui écrivent pour rechercher les applaudissements humains au moyen de nobles qualités du coeur que l'imagination invente ou qu'ils peuvent avoir. Moi je fais servir mon génie à peindre les délices de la cruauté, délices non passagères, artificielles, mais qui ont commencé avec l'homme, finiront avec lui. Le génie ne peut-il pas s'allier avec la cruauté dans les résolutions secrètes de la Providence? ou, parce qu'on est cruel, ne peut-on pas avoir du génie? On en verra la preuve dans mes paroles; il ne tient qu'à vous de m'écouter, si vous le voulez bien... Pardon, il me semblait que mes cheveux s'étaient dressés sur ma tête; mais ce n'est rien, car avec ma main je suis parvenu facilement à les remettre dans leur première position. Celui qui chante ne prétend pas que ses cavatines soient une chose inconnue; au contraire il se loue de ce que les pensées hautaines et méchantes de Maldoror soient dans tous les hommes:

J'ai vu, pendant toute ma vie, sans en excepter un seul, les hommes, aux épaules étroites, faire des actes stupides et nombreux, abrutir leurs semblables, mettre l'or d'autrui dans la poche et pervertir les âmes par tous les moyens. Ils appellent les motifs de leurs actions: la gloire. En voyant ces spectacles, j'ai voulu rire comme les autres, mais cela, étrange imitation, était impossible. J'ai pris un canif dont la lame avait un tranchant acéré, et me suis fendu les chairs aux endroits où se réunissent les lèvres. Un instant j'ai cru mon but atteint. Je regardai dans un miroir cette bouche meurtrie par ma propre volonté. C'était une erreur! Le sang qui coulait avec abondance des deux blessures empêchait d'ailleurs de distinguer si c'était là vraiment le rire des autres. Mais après quelques instants de comparaison, je vis bien

que mon rire ne ressemblait pas à celui des humains, c'est-à-dire que je ne riais pas. (pp. 45-46)

[Há quem escreva para receber os aplausos dos homens mediante as nobres qualidades do coração que a imaginação inventa ou que eles possam ter. Eu me coloco a serviço de meu talento para pintar as delícias da crueldade, delícias não passageiras, artificiais, mas que começaram com o homem, terminarão com ele. Não pode o talento aliar-se à crueldade nas resoluções secretas da Providência? Ou, porque se é cruel, não se pode ter talento? A prova será dada em minhas palavras, é só me escutar, se assim bem quiser... Perdão, tinha a impressão de que meus cabelos estavam arrepiados em minha cabeça; mas não é nada disso, pois com a minha mão, consegui facilmente deixá-los em sua posição inicial. Aquele que canta não pretende que suas cavatinas sejam uma coisa desconhecida; pelo contrário, ele fica lisonjeado que os pensamentos orgulhosos e maldosos de Maldoror estejam em todos os homens:

Eu vi, durante toda a minha vida, sem exceção de um só, homens de ombros estreitos fazer uma porção de atos estúpidos, embrutecer seus semelhantes, colocar o dinheiro de outrem em seu bolso, e perverter as almas por todos os meios. Eles chamam o motivo de suas ações: a glória. Vendo esses espetáculos, eu quis rir como os outros, mas isso, estranha imitação, era impossível. Peguei um canivete, cuja lâmina tinha um corte afiado, e rompi-me as carnes no lugar onde se juntam os lábios. Por um instante, acreditei ter alcançado meu objetivo. Olhei no espelho essa boca destruída por minha própria vontade. Estava errado. O sangue que corria em abundância dos dois ferimentos impedia aliás de distinguir se realmente estava lá o riso dos outros. Mas após alguns instantes de comparação, constatei que o meu riso não se parecia com o dos humanos, o que significa dizer que eu não ria.]

É importante perceber nesses enunciados, como o ator insiste em se fazer presente enquanto ator-narrador que se desdobra, ao desdobrar valores, crenças e ações na narratividade que vai se estabelecendo na enunciação. Tem-se um *eu* que claramente se refere ao autor que delega esse ator-narrador-enunciador, e tem-se um enunciatário com quem ele dialoga. Tem-se também uma descentralização do *eu* do ator, abrindo espaço para um *ele* – “há quem escreva” – e

para uma pluralidade de vozes alheias que fazem ecoar o discurso literário, o discurso religioso. Assim, as vozes das representações sociais de mundo estão ecoando por trás do discurso do sujeito manipulador. Tem-se depois um *ele* – “aquele que canta suas cavatinas” – que na verdade é o *eu* do ator *Maldoror* que reveste Lautréamont. Aqui, é possível entrever a pertinência da visão polifônica bakhtiniana, pois há uma acentuada superposição de vozes, um grau mais forte de “monologismo”, caminhando juntamente com um forte grau de “dialogismo”. Essa unidade discursiva contribui para mostrar com bastante clareza como vai se construindo uma imagem dos atores da enunciação nessa relação entre um *éthos* e um *páthos* e permite constatar que essa imagem se constrói na enunciação, pelos modos de dizer. Evidenciam-se sempre mais as características de um “contrato semiótico” que ora afirma, ora nega o senso comum, as crenças partilhadas. Enfim, o enunciado acima transcrito permite então que se evidencie, como a dimensão enunciativa está oscilante; como imaginação e realidade caminham lado a lado, gerando ambivalências junto às modalidades do *saber* e do *não-saber*, do *crer* e do *parecer*, pois observe-se que, no exato momento em que o enunciador demonstra estar convicto e ser verdadeiro, oferecendo inclusive provas, há uma interrupção com reticências, deixando em suspense o discurso, para lançar a decisão ao enunciatário e também para desviar o assunto. A enunciação enunciada prossegue, em tom de intimidade que parece aproximar enunciador e enunciatário, porém, insere um *parecer* que *não-é*, criando um instante de percepção ilusória e duvidosa, e esse enunciador *parece* se retirar, distanciando-se com a instauração do *ele*, que vai trazer uma ruptura ainda maior a uma estrofe inacabada que, depois do corte com os dois pontos, religa-se a uma nova estrofe, na qual volta com toda força o *eu* testemunha dos fatos narrados. Esse *eu* comanda a ação e a transformação que intensificarão o grau de tonicidade crescente que culmina na “exacerbação”, na escala proposta por Zilberberg para medir os graus da grandeza “tonicidade” (2006b, p. 186). Por outro lado, a ironia parece se contrapor para tornar mais visível a posição reacionária do narrador, em relação ao que ele quer *fazer parecer ser* uma verdade comum e extensiva a uma categoria totalizante que engloba os homens em geral, no inacabamento ([...] “começaram com o homem, terminarão com ele”). Mas curiosamente, essa posição *parece ser* por ele, de repente, agora inaceitável.

É importante fazer uma observação, no interior do discurso, quanto à correlação, analisada por Brøndal, *totus - unus - solus*, pois há uma passagem da

“unidade” para a “totalidade”, quando as características do herói *Maldoror*, “orgulho” e “maldade”, são atribuídas a “todos os homens”. Observe-se então que, no final do discurso, o narrador-ator, vacilante por alguns instantes, logo parece retomar sua lucidez e, astuciosamente, refuta a comparação com os humanos, acionando o elemento “*solus*” da correlação, certamente, para *fazer crer* na isenção de tais características para si próprio, o que é, porém, uma ilusão, pois o termo *solus*, segundo a explicação de Brøndal: “exprime uma totalidade como negação da unidade independente. Ele destaca a absorção dos indivíduos isolados numa massa indivisível. Um todo nesse sentido é concebido como um bloco inteiro cujas partes são indiscerníveis ou dominadas” (1986, p. 15). Logo, não há como se dissociar dessa “totalidade”. Vê-se, assim, como a forma, as posições e os pontos de vista são desestabilizados e como a ação penetra no cenário do “grotesco”, descortinando uma cena de “carnavalização”, bem mais por sua estruturação do que pelo lado da própria “representação”. De qualquer forma, a relatividade das verdades “instituídas”, os atos estúpidos e irônicos, o riso dos outros, o quase-riso e/ou não-riso do sujeito, a degradação do sujeito justificam esse tom grotesco carnavalizado. Confirma-se, dessa maneira, uma vez mais, que se está diante de um “contrato semiótico”, pois como analisa Fiorin, esse contrato:

fala do que pode ser. Ao negar-se como representação, o contrato semiótico nega a verdade estabelecida, a realidade do senso comum e, assim, leva a desconfiar de todos os dogmas, sejam eles estabelecidos pela religião, pela ciência ou pelos cânones artísticos. A verdade, assim, não é uma, mas plural; não é estável, mas instável, não é fixa, mas é móvel; não é absoluta, mas relativa. Negam-se as ortodoxias. O homem não é monolítico em suas certezas, mas um ser que age segundo seus interesses, que altera suas posições (2003, p. 151).

É esse contrato que igualmente se inscreve nos textos de Henri Michaux que foram selecionados para compor o *corpus* da pesquisa. Como veremos a partir de então, não é à toa que *Mes propriétés* e *La nuit remue* tenham passado a constituir um mesmo volume. No posfácio desse livro, o poeta demonstra claramente sua falta de adaptação em relação ao mundo que o cerca e apresenta todo o livro como sendo uma espécie de terapia:

Par hygiène, peut-être, j'ai écrit *Mes Propriétés*, pour ma santé.

(*La nuit remue* e *Mes propriétés*, p. 193)

[Por higiene, talvez, escrevi *Minhas Propriedades*, para minha saúde.]

Essa terapia, criada para ajudá-lo a vencer as suas dificuldades, segundo ele próprio, poderia ser praticada por qualquer um que manifestasse as mesmas necessidades: “N’importe qui peut écrire *Mes Propriétés*” (p.195). Referindo-se ao uso que fez de sua imaginação, o ator Henri Michaux considera tratar-se de uma experiência que, apesar de parecer proveniente do “egoísmo”, provém, na realidade, do “social”, e caracteriza-a como:

une opération à la portée de tout le monde et qui semble devoir être si profitable aux faibles, aux malades et malades, aux enfants, aux opprimés et inadaptés de toute sorte. Ces imaginatifs souffrants, involontaires, perpétuels, je voudrais de cette façon au moins leur avoir été utile (pp. 194-195).

[uma operação ao alcance de todo mundo e que parece ser proveitosa para os fracos, os doentes e adoentados, as crianças, os oprimidos e não-adaptados de toda sorte. A esses imaginativos sofredores, involuntários, perpétuos, eu queria, dessa maneira, pelo menos ter-lhes sido útil.]

Fazendo da poesia essa “operação ao alcance de todo mundo”, Michaux esboça as modalidades de um novo tipo de relação com o *outro*, que, certamente, não se adaptariam à conformidade com normas pré-estabelecidas. Em seu metadiscurso, ainda nesse mesmo posfácio, ele declara que:

Mes Propriétés furent faits ainsi.

Rien de l’imagination volontaire des professionnels. Ni thèmes, ni développements, ni construction, ni méthode. Au contraire la seule imagination de l’impuissance à se conformer.

Les morceaux, sans liens préconçus, y furent faits paresseusement au jour le jour, suivant mes besoins, comme ça venait, sans “pousser”, en suivant la vague, au plus pressé toujours, dans un léger vacillement de la vérité, jamais pour construire, simplement pour préserver (p. 194).

[*Minhas propriedades* foi feito assim.

Nada da imaginação voluntária dos profissionais. Nem temas, nem desenvolvimentos, nem construção, nem método. Pelo contrário, apenas a imaginação a se conformar com a impotência.

Os fragmentos, sem ligações preconcebidas, foram feitos preguiçosamente, no dia-a-dia, de acordo com minhas necessidades, do jeito que vinham, sem “se desenvolver”, seguindo a onda, o mais rápido sempre, com um leve vacilo da verdade, jamais para construir, simplesmente para preservar.]

Assim, pode-se constatar que os demais poemas em prosa e em versos livres, que fazem parte desses livros, prosseguem revelando o *éthos* de um ator fragilizado, mal situado, confuso, um ser dividido entre seu interior e seu exterior.

Esse ator se sente como um estranho em relação a *si mesmo* e ao *outro* e age como um estranho, como um excluído do mundo que o circunda. Ele transita no espaço rarefeito de *limiars*, onde os processos de dissolução e de transformação seguidos de uma recomposição são constantes. No poema *Un chiffon* [Um trapo] (*Mes propriétés*, in: *La nuit remue*, pp. 104-105), por exemplo, o terceiro poema em prosa do livro, tem-se essa figura de fragilidade excessiva que se encontra no *limiar* do ser/não-ser, que se reduz a um “quase-nada”, que expressa, em debreagem enunciativa, uma modalidade deôntica do tipo *dever fazer*, por uma *estranha* necessidade que tem de ser “enchido a cada instante”, como um balão que se esvazia e que precisa novamente ser preenchido:

J'ai rarement rencontré dans ma vie des gens
qui avaient besoin comme moi d'être regonflés
à chaque instant.

On ne m'invite plus dans le monde. Après
une heure ou deux (où je témoigne d'une tenue
au moins égale à la moyenne), voilà que je me
chiffonne. Je m'affaisse, je n'y suis presque plus,
mon veston s'aplatit sur mon pantalon aplati.

Alors, les personnes présentes s'occupent
à des jeux de société. On va vite chercher le néces-
saire. L'un me traverse de sa lance, ou bien il
use d'un sabre. (On trouve hélas! des panoplies
dans tous les appartements.) L'autre m'assène
joyeusement de gros coups de massue avec une
bouteille de vin de Moselle, ou avec un de ces
gros doubles litres de chianti, comme il y en a;
une personne charmante me donne de vifs coups
de ses hauts talons; son rire est flûté, on la suit
avec intérêt et sa robe va et vient, légère. Tout
le monde est plein d'entrain.

Cependant, je me suis regonflé. Je me brosse
vite les habits de la main, et je m'en vais mécon-
tent. Et tous de pouffer de rire derrière la porte.

Des gens comme moi, ça doit vivre en ermite,
c'est préférable.

[Encontrei raramente em minha vida pessoas

que como eu precisassem se encher de novo
a cada instante.

Não sou mais convidado nesse mundo. Após
uma ou duas horas (em que sou testemunha numa postura
pelo menos condizente com a média), eis que viro
um trapo. Eu me abaixo, quase não estou mais lá,
meu paletó se achata sobre minha calça achatada.

Então, as pessoas presentes entram
no jogo da sociedade. Logo vão buscar o neces-
sário. Um me traspassa com sua lança, ou então ele
usa um sabre. (Encontram infelizmente panópias
em todos os apartamentos!) O outro me assenta
alegremente pesados golpes de bastão com uma
garrafa de vinho de Moselle, ou com um desses
pesados botijões de cantões, que se tem por aí;
uma pessoa charmosa me dá fortes golpes
com seus saltos altos; seu riso é mavioso, olham-na
com interesse e seu vestido vai e vem, suavemente. Todo
mundo está cheio de alegria.

Mesmo assim, eu me recompus de novo. Limpo
logo minhas roupas com as mãos, e vou embora descon-
tente. E todos morrendo de rir por detrás da porta.

Pessoas como eu, deve-se viver como um eremita,
é preferível.]

Disposto em forma de texto poético, porém em estilo mais prosaico, o poema em prosa acima instala os percursos narrativo e passional de um *eu lírico* que, sempre em conflito entre o *si mesmo* e o *outro*, apresenta-se como um actante-observador disfórico, confrontado por uma presença de “pessoas” que assistem a sua transformação pejorativa, no momento em que se dá uma minimização: o sujeito bem vestido e comportado vira um trapo. O termo francês “tenue” remete a dois principais sentidos: (i) roupa, traje, uniforme; (ii) ordem, postura (digna), comportamento. Contrariamente ao texto anterior, *Mes propriétés*, tem-se, aqui, de imediato, uma presença mais evidente do *eu* e do *outro*. De um tempo e espaço de aspecto prolongado, “em minha vida”, “no mundo”, passa-se ao tempo presente. Os parênteses ocasionam uma ruptura na linearidade desse discurso do *agora*, por meio de uma expansão com a inserção de um acréscimo, no qual se tem o posicionamento do actante-observador. Tem-se também uma desaceleração que

prepara o anúncio brusco e acelerado de uma transformação que está para acontecer. Graficamente, as curvas que se abrem e se fecham nos parênteses implicam um movimento de ondulação, uma mudança de ritmo. Embora se trate de uma alteração gráfica da superfície linear da textualidade, esse procedimento engendra, evidentemente, turbulências sintáticas e semânticas que afetam igualmente o ritmo da leitura em si. Uma transformação do sujeito se dá, assim, *gradativamente* pela percepção visual de uma diminuição, uma redução de sua forma: rebaixamento, achatamento.

Instala-se, paralelamente, um percurso que ironiza o comportamento das pessoas na sociedade: todas as “armas”, da esfera semântica que remete ao /masculino/ vs. /feminino/ estão disponíveis, para ataques e agressões; das mais incomuns (lança, sabre, panóplias), às mais comuns (garrafas e botijões de vinho, saltos de sapato). Novamente, os parênteses interrompem a fluidez do ritmo para a intervenção do actante-observador-avaliador. A figura da mulher é indefinida e banalizada: “uma pessoa”, “charmosa”, porém, “batendo no sujeito com seu sapato alto”, uma ação intensa e acelerada que se contrapõe a seu sorriso mavioso, ao ritmo da leveza do vai-e-vem de seu vestido que desperta o interesse de outros. O sujeito maltrapilho, reduzido a um trapo é traspassado por alguém com uma lança ou com um sabre, não se sabe ao certo, pois no plano da semântica e da sintaxe, a presença dos articuladores de uma alternância “ou” contribui para provocar uma hesitação, e, após receber golpes com o sapato alto de uma desconhecida, o sujeito é ridicularizado por todos que, por sua vez, estão alegres e morrem de rir por detrás da porta. Ele, no entanto, consegue recompor-se. Mas vai-se embora descontente. Em seu último comentário, o enunciador-avaliador generaliza e relativiza a posição do *eu*: (i) pela comparação, “pessoas” como “eu”; e (ii) pelo uso de uma construção impessoal, do tipo: sujeito impessoal + uma modalidade. Então, para fazer referência a si próprio na pessoa do *eu*, foi empregado o pronome impessoal “ça”, de linguagem mais coloquial, no lugar do *il* impessoal. Tem-se, assim, o uso de um pronome que generaliza e serve para remeter a “coisas” e uma modalidade deôntica expressa pelo “dever”, que focaliza o sujeito em seu modo de dizer uma necessidade e virtualiza o sujeito em seu modo de viver. Esse procedimento também provoca uma ruptura e uma desaceleração, pois impede a linearidade comum e esperada de uma construção do tipo: SN + SV + SN (Eu devo viver como um eremita), para introduzir uma avaliação que implica na suposição sugestiva de

um modo de vida que ultrapassa os *limites* da solidão: “viver como um eremita”, e inclui a identidade do *outro* como “o próprio e o semelhante”, embora em disjunção, pois o sujeito /não pode/ viver em conjunção.

