

“Iniji” entre Michaux, Le Clézio e Helder

“Iniji” Between Michaux, Le Clézio and Helder

Helena Martins
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, Brasil

ORCID: [0000-0002-7311-6819](https://orcid.org/0000-0002-7311-6819)

Resumo

Reflito aqui sobre a recepção do poema “Iniji”, de Henri Michaux (1962). Concentro-me nas apropriações de dois de seus arrebatados leitores: J.M.G. Le Clézio, que, em 1978, responde ao “Iniji” de Michaux com um escrito homônimo tão formidável quanto difícil de classificar; e Herberto Helder, que, em 1998, publica juntos os “Inijis” de Le Clézio e de Michaux, em traduções que, sabemos, teria preferido chamar de escritos “mudados para o português”. É atentando à circulação de “Iniji” por entre as páginas desses três autores que abordo o jogo entre criação, tradução e crítica, tema deste volume. Escrevo tentando desdobrar a percepção de que uma forma singular desse jogo se deixa flagrar em ato nesse circuito – o que promete tanto nutrir a discussão teórica aqui mobilizada, quanto transformar sensivelmente as possibilidades do jogo. Minha discussão apela à noção derridiana de contra-assinatura.

Palavras-chave: “Iniji”, tradução, crítica, contra-assinatura.

Abstract: This article discusses the reception of Henri Michaux’s poem “Iniji” (Michaux 1962), in particular the appropriations made by two of its enraptured readers: J.M.G. Le Clézio, who in 1978 responded to Michaux’s “Iniji” with a text with the same title, as formidable as it is difficult to classify; and Herberto Helder, who in 1998 published Le Clézio’s and Michaux’s “Inijis” together, in translations that, as we know, he would have preferred to call writings “changed into Portuguese.” Examining the circulation of “Iniji” between the pages of these three authors, I analyze the interplay between creation, translation and criticism, the theme of this volume. This is an attempt to develop the perception that a singular form of this interplay is caught as act in this circuit, something that can both contribute to the present theoretical discussion and sensibly transform the possibilities of play. My discussion relies on Derrida’s concept of countersignature.

Keywords: “Iniji”, Translation, Criticism, Countersignature.

Résumé

Je réfléchis ici à la réception du poème « Iniji » d’Henri Michaux (1962). Je me concentre sur les appropriations faites par deux de ses lecteurs enchantés : J.M.G. Le Clézio, qui, en 1978, a réagi au « Iniji » de Michaux par un écrit du même titre, aussi remarquable que difficile à classer ; et Herberto Helder, qui, en 1998, a publié conjointement les « Inijis » de Le Clézio et de Michaux, dans des traductions que, nous le savons, il aurait

preferido qualificar des écrits « changés en portugais ». C'est en prêtant attention à la circulation de « Iniji » entre les pages de ces trois auteurs que j'aborde l'interaction entre création, traduction et critique, qui est le thème de ce volume. J'écris pour tenter de déployer la perception qu'une forme singulière de ce jeu est prise en acte dans ce circuit – ce qui promet non seulement de nourrir la discussion théorique, mais aussi transformer sensiblement les possibilités de ce jeu. Ma discussion fait appel à la notion derridienne de contre-signature.

Mots-clés : « Iniji », traduction, critique, contresignature

Francis Ponge abre com estes versos o poema “LES HIRONDELLES ou *Dans le Style des hirondelles* (RANDONS)”¹:

Chaque hirondelle inlassablement se précipite – infailliblement elle s'exerce – à la signature, selon son espèce, des cieux.

Plume acérée, trempée dans l'encre bleue-noire, tu t'écris vite !
(Ponge, 1999, p. 795)²

Um voo de ave; o desenho de uma assinatura. Assim abreviada, a imagem de Ponge insinua talvez de imediato um laço figurativo entre o céu e o papel (algo se escreve a bico de pena sobre uma superfície). Mas se o poema insinua assim a metáfora, não o faz sem ao mesmo tempo perturbá-la, obstruí-la: pois, muito estranhamente, é o próprio céu o que a andorinha assina em seu voo, como se, de algum modo, o céu fosse de sua autoria. E ainda: ao assinar o céu, cada andorinha escreve-se também a si mesma – Ponge faz gritar em itálico o pronome reflexivo: “tu t'écris vite!”. E ainda: se cada andorinha “se exerce” ao assinar o céu e escrever a si mesma, ela o faz também “conforme a espécie” – ou, como sugere o título do poema, conforme o *estilo* da espécie – nesse caso, um estilo feito de ímpetos (“randons”).

Interessa aqui sublinhar que é em torno de uma impetuosa cena de assinatura que Ponge faz constelar a sua coleção de alianças paradoxais – é convocando o gesto de assinar que, nessas poucas linhas, ele enseja as suas estranhas estereoscopias: entre o

¹ AS ANDORINHAS ou *No estilo das andorinhas* (ÍMPETOS). Ponge, 1999, p. 795 (grifos do autor). São minhas neste texto todas as traduções sem outra indicação.

² Na tradução de Leda Tenório da Motta (2000, p. 19): “Cada andorinha incansavelmente se precipita – infalivelmente se exerce – na assinatura, segundo a espécie, dos céus. / Pluma acerada, molhada na tinta azul-escuro, com que rapidez te escreves!”

singular e o plural, o individual e o coletivo, o sujeito e o objeto, as palavras e as coisas, o autor e a criação. Interessa também acrescentar que, em seu voo paradoxal pelos céus, a andorinha age, para Ponge, como age o poeta: “com ou sem razão, e não sei por quê, desde criança sempre acreditei que os únicos textos válidos eram aqueles que poderiam estar inscritos na pedra”, ele nos diz, acrescentando que seriam estes

[o]s únicos textos que [ele] poderia dignamente concordar em assinar (ou contra-assinar), aqueles que *não* poderiam de modo algum ser assinados, que se *manteriam* ainda como objetos, postos entre os objetos da natureza: ao ar livre, ao sol, sob a chuva, ao vento. Isso é exatamente o que caracteriza as inscrições. [...] *Em suma, aprovo a Natureza.* [...] *Contra-assino a obra do Tempo.* (Ponge, 2002, p. 160, grifos do autor).

Jacques Derrida se interessou pelos paradoxos impetuosos que, nesses e noutros escritos, Ponge associa à cena da assinatura. Sob o impacto da escrita pongiana, ele escreve *Signéponge*, palavra-valise que para muitos leitores de Derrida passa a funcionar como uma espécie de metonímia dos vínculos promíscuos que se instauram entre o signo de identidade, a assinatura pessoal (assinado: Ponge), e o signo-esponja, vocacionado à absorção e à diluição (Derrida, 1988). É, em todo caso, o nome de Ponge que entra nessa valise: é natural que o filósofo que tanto quis pensar a assinatura tenha se atraído pela vida singular que a palavra leva na escrita do poeta. Pareceu-lhe especialmente notável ali a companhia frequente entre *assinar* e *contra-assinar*, algo de que as linhas citadas logo acima nos dão um exemplo, entre muitos outros possíveis. Que em Ponge assinar e contra-assinar venham amiúde juntos é algo que talvez aponte uma direção quando nos ocorre perguntar que lugar poderia ter a assinatura numa escrita que quer tomar o partido das coisas.³

“O que me sustenta, ou me empurra, me obriga a escrever, é a emoção provocada pelo mutismo das coisas que nos cercam”, afirma Ponge (1997, p. 65). Desse mundo mudo, sabemos, Ponge quis ser um *embaixador*. Mas como poderia ele ser empurrado a trazer notícias desse mundo e defendê-lo, como fazem os embaixadores, sendo ao mesmo tempo empurrado a assiná-lo? Certo é que o embaixador não poderá aqui ser apenas aquele que “assina embaixo”, que apõe a sua assinatura àquela da natureza, alguém a contra-assina num sentido anódino, protocolar. Pois vimos que Ponge insiste que só vale

³ Cf. *Le parti pris des choses* (Ponge 1998).

a pena assinar *o que de modo algum pode ser assinado*. Só assim a andorinha assina o céu; só assim o poeta assina a pedra.

Quanto a isso Derrida observa: para Ponge, como para ele mesmo e para tantos outros que, de diferentes formas, reconheceram os laços mutuamente constitutivos entre as palavras e as coisas, “os textos já estão assinados na pedra” – quando o poeta os contra-assina, quer ao mesmo tempo “que a natureza contra-assine o seu texto” – e isso de tal forma que seu texto ultrapasse o limite da assinatura, que prescindia de assinatura, que independa “de uma iniciativa” ou “do acompanhamento do poeta vivo”, que se coloque, enfim, em meio às coisas, sob a chuva, ao sol, ao vento (Derrida, 1992, p. 378-379). As coisas de que Ponge desejou famosamente tomar partido não são, portanto, “como se diria de um ponto de vista fenomenológico,” aquilo que é preciso “desvelar” ou “deixar ser” – em Ponge, resume Derrida, “a coisa é o Outro que deve ser obrigado a contra-assinar o poema de alguma forma” (Derrida, 1992, p. 379). Um caso de obrigação? Voltaremos a isso mais adiante.

Por ora, apenas isto: Ponge é ele mesmo, para Derrida, um Outro assim.

Escreveu Derrida *sobre* Ponge? Respondendo à pergunta de um entrevistador sobre a natureza de um conjunto textos seus que reagem criadoramente às forças de escritores como o próprio Ponge, mas também Joyce, Celan, Artaud, Kafka, Shakespeare e outros, Derrida conjura um temporal de preposições possíveis: “*sobre, com, em direção a* (o que se deve dizer?, eis uma questão séria) *em nome de, em honra de, contra*, talvez também na *destinação de...*”⁴

É talvez em parte para lidar com essa “questão séria” sem sacrificar a sua chuvosa indecidibilidade, que a palavra “contra-assinatura” atrai Derrida. Gostaria de adotá-la aqui como um ponto móvel de partida para pensar o tema que anima este volume: o jogo entre criação, crítica e tradução. Todas essas práticas, sabemos, envolvem *atos de leitura*. E a leitura que vale apenas, nos diz Derrida, “implica um ato, uma assinatura ou contra-assinatura literária, uma experiência inventiva da linguagem, *na língua*, uma inscrição do ato de leitura no campo do texto lido” (Derrida, 2018, p. 78). A leitura que vale a pena é também *inscrição*, violência: “uma contra-assinatura vem tanto confirmar, repetir e