Em relação ao plano da expressão, observem-se, por exemplo: (i) as aliterações do fonema /r/ (**r**arement, **r**encontré, ê**r**e, **r**egonflés) e dos fonemas /p/ // /t/ (des **p**anoplies dans tous les **a**ppartements); (ii) as assonâncias das nasais (**r**arement, **r**encontré, **d**ans, **g**ens, **b**esoin, **i**nstant já introduzindo um andamento de tonicidade intensa; (iii) os paralelismos (s’aplatit sur mon pantalon aplati); (iv) as sonoridades dos fonemas consonantais /p/ // /t/ dando forma ao achatamento do sujeito-objeto.

Há um espaço demarcado pelo *eu* enunciador, de aspecto extenso: “em minha vida”, “no mundo”, há pessoas “presentes” “em todos os apartamentos”. As oscilações do sentido ocorrem na dimensão axiológica dessa categoria espacial “carnavalizada”. Apoiando-nos em estudos de Discini sobre o conceito bakhtiniano de “carnavalização”, que a autora desenvolve, mas que aqui tomamos resumidamente: “o caráter carnavalesco de certas imagens” (2006, p. 54), tentaremos aplicar essa noção ao texto em análise, pois, como explica Discini, “a carnavalização é categoria que pode ser depreendida e analisada nos textos de qualquer época” (idem, p. 90).

Nesse poema em prosa, um sujeito-convidado é testemunha de sua própria transformação e também da transformação do espaço de verossimilhança externa, pela cena grotesca de um “espaço carnavalizado”. Isso pode ser afirmado, com base em Discini, uma vez que as relações sociais, nesse texto, são desconstruídas por uma desestabilização do modo de presença de um sujeito que, por sua vez, desencadeia uma desestabilização em seu modo de viver. A verossimilhança externa mostra uma cena de festa que também é desestabilizada por um comportamento inesperado dos presentes, pois são retratadas atitudes grotescas, que, por conseguinte, engendram uma “carnavalização”. A transformação da ordem do fantástico, um sujeito que necessita de “se encher de ar”, como um balão, “a cada instante”, mostra uma experimentação incessante do inverossímil, em inacabamento, portanto, um *limiar*, que, segundo Discini, caracteriza a “carnavalização”. Finalmente, o “riso reduzido” da mulher e o “riso exagerado” (“pouffer de rire”) dos convidados presentes, por detrás de uma porta, um *limite*, e, um *limiar*. Enfim, tem-se em *Un chiffon*, a visão que o ator da enunciação tem do

outro, a que o *outro*, como ator, tem desse ator-objeto, e a que o sujeito tem de *si mesmo*.

O poema em versos livres, *Petit* [Pequeno] (*Mes propriétés*, in: *La nuit remue*, p. 166), também insiste nessa minimização litótica, mascarando uma identidade com um *parecer ser* que não é, e revelando uma identidade não-identificável e confusa: *eu vs. não-eu*. Eis o poema:

Quand vous me verrez,
Allez,
Ce n'est pas moi.

Dans les grains de sable,
Dans les grains des grains,
Dans la farine invisible de l'air,
Dans un grand vide qui se nourrit comme du
sang,
C'est là que je vis.

Oh! Je n'ai pas à me vanter: Petit! petit!
Et si l'on me tenait,
On ferait de moi ce qu'on voudrait.

[PEQUENO]

[Se me vês,
Vamos,
Não sou eu.

Nos grãos de areia,
Nos grãos dos grãos,
Na farinha invisível do ar,
Num grande vazio que se nutre como o
sangue,
É lá onde vivo.

Oh! Não tenho do que me gabar: Pequeno! pequeno!
E se me pegassem,
Fariam de mim o que bem quisessem.]

Nesse poema, o elemento “grão” reaparece como partícula minúscula que se mistura e sofre uma redução cada vez maior até que se torne invisível. Essa minimização, vale ressaltar, está aqui enfatizada pela forma condensada do poema, desta vez um curto poema lírico em versos livres. A “condensação” e a “expansão” são os “dois movimentos inversos” que dão conta da “elasticidade do discurso”, conforme assinala Ivã Lopes (Greimas e Courtés, *apud* Lopes, 2003, p. 67). Nesse poema, há uma “reescrita diminuidora”, com “um certo refinamento nas supressões”, empregando-se as palavras de Ivã Lopes (*idem*, p. 72). Esse procedimento contribui para que essa tendência do sujeito ao apagamento, nessa “mistura” ocorrida no plano do conteúdo, transpareça com mais força. Assim, o enxugamento do texto torna mais visível o modo de ser de um sujeito, em forma e substâncias não-puras, sempre desprovido de suas “propriedades”, indefeso e vulnerável perante o *outro*, tanto no plano do conteúdo, quanto no plano da expressão – frases curtas e diretas, com repetições e uma certa regularidade no número de versos das estrofes (3-6-3-3-6-3). Confirmam-se, nesse poema, a *não-realização* e a *virtualização* de um ator que prefere viver disjunto, no vazio e na solidão. O poema permite também que se entreveja essa “*dinâmica* dos estados de alma que subtendem as formas de vida” e, segundo o ponto de vista do processo, de acordo com Fontanille e Zilberberg, o controle do “modo de existência” instala-se na “*vacuidade* virtualizante” (2001, pp. 220-221).

Enfim, a admiração de Henri Michaux por Lautréamont não se deu apenas pelo lado da revolta e do ressentimento expressos na obra a que estamos nos referindo, mas sobretudo porque um domínio amplo e inusitado lhe era revelado no adentramento noturno em um mundo de sonhos e pesadelos, nas descobertas de zoologias fantásticas, na penetração em espaços que lhe descortinavam o lado de dentro dos corpos dos humanos, dos animais e das matérias.

Analisar uma totalidade sem observar o contraponto que outras unidades lhe trazem, seria se condenar a uma análise parcial, não respeitando o efeito de variedade almejado pelo autor. Para a construção de um “estilo”, é importante lembrar, como o faz Discini, que o sentido “também se dá pela diferença” (2003, p. 29). Por isso, prosseguimos com nossas análises, ressaltando, então, o mundo do onírico que aproxima os dois poetas em meio a essa diversidade e heterogeneidade.

2.2. Os mundos oníricos de Henri Michaux e Lautréamont – sonhos, pesadelos, delírios, folia – e as transgressões das fronteiras internas do sujeito – o informe, as metamorfoses, os monstros:

Le rêve est en deçà de la volonté, et tu n'obtiens rien par la volonté dès le seuil du sommeil. Toutes les facilités, tous les empêchements sont changés de place: les portes sont murées, et les murs sont de gaze. Il y a des noms connus sur des personnes inconnues. Ce qui ferait l'absurde de telles choses dort. Il est absurde de marcher sur les mains; mais si l'on a plus de jambes, et qu'un déplacement s'impose, il le faut bien. Ici, mélange intime de vrai et faux.

(Paul Valéry, *Oeuvres*, "Variété")

[O sonho está ao lado da vontade e nada se obtém voluntariamente a partir do limiar do sono. Todas as facilidades, todos os impedimentos mudaram de lugar: as portas estão muradas e as paredes são de gaze. Há nomes conhecidos em pessoas desconhecidas. O que causaria o absurdo de tais coisas dorme. É absurdo andar com as mãos; mas se não se tem mais as pernas, e se é preciso se deslocar, assim se faz. Aqui, mistura íntima de verdadeiro e falso.]

Henri Michaux, bem como Lautréamont, explora todos os recursos do mundo onírico. Assim, a noite é para eles um espaço que apresenta um mundo de exploração introspectiva, onde os efeitos de sonho, pesadelo, delírio, alucinação dão suporte a visões fantasmagóricas leves, estranhas, doentias e/ou monstruosas que surgem, sem dúvida, para traduzir os combates interiores do poeta, pois como observa Merleau-Ponty: "A percepção exterior e a percepção do corpo próprio variam conjuntamente porque elas são as duas faces de um mesmo ato" [...] "Toda percepção exterior é imediatamente sinônima de uma certa percepção de meu corpo, assim como toda percepção de meu corpo se explicita na linguagem da percepção exterior" (1999, pp. 276-277). Confrontemos os seguintes textos dos dois autores para observar como a noite, no espaço do quarto de dormir, transforma-se em momentos e movimentos de angústias e tormentos:

Chaque matin, je ressens un poids dans la tête. Il est rare que je trouve le repos dans la nuit; car, des rêves affreux me tourmentent, quand je parviens à m'endormir. Le jour, ma pensée se fatigue dans des méditations bizarres, pendant que mes yeux errent au hasard dans l'espace; et, la nuit, je ne peux

pas dormir. Quand faut-il alors que je dorme? [...] (Lautréamont, *Os Cantos de Maldoror*, "Canto II, 12")

[A cada manhã, sinto um peso na cabeça. Raramente encontro repouso na noite; pois sonhos terríveis me atormentam, quando venho a adormecer. De dia, meu pensamento se cansa com meditações bizarras, enquanto os meus olhos divagam aleatoriamente no espaço; e, de noite, não consigo dormir. Quando devo então dormir?]

DORMIR

Il est bien difficile de dormir. D'abord les couvertures ont toujours un poids formidable et, pour ne parler que des draps de lit, c'est comme de la tôle. [...] Après quelques minutes d'un repos d'ailleurs indéniable, on est projeté dans l'espace. Ensuite, pour redescendre, ce sont toujours des descentes brusques qui vous coupent la respiration. [...] Ou bien, couché sur le dos, on soulève les genoux. Ce n'est pas préférable, car l'eau que l'on a dans le ventre se met à tourner, à tourner de plus en plus vite; avec une pareille toupie, on ne peut dormir.

C'est pourquoi plusieurs, résolument, se couchent sur le ventre – mais, aussitôt – ils le savent, mais tant pis, disent-ils – ils tombent, ils tombent dans quelque abîme profond, et si bas qu'ils soient, il y a toujours quelqu'un qui leur tape du pied dans le derrière pour les enfoncer, encore plus bas... plus bas.

Aussi, l'heure d'aller dormir est pour tant de personnes un supplice sans pareil.

(Henri Michaux, *Mes propriétés*, in: *La nuit remue*, p. 109)

[É bem difícil dormir. Primeiro, as cobertas têm um peso formidável e, para falar apenas dos lençóis, é como

chapa de ferro. [...]

Depois de alguns minutos de um repouso, aliás, inegável, somos lançados no espaço. Em seguida, para descermos de novo, acontecem sempre descidas bruscas que nos fazem perder a respiração. [...]

Ou então, deitados de costas, levantamos os joelhos. Não é a melhor coisa a fazer, pois a água que temos na barriga se põe a girar, a girar cada vez mais rápido, e com um pião desse não se pode dormir.

Por essa razão é que muitos, decididamente, se deitam de bruços – porém, logo – eles sabem, mas pouco importa, dizem – caem, caem nalgum abismo profundo, e fundo como estejam, há sempre alguém que lhes pisoteia o traseiro de modo a enterrá-los ainda mais fundo... mais fundo.

Assim, a hora de ir dormir é para muita gente um suplício sem igual.]

(Tradução de Carlos Loria⁷)

Ressalte-se que esse movimento ascendente/descendente, por vezes retratado nessa queda no abismo, também é um movimento tensivo recorrente na obra. A segunda parte do poema introdutório de *La nuit remue*, de mesmo título do livro, traduz esse movimento interminável da queda no abismo de um ser obstinado, aquele que *quer*, mas *não-pode*, que insiste em buscar, quase sem poder suportar, mesmo sem poder encontrar, realizar, mas que, forçando passagens, ultrapassa fronteiras e *limites*. A parede obscura do abismo, análoga ao fundo negro da noite, onde se desdobra um imaginário secreto de fantasmagoria, conduz ao espaço primitivo da caverna. Segundo Bachelard, “o medo de cair é um *medo primitivo*”

⁷ LORIA, Carlos. *Henri Michaux*. In: “Revista Nanico”, n. 17, fev. 1998, São Paulo, Giordano.

(2001, p. 91). O negrume e a obscuridade levam à origem, ao fundamento, evocam a noite do tempo interiorizado do poeta, esse sujeito disjunto, que *parece querer* virtualizar uma conjunção com o “abismo”, a “noite” e o “terror”. Ainda segundo Bachelard, “o sonho é a cosmogonia de uma noite. Todas as noites o sonhador recomeça o mundo” (idem, p. 201):

Sous le plafond bas de ma petite chambre,
est ma nuit, gouffre profond.

Précipité constamment à des milliers de
mètres de profondeur, avec un abîme plusieurs
fois aussi immense sous moi, je me retiens avec
la plus grande difficulté aux aspérités, fourbu,
machinal, sans contrôle, hésitant entre le dégoût
et l'opiniâtreté; l'ascension-fourmi se poursuit
avec une lenteur interminable. Les aspérités de
plus en plus infimes, se lisent à peine sur la
paroi perpendiculaire. Le gouffre, la nuit, la
terreur s'unissent de plus en plus indissoluble-
ment.

[Sob o teto rebaixado de meu pequeno quarto,
está minha noite, precipício profundo.

Lançado constantemente a milhares de
metros de profundidade, num abismo sempre mais
e mais imenso debaixo de mim, eu me agarro com
a maior dificuldade nas paredes ásperas; exausto,
maquinal, sem controle, hesitante entre o desgosto
e a obstinação; a ascensão-formiga prossegue
com uma lentidão interminável. As saliências ásperas
cada vez mais ínfimas mal se percebem na
parede perpendicular. O abismo, a noite, o
terror se unem de modo cada vez mais indissolú-
vel.]

Até mesmo um dos poemas em versos livres, considerado como um dos mais líricos de Henri Michaux, *Emportez-moi* [Levem-me] (*Mes propriétés*, in: *La nuit remue*, p. 171), traz à tona uma projeção fantasmagórica dos movimentos angustiados do ser interior, num tom de voz de apelo ao *outro*, quem quer que seja ele, em tom patético de súplica angustiante:

EMPORTEZ-MOI

Emportez-moi dans une caravelle,
 Dans une vieille et douce caravelle,
 Dans l'étrave, ou si l'on veut, dans l'écume,
 Et perdez-moi, au loin, au loin.

Dans l'attelage d'un autre âge.
 Dans le velours trompeur de la neige.
 Dans l'haleine de quelques chiens réunis.
 Dans la troupe exténuée des feuilles mortes.

Emportez-moi sans me briser, dans les baisers,
 Dans les poitrines qui se soulèvent et respirent,
 Sur les tapis des paumes et leur sourire,
 Dans les corridors des os longs, et des articula-
 tions.

Emportez-moi, ou plutôt enfouissez-moi.

[LEVEM-ME]

[Levem-me numa caravela,
 Numa velha e doce caravela,
 Na proa, ou querendo, na espuma,
 E a perder-me de vista, ao longe, ao longe.

No atrelamento a um novo tempo.
 No falso veludo da neve.
 No fôlego de um bando de cães.
 Na tropa extenuada de folhas mortas.

Levem-me sem me quebrar, nos beijos,

Nos tórax que se levantam e respiram,
 Nos tapetes das palmas e em seu sorriso,
 Nos corredores dos ossos longos, e das articula-
 ções.

Levem-me, ou melhor enterrem-me.]

Uma angústia extrema parte do interior de um *eu* e sai a percorrer seu corpo físico que experimenta, à flor da pele, as sensações do mundo exterior, num apelo à viagem que, na verdade, é um apelo por uma via de passagem para o apagamento, para o desaparecimento do ser. Notem-se as repetições da preposição “dans”, articulando interioridade e fechamento, junto às imagens perceptivas e sensitivas do mundo “exterior”, e a farta incidência de metonímias, ao longo dos versos, legitimando esse percurso de um sujeito dilacerado entre “parte” e “todo”. Os apelos feitos por meio dos seis imperativos que estruturam o poema, contando com o título, marcam um aumento gradativo na tonicidade de um *fazer emissivo* para a *nulidade*: “levem-me, percam-me, enterrem-me”. A ilusão de uma viagem “real” desaparece logo, desde a quarta estrofe, a partir de onde começa o movimento mais acelerado de descida para o aniquilamento. Demonstrando uma fragilidade e um desprendimento exacerbados, o *eu* entrega-se totalmente a seus apelos, que não deixam de ser apelos ao amor e à vida, como comprova a terceira estrofe. No entanto, perante uma angústia tamanha, o sujeito quer ao mesmo tempo romper bruscamente com a vida, deixando-se levar pelo *outro*, nesse último apelo de ruptura brutal: “enterrem-me”. Desponta novamente a categoria semântica *vida/morte*. Observe-se que as aliterações, as assonâncias e a pontuação contribuem para garantir o ritmo dos movimentos do poema que, ora faz fluir o balanço da viagem, ora interrompe e desacelera a continuidade desse transporte, até culminar nesse último apelo acelerado, reduzido, do ponto de vista formal, a um único verso isolado que quebra a regularidade das estrofes anteriores.

Enfim, a aventura imaginária de ambos os poetas registra em seus discursos uma invasão repentina de movimentos descentralizadores que acionam elementos em destroços, tendendo por vezes para uma dissolução, para o informe, para o nada, e outras vezes para uma exuberância abundante. Essa negação da forma é, sem dúvida, um dos aspectos recorrentes das referidas obras. Ocorre,

portanto, uma invasão de movimentos transportadores, ora paralisantes, ora oscilatórios, que reativam forças centrípetas e centrífugas de passagem entre a presença e a ausência, o aqui e o alhures, entre o bem e o mal, a ascensão e a queda, entre um centro e seus *limiães e limites*, o que provoca um ritmo de sensações de imobilismo e ao mesmo tempo de movimentação propulsora que impulsiona os actantes a prosseguir sempre em direção a um centro de si mesmos. Confrontados com a necessidade de conhecer seus *limites*, vem o desejo incondicional de sentir-se em terra firme, de encontrar apoio. Henri Michaux alicerça seus dilemas no terreno de um mundo do *real* que se conjuga com o do mundo do *não-real* por um sistema de inversões e oposições que causa instabilidades, mas que é perfeitamente coerente e, pode-se dizer estável, exatamente porque é recorrente. Nesse terreno se dispõem: espaços de abertura, exterioridade e mobilidade vs. espaços de fechamento, interioridade, fixação, que se desdobram, circunscrevendo espaços obstruídos, interrompidos, limitados ou ainda retilíneos e profundos, circulares, espiralados, retorcidos, amarrados. No poema em prosa *Bétonné* [Concretado] (*Mes propriétés*, in: *La nuit remue*, p. 112), por exemplo, o sujeito prova a sensação de fixação, quando se vê paralisado, ou seja, tem-se uma exacerbação na modulação tensiva que configura esse sujeito do *não-poder fazer*:

Il suffit parfois d'un rien. Mon sang tourne
en poison et je deviens dur comme du béton. [...]