⁴ Cf. “Esta estranha instituição chamada literatura” (Derrida, 2018, p. 58-59). Trata-se de uma entrevista que Jacques Derrida deu a Derek Attridge, originalmente publicada em livro intitulado *Acts of Literature*, coletânea de diversos ensaios em que Derrida responde às poéticas destes e de outros escritores.

respeitar a assinatura do outro, da obra dita original, quanto arrastá-la para outro lugar, correndo então o risco de traí-la, tendo que traí-la de certa forma, a fim de respeitá-la, com a invenção de outra assinatura igualmente singular” (Ibidem, p. 108).

Pode-se então pensar que um poeta, um crítico ou um tradutor assinam os textos que tomam por objeto (o texto da pedra, o texto de Ponge etc.) um pouco como uma andorinha assina (impossivelmente) o céu, escrevendo-se ao mesmo tempo a si mesma, inscrevendo-se singularmente nos espaços móveis de um *estilo* coletivo.

Ao contra-assinar assim o Outro, poeta, crítico e tradutor obrigam-no, ao mesmo tempo, a contra-assinar o que escrevem e inscrevem. As formas de fazê-lo são incalculáveis e têm sempre o potencial de deslocar as práticas e os sujeitos envolvidos. Gostaria de considerar agora, sob o signo móvel e aberto da contra-assinatura, uma dessas instâncias singulares. Reflito aqui sobre um certo poema de Henri Michaux – e sobre o que fizeram com este poema dois de seus arrebatados leitores, Jean-Marie Gustave Le Clézio e Herberto Helder.

Uma afinidade de fundo entre o tema deste volume e as poéticas desses três escritores é, creio eu, bastante reconhecível – os três foram poetas-viajantes, que nutriram suas escritas pelo desejo de alteridade, pelo interesse por outras formas de vida, pela disposição de assinar o Outro; os três se interessaram também, de um modo ou de outro, pela cena da tradução, pela cena sempre formidável das línguas em choque e em contágio. Investiram todos, com efeito, na abertura de seus idiomas à interpelação de línguas alheias. Por temperamento, poderiam ter estado juntos a bordo daquele navio em que apenas Michaux embarcou, em 1928, rumo às viagens que fez pela América do Sul e que nos renderiam o livro-diário *Ecuador*. A certa altura desse diário, ele escreve:

— *Haben sie fósforos?*

— *No tengo, caballero, but I have a briquet.*

É esta a língua que se ouve a bordo. [...] Um artista europeu com muito tato escreveria assim uma bela língua quadrúpede. (Michaux [1929] 2016, p. 7)

Digamos que um interesse pela criação tátil de línguas assim quadrúpedes, e mesmo centopeicas, une Michaux e esses seus leitores, Le Clézio e Helder. Vou tentar aqui escutá-los ao mesmo tempo: atentar aos modos como se contra-assinaram, buscando eu mesma contra-assiná-los. Em simultâneo.

O poema específico de Michaux que dispara este texto é “Iniji”. Foi publicado pela primeira vez em 1962, em *Vents et Poussières*, um de seus livros de texto e imagem.⁵ “Iniji” é um poema muitas vezes celebrado pela forma de vida estranha, proteiforme e enigmática que dá à sua protagonista epônima. E a cena da tradução já se coloca na porta de entrada do poema. “Iniji”: que nome estrangeiro é esse? Já no título, a pata de uma língua inventada por Michaux dá um passo em nossa direção. “Iniji” é uma palavra que Michaux aloca a todos nós”, como disse uma vez Silviano Santiago (2013, n.p.). Assim alocada, a palavra acende desejos de tradução.

Se, ao dar com ela na entrada do poema, estimarmos que se trata de um nome próprio, não deixaremos de estar certos. Mas o correr dos versos vai logo se encarregar de desfazer a paz dessa suposição. Ao final da leitura, não se sabe bem quem é “Iniji.” Uma menina, um ser proteiforme, um princípio, uma força – quem ou o que é Iniji? Ao nome intraduzível parece mesmo ligar-se uma estranha forma de vida, um modo plural de existir, igualmente resistente à tradução. Não se trata propriamente aqui de um Outro cujo estilo nos ponha em ponto de dizer algo análogo ao que pudemos, com Ponge, dizer da andorinha: *randons*, ímpetos.