[Basta muitas vezes um nada. Meu sangue vira
veneno e eu me torno duro como concreto.] [...]

Em *Bonheur* [Felicidade] (*Mes propriétés*, in: *La nuit remue*, p. 113), é descrita a sensação de felicidade que, em movimento que parte de um interior profundo para o exterior, repentinamente, toma conta do *eu*, passando de uma posição central do corpo para as extremidades, em grande aceleração, mas sem conseguir abreviar o tempo do percurso. Esses poemas mostram que o auge da felicidade não se situa onde o ser atinge sua plenitude, mas, ao contrário, onde ele atinge sua própria negação, ou melhor, uma denegação:

Parfois, tout d'un coup, sans cause visible,
s'étend sur moi un grand frisson de bonheur.

Venant d'un centre de moi-même si intérieur
que je l'ignorais, il met, quoique roulant à une
vitesse extrême, il met un temps considérable
à se développer jusqu'à mes extrémités. [...]

[Às vezes, de repente, sem causa visível,
espalha-se sobre mim um grande arrepio de felicidade.

Vindo de um centro de mim mesmo tão interior
que eu o ignorava, leva, ainda que rodando a uma
velocidade extrema, leva um tempo considerável
para se desenvolver até as minhas extremidades.] [...]

Pode-se ainda constatar, como o *alhures* favorece o refúgio distante, o anonimato, que opera como uma descentralização benéfica, ao colocar o sujeito em confronto com as diferenças, com o exterior e o interior. Michaux é aquele incansável passageiro que busca em suas viagens mais insólitas, um conhecimento mais transparente desse *si mesmo* e desse *outro*, que lhe parece ser tão nebuloso, mostrando-se, porém, consciente de que a viagem absoluta não será realizada. Uma lição que ele tira de suas viagens e que parece insistir, na totalidade de seus textos, para que se faça nossa: é preciso ousar se perder, para se reencontrar, é preciso se descentralizar, para encontrar seu “centro” de equilíbrio. Assim, no poema *Icebergs* (*La nuit remue*, p. 89), é possível detectar, uma vez mais, todo um movimento em torno da espacialização para onde o poeta viaja, a fim de se evadir, de se refugiar, para se (re)constituir nesse querer (re)encontrar-se: um lugar distante, no Atlântico Norte, na extremidade do planeta “Terra”, lugar gelado de invernos eternos, lugar afastado e insólito, sem saída, que *parece* ultrapassar *limiares e limites* e *parece* estar fora do espaço e do tempo do “real”:

ICEBERGS

Icebergs, sans garde-fou, sans ceinture, où de
vieux cormorans abattus et les âmes des mate-
lots morts récemment viennent s'accouder aux
nuits enchanteresses de l'hyperboréal.

Icebergs, Icebergs, cathédrales sans religion
de l'hiver éternel, enrobés dans la calotte gla-

ciaire de la planète Terre.

Combien hauts, combien purs sont tes bords
enfantés par le froid.

Icebergs, Icebergs, dos du Nord-Atlantique,
augustes Bouddhas gelés sur des mers incon-
templées, Phares scintillants de la Mort sans
issue, le cri éperdu du silence dure des siècles.

Icebergs, Icebergs, Solitaires sans besoin, des
pays bouchés, distants, et libres de vermine.
Parents des îles, parents des sources, comme je
vous vois, comme vous m'êtes familiers...

[ICEBERGS]

[Icebergs, sem parapeito, sem cinturão, onde
velhos cormorões abatidos e as almas dos mari-
nheiros mortos recentemente vêm se debruçar nas
noites encantadoras do hiperbóreo.

Icebergs, Icebergs, catedrais sem religião
do inverno eterno, revestidos na calota gla-
cial do planeta Terra.

Quão altos, quão puros são teus contornos
gerados pelo frio.

Icebergs, Icebergs, dorso do Atlântico Norte,
augustos Budas gelados sobre mares incon-
templados, Faróis cintilantes da Morte sem
saída, o grito desvairado do silêncio dura séculos.

Icebergs, Icebergs, Solitários sem falta,
países fechados, distantes, e livres de vermes.
Pais das ilhas, pais das fontes, como eu
os vejo, como me são familiares...]

Esse poema constrói movimentos tensivos que impulsionam um imaginário em torno da figurativização de um espaço do *real* e do *não-real*, que tematiza a privação, a ausência, o distanciamento, o isolamento. O termo “Icebergs”,

desde o título, e ao longo de todo o poema, aparece com a ausência de um determinante (artigo Ø), assim como todos os seus atributos vêm reforçados pela redundância na idéia de negação (privação, ausência, distanciamento, isolamento): note-se a preposição “sem”, com cinco ocorrências; o prefixo “in-“ de “incontemplées”, ou seja, “sem” contemplação, *não* contemplados. Uma rede de isotopias assegura essa temática, permitindo leituras que recobrem as oposições *corpo vs. alma, vida vs. morte*, através dos movimentos *exterior vs. interior*. (i) a ausência de apoio, de base de sustentação para a matéria (“sem parapeito”, “sem cinturão”); (ii) a ausência de religião, ausência de base de sustentação para o espírito (na metáfora “catedrais sem religião”); (iii) a pureza do espírito, virtude colocada num patamar altaneiro, distante, de *limites* preservados pelo frio (“quão altos, quão puros são teus contornos”...); (iv) a metonímia “dorso do Atlântico Norte”, que posiciona o objeto para um não-retorno, um distanciamento; (v) a metáfora “augustos Budas gelados”, associando a imponência e a soberania da divindade à frieza, ao gelo, e remetendo ao distanciamento e isolamento da vida exterior, à reclusão; (vi) a ausência de escapatória, “Faróis cintilantes da Morte sem saída”; (vii) o isolamento completo e absoluto nas metáforas “Solitários sem falta, países fechados, distantes, livres dos vermes, pais das Ilhas”. Vale lembrar que as aves do tipo “cormorão” são uma espécie de *corvo-marinho* e, dentre as muitas conotações simbólicas do *corvo*, tem-se a de que “ele seria também um símbolo da solidão, ou melhor, do *isolamento voluntário* daquele que resolveu viver num plano superior”, de acordo com o *Dicionário dos Símbolos* (2009, p. 295).

O espaço e o tempo do *real* e do *não-real* caminham paralelamente; o mar, a noite, o hiperbóreo propiciam o encantamento dessas aves e das almas dos marinheiros mortos que vêm contemplar, em estado maravilhado, em deslumbramento (o termo “s’accouder” contém a parte do corpo “coude”, cotovelo, e remete ao gesto e movimento prospectivo para se debruçar e contemplar), esse espaço dominado pela figura “mistificada” dos “Icebergs”, embora estando “sem parapeito” e situado em “mares não contempláveis”. A temporalidade é aspectualizada em iteratividade e duratividade por uma quase ausência de verbos de ação, pois a figuratividade predomina com um forte grau de nominalização, e os verbos aparecem indicando a perenidade do inverno, “o grito do silêncio” que “dura séculos” e, note-se aqui, os dois movimentos contrários: o “grito” – movimento que sai de dentro do corpo, pela boca, para o exterior vs. o “silêncio” – movimento

contrário que retém os sons no interior da boca. As isotopias do /corpo/ e da /matéria/ (“ceinture” [cinto, cinturão], “s’accouder” [debruçar-se], “enrobés” [revestidos], “bords” [contornos, bordas], “dos” [dorso], “cri” [grito], “bouchés” [fechados], termo derivado de “bouche” [boca]) remetem a movimentos progressivos de passagem entre uma mortificação do corpo e uma renovação do espírito. As alegorias “Icebergs”, “Terra”, “Faróis”, “Morte”, “Solitários” garantem essa oposição isotópica /luz vs. sombra/, /vida vs. morte/. Vale ressaltar que o termo francês “ceinture” remete a “cinturão”, “cinto”. No *Dicionário dos Símbolos*, “cinturão” está relacionado a um espaço cercado – cinturão de muralhas – que, por sua vez, faz alusão ao termo “recinto” e remete a “domínio”. De acordo com esse dicionário:

Nas teorias psicanalíticas modernas, o recinto-domínio simboliza o ser interior. Os místicos medievais o denominam a *cela da alma*, o local sagrado das visitas e da morada divinas. E é para dentro dessa cidadela de silêncio que o homem *espiritual* se recolhe, a fim de defender-se contra todos os ataques do exterior, dos sentidos e da ansiedade, pois nela reside o seu poder, e é dela que ele extrai a sua força. O recinto simboliza a intimidade, da qual cada homem é senhor absoluto, e onde penetram somente os seres por ele escolhidos (Chevalier e Gheerbrant, 2009, p. 772).

Quanto ao termo “cinto”, como registra esse dicionário:

O cinto é, antes de mais nada, uma peça de vestuário e, até mesmo, a primeira dentre essas peças, se se der crédito às narrativas de gênese, tal como a da Bíblia, e conforme as observações etnográficas que parecem concordar sobre esse ponto. E é isso que diferencia fundamentalmente seu campo simbólico do campo simbólico da *fivela*. A fivela parte do cosmo, o cinto parte do homem. Preso em torno da cintura por ocasião do nascimento, o cinto *religa* a unidade ao todo, ao mesmo tempo que *liga* o indivíduo. Toda a ambivalência de sua simbólica resume-se nesses dois verbos. Ao religar (atar, ligar bem), o cinto tranqüiliza, conforta, dá força e poder; ao ligar (apertar, prender), ele leva, em troca, à submissão, à dependência e, portanto, à restrição – escolhida ou imposta – da liberdade (idem, p. 245).

Finalmente, o poema culmina no lirismo dos dois últimos versos. Nesse desfecho, é emocionante sentir a descoberta do poeta, sua lucidez, seu momento de iluminação, que transparece, na última estrofe, por meio de seu tom de voz de surpresa e satisfação, afastando o distanciamento e aproximando a figura simbólica dos “Icebergs”, que são “pais das ilhas” (isolamento), mas também “pais das fontes” (geração, criação de energia, renovação, traços isotópicos dos termos “ceinture” [cinto], “enfantés” [gerados], “parents” [pais], “familiers” [familiares]). Assim, a

instância enunciativa final tem expressão exclamativa que manifesta um *fascínio*. Note-se, portanto, um aspecto inacabado, confirmado pela suspensão do dito na marcação das reticências – “como eu os vejo”, “como me são familiares...”. Esse fascínio não apenas retém o olhar do enunciador imobilizado pelo *poder ver*, acionando uma forma de “*retenção*”, uma “*parada da continuação*”, ou seja, “a retenção que equivale à conservação da *parada*”, conforme explicita Tatit. Bem mais do que suspender o olhar, o fascínio impede esse olhar de terminar e, tem-se uma “*retenção*”, uma “*continuação da parada*” (TATIT, 2001, pp. 156-157). O fascínio neutraliza a expressão da solidão e, na categoria da timia, revela-se uma euforia, uma conjunção: um sujeito que se busca, parece se descobrir, descobrindo um *eu* no *si mesmo* que é *um outro*, no jogo discursivo (bem mais evidenciado no texto original) de pronomes pessoais de primeira pessoa, o *eu lírico*, e de segunda pessoa, pluralizado, “*vous*” (vocês, os Icebergs), que não deixa de remeter ao *ele*, o *outro*. Assim, um sujeito que busca o *outro*, por fim o encontra, encontrando o *si mesmo*. Recaímos outra vez na questão das “referências identificantes”, analisada por Ricoeur. Essa problemática recobre, de um lado, a semântica das designações de caráter rígido como os nomes próprios, e de outro, os atos de “autodesignação” do *eu* numa situação de enunciação e interlocução particular. O autor confronta as duas séries de “inquirições a uma teoria integrada do si”, que ele denomina “inquirição referencial” e “inquirição reflexiva”, numa abordagem semântica e pragmática, sob o ponto de vista da “enunciação” e do “sujeito falante”, e coloca que:

A questão será finalmente saber como o “eu-tu” da interlocução pode exteriorizar-se num “ele” sem perder a capacidade de se designar a si mesmo e como o “ele/ela” da referência identificante pode interiorizar-se num sujeito que se diz ele próprio. É realmente essa troca entre os pronomes pessoais que parece ser essencial ao que acabo de chamar uma teoria integrada do si no plano lingüístico (1991, p. 56).

Os trabalhos de Ricoeur sobre a identidade narrativa consideram o si individual como estando dividido entre uma “*identidade-idem*” e uma “*identidade-ipse*”, ou seja, uma identidade *do mesmo*, assimilada numa rede de traços que constituem o caráter do indivíduo em sua permanência temporal, e uma identidade do *self*, do *si*, ligado a uma permanência do *si-mesmo*, por exemplo, pela constância moral da garantia da palavra dada. Para definir os operadores da individuação suscetíveis de mostrar a identidade pessoal, para descrever os meios dos quais um

indivíduo dispõe para identificar o *outro* e identificar a ele mesmo pela linguagem, na dialética do *idem* e do *ipse*, Ricoeur toma emprestado dos lingüistas duas redes conceituais: de um lado, as descrições “definidas”, os nomes próprios, designadores rígidos, que só podem designar um único indivíduo, por meio de uma predicação singular, e de outro lado, as formas pronominais de carga semântica dita vazia, por meio das quais todo e qualquer sujeito falante pode se posicionar como interlocutor, enquanto está na pele de um *eu* perante um *tu*, duas formas que o discurso contribui para recuperar no espaço e no tempo, no *aqui* e no *agora* de uma instância enunciativa compreendida como um “acontecimento do mundo”. Em suma, não cabendo nos deter na complexidade do pensamento de Ricoeur, que, aliás, declara que nem a semântica, nem a pragmática, nem a filosofia da linguagem conseguem precisar a ontologia de seus *agentes* na *ação*, convém resumir que, sobre a base da teoria da *mimesis* narrativa e dramática desenvolvida por Aristóteles na *Poética*, Ricoeur conclui (nos três tomos de *Tempo e Narrativa*) que a existência do indivíduo no mundo poderia ser construída com base no exemplo de uma lógica narrativa que deve sua coerência a sua permanência no tempo. Assim, por meio da “intriga”, o trabalho da configuração temporal teria uma influência determinante na constituição da existência do *si*, e a elaboração discursiva de uma ação narrativa com suas personagens participaria da construção da identidade do *ipse*, independentemente do *idem*. A *mimesis* poética, por intermédio da intriga, contribuiria para introduzir uma permanência no que parece por essência variável, instável, volátil; ela permitiria à ipseidade, à identidade pessoal, à identidade do *si*, uma reaproximação da mesmidade. A identidade narrativa nos remeteria então, segundo o autor, à identidade pessoal que não se consegue apreender pelo viés da semântica ou da pragmática. (1991, pp. 55-72).

É importante, agora, chamar a atenção para a pertinência dos conceitos bakhtinianos de “monologismo” e “dialogismo”, relacionados à poesia e à prosa, respectivamente, observando como a sutileza do poeta ao introduzir um forte grau de lirismo, quase no último verso do poema *Icebergs*, faz ecoar, com maior intensidade ainda, sua voz, a voz do *eu lírico*, reflexo da conjunção do *si mesmo* e do *outro*, uma voz que antes parecia estar descentralizada pela predominância das descrições do *outro*, figurativizado nos “Icebergs”, mas que agora se sobrepõe, produzindo um efeito brutal que parece quebrar, implodir a geleira que envolve o poema como um todo. Confirma-se a força quantitativa do “monologismo” na poesia

por seu alto grau de intensidade, o que, como se pode constatar nesse poema, não exclui o “dialogismo”, a presença e as vozes do *outro*. Vale então acrescentar que talvez seja precisamente no aspecto discursivo do ato da enunciação que se possa encontrar a via que permitiria desbloquear esse impasse entre a ontologia filosófica do *si* e a pragmática. Pela pragmática discursiva, tem-se essa forma dupla de auto-referenciação, conforme concebe Ricoeur, na interação pressuposta entre a constituição do *si* em *ipse* e a construção de uma identidade pessoal de referência a um *si* (extradiscursivo), autodesignando a *si mesmo* e designando o *outro*, identificando a *si mesmo* e ao *outro*; assim como também se tem ainda a existência para todo e qualquer locutor/enunciador de um corpo próprio suscetível de inserir o ato de enunciação na realidade do mundo para fazê-lo agir sobre ela. É pela instância enunciativa que o *eu* se posiciona, se diz *eu*, se constrói, com seu corpo próprio e a expressividade verbal de sua voz, o que implica em diferentes modulações, ritmos, aspectualizações que animam o seu discurso. E isso se faz de maneira intradiscursiva e interdiscursiva, em referência a um *eu-tu*. Sendo assim, torna-se essencial a distinção clássica traçada por Benveniste (1989) entre “história/narrativa” e “discurso”, distinção que passa pelo “aparelho formal da enunciação”, o qual destaca as marcas discursivas do *ele/ela*, *lá/alhures*, *outrora/então* e as do *eu/tu*, *aqui* e *agora*, levando-se em conta, evidentemente, a permeabilidade na ordem do narrativo e na ordem do discursivo ou enunciativo, em particular, na medida em que todo enunciado é forçosamente assumido por um locutor/enunciador que se faz presente no discurso enquanto “instância de enunciação”. Enfim, vale citar o conhecido pensamento de Benveniste; apesar de a citação ser longa, ela resume toda essa questão que vem sendo discutida:

Antes da enunciação, a língua não é senão possibilidade da língua. Depois da enunciação, a língua é efetuada em uma instância de discurso, que emana de um locutor, forma sonora que atinge um ouvinte e que suscita uma outra enunciação de retorno. Enquanto realização individual, a enunciação pode se definir, em relação à língua, como um processo de apropriação. O locutor se apropria do aparelho formal da língua e enuncia sua posição de locutor por meio de índices específicos, de um lado, e por meio de procedimentos acessórios, de outro. Mas imediatamente, desde que ele se declara locutor e assume a língua, ele implanta o *outro* diante de si, qualquer que seja o grau de presença que ele atribua a este outro. Toda enunciação é, explícita ou implicitamente, uma alocação, ela postula um alocutário.

Por fim, na enunciação, a língua se acha empregada para a expressão de uma certa relação com o mundo. A condição mesma dessa mobilização e dessa apropriação da língua é, para o locutor, a necessidade de referir pelo

discurso, e, para o outro, a possibilidade de co-referir identicamente, no consenso pragmático que faz de cada locutor um co-locutor. A referência é parte integrante da enunciação.

Dando continuidade às análises e descrições, destacamos outro traço recorrente na obra, o discurso insano e sem sentido da folia, que também fala na voz do poeta, por exemplo, em seus *aforismos* apresentados como uma espécie de capítulo do livro *Face aux verrous* [De frente para os ferrolhos] (pp. 57-67), sob o título *Tranches de savoir* [Fatias de sabedoria]. Na estratégia sutil de enunciar seu pensamento, fazendo crer não se tratar de sua voz e sim de vozes de um senso comum, o ator escolhe o tom de distanciamento e objetividade dos aforismos ou máximas, sentenças condensadas que ditam uma verdade geral ou uma moral de sabedoria popular partilhada, camuflando, assim, seu modo de dizer *eu*, que fica apenas pressuposto. Pela polifonia que traspassa essas sentenças, tem-se um efeito de sentido de veracidade bastante convincente. A condensação e os verbos no presente, características formais da estrutura desse tipo de construção, parecem querer garantir que os *limites* de espaço e de tempo possam ser ultrapassados com a enunciação de tais discursos:

Qui cache son fou, meurt sans voix.

[Quem esconde seu louco, morre sem voz]

Sans têtes qui tournent, pas de carrousel.

[Sem cabeças que rodam, não tem carrossel.]

O tema da folia aparece também em poemas em prosa. *Le village de fous* [O vilarejo de loucos] (*La nuit remue*, p. 56), por exemplo, mostra, em oposições demarcadas por um *antes* e por um *depois*, as mudanças de estados e as ações comuns do dia-a-dia da vida cotidiana, mas que são tornadas absurdas: um homem espera a chuva passar, porém, sem haver indício de chuva. Outro procura, em meio a uma quantidade inumerável de ovos, dentro de inumeráveis cestos, seu cavalo roubado num dia de feira:

Autrefois si gai, maintenant un village désert.
Un homme sous un auvent attendait la fin de
la pluie, or il gelait ferme, il n'y avait aucune
apparence de pluie avant longtemps.

Un cultivateur cherchait son cheval parmi
les oeufs. On venait de le lui voler. C'était jour
de marché. Innombrables étaient les oeufs dans
d'innombrables paniers. Certes, le voleur avait
pensé de la sorte décourager les poursuivants. [...]

[Outrora tão alegre, agora um vilarejo deserto.
Um homem numa varanda esperava a chuva
passar, ora, geava nitidamente, não havia nenhuma
aparência de chuva há tempos.

Um agricultor procurava seu cavalo no meio
dos ovos. Tinham acabado de roubá-lo. Era dia
de feira. Inumeráveis eram os ovos dentro
de inumeráveis cestos. Seguramente o ladrão tinha
pensado dessa maneira desencorajar seus perseguidores.] [...]

Tranches de savoir também apresenta outras dessas idéias do absurdo
em tom de humor:

Dans le melon un coeur battait. (p. 41)

[Dentro do melão um coração batia]

Rêve chevalin: Cheval, ayant mangé
son chariot, contemple l'horizon. (p. 45)

[Sonho cavalari: Cavalo, após ter comido
sua carroça, contempla o horizonte.]

Tout n'est pas dur chez le crocodile.
Les poumons sont spongieux, et il rêve sur
la rive. (p. 48)

[Nem tudo é duro no crocodilo.
Os pulmões são esponjosos, e ele sonha às
margens.]

Colle tout, même le vent. (p. 48)

[Cola tudo, até mesmo o vento.]

Enfim, configuram-se modos de presença de um sujeito no *limiar* entre o real e o imaginário, entre a lucidez e o sonho acordado, o sonho noturno e o pesadelo. Configuram-se modos de ser e de fazer de atores constantemente disjuntos, sempre às voltas com a necessidade de uma não-fixação, de um não-repouso. Tão logo se depara com a imobilização, o sujeito actante parte em busca dos movimentos, quando encontra a socialização, parte em busca de evasão e permanece na solidão.

O texto *Le sportif au lit* [O desportista na cama] (*La nuit remue* pp. 20-29), dividido em dez estrofes, possibilita mostrar, como num fechar de olhos, o sujeito adentra em seus sonhos e também em pesadelos cruéis:

Il est vraiment étrange que, moi qui me moque du patinage comme de je ne sais quoi, à peine je ferme les yeux, je vois une immense patinoire.

Et avec quelle ardeur je patine!

Après quelque temps, grâce à mon étonnante vitesse qui ne baisse jamais, je m'éloigne petit à petit des centres de patinage, les groupes de moins en moins nombreux s'échelonnent et se perdent. J'avance seul sur la rivière glacée qui me porte à travers le pays.

Ce n'est pas que cherche des distractions dans le paysage. Non. Je ne me plais qu'à avancer dans l'étendue silencieuse, bordée de terres dures et noires, sans jamais me retourner, et, si souvent et si longtemps que je l'aie fait, je ne me souviens pas d'avoir jamais été fatigué tant la glace est légère à mes patins rapides.

[É realmente estranho que eu que nem dou importância à patinação, e mesmo a nem sei o quê, mal fechando os olhos, veja uma imensa pista de patinação.

E com que ardor eu patino!

Após algum tempo, graças a minha surpreendente velocidade que não baixa jamais, eu me distancio pouco a pouco dos centros de patinação, os grupos cada vez menos numerosos se dispersam e se perdem. Avanço sozinho no rio congelado que me leva pela região.

Não porque eu procure me distrair com a paisagem. Não. Apenas sinto prazer em avançar na vastidão silenciosa, cercada de terras duras e negras, sem jamais olhar para trás, e, quantas vezes e por tanto tempo que o tenha feito, eu não me lembro de já ter ficado cansado [tão leve é o gelo para meus velozes patins.]

Nessa primeira estrofe, o sujeito, mal entra no mundo onírico e já se vê tomado por um “ardor” ao patinar. Essa força intensa rege o andamento de uma “velocidade surpreendente” e sempre mais “acelerada” que assinala tanto o impacto quanto o aumento significativo de um alto grau de intensidade. Esse “ardor” também o impulsiona a passar para o campo da extensidade. Assim, sem perder a intensidade, “pouco a pouco”, ele se desloca de um “centro” para uma “exterioridade”, ao “avançar na vastidão”, afastando-se dos grupos que antes possuíam uma configuração concentrada (“centros de patinação”) e que, gradativamente, vão se tornando difusos pela dispersão. O sujeito sai de uma *pluralidade* para uma *singularidade* numa correlação conversiva: *quanto mais* velocidade, *mais* distanciamento. Há, portanto, uma aspectualidade temporal de presentificação iterativa e de uma certa longevidade prospectiva, pois o sujeito avança sempre mais, parecendo querer romper com o passado e, apesar de haver uma espacialidade extensiva de intenso silêncio, num terreno “duro” e “negro”, apaga-se da memória do sujeito o cansaço, pois o movimento ardente que o impulsiona ao afastamento, ao silêncio e à evasão, valores tão caros ao sujeito, traz-lhe a atenuação do repouso. Mas esse movimento precisa ser considerado conforme explica Merleau-Ponty: como “uma modulação de um ambiente já familiar”. Segundo o mesmo, “o presente vivido encerra em sua espessura um passado e um futuro. O fenômeno do movimento não faz senão manifestar de uma maneira mais sensível a implicação espacial e temporal” (1999, p.371). Logo, essa progressão envolvendo

alta intensidade e ampla extensidade move o sujeito em direção a um espaço aberto para a amplitude e o desprendimento, gerando a leveza do sonho que lhe traz, de certa forma, uma estabilidade.

Mais adiante, numa terceira estrofe do mesmo texto, um questionamento do narrador ao narratário, sob a modalidade do *parecer ser*, apresenta-o com um ponto de vista diferente e em situação oposta à anterior. A solidão da noite, do quarto silencioso, e de seu interior, é excluída por completo. Como se temesse o sonho noturno, o ator traz para o silêncio habitual da noite e de seu quarto, o ambiente movimentado e agitado de um hotel; a agitação de uma rua que, de sua janela, mostra, ao invés da noite, um dia comum de trabalho humano; a aparência e a animação de uma feira, repleta de gente. Por meio de descrições de ordem antes perceptiva, ele faz de seu quarto o espaço noturno do movimento dinâmico e da socialização. A “noite” mostra a realidade de um “dia” em plena energia de trabalho humano, o medo da solidão impulsiona à pluralidade, homens e mulheres, e a lógica da “mistura” é tamanha, que o sentido do individual se perde na heterogeneidade, porém, para revelar o bem, na propagação de inspiração divina de um espírito humano de coletividade e solidariedade. É pertinente lembrar que, de acordo com Merleau-Ponty:

A constituição de um nível espacial é apenas um dos meios da constituição de um mundo pleno: meu corpo tem poder sobre o mundo quando minha percepção me oferece um espetáculo tão variado e tão claramente articulado quanto possível, e quando minhas intenções motoras, desdobrando-se, recebem do mundo as respostas que esperam. Esse máximo de nitidez na percepção e na ação define um solo perceptivo, um fundo de minha vida, um ambiente geral para a coexistência de meu corpo e do mundo (1999, p. 337).

Enfim, o sonho mais profundo consegue religar regiões da personalidade que habitualmente se encontram separadas por muralhas intransponíveis. Passemos então ao relato desta terceira estrofe (pp. 22-23):

Qui, me connaissant, croirait que j'aime
la foule? C'est pourtant vrai que mon désir secret
semble d'être entouré. La nuit venue, ma
chambre silencieuse se remplit de monde et de
bruits; les corridors de l'hôtel paisible s'em-
plissent de groupes qui se croisent et se cou-

doient, les escaliers encombrés ne suffisent plus; l'ascenseur à la descente comme à la montée est toujours plein. [...]

A ma fenêtre, une énorme cheminée vomit largement une fumée abondante; tout respire la générosité des forces des éléments et de la race humaine au travail.

Quant à ma chambre qu'on trouve si nue, des tentures descendues du plafond lui donnent un air de foire, les allées et venues y sont de plus en plus nombreuses. Tout le monde est animé; on ne peut faire un geste sans rencontrer un bras, une taille, et enfin, étant donné la faible lumière, et le grand nombre d'hommes et de femmes qui tous craignent la solitude, on arrive à participer à un emmêlement si dense et extraordinaire qu'on perd de vue ses petites fins personnelles... C'est la tribu, ressuscitée miraculeusement dans ma chambre, et l'esprit de la tribu, notre seul dieu, nous tient tous embrassés.

[Quem quer que me conheça, pensaria que eu gosto de multidão? Porém é verdade que meu desejo secreto parece ser o de estar rodeado. Ao cair da noite, meu quarto silencioso se enche de gente e de barulho; os corredores do calmo hotel se enchem de grupos que se cruzam e se topam, as escadas transbordando não são suficientes, o elevador, na descida como na subida está sempre cheio. [...]

Em minha janela, uma enorme chaminé vomita vastamente uma fumaça abundante; tudo respira a generosidade das forças dos elementos e da raça humana no trabalho.

Quanto a meu quarto que se encontra tão desnudo, pedaços do forro dependurados no teto lhe dão um ar de feira, as idas e vindas são cada vez mais numerosas. Todo mundo está animado; não se pode fazer um gesto sem se de-

parar com um braço, uma silhueta, e enfim, devido à
 fraca luz, e ao grande número de homens
 e de mulheres, todos temendo à solidão,
 chega-se a fazer parte de uma mistura tão densa
 e extraordinária que os poucos fins pessoais
 se perdem de vista... É a tribo, ressuscitada
 milagrosamente em meu quarto, e o espírito
 da tribo, nosso único deus, nos mantém todos
 abraçados.]

Nas próximas quinta, sexta, sétima e nona estrofes do mesmo poema em prosa, tem-se o pesadelo (pp. 24-25). Note-se então como a temporalidade se aspectualiza com uma longevidade e uma duratividade que se acentuam no adentrar da noite. Há uma iteratividade nas ações e um aumento das formas, das dimensões e das densidades das matérias. Também há modalizações expressas pela repetição de qualificações adjetivas e adverbiais, com propriedades intensificadoras de quantificação, produzindo, assim, efeito de hipérbole, de exagero (“pesado”, “muito grande”, “excepcional”, “gigantescos”, “enormes”). Ao mesmo tempo, tem-se o efeito de sentido inverso com a diminuição do grau de quantificação para mais fraco, tendendo a uma desvalorização negativa (“pobre homem”, “empoleirado”, “miseravelmente achatado”, “desencorajador”, “pequena”, “exausta”, “abatida”). Há uma lógica da *mistura*, metamorfoses; há insetos esfacelados, partes de corpos espedaçados, sangue, enfim, impressões visuais desagradáveis de se imaginar. Tantos fatos fora do comum provocam estranhamento e fazem o próprio narrador duvidar, acionando, portanto, a modalidade do *crer*, com uma estruturação modal do tipo: *dever + crer*. Esse procedimento *parece querer* uma adesão do enunciador e, por implicação, do enunciatário, a uma crença naquilo que apesar de *não parecer ser e/ou não poder ser* no plano do real, o sujeito *sabe poder ser* no plano do não-real. Isso pode levar a um *não crer poder ser* e, logicamente, a um *não querer crer*. Por isso, uma vez diante do verossímil e do inverossímil, a modalidade deôntica do *dever (crer)* é convocada para dar suporte à manipulação de um enunciador destinador de valores de crença em fatos narrados que constroem esse *limiar*. Segue a transcrição das estrofes:

Toute la longue nuit, je pousse une brouette...

lourde, lourde. Et sur cette brouette se pose un très gros crapaud, pesant... pesant, et sa masse augmente avec la nuit, atteignant pour finir l'encombrement d'un porc.

Pour un crapaud avoir une masse pareille est exceptionnel, garder une masse pareille est exceptionnel, et offrir à la vue et à la peine d'un pauvre homme qui voudrait plutôt dormir la charge de cette masse est tout à fait exceptionnel.

[...Durante toda a longa noite, empurro um carrinho de mão... pesado, pesado. E sobre esse carrinho se assenta um enorme sapo, pesado... pesado, e sua massa aumenta com a noite, atingindo por fim o volume de um porco.

Para um sapo, ter semelhante massa é excepcional, e oferecer à visão e ao penar de um pobre homem que queria apenas dormir, a carga dessa massa, é totalmente excepcional.]

*

De gigantesques élytres, et quelques énormes pattes d'insectes entrecroisées d'un vert éclatant, apparurent sur le mur de ma chambre, étrange panoplie.

Ces verts rutilants, segments, morceaux et membres divers ne se lièrent pas en forme de corps. Ils restèrent comme les dépouilles respectées d'un noble insecte qui succomba au nombre.

[Gigantescos élitros e algumas patas enormes de insetos, entrecruzadas, de um verde ofuscante, apareceram na parede de meu quarto, estranha panóplia.

Esses verdes rutilantes, segmentos, pedaços e membros diversos não se ligaram formando um

corpo. Ficaram como espólios inviolados de um nobre inseto que sucumbiu ao número.]

*

Le matin quand je me réveille, je trouve
juché et misérablement aplati au haut de mon
armoire à glace, un homme-serpent.

L'amas de membres contorsionnés, à la façon
décourageante des replis de l'intestin, appartient-il tout entier à cette petite tête épuisée, accablée? Il faut le croire. [...]

[De manhã quando me acordo, encontro
empoleirado e miseravelmente achatado em cima de meu
guarda-roupa, um homem-serpente.

O amontoado de membros contorcidos, de aspecto
desencorajador como as dobras do intestino, pertence por inteiro a essa cabeça pequena, exausta, abatida? É preciso crer nisso.] [...]

Os poemas acima nos oferecem uma visualização e uma impressão de quantidades concretas e massivas que oscilam entre as grandezas da série “integral” do sistema quantitativo sublinhado por Brøndal, *totus - unus - solus*. Temos, no primeiro poema, uma integralidade (*totus*) que aumenta de valor quantitativo pelo aumento de massa e de volume; no segundo, unidades (*unus*) que se mantêm à parte de um conjunto integral; no terceiro, a grandeza considerada à parte, mas que faz parte de um conjunto (*solus*), e que está representada pela “mistura” de duas partes diferentes que formam um todo, um “homem-serpente”; entretanto, a integralidade é posta em dúvida, desestabilizando-se, dessa maneira, a correlação da quantidade integral. Na verdade, desestabiliza-se a integralidade física do poeta e sua fragilidade interior aparece refletida nessa desintegração do corpo físico que, visto como um *limite* de demarcação de unidades, de partes de um conjunto, precisa ser não apenas percebido, mas também apreendido e conhecido, do *unus* ao *totus*. Digamos que em relação à experiência do ser-no-mundo, o sujeito, nesses textos, não está em posição de exterioridade, mas numa relação de inclusão.

As fronteiras que separam os elementos *humano* e *animal* são flutuantes, proporcionando uma identidade difusa, por exemplo, “homem-serpente”. Como fazem crer os questionamentos e os comentários do enunciador, os valores, entretanto, parecem estar preservados, como “espólios inviolados de um nobre inseto que sucumbiu ao número”.

Na penúltima estrofe do poema que estamos analisando (p. 27), que será transcrita abaixo, tem-se uma descrição que oferece movimentos na dimensão espacial de enquadramento do cenário. Como num quadro ou numa fotografia, tem-se uma percepção de imagens que se aproximam e se distanciam num espaço tópico. Segundo Fiorin, o espaço tópico é aquele onde

os corpos são dispostos em relação ao ponto de referência, segundo um determinado ponto de vista, isto é, uma dada categoria espacial. Isso permite estabelecer a posição do corpo ou a direcionalidade de seu movimento com base numa das dimensões do espaço. Temos, então, uma espacialidade tópica estática e uma cinética. Essa espacialidade diz-nos onde estamos e onde estão os corpos na vastidão do universo, para onde vamos ou vão os corpos (1999, p. 262).

Nessa estrofe do poema em análise, sabe-se que se trata do mesmo narrador, agora um observador, que descreve o mesmo espaço de um quarto. É curioso que o espaço desse quarto esteja movimentado e apresente mudanças para a perspectiva do olhar, apesar dos poucos indicadores espaciais inseridos no texto, ou seja, tem-se apenas as indicações da posição do bebê que se encontra sobre um grande leito e a de sua mãe que está “do outro lado”, logicamente, desse mesmo leito. Note-se, então, que essa movimentação provém bem mais de uma aspectualização do espaço-tempo. Assim, concorrem para tais movimentos: (i) as formas verbais de aspecto imperfectivo, para as descrições dos estados e das posições dos sujeitos e objetos, em retardamento, e as formas verbais expressando uma anterioridade, *mais-que-perfeito*, projetando para bem mais atrás, distanciando a ação do gato, tempos que, de acordo com Zilberberg, retêm os *limiões* e deixam escapar os *limites* (1993, p. 6); (ii) o aspecto terminativo do *pretérito perfeito*, em francês, o *passado simples*, e não o *passado composto*, introduzindo, portanto, com os demais tempos já citados, a ordem da *história* e não do *discurso*, reaproximando a perspectiva, com a ação efetiva do actante representado pelo ator “gato”; (iii) o *particípio presente* “en hésitant” [hesitante], indicando o movimento anterior de lentidão, ao qual se contrapõem, no momento da ação, os movimentos de rapidez,

expressos com o advérbio “rapidamente”, com as “três patadinhas” e com o “sangramento imediato” do nariz da vítima; (iv) a repetição do indicador espacial “do outro lado”, com a expansão “da cama”, em enunciados desprovidos de verbos, provoca um distanciamento; (v) o tamanho do leito com os cobertores espessos parecem também acentuar o processo de lentidão diante da impossibilidade de reação da figura da mãe que, com as propriedades da ordem da “exacerbação” que lhe são atribuídas, “exangue” (sem sangue, pálida ao extremo), “esgotada” (cansada em excesso), não participa do processo; finalmente, (vi) a imagem fria e quase sem movimento que apresenta essa mãe extremamente cansada, paralisada e pálida como figura mortificada pela imagem do mármore frio, pesado e polido. Assim, permanece-se no espaço de um quarto, com um grande leito, onde os observadores, narrador e narratário, podem sentir e sofrer com a leitura dessa comovente descrição que tematiza a angústia maternal indefesa, por causa de seu estado de *querer fazer*, mas *não-poder fazer*, diante do ataque do actante agressor a seu objeto que, apesar das propriedades de “vivacidade” – “nariz rosado” e “sangue vermelho”, “agitação” – que lhe são atribuídas e que se contrapõem justamente àquelas da figura da mãe, é igualmente indefeso, por causa de seu estado, um bebê que *não-sabe fazer* e *não-pode fazer*.