Uma pesquisa nos sebos virtuais das redes permite conhecer a imagem que acompanhou a página inicial do poema na sua primeira publicação:

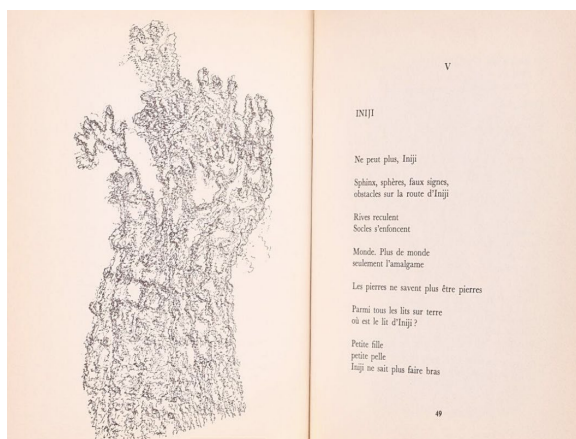


Fig. 1. Páginas iniciais de “Iniji” em *Vents et Poussières*, 1962⁶

⁵ Neste meu ensaio, as referências ao poema remeterão à sua publicação posterior em *Moments Traversées du Temps* (Michaux, 1973). Esta edição infelizmente não reproduz o material imagético que, em *Vents et Poussières*, acompanhava o poema.

⁶ Disponível em <https://www.invaluable.com/auction-lot/michaux-henri-vents-et-poussieres-1955-1962-paris-172-c-8cf44c3ad6>. Acesso em 05/09/2024.

O desenho que acompanha o poema não é aqui de modo algum meramente ilustrativo, mas antecipa talvez a experiência do poema: o olho passeia pelo movimento dos traços, insinuam-se sugestões de um corpo, cabeça, mão, unha talvez, mas nada pacifica o movimento; insinuam-se também texturas e estruturas vegetais, minerais, líquidas – diríamos talvez que a figura se oferece menos como corpo que como gesto. Falando uma vez sobre os próprios signos, diz Michaux nessa direção:

É necessário agora que eu fale dos meus signos. [...] Mas eram mesmo signos? Eram gestos, gestos interiores, aqueles para os quais não temos membros mas desejo de membros, de tensões, de ímpeto – e tudo isso em tramas vivas, nunca espessas, nunca grossas de carne ou fechadas de pele. (Michaux, 2001, p. 431]

Atentemos ao modo como se formula aqui o desejo de alteridade, a disposição para assinar o Outro – não é a aspiração nascida na sede de um sujeito estável, por, digamos, outras formas de pensar, por outros conceitos, nem é tanto um desejo de outros signos (se por signos entendemos amálgamas estáveis de forma e sentido). O que temos aqui é *desejo de membros* para outros gestos, tensões, ímpetos – desejo de uma vida sem a impenetrabilidade da carne grossa, sem o invólucro da pele, desejo de tramas vivas. Na sequência desse mesmo escrito, ele dirá que seus textos e imagens criam uma dança – uma dança capaz de tramar humanos e caranguejos, aranhas, demônios, “uma centena de mãos, uma centena de serpentes saindo de todos os cantos”; é uma dança que faz surgir o que ele chama de “homem-ultrapassado” (Ibidem). A este tipo de desejo respondem os trabalhos de Michaux – trata-se de contra-assinar não tanto (ou não só) o texto do céu ou da pedra, mas talvez formas de vida que o corpo não sabe ainda conceber.

O poema “Iniji” faz sem-dúvida gestos assim na direção de outras vidas, de outras tramas vivas. E a dança que ali tem lugar é, como já se disse, também uma dança de línguas, uma cena de tradução. A língua estranha que se anuncia já no título invadirá muitas vezes o poema – intrometem-se pelo francês palavras, versos e mesmo estrofes inteiras ditos nessa língua meticulosamente desconhecida, inventada. É como se tivesse lugar uma espécie de “inijização” do idioma local – como se a famosa divisa de Benjamin comparecesse em versão alucinada –, num movimento nos dará estranhezas hiperbólicas, como a destes versos, que cito no original e na versão de Herberto Helder:

Que de frelons dans l'été de sa tête
N'y demeure plus, iniji

Si tu vas Nje
Nja va da
Si tu ne njas
njara ra pas.

(Michaux, 1973, p. 82)

Quantos vespões no verão da tua cabeça
Não te detenhas nele, Iniji

Se tu vais Njeu
Njá va dá
Se tu não njá
njarrá rá vais.

(Helder & Michaux⁷, 1988, p. 16)

Essa tensão entre o conhecido/articulado e o desconhecido/desarticulado não se limita ao choque de idiomas. Ela se faz sentir também nas imagens que surgem já nestas primeiras estrofes (e continuam poema afora):

Ne peut plus, Iniji

Sphinx, sphères, faux signes,
obstacles sur la route d'Iniji

Rives reculent
Socles s'enfoncent

Monde. Plus de monde
seulement l'amalgame
Les pierres ne savent plus être pierres

Parmi tous les lits sur terre
où est le lit d'Iniji ?

Petite fille
petite pelle
Iniji ne sait plus faire bras

Un corps a trop le souvenir d'un autre
[corps
un corps n'a plus d'imagination
n'a plus de patience avec aucun corps

Fluides, fluides
tout ce qui passe
passe sans s'arrêter
passe

Ariane plus mince que son fil
ne peut plus se retrouver

Vent
vent souffle sur Araho
vent

Anania Iniji

Não pode mais, Iniji

Esfínges, esferas, falsos signos,
obstáculos no caminho de Iniji

Movem-se margens
Fundações afundam-se

Mundo. Não mundo
só o amálgama
As pedras já não sabem ser pedras

Entre todos os leitos da terra
onde está o leito de Iniji?