C'était sur un grand lit qu'était posé ce bébé.
A l'autre bout la mère exsangue, extenuée. Un
chat avait sauté sur le lit et mis la patte en
hésitant sur la figure du marmot. Ensuite, vive-
ment, il donna trois petits coups de patte sur
le nez rose et peu proéminent, qui saigna aus-
sitôt, un sang rouge et bien plus grave que lui.

A l'autre bout du lit sous les couvertures
épaisses la mère, la tête retenue dans le man-
chon de la fatigue, ne sait comment intervenir.
Déjà le marbre fait en elle son froid, son poids,
son poli.

Cependant, le bébé en s'agitant vient de déta-
cher son maillot sous l'oeil intéressé du chat.

Comment pourra-t-elle intervenir, paralysée
comme elle est? [...]

[Era sobre um grande leito que estava deitado esse bebê.

Do outro lado a mãe exangue, exausta. Um gato tinha saltado sobre o leito e posto a pata hesitante sobre o rosto do garoto. Em seguida, com vivacidade, deu três patadinhas no nariz rosado e pouco proeminente, que logo sangrou, um sangue vermelho e bem mais forte que ele.

Do outro lado do leito debaixo dos cobertores espessos a mãe, a cabeça imóvel no agasalho, da fadiga, não sabe como intervir. Desde já o mármore lhe impõe sua frieza, seu peso, sua polidez.

Eis então que ao se agitar o bebê acaba tirando a roupa, sob o olhar de interesse do gato.

Como ela poderá intervir, estando paralisada dessa maneira?] [...]

O *Canto seis do quarto Canto de Maldoror* permite que se observe bem de perto como dialogam os textos de Lautréamont e de Henri Michaux. O narrador, um enunciador explícito na figura de *Maldoror*, inicia a contar um sonho que teve ao adormecer na falésia. É de se notar como ele dialoga com o narratário-leitor, embora em tom de distanciamento e de generalização, interpelando-o a participar da ação e a sentir as mesmas sensações do sono pesado que teve:

Je m'étais endormi sur la falaise. Celui qui, pendant un jour, a poursuivi l'autruche à travers le désert, sans pouvoir l'atteindre, n'a pas eu le temps de prendre de la nourriture et de fermer les yeux. Si c'est lui qui me lit, il est capable de deviner, à la rigueur, quel sommeil s'appesantit sur moi. (p. 250)

[Eu adormeci na falésia. Quem, durante um dia, perseguiu o avestruz pelo deserto, sem conseguir alcançá-lo, não teve tempo de comer nem de fechar os olhos. Se é ele quem me lê agora, ele é capaz de adivinhar, a rigor, que espécie de sono está pesando sobre mim.]

No percurso do relato, *Maldoror* envereda por outras paragens, desviando-se da focalização no sonho, e, em determinado momento, querendo retomá-lo, dirige-se novamente ao leitor, desta vez em tom irônico. Ele revela que, no sonho, entrou no corpo de um porco:

Mais arrivons tout de suite au rêve, afin que les impatients, affamés de ces sortes de lectures, ne se mettent pas à rugir, comme un banc de cachalots macrocéphales qui se battent entre eux pour une femelle enceinte. Je rêvais que j'étais entré dans le corps d'un pourceau, qu'il ne m'était pas facile d'en sortir, et que je vauvais mes poils dans les marécages les plus fangeux. Était-ce comme une récompense? Objet de mes vœux, je n'appartenais plus à l'humanité! Pour moi, j'entendis l'interprétation ainsi, et j'en éprouvai d'une joie plus que profonde. Cependant, je recherchais activement quel acte de vertu j'avais accompli pour mériter, de la part de la Providence, cette insigne faveur. Maintenant que j'ai repassé dans ma mémoire les diverses phases de cet aplatissement épouvantable contre le ventre du granit, pendant lequel la marée, sans que je m'en aperçusse, passa, deux fois, sur ce mélange irréductible de matière morte et de chair vivante, il n'est peut-être pas sans utilité de proclamer que cette dégradation n'était probablement qu'une punition, réalisée sur moi par la justice divine. Mais, qui connaît ses besoins intimes ou la cause de ses joies pestilentielles? La métamorphose ne parut jamais à mes yeux que comme le haut et magnanime retentissement d'un bonheur parfait, que j'attendais depuis longtemps. Il était enfin venu, le jour où je fus un pourceau. (pp. 251-252)

[Mas vamos logo ao sonho, a fim de que os impacientes, famintos desse tipo de leitura, não se ponham a rugir, como um banco de cachalotes macrocefálicos lutando entre si por uma fêmea em gestação. Eu sonhava que tinha entrado no corpo de um porco, que não estava sendo fácil sair dele e que meus pelos se espojavam nos pântanos mais lamacentos. Seria como uma recompensa? Objeto de meus desejos, não mais pertencia à humanidade! Para mim, foi assim que interpretei, e senti uma sensação de alegria mais que profunda. Entretanto, procurava ativamente que ato virtuoso eu tinha cometido para merecer da parte da Providência essa graça notável. Agora que repassei na memória as diversas fases desse achatamento assustador contra o ventre do granito, durante o qual a maré, sem que eu me apercebesse, passou, duas vezes, sobre essa mistura irreduzível de matéria morta e de carne viva, talvez não fosse inútil proclamar que essa degradação era provavelmente apenas uma punição a mim destinada pela justiça divina. Mas quem conhece suas necessidades íntimas ou a causa de suas alegrias pestilentas? A metamorfose sempre pareceu a meus olhos como a elevada e magnânima ressonância de uma alegria perfeita, esperada há tanto tempo. Finalmente chegara, o dia em que fui um porco!]

Ao ler os textos de *Os Cantos de Maldoror*, pouco a pouco, o leitor se apercebe que há uma série de retomadas e de repetições que vão unindo peças de um mosaico. Há igualmente procedimentos de heterogeneidade mostrada e não marcada por meio da intertextualidade. Nesse trecho, por exemplo, *Maldoror* relembra as passagens da tempestade (*Canto II, 13*) e também a cena em que houve o acoplamento com a fêmea da baleia, cena que se passa, também, perto de uma falésia. Ele remete ainda aos Evangelhos de São Mateus (VIII, 23-24) e de São Marcos (V, 1-10), que mostram quando Jesus cura dois homens possuídos por demônios, lançando os demônios aos porcos. Aqui, Lautréamont inverte essa cena e o sujeito desejoso de não mais pertencer aos humanos regozija-se por ter entrado na pele de um porco. A degradação humana mostra a ordem da *mistura*: “pântanos lamacentos”, “matéria morta” misturada com “carne viva”; a própria metamorfose é uma *mistura*. O peso do mal aparece como sendo mais forte no homem de que o do bem. O próprio nome *Maldoror* sugere o “mal” (le mal), o “horror” (em latim), e como diz o próprio *Maldoror*, em comentário feito no terceiro *Canto*: “Maldoror (comme ce nom répugne à prononcer!)” [Maldoror (como esse nome é repugnante de se pronunciar!)] (p. 204). O nome *Maldoror* evoca ainda o “ouro” (l’or) e a “aurora” (l’aurore) – a aurora, “crepúsculo da manhã”, tão esperada para aliviar a angústia de *Maldoror* ao despertar de um sonho que finaliza o *quinto Canto* (*Canto sete*), aliás uma das belas passagens da obra que aqui transcrevemos:

Sa chemise seule recouvre son corps. Il cherche des yeux la carafe de cristal afin d’humecter son palais desséché. Il ouvre les contrevents de la fenêtre. Il s’appuie sur les rebords. Il contemple la lune qui verse, sur sa poitrine, un cône de rayons extatiques, où palpitent comme des phalènes, des atomes d’argent d’une douceur ineffable. Il attend que le crépuscule du matin vienne apporter, par le changement de décors, un dérisoire soulagement à son coeur bouleversé (pp. 304-305).

[Apenas a camisa recobre seu corpo. Ele procura com os olhos a jarra de cristal para umedecer seu palato ressecado. Ele abre os postigos da janela. Ele se apóia nas bordas. Ele contempla a lua que derrama sobre seu peito um cone de raios estáticos, onde palpitam, como falenas, átomos de prata de uma candura infável. Ele espera que o crepúsculo da manhã venha

trazer, pela mudança de cenário, um irrisório alívio para seu coração transtornado.]

É interessante confrontar, nesse *quinto Canto*, o contraste existente entre esse desfecho poético, acima transcrito, e a introdução que relata os momentos difíceis e atormentados de um estranho pesadelo:

Chaque nuit, à l'heure où le sommeil est parvenu à son plus grand degré d'intensité, une vieille araignée de la grande espèce sort lentement sa tête d'un trou placé sur le sol, à l'une des intersections des angles de la chambre. [...]

Quand elle s'est assurée que le silence règne aux alentours, elle retire successivement, des profondeurs de son nid, sans le secours de la méditation, les diverses parties de son corps, et s'avance à pas comptés vers ma couche. Chose remarquable! moi qui fais reculer le sommeil et les cauchemars, je me sens paralysé dans la totalité de mon corps, quand elle grimpe le long des pieds d'ébène de mon lit de satin. Elle m'étreint la gorge avec les pattes, et me suce le sang avec son ventre. Tout simplement! (p. 295)

Toda noite, na hora em que o sono atingiu seu mais alto grau de intensidade, uma velha aranha de uma espécie de grande dimensão faz surgir lentamente sua cabeça de um buraco no chão, situado numa das interseções dos ângulos do quarto. [...]

Quando ela está segura de que o silêncio reina nos arredores, ela retira sucessivamente, das profundezas de seu ninho, sem recorrer à meditação, as diversas partes de seu corpo, e avança contando os passos em direção a meu leito. Coisa surpreendente! Eu que consigo repelir o sono e os pesadelos, sinto-me paralisado na totalidade de meu corpo, quando ela sobe pelos pés de ébano de meu leito de cetim. Ela aperta minha garganta com suas patas, e chupa meu sangue com seu ventre. Tudo muito simples!]

Maldoror prossegue relatando sua reação, suas ameaças e seu combate com a aranha. É preciso observar que esse *Canto* foi aberto por aspas, que aparecem, aliás, durante todo o livro, iniciando apenas este *Canto* e o *Canto onze do segundo Canto* (p. 165). Neste último, as aspas se fecham duas páginas depois e sinalizam uma intertextualidade, uma evocação ao texto de origem, que é o poema de Lamartine: *La Lampe du Temple* (In: *Les harmonies poétiques et religieuses*) [A

Lâmpada do Templo (As Harmonias poéticas e religiosas)], no qual Lautréamont vem fazer interferência. Há, então, nesse caso, uma heterogeneidade mostrada e marcada. As aspas do início deste *quinto Canto* que estamos descrevendo, também são fechadas quase duas páginas depois, no exato momento em que se passará de uma debreagem enunciativa para uma debreagem enunciva:

Oh! qui démêlera mes souvenirs confus! Je lui donne pour récompense ce qui reste de mon sang: en comptant la dernière goutte inclusivement, il y en a pour remplir au moins la moitié d'une coupe d'orgie". Il parle, et il ne cesse de se déshabiller. Il appuie une jambe sur le matelas, et de l'autre, pressant le parquet de saphir afin de s'enlever, il se trouve étendu dans une position horizontale. Il a résolu de ne pas fermer les yeux, afin d'attendre son ennemi de pied ferme. (p. 297)

[Oh! quem esclarecerá minhas lembranças confusas! Eu lhe dou como recompensa o que resta de meu sangue: contando com a última gota inclusive, tem sangue para encher pelo menos a metade de uma taça de orgia." Ele fala, sem parar de se despir. Ele apóia uma perna no colchão, e com a outra a pressionar o piso de safira, na tentativa de se levantar, ele fica estendido numa posição horizontal. Resolveu não fechar os olhos para aguardar seu inimigo de prontidão.]

Essa passagem brusca de uma debreagem enunciativa para uma debreagem enunciva também se dá no momento exato em que o sujeito enunciator se mostra bastante confuso, deixando confuso também o enunciatário. Mais adiante, como transcrevemos abaixo, porém, *Maldoror parece querer* esclarecer tudo, e novamente dirige-se ao leitor, por meio de paralelismos e paráfrases que retomam de maneira mais condensada o que já se tinha dito anteriormente, como se pode conferir voltando ao trecho da página anterior (referente à página 295). Ele insere comentários destinados ao enunciatário, como numa espécie de intervenção do autor, quando este tenta orientar a compreensão da narrativa. Entretanto, tem-se com esses tipos de esclarecimentos uma desestabilização da narrativa pelos movimentos que apontam para um *limiar*, e o episódio do pesadelo se mostra como inevitável e parece se estender à realidade pressuposta para anunciar seu inacabamento:

Regardez cette vieille araignée de la grande espèce, qui sort lentement sa tête d'un trou placé sur le sol, à l'une des intersections des angles de la chambre. Nous ne sommes plus dans la narration. Elle écoute attentivement si quelque bruissement remue encore ses mandibules dans l'atmosphère. Hélas! nous sommes maintenant arrivés dans le réel, quant à ce qui regarde la tarentule, et, quoique l'on pourrait mettre un point d'exclamation à la fin de chaque phrase, ce n'est peut-être pas une raison pour s'en dispenser. Elle s'est assurée que le silence règne aux alentours; la voilà qui retire successivement, des profondeurs de son nid, sans le secours de la méditation, les diverses parties de son corps, et s'avance à pas comptés vers la couche de l'homme solitaire. Un instant elle s'arrête; mais il est court, ce moment d'hésitation. Elle se dit qu'il n'est plus temps encore de cesser de torturer, et qu'il faut auparavant donner au condamné les plausibles raisons qui déterminèrent la perpétualité du supplice. (pp. 297-298)

[Vejam essa velha aranha de uma espécie de grande dimensão, que retira lentamente sua cabeça de um buraco localizado no chão, numa das interseções dos ângulos do quarto. Não estamos mais na narração. Ela escuta atentamente se ao mexer suas mandíbulas um ruído qualquer surge ainda na atmosfera. Que pena! Chegamos agora no real, no que se refere à tarântula, e, embora fosse possível pôr um ponto de exclamação no final de cada frase, talvez não seja um motivo para livrar-se dela. Ela se assegurou de que o silêncio reinasse nos arredores; e aí está ela que retira sucessivamente, das profundezas de seu ninho, sem recorrer à meditação, as diversas partes de seu corpo, e avança contando os passos em direção ao leito do homem solitário. Ela pára por um instante; mas é curto esse momento de hesitação. Ela pensa que ainda não está na hora de parar de torturar, e que antes é preciso dar ao condenado as razões plausíveis que determinaram a perpetuidade do suplício.]

Nesse pesadelo, vale notar o modo de presença de um sujeito passivo e ativo ao mesmo tempo. O sujeito, vítima de seu agressor e caracterizado por sua vulnerabilidade e pelo fato de estar dormindo demonstra uma impotência diante do estado de letargia ocasionado pelo sono profundamente intenso: o mais alto grau de intensidade acentua esse estado de torpor que oscila de um estado de letargia ao estado mais acelerado da reação do actante. Sua incompreensão perante o ataque apresenta-o como uma vítima, em expiação: ele se pergunta angustiado o que poderia ter feito para merecer tamanha agressão. Observemos, também, como ele

confessa ser vítima do charme de seu agressor e como reconhece, embora vagamente, ter permitido que essa ação acontecesse:

Je ne sais pas ce que je lui ai fait, pour qu'elle se conduise de la sorte à mon égard. Lui ai-je broyé une patte par inattention? Lui ai-je enlevé ses petits? Ces deux hypothèses, sujettes à caution, ne sont pas capables de soutenir un sérieux examen; elles n'ont même pas de la peine à provoquer un haussement dans mes épaules et un sourire sur mes lèvres, quoique l'on ne doive se moquer de personne. Prends garde à toi, tarentule noire; si ta conduite n'a pas pour excuse un irréfutable syllogisme, une nuit je me réveillerai en sursaut, par un dernier effort de ma volonté agonisante, je romprai le charme avec lequel tu retiens mes membres dans l'immobilité, et je t'écraserai entre les os de mes doigts, comme un morceau de matière molle. Cependant, je me rappelle vaguement que je t'ai donné la permission de laisser tes pattes grimper sur l'éclosion de la poitrine, et de là jusqu'à la peau qui recouvre mon visage; que par conséquent, je n'ai pas le droit de te contraindre. (p. 296)

[Não sei o que lhe fiz para que ela tenha esse tipo de conduta a meu respeito. Esmaguei-lhe uma pata por falta de atenção? Roubei-lhe seus filhotes? Essas duas hipóteses, sujeitas a cautela, não são capazes de sustentar uma investigação tão séria; elas nem encontram dificuldade para provocar em mim o desprezo e um sorriso em meus lábios, embora não se deva zombar de ninguém. Toma cuidado, tarântula negra, se tua conduta não tem como desculpa um irrefutável silogismo, uma noite eu me acordarei sobressaltado, por um último esforço de minha vontade agonizante, quebrarei o charme com o qual tu reténs meus membros na imobilidade, e te esmagarei entre os ossos de meus dedos, como um pedaço de matéria molenga. Entretanto, lembro vagamente que te dei permissão para que deixasses tuas patas subir até onde o peito aflora e de lá até a pele que recobre o meu rosto; por isso, não tenho o direito de te contrariar.]

A ação que se desenrola no espaço familiar e íntimo do quarto da vítima, onde nenhum elemento parece sair do estado habitual, recebe uma tonalidade de fantástico, com a irrupção da aranha que vai provocando com sua imagem obsedante um medo natural e irracional no enunciador e um mal-estar surpreendente no enunciatário. A incidência dos modalizadores adverbiais:

“lentamente”, “sucessivamente”, “atentamente”, “contando os passos”, anunciam a aproximação do agressor, em andamento desacelerado, como um mecanismo inevitável e irreversível. A ação instaura um cenário de vampirismo: o contato entre os dois corpos, a insistência sobre as diversas partes do corpo, o sangue, a ojeriza que provém, inicialmente da percepção visual, para depois chegar na percepção tátil. E essa ação parece se constituir como um ritual que sempre recomeça “a cada noite”, quando o inseto aterrador está seguro de que reina o silêncio no quarto. Aliás, o barulho que se escuta e que é proveniente das “mandíbulas” aparece em alguns episódios de outros *Cantos*, onde o medo é explorado. É curioso como esse espaço figurativo de pesadelo e de terror contrasta com os elementos refinados da decoração do quarto: o “leito de cetim” tem os “pés de ébano”, o piso é de “safira”. Assim como os movimentos da introdução e do desenrolar da ação contrastam com os movimentos do encaminhamento para o desfecho do *Canto*, como foi mostrado mais acima. E é preciso notar que, no desfecho, novamente, passa-se de uma debreagem enunciativa para uma debreagem enunciva.

É importante chamar a atenção para as diferentes designações atribuídas ao inseto: (i) “uma velha aranha de uma espécie de grande dimensão”: temos uma perífrase que atribui valor de legitimidade à espécie, valor de “nobreza” e “tradição” que asseguram o “perigo” com o aparecimento desse objeto; (ii) “tarântula negra”: um apóstrofo (comum nas epopéias homéricas) que dá um tom descritivo, simbólico e ameaçador, com sua sonoridade rude e com a qualificação “negra”; (iii) uma comparação: “como um pedaço de matéria mole”, comparação que conota o *querer fazer* e o *poder fazer* da vingança. Em francês, o sufixo -asse de “molasse” tem valor pejorativo, que aqui acentua a idéia de uma força que pode ser aniquilada e humilhada.

Pode-se ainda depreender o tom jocoso do enunciador ao perfazer o percurso que ironiza os procedimentos literários, os usos e abusos que se faz de uma linguagem ora banal, ora elaborada e grandiloquente. Seu próprio estado de vítima nessa cena “grotesca” “carnavalizada” é desprezível, bem como sua incompreensão e seu tom de expiação. Observem-se as tentativas de implicar o enunciatário como testemunha observadora, mas igualmente ativa, as hipóteses de um “riso reduzido” que são lançadas a si próprio e ao enunciatário, quando na verdade não se sabe quem está rindo de quem, nem por quê, não havendo nem mesmo motivos para o riso, nessa cena de forte tendência para o monstruoso.

Assim, ressalte-se, finalmente, como a narrativa que contempla um regime enunciativo, tanto da ordem da história, quanto da ordem do discurso, aparece entrecortada por descontinuidades nas estrofes, recorrências, interpelações e comentários, monólogos interiores, bem mais persuasivos que descritivos. Inscreve-se, desse modo, em meio ao forte tom de *monologismo*, um *dialogismo* entre Lautréamont e *Maldoror* que, como num delírio, logo se confundem, e um *dialogismo* entre enunciador e enunciatário que parece querer confundir o leitor nessa pluralidade de vozes. Com base nos procedimentos acima analisados, e também nas enunciações exclamativas e interrogativo-negativas, que sempre implicam o enunciador e o enunciatário-leitor, podemos concluir que o monólogo interior permite *fazer crer* que há um não-monólogo interior, quando o locutor é também o interlocutor, e quando o destinatário-enunciatário é igualmente o leitor. Os textos de Lautréamont convocam, portanto, um método meticuloso, pelo cuidado excessivo em manifestar e sublinhar os lugares e os papéis do autor e do leitor e o meio de comunicação que os aproxima, que os une, pode-se dizer, ou melhor, levando-se em conta toda a carga afetiva dessa palavra, digamos: que os leva, passando pelas vias da disjunção, rumo a uma conjunção.

Apenas a título de ilustração e de comparação, vale a pena remeter a alguns trechos do poema em prosa de Michaux, *La vie de l'araignée royale* [A vida da aranha real] (*La nuit remue* p. 57). Ressaltemos somente, na relação intertextual que liga os dois textos: (i) o mesmo estranhamento provocado pelos elementos do fantástico, elementos que atingem a categoria tímica da foria, ocasionando oscilações entre a euforia e a disforia; (ii) os percursos narrativo e passional de um destinador e manipulador que opera por meio da destruição, percursos calcados numa angústia e num desespero que intensificam a busca de seu destinatário; (iii) o acentuado efeito de contigüidade entre actante sujeito e seu objeto por meio do contato entre os corpos que assume um ponto de vista, ao mesmo tempo englobante e excludente. E, observe-se que, novamente, aparece a luminosidade no desfecho do texto de Michaux, trazendo mais uma vez a contraposição do obscuro, da sombra, remetendo seu texto a mais uma recorrência da célebre oposição universal /vida/ vs. /morte/:

L'araignée royale détruit son entourage, par
digestion. [...]

La digestion prend du digéré des vertus que celui-là même ignorait et tellement essentielles pourtant qu'après, celui-ci n'est plus que puanteur, des cordes de puanteur qu'il faut alors cacher vivement sous la terre.

Bien souvent elle approche en amie. Elle n'est que douceur, tendresse, désir de communiquer, mais si inapaisible est son ardeur, [...]

Que d'étrangers déjà furent engloutis!

Cependant, l'araignée ensuite se désespère. Ses bras ne trouvent plus rien à étreindre. Elle s'en va donc vers une nouvelle victime et plus l'autre se débat, plus elle s'attache à le connaître. Petit à petit elle l'introduit en elle et le confronte avec ce qu'elle a de plus cher et de plus important, et nul doute qu'il ne jaillisse de cette confrontation une lumière unique.

Cependant, le confronté s'abîme dans une nature infiniment mouvante et l'union s'achève aveuglément.

[A aranha real destrói o que a cerca, por digestão. [...]

A digestão pega do digerido virtudes que ele mesmo ignorava e tão essenciais todavia, que depois, este é tão-somente um fedor, cordões de fedor que é preciso então esconder rapidamente embaixo da terra.

Quase sempre ela se aproxima como amiga. Ela é só doçura, ternura, desejo de se comunicar, mas tão desconciliadora é sua energia [...]

Quantos estrangeiros já foram engolidos!

Contudo, a aranha em seguida se desespera. Seus braços não encontram mais nada para apertar. Ela se vai então em busca de uma nova vítima e tanto mais esse outro se debate, mais ela se dispõe a conhecê-lo. Pouco a pouco ela o introduz dentro dela e o confronta com o que ela tem de mais caro e de mais importante, e não há dúvida de que jorre desse confronto uma luz ímpar.

Entretanto, o confrontado submerge numa espécie de infinidade movediça e a união se acaba cegamente.]

Enfim, figuras metamorfoseadas, multiformes e/ou disformes contribuem para criar uma visão angustiante do mundo percebido. Tem-se nesses livros (*La nuit remue* e *Os Cantos de Maldoror*), o espaço da noite que, ao invés de estar “em repouso”, está em plena movimentação, pois sonhos e pesadelos difusos, confusos, tomam conta do poeta que, sozinho, no espaço fechado e familiar de seu quarto, em sua cama, depara-se, no entanto, com situações insólitas em que a vida real parece vir perturbar, consideravelmente, as experiências oníricas noturnas vivenciadas por idas e vindas de seus fantasmas interiores. Entretanto, seus fantasmas e suas figuras monstruosas representadas nesses livros são antes de tudo portadores de uma mensagem concernente à realidade a que o autor está exposto, bem como às condições encontradas por ele em seu convívio na sociedade. Enquanto descargas psíquicas provocadas por uma pressão social da qual ele se ressentia, esses textos reúnem as duas dimensões do ser: o *interior* e o *exterior*. Trata-se, assim, de uma questão de *falta*, proveniente de um estado de alma imperfectivo que reflete uma *falta de forma*, e é esse estado que é essencial, não o produto. Como ressalta Bachelard: “no mundo do sonho não se voa porque se tem asas, mas acredita-se ter asas porque se voa. As asas são conseqüências” (2001, p. 28).

Assim, ambos os poetas expressam claramente o mal-estar que sentem perante o elemento humano:

C'est un homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant. Quand le pied glisse sur une grenouille, l'on sent une sensation de dégoût; mais, quand on effleure, à peine, le corps humain, avec la main, la peau des doigts se fend, comme les écailles d'un bloc de mica qu'on brise à coups de marteau; et, de même que le coeur d'un requin, mort depuis une heure, palpite encore, sur le pont, avec une vitalité tenace, ainsi nos entrailles se remuent de fond en comble, longtemps après l'attouchement. Tant l'homme inspire de l'horreur à son propre semblable! Peut-être que, lorsque j'avance cela, je me trompe; mais, peut-être qu'aussi je dis vrai. Je connais, je conçois une maladie plus terrible que les yeux gonflés par les longues méditations sur le caractère étrange de l'homme: mais je la cherche encor... et je n'ai pas pu la trouver! (Lautréamont, *Chant quatrième*, p. 227)

[É um homem ou uma pedra ou uma árvore que vai iniciar o quarto canto. Quando o pé escorrega por cima de uma rã, sente-se uma sensação de repugnância; mas quando mal se toca no corpo humano, com a mão, a pele dos dedos se fende, como as escamas de uma pedra de mica que é quebrada a golpes de martelo; e, assim como o coração de um tubarão, morto há uma hora, palpita ainda, sobre a ponte, com uma vitalidade tenaz, assim se contorcem nossas entranhas por bastante tempo após esse contato. Tão horripilante é o homem para seu próprio semelhante! Talvez eu esteja enganado ao adiantar isso; mas talvez também eu diga a verdade. Eu conheço, concebo uma doença bem mais terrível que os olhos inchados pelas meditações intensas sobre o caráter estranho do homem: mas eu a procuro aind... e não consegui encontrá-la!]

C'est ce qui n'est pas homme autour de
lui qui rend l'homme humain. Plus sur
terre il y a d'hommes, plus il y a d'exas-
pération.

(Henri Michaux, *Tranches de savoir*, Face aux verrous, pp. 71-72)

[É o que não é homem em torno
dele que torna o homem humano. Quanto mais
homens houver na terra, mais se tem exasperação.]

Confundindo os animais com os homens, gerando metamorfoses, criando seres híbridos que se transformam tanto na terra, como nos ares, e também nas águas, em seus *Cantos*, Lautréamont passa de “microscópicas pulgas” à “gigantesca fêmea de um tubarão” e, expressando desdém em relação ao mundo humano, tenta desestabilizar um antropomorfismo milenar: adentrando no interior de formas animais, ele inverte os pontos de vista, assim como também o faz Henri Michaux, como podemos afirmar, *com todo conhecimento de causa*.

A fronteira entre as espécies animadas *humano/animal*, que já aparece tantas vezes abolida nos textos de Michaux, estende-se também para o *animado/inanimado*. Essa transgressão apresenta o sujeito em metamorfoses, o sujeito polimorfo que se confunde com todas as coisas, como, por exemplo, no texto, *Encore des changements* [Mais mudanças], de *Mes propriétés* (in: *La nuit remue*,

pp.123-127), no qual o sujeito, primeiramente transformado em formigas, torna-se depois, como que por contigüidade, o caminho percorrido por elas, mas não apenas isso, em meio a um sofrimento atroz, o poeta passa a ser um pouco de tantas coisas: jibóia, bisão, baleia, elementos da natureza como floresta agitada pelo vento, praia, formas geométricas como o romboedro e a pirâmide, enfim, assumindo todas as variantes possíveis de uma desapropriação total de sua pessoa, a natureza transitória do corpo é posta em evidência por essa atitude de se metamorfosear, e chega-se ao ponto máximo da perda de *limites*:

A force de souffrir, je perdis les limites de
mon corps et me démesurai irrésistiblement.

Je fus toutes choses: des fourmis surtout,
interminablement à la file, laborieuses et tou-
tefois hésitantes. C'était un mouvement fou. [...]

Je m'aperçus bientôt que non seulement j'étais les fourmis,
mais aussi j'étais leur chemin. Car de friable et
poussièreux qu'il était, il devint dur et ma
souffrance était atroce. [...]

Je me reposais comme je pouvais sur une
autre partie de moi, plus douce. [...]

Une chute subite de terrain fit qu'une plage
entra en moi, c'était une plage de galets. Ça
se mit à ruminer dans mon intérieur et ça appe-
lait la mer, la mer. [...]

Souvent je devenais boa [...] ou bien j'étais bison [...]
Ce n'est pas un si grand mal passer de romboèdre à
pyramide tronquée, mais c'est un grand mal de
passer de pyramide tronquée à baleine; [...]

Si je me changeais toujours en animal, à la
rigueur on finirait par s'en accommoder, puisque
c'est toujours plus ou moins le même compor-
tement, le même principe d'action et de réaction,
mais je suis encore des choses (et des choses
encore ça irait), mais je suis des ensembles tel-
lement factices, et de l'impalpable. Quelle his-
toire quand je suis changé en éclair! C'est là
qu'il faut faire vite, moi qui traîne toujours et
ne sais prendre une décision.

Ah! si je pouvais mourir une fois pour toutes.

Mais non, on me trouve toujours bon pour une nouvelle vie et pourtant je n'y fais que des gaffes et la mène promptement à sa perte.

N'empêche, on m'en donne aussitôt une autre où ma prodigieuse incapacité se montrera à nouveau avec évidence.

Parfois, il arrive que je renaisse avec colère... [...]

Il y a tant d'animaux, tant de plantes, tant de minéraux. Et j'ai été déjà de tout et tant de fois. Mais les expériences ne me servent pas. Pour la trente-deuxième fois redevenant chlorhydrate d'ammonium, j'ai encore tendance à me comporter comme de l'arsenic et, redevenu chien, mes façons d'oiseau de nuit percent toujours. [...]

[De tanto sofrer, perdi os limites de meu corpo e me desmeurei irresistivelmente.

Eu fui todas as coisas: formigas sobretudo, interminavelmente na fila, laboriosas e no entanto hesitantes. Era um movimento louco. [...]

Logo percebi que eu não era apenas formigas mas era também o caminho delas. E de friável e empoeirado que ele era, passou a ser duro e meu sofrimento era atroz. [...]

Eu repousava como podia noutra parte de mim, mais macia. [...]

Uma queda súbita de terreno fez com que uma praia entrasse em mim, era uma praia de seixos. Isso começou a ruminar dentro de mim chamando pelo mar, o mar. [...]

Com frequência eu virava jibóia [...] ou então era um bisão [...]

Não é tão mal assim passar de romboedro a pirâmide truncada, mas é bem difícil passar de pirâmide truncada a baleia; [...]

Se eu me transformasse sempre em animal, a rigor isso acabaria se acomodando, dado que é sempre mais ou menos o mesmo comportamento, o mesmo princípio de ação e reação, mas o caso é que também sou coisas (e coisas

ainda iria), mas sou conjuntos um tanto factícios,
e também algo impalpável. Quer ver coisa é quando me transformo em raio! Nessa hora é que é preciso ser rápido, logo eu que estou sempre vagando sem saber tomar uma decisão.

Ah! Se eu pudesse morrer de uma vez por todas. Mas não, acham que sempre estou pronto para uma nova vida e eu contudo só cometendo erros que levam prontamente a sua perda.

Não importa, sempre me dão logo uma outra na qual minha prodigiosa incapacidade se mostrará de novo de maneira evidente.

Às vezes acontece de eu renascer enfurecido... [...]

Há tantos animais, tantas plantas, tantos minerais. E eu já fui de tudo e tantas vezes. Mas as experiências não me servem. Pela trigésima segunda vez voltando a ser cloridrato de amônia, ainda tenho tendência para me comportar como arsênico e, voltando a ser cachorro, meus costumes de pássaro noturno vêm à tona sempre. [...]

Cada metamorfose é para esse sujeito “uma nova ocasião de sofrer” e, tantas aparências assumidas por ele, exigem muito esforço e também uma certa flexibilidade, nessa perda total de seus *limites*. Poderíamos então retomar aqui um questionamento feito por Merleau-Ponty: “Où mettre la limite du corps et du monde, puisque le monde est chair? [Onde pôr o limite do corpo e do mundo, uma vez que o mundo é carne?] (1964, p. 182). Essa ubiqüidade como modo de presença, em Henri Michaux, parece querer resolver o antagonismo do ser-estar no mundo confrontado por um *espaço interior vs. um espaço exterior*. Ora, o homem não pode aventurar-se por muito tempo, mesmo metaforicamente, sem tentar restabelecer algum *limite*, sem tentar circunscrever um território pessoal. Então, o sujeito como ator desapropriado de sua humanidade, mundanizado, reificado, tendo perdido seu “centro”, torna-se apto para nascer e renascer, (re)produzindo esse ser metafórico-metamórfico, porém, com uma velocidade e uma variedade tal na mutação, o sujeito, em Henri Michaux, não consegue demarcar os *limites* de seu corpo. Assim, dois esquemas modais parecem reger as operações desse ator, de acordo com Greimas

e Fontanille: o das “modalizações *virtualizantes*” que incluem o “dever vs. querer”, e o das “modalizações *atualizantes*”, as do “saber vs. poder”, levando-o, então, diante de suas desestabilizações, a uma estabilização, e, conseqüentemente, a uma mobilização (1993, p. 42).

Por isso, quando o sofrimento se torna intolerável, o sujeito experimenta uma via meditativa que possa lhe trazer pelo menos um pouco de quietude. *Magie* [Magia] é o primeiro poema em prosa do livro *Lointain Intérieur* [Longínquo Interior] (in: *Plume précédé de Lointain Intérieur*). Trata-se de um longo texto que expõe claramente o que o autor entende por este termo “magia”: o sujeito entra no interior de uma maçã. Michaux viajou pela Ásia e, como numa técnica zen-budista de identificação com a natureza exterior, que consiste em entrar naquilo que se tem diante dos olhos, ele experimenta, por meio do sujeito de *Magie*, essa técnica para melhor compreender o *outro*, qualquer ser vivo, animal ou vegetal, que está diante de si, para sentir o que ele sente, o que não é tão fácil, e demanda um longo e demorado percurso. Não esqueçamos que Cézanne passou um bom tempo pintando maçãs e que a tradição cristã nos apresenta a maçã como o fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal.

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

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

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. [...]

[Eu era outrora muito nervoso. Eis-me aqui em novo rumo:

Ponho uma maçã sobre minha mesa. Depois eu me ponho dentro dessa maçã. Que tranqüilidade!