Menina
pá pequena
Iniji não pode fazer força

Um corpo tem a lembrança excessiva de outro
[corpo
um corpo já não tem imaginação
não tem paciência com nenhum outro corpo

Fluidos, fluidos
tudo o que passa
passa sem parar
passa

Ariadne mais fina que o seu fio
não consegue reencontrar-se

Vento
sopra vento em Arraô
vento

Ananiá Iniji

⁷ Opto por me referir às apropriações que Helder e Le Clézio fizeram do "Iniji" de Michaux nomeando-os como primeiros autores nas referências.

Annan Animha Iniji
Ornanian Iniji
et Iniji n'est plus animée

Mi-corps sort
mi-corps mort

Annaneja Iniji
Annajeta Iniji
Annamajeta Iniji

(Michaux, 1973, p. 79-80)

Anãã Animá Iniji

Orrenaniãã Iniji
e Iniji inanimada

Sai meio corpo
meio corpo morto

Ananejá Iniji
Anajetá Iniji
Anamajetá Iniji

(Helder; Michaux, 1988, p. 14-15)

“Mundo / não mais mundo / só o amálgama”. As margens recuam; as fundações afundam. As pedras, de uma hora para a outra, não sabem mais ser pedras. Ariadne fica mais fina que o fio que tece e se perde. São, de fato, imaginações e imagens estranhas. É como se não fosse apenas a integridade sintática e acústica das palavras que estivesse cedendo lugar ao inarticulado e ao balbucio – é como se também as imagens que constroem começassem a balbuciar. É, talvez, como se um mundo ordenado fosse acometido por uma espécie de balbucio ontológico. Os corpos não têm paciência com outros corpos, tudo flui sem parar. Iniji pede passagem aqui – mas esfinges, esferas e falsos signos atravancam seu caminho. Entre todos os leitos da terra onde está o leito de Iniji? Mergulhamos poema adentro e esse enigma não se resolve. Perguntamo-nos talvez, como em versos mais adiante, “A chave, / onde está a chave? /” – mas a chave nos escapa, move-se por espaços imperceptíveis: “Os insectos passam-na uns aos outros / As vassouras varrem-na” (Helder; Michaux, 1988, p. 15).⁸

Para quem lê o poema, Iniji será enfim uma menina, mas também muitas outras coisas: vacila entre pronomes de primeira, segunda e terceira pessoas; aparece e desaparece – está viva e está morta, ou ainda está por nascer, feminina e masculina, singular e plural, natural e sobrenatural – Iniji é, para usar uma expressão de que Michaux se vale ao final do poema, uma *hóspede efêmera* – “Iniji hóspeda efêmera das covas, / pais, pinças, palavras” (Helder; Michaux, 1988, p. 22)⁹. Hóspede de muitas identidades provisórias, capaz de traduzir-se em múltiplas existências. Um enigma. Consideremos agora os modos como esse enigma arrebatou Le Clézio e Herberto Helder – como os instigou a contra-assinar.

⁸ “La clef, / où est la clef? / Les insectes se la passent / Les balais la balaient” (Michaux, 1973, p. 81)

⁹ “Iniji hôte éphémère des fosses, / des parents, des pincés, des mots” (Michaux, 1973, p. 90.)

Le Clézio publica em 1978, em *Vers les Icebergs*, um ensaio de mesmo título, “Iniji”.¹⁰ Encontramos ali um detalhe que julgo conseqüente para pensar a sua forma singular de contra-assinatura. O pequeno livro se compunha de dois escritos muito livres – dizemos que são *ensaios* por comodidade, mas são acontecimentos poéticos difíceis de nomear. São, em todo caso, dois escritos inspirados por dois poemas de Michaux: o primeiro inspirado em “Icebergs”, poema em prosa curto de 1934; e o segundo, inspirado no nosso “Iniji”. O detalhe é o seguinte: antes de chegar ao ensaio que Le Clézio intitula “Iniji”, o leitor encontrará, reproduzidas na íntegra, as cerca de dez páginas do longo poema de Michaux. O mesmo não acontece, no mesmo livro, com o ensaio sobre “Icebergs”; ali Le Clézio não vê por que reproduzir o poema que contra-assina. Por que teria feito isso com “Iniji”? Esse é um detalhe que pode nos fazer pensar sobre o tipo de relação que liga esses dois textos. É uma relação singular.

O escrito de Le Clézio a princípio engana: sob o título “Iniji”, a mancha gráfica de texto em prosa e sua a posição no livro, logo depois do poema “original”, tendem a insinuar que o que Le Clézio nos oferece em seu texto é, digamos, uma *análise* do poema “Iniji” de Henri Michaux. Mas não é uma análise o que encontramos ali. Le Clézio responde ao acontecimento dos versos que reproduz no seu livro sem propriamente analisá-los. Os leitores ficam maravilhados e perplexos (esta leitora, pelo menos, fica). É sem dúvida uma resposta ao poema – mas que tipo de resposta? Não consigo reprimir aqui mais um retorno aos versos de Ponge lidos por Derrida: Le Clézio responde a “Iniji” como a andorinha responde ao céu – assina o que já está assinado, o que não pode ser assinado; escrevendo-se ao mesmo tempo a si mesmo, obriga o “Iniji” de Michaux a contra-assinar o seu próprio texto. É uma espécie de aturdimento poético o que lemos e vivemos ali – criação, crítica e tradução embaralham-se auspiciosamente.