Parece ser simples. Apesar dos vinte anos de tentativas; e não tivesse conseguido, querendo começar por aí. Por que não? Teria me sentido humilhado talvez, devido a seu pequeno porte

e a sua vida opaca e lenta. É possível. Os pensamentos da camada de dentro raramente são belos.] [...]

Comprova-se, assim, a actorialização de um sujeito que não se fixa nem se acomoda em lugar nenhum, já que se reconhece por toda parte e que todas as coisas do seu mundo o levam nessa corrida frenética noite adentro, o que lhe traz muito mais sofrimento do que repouso.

No que diz respeito à figura do monstro, na época moderna, trata-se de uma transcrição do olhar subjetivo sobre, de um lado, o mundo, e de outro lado, o *si mesmo*. As visões monstruosas se oferecem como uma oportunidade de viagem introspectiva dentro da própria consciência de cada um. Como diz Henri Michaux, em *Animaux fantastiques* [Animais fantásticos] (*Plume précédé de Lointain intérieur*, p. 55): é com simplicidade que os monstros, “animais fantásticos”, “saem das angústias e das obsessões” para ser “lançados para fora, nas paredes dos quartos, onde só quem os percebe é o seu criador”. O monstruoso é uma ferramenta de exploração do inconsciente e cede a palavra ao que há de mais profundo e escondido no espírito humano. Assim, disforme ou híbrido, nascido da natureza, mas fruto do imaginário, figura aberrante, enfermidade do funcionamento vital, o monstro é portador de um simbolismo que testemunha a vontade do homem de se compreender e de compreender o mundo que o cerca. O monstro leva o sujeito a se submeter a provas. A figura do monstro, diluída em pesadelos e fantasmagorias, permite dar forma aos monstros das obsessões interiores que angustiam e atemorizam o poeta e, dessa maneira, ele os exterioriza. O “mistério” não significa algo que seja impossível de existir ou de acontecer, significa apenas algo que o inteligível não consegue compreender. O “Emanglão” (*L’Emmanglon*) é uma das figuras da ordem do maravilhoso, figura monstruosa, idealizada pelo poeta para fazer parte da fauna de animais fantásticos que povoa seus territórios imaginários e, como afirma o próprio poeta: “ele não faz sentido nenhum”. Essa figura é apresentada, inicialmente, num poema em prosa do livro *Mes propriétés* (in: *La nuit remue*, p. 152). Posteriormente, em 1936, o poeta visita o povo da tribo dos “Emanglões”, em sua viagem a Grande Garabanha, *Voyage en Grande Garabagne*, livro reeditado em 1948, passando a fazer parte do livro *Ailleurs* [Alhures], onde se relata, em narrativa fictícia, todo o desenrolar da história desse povo exótico:

L'EMANGLOM

C'est un animal sans forme, robuste entre tous, muscles pour les trois quarts, et, dans son extérieur entièrement, qui a partout près d'un pied d'épaisseur. Tous les rochers, même lisses, il est en mesure de les escalader.

Cette peau si amorphe devient crampons.

Aucun animal ne l'attaque; trop haut sur terre pour qu'un rhinocéros puisse l'écraser, plutôt, lui le culbuterait, n'y ayant que la vitesse qui lui manque.

Les tigres s'y casseraient les griffes sans l'entamer et enfin même une puce ou un taon, un cobra n'y trouve pas un endroit sensible.

Et quoique merveilleusement au courant de tout ce qui se passe autour de lui, sauf paraît-il au fort de l'été, on ne lui trouve aucun sens.

Pour se nourrir, il se met à l'eau; un bouillonnement et surtout une grande circulation d'eau l'accompagne et des poissons parfaitement intacts viennent surnager le ventre en l'air.

Privé d'eau il meurt, le reste est mystère.

Il n'est pas inouï qu'on rencontre des crocodiles fracassés sur les bords des fleuves qu'il fréquente.

[O EMANGLÃO]

[É um animal sem forma, robusto entre os demais, três quartos dele sendo músculos, que cobrem sua parte externa por inteiro, e ele tem em toda parte cerca de um pé de espessura. Todos os rochedos, mesmo os lisos, ele é capaz de escalar.

Esta pele tão amorfa transforma-se em grampos.

Nenhum animal pode atacá-lo; é alto demais na terra para que um rinoceronte possa esmagá-lo, antes, ele o derrubaria, é somente a velocidade que lhe falta.

Nele os tigres quebrariam suas garras sem sequer arra-

nhá-lo e, enfim, nem mesmo uma pulga ou um moscardo, ou uma cobra consegue encontrar nele um lugar sensível.

E embora maravilhosamente a par de tudo o que se passa a seu redor, exceto talvez no auge do verão, ele não faz sentido nenhum.

Para se alimentar, entra na água; um borbulhamento e sobretudo um forte movimento de água em circulação o acompanha e peixes perfeitamente intactos aparecem flutuando de papo pro ar.

Privado de água ele morre, o resto é mistério.

Não é inusitado encontrar crocodilos despedaçados às margens dos rios que ele frequenta.]

E assim, Henri Michaux pinta o homem em sua mediocridade e vulnerabilidade por esses espaços pantanosos e movediços que ele imagina e cria, onde nada há de estável nem de pacífico. Depreendem-se então dessa totalidade de discursos de sua obra, atores descentralizados, dispersos, esvaziados de sua substância, perdidos em suas “propriedades”, de traços distintivos indefinidos e invalidados no sofrimento doentio de um corpo que é o sujeito e o objeto desse sofrimento. Entre o visível aparente e o visível ocultado, resta saber o que resistiria, apesar de tudo, nesses espaços delimitados que Henri Michaux chama de “minhas propriedades”; espaços que demarcam *limiares e limites* nas fronteiras externas e internas desses atores, espaços tornados, talvez, habitáveis, pela prática da poesia.

3. Considerações finais:

À guisa de conclusão, não se poderia deixar de registrar que, quase no final do livro *Mes propriétés*, o autor inseriu dez textos que podem ser considerados como fragmentos autônomos de pequenos ensaios de cunho científico, nos quais se tem um ator que instaura um enunciador que narra e observa, tal como um etnólogo, um explorador naturalista por territórios inexplorados, descrevendo em suas “notas de zoologia” e de “botânica”, minuciosamente, como se estivesse fotografando e catalogando, esses seres vivos que vai encontrando e que quer tornar visíveis. Nesses textos, pode-se observar como o olhar contemplativo do observador que se ocupa da singularidade de seu objeto é determinante. Henri Michaux cria um verdadeiro “Bestiário”, onde descreve, não apenas esses seres vivos “conhecidos” e “reais”, que ele parece querer “mistificar”, mas também os seres “místicos”, criaturas fantásticas que ele inventa e que, pela profusão de detalhes de uma riqueza surpreendente, despertam uma grande curiosidade. Por meio deles, imprimem-se a unidade e a singularidade de seu olhar “estrangeiro” que *faz parecer não-querer* sua intervenção em seu campo de observação. Ao contrário do texto *Mes propriétés* e de vários outros textos, onde se tem uma intervenção explícita e direta do sujeito enunciador, como narrador e/ou observador, em relação a seus objetos, aqui, essa intervenção se faz de maneira indireta e implícita. O enunciador, que faz a descrição em tom de neutralidade, inicia o texto em debreagem enunciativa, pois um *eu* se posiciona no espaço em relação ao qual houve um deslocamento e um afastamento, operações necessárias para o processo contemplativo e descritivo e, como que declarando que ele próprio “viu”, “com seus próprios olhos”, ele *faz crer* ao enunciatário que seu relato é verdadeiro. No entanto, o verbo “ver” aparece duas vezes no “passé simple”, tempo passado do francês que corresponde ao pretérito perfeito do português, mas que, em francês, como já foi mencionado, é exclusivo da ordem da “história/narrativa”, ou seja, instala-se uma debreagem enunciativa (lá-então), o que gera bruscamente uma oscilação entre os efeitos de subjetividade e objetividade. Assim, o que mais chama a atenção nesses tipos de textos é como, sob o olhar inicial de objetividade e de neutralidade do poeta, vai transparecendo, aos poucos e de maneira sutil, a subjetividade, um olhar lírico que traz imagens que enternecem o nosso olhar, mesmo diante de tanto “estranhamento”. Esse olhar lírico

irrompe com toda força e beleza estética, sempre mais perto do final. Concluimos então que: (i) o observador pega esse caminho paralelo do lirismo como via de atalho para fazer sua intervenção nas descrições objetivas; (ii) esses textos oferecem um conhecimento lírico da natureza que tem como propósito conciliar um procedimento racional com uma postura contemplativa, aflorando dessa maneira a inevitável interseção entre o inteligível e o sensível. A profusão de figuras retóricas – tais como a comparação e a metáfora, figuras que se constroem pela interseção entre relações de similaridade, e também a metonímia que imprime ao texto a relação de contigüidade – dá suporte à manifestação latente do lirismo numa tentativa de aproximar enunciador e enunciatário de seus objetos de observação, tanto no plano do conteúdo, quanto no da expressão. Essa aproximação que *parece querer* que sujeitos e objetos se confundam vai se manifestando de uma maneira tal, que a objetividade se subjetiviza. Michaux parece encontrar nesses “animais” (latim: *animalis*), uma “*anima*” que não reconhece fronteiras entre as categorias *humano vs. não-humano*, *animado vs. inanimado*, nessa *mistura* de concretude e abstração que o seu ato de criação envolve sempre, e que parece consistir em dar uma nova face ao que, para ele, está “vivo”, incluindo aí a categoria dos “inanimados”, conservando suas “propriedades” naturais e reconhecíveis, mas tornando-as ao mesmo tempo enigmáticas. Observe-se, finalmente, como o desfecho expressa, com uma tamanha força estética, as mesmas impressões ressentidas nas metáforas do texto analisado no primeiro capítulo: uma luz ofuscante surge, repentinamente e inesperadamente, para refletir, de imediato, seu contraste, a sombra. Novamente, sugere-se pela isotopia /luz/ vs. /sombra/, a clássica oposição /vida/ vs. /morte/. É pertinente ressaltar, junto a Cassirer, que:

Cada determinação espacial singular recebe, individualmente, um determinado “caráter” divino ou demoníaco, amistoso ou hostil, sagrado ou profano. O oriente, como origem da luz, também é a fonte e a origem de toda vida – o ocidente, como lugar do sol poente, está rodeado de todos os horrores da morte. Onde quer que surja a idéia de um reino próprio dos mortos, contraposto ao reino dos vivos mediante separação e diferenciação espaciais, sua sede lhe é atribuída no ocidente do mundo. E essa oposição entre dia e noite, luz e escuridão, nascimento e túmulo apresenta-se, nas mais diversas mediações e nos mais variados desvios, na apreensão mítica de relações de vida concretas singulares. Todas acolhem, por assim dizer, uma iluminação variada, conforme a relação na qual são colocadas para com o fenômeno do sol nascente ou poente (2004, p. 176).

Vejamos, assim, como os objetos “concretos” alcançam *limiaries e limites* de uma abstração, quando submetidos a um olhar de investigação do enunciador-observador, no texto “Insectes” [Insetos] (p. 150):

M'éloignant davantage vers l'ouest, je vis des insectes à neuf segments avec des yeux énormes semblables à des râpes et un corsage en treillis comme les lampes des mineurs, d'autres avec des antennes murmurantes; ceux-ci avec une vingtaine de paires de pattes, plus semblables à des agrafes; ceux-là faits de laque noire et de nacre, qui croustillaient sous les pieds comme des coquillages; d'autres hauts sur pattes comme des faucheux avec de petits yeux d'épingle, rouges comme ceux des souris albinos, véritables braises montées sur tiges, ayant une expression d'indicible affolement; d'autres avec une tête d'ivoire, surprenantes calvities dont on se sentait tout à coup si frères, si près, dont les pattes partaient en avant comme des bielles qui zigzaguaient en l'air.

Enfin, il y en avait de transparents, carafes qui par endroits seraient poilues; ils avançaient par milliers, faisant une cristallerie, un étalage de lumière et de soleil tel, qu'après cela tout paraissait cendre et produit de nuit noire.

[Afastando-me mais em direção ao oeste, eu vi insetos de nove segmentos com olhos enormes semelhantes a ralos e com um corpete de arames como nas lanternas dos mineiros, vi outros com antenas murmurantes; estes, com vinte pares de patas, mais parecidas com grampos; aqueles, feitos de laca negra e de nácar, produziam ruídos crocantes em seus pés, como os mariscos; outros, de patas compridas como as aranhas do campo com olhos pequenos como uma cabeça de alfinete, vermelhos como os de ratos albinos, verdadeiras brasas em cima de uma haste, trazendo uma expressão de indescritível desvario; outros, com

uma cabeça de marfim, surpreendentes calvícies, dos quais nos sentíamos de repente tão fraternos, tão próximos, cujas patas avançavam para adiante como bielas ziguezagueando no ar.

Finalmente, havia os transparentes, jarras que em determinados lugares teriam pelos; eles avançavam aos milhares, formando uma cristaleira, um reservatório de luz e de sol tamanho, que logo em seguida tudo parecia cinzas e produto de noite escura.]

Observemos, finalmente, nas unidades discursivas a seguir, como Lautréamont também nos oferece esses tipos de descrição e de imagens:

Aujourd'hui, des phalanges innombrables de guêpes se sont emparées des rigoles et des corniches. Elles voltigent autour des colonnes, comme les ondes épaisses d'une chevelure noire. Seuls habitants du froid portique, ils gardent l'entrée des vestibules, comme un droit héréditaire. Je compare le bourdonnement de leurs ailes métalliques, au choc incessant des glaçons, précipités les uns contre les autres, pendant la débâcle des mers polaires. (Lautréamont, *Chant quatrième*, p. 228)

[Hoje, inumeráveis falanges de vespas invadiram rebocos e alizares. Elas volteiam em torno das colunas, como as ondas espessas de uma negra cabeleira. Únicos habitantes do portal frio, elas guardam a entrada dos vestibulos, como um direito hereditário. Comparo o zumbido de suas asas metálicas com o choque incessante das geleiras avançando umas contra as outras, durante o degelo dos mares polares.] (*Quarto Canto*)

Là, dans un bosquet entouré de fleurs, dort l'hermaphrodite, profondément assoupi sur le gazon, mouillé de ses pleurs. Les oiseaux, éveillés, contemplent avec ravissement cette figure mélancolique, à travers les branches des arbres, et le rossignol ne veut pas faire entendre ses cavatines de cristal. Le bois est devenu auguste comme une tombe, par la présence nocturne de l'hermaphrodite infortuné. (Lautréamont, *Chant deuxième*, p. 147)

[Lá, num bosque cercado de flores, dorme o hermafrodita, profundamente entorpecido no gramado, molhado com suas lágrimas. Os pássaros, despertos, contemplam radiantes essa figura melancólica, através dos

galhos das árvores, e o rouxinol não quer fazê-lo ouvir suas cavatinas de cristal. O bosque tornou-se augusto como um túmulo, pela presença noturna do hermafrodita desafortunado.] (*Segundo Canto*)

Enfim, os poetas sonhadores, ora lúcidos, ora alienados e alucinados, eternos combatentes obstinados, escolhem a via do combate e a via do abandono, a via da peregrinação e a da reclusão, a via da projeção e do imaginário, a da reflexão e a da liberação e, não sendo tão simples assim escolher entre elas, quase sempre tudo parece se mesclar e se confundir nos *limiães* e *limites* de um labirinto multifacetado. Esses pólos ambivalentes, mas não contraditórios, criam uma rede complexa de tensões disfóricas, uma espécie de campo de forças povoado por incessantes transições e metamorfoses, mas que jamais, fazemos questão de insistir, é incoerente.

CONCLUSÃO

Il ne trouve pas les nuits suffisamment noires. Il voulait encore les opacifier.

(Henri Michaux, *Face aux verrous*)

[Ele não acha as noites escuras o suficiente. Queria deixá-las mais opacas ainda.]

A partir de aparentes desconstruções pela linguagem, a preocupação de Henri Michaux estende-se, na verdade, à arquitetura de um projeto do ser interior, como ele próprio declara num trecho bastante conhecido e citado de *Observations* [Observações]:

J'écris pour me parcourir. Peindre, composer, écrire: me parcourir. Là est l'aventure d'être en vie. En somme, depuis plus de dix ans, je fais surtout de l'occupation progressive (*apud* MAULPOIX, 1990).

[Escrevo para me percorrer. Pintar, compor, escrever: me percorrer. Eis a aventura de estar na vida. Em suma, há mais de dez anos, tenho antes de tudo essa ocupação progressiva.]

Sua obra apresenta, pois, uma verdadeira aventura do ser em seus mais variados e inusitados percursos pela vida. Consciente do que a condição humana lhe impõe – a fragilidade e a incompletude do ser, a impotência perante a existência – o *eu* do poeta, num estado de auto-acusação e assumindo a culpa por *não poder ser e não poder fazer*, vê-se movido por um *querer* e por um *dever fazer* e parte em busca de desvencilhar seu interior mais íntimo e mais profundo, busca tão incessante que acaba se tornando um *modo-de-ser* de um sujeito consciente da necessidade de impor seus *limites*. Essa busca o faz passar por experiências reais e imaginárias, interiores e exteriores ao ser, experiências a que se submete ele próprio e que o põem à prova de paixões. Esses sentimentos perpassam toda a sua obra e motivam os deslocamentos do *eu* poético, indefeso perante um mundo incompreensível e violento, em suas passagens por espaços literalmente interiores e exteriores, reais e imaginários.

Ora, o espaço literário já é em si um lugar de desdobramentos de espaços, sejam estes, espaços de desejos subjetivos de linguagem, de liberação de

pulsões, de expansão de dimensões, de fuga da “realidade”, espaços de metamorfoses, enfim, espaços abertos a uma busca de outras formas de expressão. Henri Michaux é um exemplo significativo dessa busca, inaugurada por Baudelaire, mas por ele radicalizada, busca que é antes de tudo existencial, mas que resulta numa prática que desvela a criação da arte por meio de um projeto poético, pictórico e musical. Tem-se, assim, um representante da Poética da Modernidade que envereda por itinerários diversos, tantos quantos os necessários ao poeta para a busca incessante do conhecimento de *si mesmo*, busca que se estende, por fim, a uma busca do *outro*. Em razão disso, pode-se afirmar que a poética de Michaux não perpassa apenas os espaços da subjetividade interior do ser, pois ele assume também o ponto de vista de lançar um olhar em direção ao mundo e, por conseguinte, em direção ao *outro*. Só o fato, por exemplo, de decidir escrever como meio de “exorcismo”, de “higiene”, como ele próprio relata em seus prefácios e posfácios, já lhe proporciona essa passagem do *eu* para o *outro*. Ler Henri Michaux é, portanto, um verdadeiro exercício de leitura e análise do próprio ser e de suas percepções e relações com o mundo natural.