Do efeito formidável desse escrito, o próprio Michaux nos dá notícia, numa carta de agradecimento a Le Clézio (que tinha mandado a ele um exemplar do livro):

Que poeta já recebeu tal presente? Fica-se envergonhado, paralisado. É bonito demais. Alguém cujo avesso (...) é sufocamento, ausência de relação, e esse presente vindo de você com um estilo supremamente fácil, aberto, generoso... (...)

¹⁰ Na verdade, o texto aparece publicado pela primeira vez em 1973, num Dossiê “Michaux” da revista *La Quinzaine littéraire*, com outro título: chamava-se então “Un poème (Iniji) qui n’est pas comme les autres”. Helder preservará este título em sua tradução; não temos como saber se foi essa a edição de que se valeu em sua tradução.

Eu havia iniciado uma viagem; como companheiro fui escolhido (quero dizer, meu poema), levado, levando uma voz; sua propriedade compartilhada ganhava uma espécie de perpetuidade. (Michaux *apud* Maulpoix, 2010, p. 97)¹¹

O poema de uma criatura que é, de hábito, avessa à relação é posto em relação. A relação é descrita como voz compartilhada, como companhia em viagem, viagem que é, ao mesmo tempo, levar e ser levado, arrastar e ser arrastado – companhia que é companhia nalguma correnteza. Contra-assinatura.

Le Clézio, por sua vez, descreve assim a companhia de “Iniji”: “[a]gora, depois de Iniji, já não nos interrogamos. Há uma certeza. Viu-se qualquer coisa, como se a gente estivesse a fazê-la, como se tivesse encontrado ouvidos para escutar a música do fundo da água.” (Helder; Le Clézio, 1988, p. 10)¹². De que tipo de certeza ele fala aqui? Teria solucionado o enigma de Iniji? Assinar o Outro segue sendo impossível – eis por que se assina. Le Clézio recusará aqui e sempre o idioma das soluções; ele deseja passar longe “da língua das teses e antíteses, da língua das análises e das proclamações solenes” (Ibidem, p. 11).¹³ Note-se que aqui a certeza se liga àquilo que ao mesmo tempo se vê e *se faz* – a certeza é a surpresa de um novo membro, um novo órgão corpóreo – agora temos ouvidos para escutar a música do fundo da água (escutaremos os insetos passando a chave uns aos outros?). A escuta não é aqui, no entanto, passiva, não nos deixa mudos, não nos desonera de um fazer: “a música entra pelos ouvidos e deve sair pela boca, ou pelas ancas” (Ibidem, p. 12).¹⁴

Em Le Clézio, a experiência dessa estranha certeza coincide com o encontro com a língua estranha de Iniji, uma língua que faz “turbilhonar a agulha, acelera, liberta os seus enxames de faíscas”; uma “língua insensata que avança, magnificamente autônoma como um corpo de delfim, a correr sem esforço ao lado do meu corpo, ultrapassando-o, iludindo-o, rápido através da massa de água que não consegue sustê-lo” – as palavras

¹¹ “Quel auteur de poèmes reçut jamais pareil cadeau? On est gêné, paralysé. C’est trop beau. Quelqu’un dont l’envers (...) est étouffement, absence de relation, et le don venant de vous au style supérieurement aisé, ouvert, généreux... (...) J’avais mis en route un voyage, comme compagnon j’avais été choisi (je veux dire, le poème mien), entraîné, entraînant une voix, sa propriété partagée gagnait une sorte de perpétuité.”

¹² “Maintenant, après Iniji, on ne s’interroge plus. On a une certitude. On a vu quelque chose, on l’a suivie, comme si on était soi-même en train de la faire, comme si on avait trouvé l’ouïe pour écouter la musique du fond de l’eau.” (Le Clézio, 2014, p. 107)

¹³ “...le langage des thèses et antithèses, le langage des analyses, des jugements et des proclamations solennelles.” (Ibidem, p. 109)

¹⁴ “La musique entre par les oreilles et doit ressortir par la bouche, ou sinon, parles hanches.” (Ibidem, p. 110)

dessa língua “existem ao mesmo tempo que a vida”; são “uma dança, uma natação, um voo, um movimento” (Helder; Le Clézio, 1988, p. 11-12).¹⁵

Ler “Iniji” é então, para Le Clézio, um pouco como dançar com essa língua, nadar nela, viajar por ela. Isso talvez jogue alguma luz sobre aquele detalhe de que falava há pouco – talvez se entreveja aqui um motivo para sua decisão de publicar *juntos* o “Iniji” de Michaux e o seu próprio, ainda que não à maneira de um posfácio analítico. Pois será escrito de Le Clézio é *sobre* “Iniji”? *Sobre, com, em direção a, em nome de, em honra de, contra*, talvez também na *destinação de...* A opção de Le Clézio talvez fique mais clara se considerarmos, para terminar, a outra das três vozes que entram nessa dança, nadam nessa correnteza.

Herberto Helder se deixou arrebatado pelos dois “Inijis”, o de Michaux e o de Le Clézio. E assim como este último, ele opta por publicá-los juntos (ainda que em ordem invertida, agora primeiro o ensaio e depois o poema). Publica os dois textos em *Magias*, livro de 1988 que integra a parcela, digamos, tradutória da sua obra (junto com *O bebedor nocturno, Oulof, Poemas ameríndios e Doze nós numa corda*).

Os dois “Inijis” são de novo arrastados e postos em viagem, quando Helder os traduz, ou muda-os para português, como teria famosamente preferido dizer. Observe-se que o escrúpulo de Helder aqui não é o meu – tenho chamado de “traduções” as passagens de Michaux e Le Clézio que citei até aqui em português via Helder. Sabemos que são plásticos e historicamente determinados os limites da palavra “tradução”, tanto quanto os das palavras “crítica” ou “criação”. Vimos aqui esgarçarem-se esses limites em Michaux e em Le Clézio. Helder é para mim um tradutor experimental, que testa e alarga limites em seus poemas mudados para o português.

Convém observar, no entanto, que, sobretudo no que tange às atividades do Helder tradutor de poéticas não europeias, uma questão que tem suscitado debates é se essas suas traduções experimentais realmente se abrem para as alteridades radicais implicadas nas línguas e poemas traduzidos, ou se, ao contrário, funcionam (pelo menos em alguns momentos) como formas sutis de apagamento do Outro. Helder talvez nos dê em alguns

¹⁵ “Langue insensée qui avance, magnifiquement autonome comme un corps de dauphin, filant sans effort le long de mon corps, le dépassant et se jouant de lui, vite à travers la masse qui ne peut la freiner (...) [Langue] qui fait tourbillonner l’aiguille, emballe le moteur, jette ses nappes d’étincelles. (...) “...ces mots (...) existaient en même temps que la vie, pas détachés d’elle. Ils étaient une danse, une nage, un vol, ils étaient du mouvement.” (Ibidem, p. 110-111)

momentos ocasião para julgar em alguma medida indesejável a violência de suas contra-assinaturas.¹⁶ Haveria o que dizer sobre esse ponto, mesmo considerando o comércio intra-europeu de que me ocupo aqui. Sem dúvida, haveria muito o que dizer, mais detidamente, sobre os gestos tradutórios do Helder arrebatado por Michaux e por Le Clézio.

Para os meus propósitos, no entanto, interessa mais sublinhar aqui que, quaisquer que sejam os caminhos da experimentação tradutória de Herberto Helder, serão caminhos que se entrecruzam com os de Michaux e Le Clézio no que poderíamos reconhecer como a disposição para experimentar o *balbucio ontológico* de que falei, ao me referir ao “Iniji” de Michaux. E isso na medida em que as traduções de Helder atualizam o que, para ele, define o poema de um modo geral. Numa passagem muito citada de uma entrevista que ele deu em 1990, lemos:

[O] poema é um objecto carregado de poderes magníficos, terríveis: [...] promove uma desordem e uma ordem que situam o mundo num ponto extremo: o mundo acaba e começa. [...] A acção é a nossa pergunta à realidade; e a resposta, encontramos-la aí: na repentina desordem luminosa em volta, na ordem da acção respondida por uma espécie de motim, um deslocamento de tudo: o mundo torna-se um facto novo no poema, por virtude do poema — uma realidade nova. (Helder, 1990, p. 30)

Em sintonia com os outros dois poetas, ele afirma que um poema não é um objeto para ser visto, mas para manejar, é algo que convida a ação – e a ação, nesse caso, é a “nossa pergunta à realidade”, pergunta cuja resposta é essa repentina desordem luminosa, essa espécie de motim em que tudo se desloca: Mundo / não mais mundo. Margens recuam / Fundações se afundam. Se concebemos assim o poema “Iniji”, como então pensar sua relação com os textos que Le Clézio e Helder escreveram sob seu impacto? Como pensar o que há de singular em suas contra-assinaturas?

Termino de modo meramente sugestivo. Diante do que disse, parece-me pertinente ver nas traduções de Helder para os “Inijis” de Le Clézio e de Michaux não uma redução do ensaio à condição de prefácio ou propedêutica para o poema, mas antes a reduplicação transformada de um gesto relevante do próprio Le Clézio – o gesto

¹⁶ Pedro Cesarino e Álvaro Faleiros (2019) descrevem bem essa possibilidade, em artigo recente que se detém sobre as práticas do Helder tradutor das poéticas ameríndias.

deliberado de publicar *juntos* poema e ensaio, como se a recomendar, pela adjacência das páginas, que os escritos sejam lidos (experimentados) em estado de viva contaminação recíproca, isto é, muito literalmente: *em relação*. Isto é: contra-assinando-se. Sob esse ângulo, traduzir “Iniji” seria em Helder, de alguma forma, também traduzir essa relação – o que aqui equivale a dizer pô-la em movimento, em curso. A um tempo reconhecê-la e inventá-la. Levar e ser levado pela correnteza. Nadar nos textos, dançar com eles. Assinar e contra-assinar.