O que se pretendeu analisar aqui não diz respeito diretamente ao autor Henri Michaux, em carne e osso, e sim, ao(s) sujeito(s) pressuposto(s) nos discursos de sua criação artística. Além do mais, Henri Michaux era conhecido por sua extrema discricção. Seu texto *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence* [Algumas informações sobre os cinqüenta e nove anos de existência], por exemplo, redigido como uma breve autobiografia, traz, em contrapartida, um discurso em terceira pessoa, marcando uma neutralidade fria em relação a seu próprio *eu*. Não podemos, porém, deixar de frisar que, em literatura, muito do que é dito pelo enunciador é reflexo das diversas experiências do autor, de suas observações e de seus julgamentos em relação a *si mesmo*, ao *outro* e à vida. O enunciador assume, assim, nos diversos e diferentes textos, várias posições que concretizam, pelos temas, papéis e figuras dos actantes, um ator, que é na verdade a imagem do enunciador que se constrói na enunciação, no decorrer dos percursos. Ninguém melhor de que o próprio Henri Michaux para confirmar isso, com as seguintes declarações metadiscursivas de seu posfácio de *Lointain intérieur* [Longínquo interior]:

Lecteur, *tu tiens donc ici*, comme il arrive souvent *un livre que n'a pas fait l'auteur* quoiqu'un monde y ait participé. Et qu'importe?
 Signes, symboles, élans, chutes, départs, rapports, discordances, tout y est pour rebondir, pour checher, pour plus loin, pour autre chose.
 Entre eux, sans s'y fixer l'auteur poussa sa vie.
 Tu pourrais essayer, peut-être, toi aussi?

[Leitor, tens aqui então, como acontece com frequência, *um livro que não foi feito pelo autor*, embora um mundo tenha participado dele. Que importa? Signos, símbolos, elos, quedas, partidas, relações, discordâncias, tudo está nele para recuos, buscas, para se ir mais longe, para uma outra coisa. Nesse meio, sem se deixar fixar, o autor conduziu sua vida. Poderias tentar, quem sabe, tu também?]

Assim, pode-se considerar como notório na obra desse autor, a construção de um simulacro de referências a uma realidade concreta e ao mesmo tempo subjetiva, que sabemos advir de uma realidade experimentada e vivenciada em sua própria pele, seja em sua infância na Bélgica, pois em vários textos encontram-se fatos relativos a seus “ancestrais”, seja em suas viagens e aventuras por países distantes, como o Brasil inclusive, que resultaram em livros como *Ecuador* [Equador] (1929), *Un Barbare en Asie* [Um Bárbaro na Ásia] (1933), por exemplo. Igualmente, suas experiências com a droga (aos 56 anos e de forma consciente) resultaram em quatro volumes de ensaios surpreendentes. Seus ensaios, seus poemas em versos livres e em prosa, entre outros gêneros que o mesmo explora, bem como os demais modos de expressão que adota para “escapar à Palavra”, retratam, portanto, essa realidade, que para a Semiótica diz respeito aos *sistemas de representação*, em outras palavras, à linguagem, e, em se tratando de linguagem, interessa estudar os *simulacros do real*, os “seres criados em papel”, como dizia Greimas. A obra de Henri Michaux suscita, portanto, uma grande diversidade de questões e pode levar a muitas reflexões.

Em relação à questão da presença considerável de elementos da ordem do *fantástico* nos textos selecionados para o *corpus* da pesquisa, convém explicitar que, segundo Todorov, “o Fantástico se define como uma percepção particular de acontecimentos estranhos” [...] e “não consiste, certamente, nesses acontecimentos, mas estes são, para ele, uma condição necessária”. Tem-se, em decorrência desses acontecimentos, “a hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural” (1970, p. 148). Em resumo, a hesitação por parte dos atores, que também toma conta do leitor, a incerteza e o desconforto, diante daquilo que parecia ser familiar, são as principais

marcas do gênero fantástico. Além disso, ao contrário dos gêneros próximos como o maravilhoso, o realismo mágico e o estranho, nos quais se tem uma explicação convincente que é apresentada no final, no fantástico, o enigma não necessariamente se dissolve, o insólito é colocado sob suspeita, pode ser questionado, e não é possível haver uma desvinculação total das contingências do mundo real, sobretudo no gênero fantástico europeu.

Não diríamos precisamente que os textos de Henri Michaux se estruturam como narrativas fantásticas no sentido estrito do termo. O que se dá, na verdade, é que, como foi dito anteriormente, o autor costuma quebrar regras rígidas e canônicas impostas pela literatura e essa é mais uma estratégia utilizada por ele; o fantástico surge em meio a uma realidade brutal, como um artifício da imaginação que vai remeter a temáticas e a problemáticas advindas da própria realidade e também do imaginário. Por isso, é preciso reconhecer que, na obra de Henri Michaux, o lado “fantástico” se resume a esses “curtos-circuitos” que ele provoca no espaço pressuposto de uma realidade disfarçada por uma ilusão referencial com efeito de sentido de *limiar*, onde se tem, também, por vezes, uma estrutura que remete à visão bakhtiniana de “carnavalização”, pelo tom de voz jocoso e irônico com um “riso reduzido”, num cenário “grotesco”. Esse disfarce se dá numa tentativa vã de dobrar essa realidade simulada, de torná-la flexível, de levá-la a seu desejo de metamorfose, muitas vezes, alienante. Esse procedimento é característico em autores contemporâneos, que não hesitam em misturar gêneros diferentes em suas criações, produzindo, assim, um alto grau de heterogeneidade e polifonia.

O fato é que se tem, com esses tipos de texto, essa sensação de estranhamento, de desconforto, perante a presença do(s) elemento(s) estranho(s), a instalação de dúvidas e incertezas, em suma, perante as oscilações e instabilidades no(s) sentido(s) veiculado(s) que geram vários tipos de tensões no interior do texto e cujos resultados o leitor conhece bem, pela vertigem que o toma quando este descobre, de repente, sob a ironia e o riso, o horror ou estranhamento da narrativa, a indeterminação que está minando, simultaneamente, a outra narrativa, a que é dublada, imitada, e que (d)enunciaria a veridicção sobre os fatos do mundo percebido, rigorosamente construída em cima dos detalhes vistos ou conhecidos, mas que não tem estatuto legal na ordem do visível ou do inteligível, transformando, assim, essa legalidade em enigma, e minando a crença nessa realidade pressuposta que sustenta o olhar e o saber do leitor.

Quanto ao mundo onírico, Henri Michaux não parece aceitar plenamente a idéia do sonho como linguagem, como assim se concebe na psicanálise. Ele parece reservar uma certa desconfiança no que se refere ao simbolismo, cuja chave poderia ser muito facilmente recuperada e cujo segredo, tornando-se muito claro, poderia tornar-se abusivo. Parece mais que, em relação ao sonho, o seu “estilo” é o resultado de uma conciliação entre a consciência acordada, o espírito crítico e o sonho inconsciente, livremente produzido, numa espécie de compromisso que conservaria intacta a tensão poética do poema e não deixaria, de certa maneira, de contemplar o valor simbólico.

Finalmente, esperamos que as análises apresentadas nos dois capítulos do presente trabalho tenham comprovado que é nos próprios textos de Henri Michaux, que se delinea o que pertence, de fato, à figura humana escondida sob a face desse ator, bem como o que ele está propondo à poesia, à literatura. Interessou-nos, então, proporcionar ao leitor da obra de Henri Michaux, utilizando-nos dos instrumentais teóricos e metodológicos da Semiótica Discursiva, uma leitura que seja, antes, uma abertura para a própria obra, para a leitura de *si mesmo* e do *outro* como uma presença no mundo em que se está inserido. Seguindo e rastreando, pelos caminhos da Semiótica, os percursos narrativos e passionais dos atores da enunciação, esperamos ter contribuído para mostrar como o percurso da Semiótica de nossos dias já consegue reunir em seu projeto, o homem, numa convergência de fatores capazes de dar conta de seus valores, de sua dignidade enquanto ser humano que percebe, pensa, age, sofre, sente, incluindo seus princípios éticos, estéticos e estésicos, ou seja, considerando o ser humano em sua existência e em sua essência. Como afirma Lopes:

enquanto o operador for concebido como um simulacro antropomorfo, *não há nem pode haver um programa do fazer que não seja ‘vivido’ na interioridade dele como um programa do ser*. Pode-se ver no fazer a atividade externa complementar das atividades internas do sujeito do querer: afinal, o sujeito faz o que faz com o fito de entrar em conjunção com o seu objeto (1989/1990, p. 155).

Como a configuração interdiscursiva da totalidade de discursos enunciados, construída ao longo da pesquisa e das análises, deixou transparecer, há sempre forças adversas para deportar os atores para longe de seu objeto, para longe de seu lugar de destino almejado. Diante de tamanha impotência, não afloram

apenas a disjunção e a solidão, o sujeito, em “corpo, voz e caráter”, acaba duvidando de sua origem e de seu próprio movimento. Ele designa a falta como algo que lhe é próprio, que lhe pertence como “propriedade”, e é o contato consigo mesmo que lhe é denegado, assim como também sua adesão ao mundo que o cerca. Nessa obra, o ator faz de seu corpo um lugar de provas, na zona obscura do sensível que o envolve e, privado de identificação, ele fica privado de identidade. Desse modo, tantas vezes, nesse sujeito em condições de imperfeição e privação, seu rosto não é o seu rosto, seu nome não é o seu nome, restando-lhe apenas a marca incompreensível e intolerável deixada sobre ele por *um outro*.

Por fim, podemos concluir que o objetivo da obra aqui examinada não é *fazer crer* no nunca visto, no nunca antes pensado, muito menos produzir uma armadilha para a crença compartilhada. Ao suscitar um tempo fora do tempo, um lugar fora de todos os lugares e ao dar origem a criaturas sem identidade definida, essa obra procura romper o pacto que nos liga ao inteligível e ao sensível, à fé na ordem instituída das coisas, ordem na qual se fundam todas as variações da natureza e da cultura. Por provocar uma alteração do campo do empírico e de seus determinantes “individuais” e “sociais”, essa obra faz com que se entreveja a margem transitória que contorna e indetermina a concepção do “real”. Porque causa, sobretudo, uma disjunção, instala o *limiar* e o *inacabamento*, e esboça uma forma de vida que reproduz todas as modalidades *virtualizantes* (*querer/dever/crer*) de um *fazer* para *ser* (realizante) que potencializa um “estilo” aspectualizado pelo modo *incoativo*. O brilho ofuscante das imagens que o autor faz surgir do fundo de um visível “desconhecido”, para evidenciar o invisível, reflete-se na linguagem com riqueza e exuberância, porém, o engendramento contínuo de nomes que misturam ressonâncias de homem, vegetal e animal, não está aí para festejar a glória da linguagem como ornamento, mas como um procedimento estrutural interno de “expansão” que ameaça a palavra, que leva ao *limite* do possível a subversão que o olhar insubmisso e marginal inaugura no visível. Todas as figuras, todas as posições que os atores da enunciação assumem são preenchidas por um “estilo” (“corpo, tom de voz e caráter”) que afirma, nega, interroga, hesita, surpreende, atemoriza, desespera, crê ou duvida, aprova ou desaprova, isso com a finalidade de (re)produzir a lógica sensível que sustenta esse discurso e de colocá-la em suspense num certo vazio, para fazer (re)nascer no observador a descoberta de outras regras, de outros valores, de outros comportamentos, na medida em que se

constrói seu *éthos*. A ficção, tal como é encontrada na obra de Henri Michaux, ou seja, envolta em tom de zombaria e de um “humor negro” que desestabilizam a fé perceptiva no “real” – e o objeto que ela suscita e o sujeito que nela se assegura, põe-se a serviço de um novo objeto: o objeto desagregado e fraturado, bem como a crença nele. Daí porque afirmamos que sua poética se sustenta sempre nos *limiares* e *limites* do esboço de um modo de ser e de uma forma de vida que privilegia a transição, o incoativo, o inacabamento. Entre o imobilismo e o movimento, sua poética parece valer por seus movimentos de insubmissão a uma visão de rigidez e fixação, o que ocasiona a sua ruptura com a ordem do tempo e do espaço. Esses movimentos são testemunhados por seus modos de escrever e de poetizar, assumidos por esses atores e revelados nesse “estilo” que, por *querer fazer crer* que se proíbe de durar, inscreve à margem do visível, no *limiar*, as figuras e os discursos que se embaralham nele.

Finalizamos, assim, com um poema lírico em versos livres, que revela e resume em seu modo de dizer, um modo de ser, de fazer, de viver desse ator:

MA VIE

Tu t'en vas sans moi, ma vie.
 Tu roules,
 Et moi j'attends encore de faire un pas.
 Tu portes ailleurs la bataille.
 Tu me désertes ainsi.
 Je ne t'ai jamais suivie.

Je ne vois pas clair dans tes offres.
 Le petit peu que je veux, jamais tu ne l'apportes.
 A cause de ce manque, j'aspire à tant.
 A tant de choses, à presque l'infini...
 A cause de ce peu qui manque, que jamais tu
 n'apportes.

1932

(*La nuit remue*, p.88)

[MINHA VIDA]

[Estás seguindo sem mim, minha vida.

Vás rodando,

E eu cá esperando para dar um passo.

Tu levas além a batalha.

Me desertas assim.

Nunca segui teus passos.

Não vejo com clareza tuas ofertas.

O pouco que quero, não trazes nunca.

Por causa dessa falta, aspiro a tanto.

A tantas coisas, quase ao infinito...

Por causa desse pouco que falta, que não
trazes nunca.]

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

_____. *A poética do espaço*. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo, HUCITEC, 1988.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. São Paulo, Cultrix, 1971.

BASTIDE, Françoise. *Le traitement de la matière: opérations élémentaires*. **Actes Sémiotiques**, IX, n. 89, 1987.

BELLOUR, Raymond (org.). *Henri Michaux*. **Cahier de l'Herne** nº 8, Paris, Editions de l'Herne, 1966.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Lingüística Geral II*. São Paulo: Campinas, Pontes, 1989.

BERTRAND, Denis. *Caminhos da Semiótica Literária*. Bauru: SP, EDUSC, 2003.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução da versão dos monges de Maredsous (Bélgica), Centro Bíblico Católico, São Paulo, Editora "Ave Maria", 1985.

BRØNDAL, Viggo. *Omnis et totus: analyse et étymologie*. **Actes sémiotiques**, Documents GRSL, n. 72, 1986.

CASSIRER, Ernst. *A filosofia das formas simbólicas II: O pensamento mítico*. São Paulo, Martins Fontes, 2004.

CHARAUDEAU, Patrick. *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris, Hachette, 1992.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2009.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: MG, Editora UFMG, 2006.

COURTÉS, Joseph. *Analyse sémiotique du discours: de l'énoncé à l'énonciation*. Paris, Hachette, 1991.

DISCINI, Norma. *O estilo nos textos*. São Paulo, Contexto, 2003.

DISCINI, Norma. *Carnavalização*. In: Bakhtin: outros conceitos-chave. Brait, Beth (org.), São Paulo, Contexto, 2006.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*. São Paulo, Ática, 1999.

_____. *Em busca do sentido: estudos discursivos*. São Paulo, Editora Contexto, 2008.

_____. *O contrato de veridicção no romance*. **Perfiles Semióticos**, 1. ed., Mérida: Venezuela, 2003.

FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. *Tensão e significação*. São Paulo, Discurso Editorial/Humanitas, 2001.

FONTANILLE, Jacques. *Semiótica do discurso*. São Paulo, Contexto, 2007.

GENETTE, Gérard. *Introduction à l'architexte*. Paris, Seuil, 1979.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Semântica estrutural*. São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1973.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. 7 ed. Paris, Hachette, 1993.

GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. *Semiótica das paixões*. São Paulo, Ática, 1993.

HUSSERL, Edmund. *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du corps*. Paris, PUF-Épiméthée, 1964.

KANT, IMMANUEL. *Critique de la raison pure*. Paris, Aubier, 1997.

LARANJEIRA, Mário. *Poetas de França hoje: 1945 - 1995*. São Paulo, EDUSP, 1996.

LAUTRÉAMONT, Le Comte de. *Les Chants de Maldoror et autres textes*. Paris, Librairie Générale Française, 2001.

LOPES, Edward. *Paixões no espelho: sujeito e objeto como investimento passionais primordiais*. **Revista portuguesa Cruzeiro Semiótico**, Porto, Associação Portuguesa de Semiótica, 1989/1990.

LOPES, Ivã Carlos. *Entre expressão e conteúdo: movimentos de expansão e condensação*. **Itinerários**, n. especial, 65-75, São Paulo: Araraquara, 2003.

MERLEAU- PONTY, Maurice. *Signes*. Paris, Gallimard, 1960.

_____. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

MESCHONNIC, Henri. *Pour la poétique I*. Paris, Gallimard, 1970.

MICHAUX, Henri. *Plume précédé de Lointain intérieur*. 14. ed., Paris, Gallimard, s.d.

_____. *La nuit remue*. Paris, Gallimard, 1967.

_____. *Face aux verrous*. Paris, Gallimard, 1970.

OLIVEIRA, Ana Claudia de; LANDOWSKI, Eric. (eds). *Do inteligível ao sensível: em torno da obra de Algirdas Julien Greimas*. São Paulo, EDUC, 1995.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo, Perspectiva, 1996.

_____. *Os Filhos do Barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Campinas: SP, Papirus, 1991.

ROBERT, Paul (dir.). *Le Petit Robert*. Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993.

TATIT, Luiz. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2001.

TEZZA, Cristovão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro, Ed. Rocco, 2003.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Rio de Janeiro, Perspectiva, 1992.

VALÉRY, Paul. *Oeuvres*. tome I, Paris, Gallimard, 1957.

ZILBERBERG, Claude. *Seuils, limites, valeurs*. Site www.claudezilberberg.net, 1993.

_____. *Razão e poética do sentido*. São Paulo, Edusp, 2006a.

_____. *Síntese da gramática tensiva*. **Significação**, Revista brasileira de semiótica, tradução de Luiz Tatit e Ivã Carlos Lopes, n. 25, junho 2006b.

Bibliografia sobre a obra do autor:

BELLOUR, Raymond (org.). *Henri Michaux*. Cahier de l'Herne n° 8, Paris, Editions de l'Herne, 1966.

BELLOUR, Raymond. *Henri Michaux ou une mesure de l'être*. Paris, Gallimard, 1986.

BERTELÉ, René. *Henri Michaux*. Paris, Seghers, 1949.

BRÉCHON, Robert. *Henri Michaux*. Paris, Gallimard, 1959.

BUTOR, Michel. *Le sismographe aventureux: improvisations sur Henri Michaux*. Paris, Editions de la Différence, 1999.

MAULPOIX, Jean-Michel. *Henri Michaux: passager clandestin*. Seyssel, Belgique, Champ Vallon, 1990.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)