Foi aqui por atenção ao que se manifesta sobretudo na circulação de “Iniji” *por entre* as páginas de Michaux, Le Clézio e Helder, que pretendi contribuir para a discussão em torno do jogo entre criação, tradução e crítica. Busquei muito incipientemente desdobrar a minha percepção de que uma forma singular desse jogo se deixa flagrar *em ato* no circuito Michaux – Le Clézio – Helder. Acho que isso promete não apenas nutrir a discussão teórica aqui mobilizada, mas também (talvez sobretudo) exercitar e transformar a musculatura sensível capaz de alterar as possibilidades do jogo, liberar novas formas de relação e de tradução, franquear gestos para os quais não temos membros, mas desejo de membros.

Referências

- Derrida, Jacques. *Signéponge*. Paris: Éditions du Seuil, 1988.
- _____. *Points de suspension. Entretien*. Paris, Éditions Galilée, 1992.
- _____. Countersignature. *Paragraph*, 27 (2), 2004, p. 7-42.
- _____. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- Cesarion, Pedro; & Faleiros, Álvaro. Herberto Helder tradutor de poéticas não europeias. *Cadernos de Tradução*. v. 39, n. esp., 2019, p. 348-371.
- Helder, Herberto. Entrevista ao *Jornal Público*. 4, dez, Especial Livros, 1990.
- Helder, Herberto & Michaux, Henri. Iniji. In: Herberto Helder. *As magias*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1988, p. 14-22.
- Helder, Herberto & Le Clézio, J.M.G. Um poema (Iniji) que não é como os outros. In: Herberto Helder. *As magias*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1988, p. 9-13.

- Le Clézio, J.-M. G. *Vers les icebergs*, Montpellier, Fata Morgana, 1978.
- _____. Iniji, d'Henri Michaux/ Iniji. In: *Mydriase* suivi de *Vers les icebergs*. Paris: Mercure de France, 2014, p. 89-112.
- Maulpoix, Jean-Michel. Le Clézio lecteur de Michaux. In: *T. Léger, I. Roussel-Gillet, M. Salles* (eds.) *Le Clézio, passeur des arts et des cultures*. Rennes: PUR, 2010, p. 95-99.
- Martin, Serge. Une relation critique: la voix du poème: *Vers les icebergs* de J.-M. G. Le Clézio. *ROMAN*. 20-50, n°55, 2013, p. 103-111.
- Michaux, Henri. *Ecuador*. Paris: Éditions Gallimard, [1929] 2016.
- _____. *Vents et poussières*. Paris: Éditions Galerie Karl Flinker, 1962.
- _____. Iniji. In: *Moments. Traversée du Temps*. Paris: Éditions Gallimard, 1973, p. 77-90.
- _____. Signes. In: Textes épars 1951-1954, *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", t. II, 2001, p. 429-431.
- Motta, Leda Tenório. *Francis Ponge. O objeto em jogo*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- Ponge, Francis. LES HIRONDELLES ou *Dans le style des Hirondelles* (RANDONS). In: *Pièces, Œuvres complètes*, I. Paris: Gallimard nrf, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 795-796.
- _____. *Pour un Malherbe*. In: *Œuvres complètes*, II. Paris: Gallimard nrf, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, p. 1-289.
- _____. *Le parti pris des choses*. Paris: Gallimard, 1998.
- _____. *Métodos*, tradução Leda Tenório da Motta, Rio de Janeiro, Imago, 1997.
- Santiago, Silviano. Lascas da linguagem poética. Suplemento de cultura. *O estado de São Paulo*, 16/03/2013, n.p.

Helena Martins. Professora Associada do Departamento de Letras, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, onde atua nos programas de pós-graduação em Estudos da Linguagem e em Literatura, Cultura e Contemporaneidade. É pesquisadora do CNPq, com bolsa de produtividade (Pq2). Seus projetos de pesquisa mais recentes investigam trânsitos crítico-reflexivos entre poesia, ensaio e tradução, tendo em seu horizonte mais amplo o estudo das relações entre os atos poéticos e o devir das línguas (tomadas como formas de vida no sentido wittgensteiniano), com ênfase nas dimensões performativa, inceptiva e erótica.

E-mail: lena@puc-rio.br

Declaração de Autoria

Helena Martins, declarada autora, confirma sua participação em todas as etapas de elaboração do trabalho: 1. Concepção, projeto, pesquisa bibliográfica, análise e interpretação dos dados; 2. Redação e revisão do manuscrito; 3. Aprovação da versão final do manuscrito para publicação; 4. Responsabilidade por todos os aspectos do trabalho e garantia pela exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

Parecer Final dos Editores

Ana Maria Lisboa de Mello, Elena Cristina Palmero González, Rafael Gutierrez Giraldo e Rodrigo Labriola, aprovamos a versão final deste texto para sua publicação.