OBSERVAÇÕES SOBREPOSTAS ÀS *NOTAS SOBRE A COR*

Leila de Aguiar COSTA*

RESUMO: O texto que ora se apresenta é um exercício de leitura relativamente livre sobre as narrativas em sonho em *Remarques sur la couleur* – traduzidas neste volume de *Lettres Françaises* sob o título *Notas sobre a cor* – de Yves Bonnefoy. São observações que, na maior parte do tempo, procuram seguir o ritmo do devaneio empreendido pelo poeta às suas notas. Observações que, por isso mesmo, deambulam pelos motivos mais prementes da poética bonnefidiana a fim de desvela-los em sua presença e em sua imanência – esforço, pois, de descrição que traga à cena cores, coisas e seres.

PALAVRAS-CHAVE: Cores. Narrativa em sonho. Presença. Encarnação. Imanência.

Que ce monde demeure!
Que l'absence, le mot
Ne soient qu'un, à jamais
Dans la chose simple.
Yves Bonnefoy (2001, p. 27).

La terre est plus que nos mots.
Yves Bonnefoy (1977, p. 355).

Os nove textos que integram *Remarques sur la couleur*, publicados originariamente em 1977, inscrevem-se, juntamente com outros do volume, no gênero bonnefidiano conhecido como **narrativas em sonho** (*récits en rêve*)[1];

* UNIFESP – Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras/área de Estudos Literários. Guarulhos – SP – Brasil. 07252-312 – leila.aguiar@unifesp.br.

[1] Narrativas **em** sonho e não, e isso é fundamental, narrativas **de** sonho: nada há ali do relato de um sonho, tampouco ali se reconhecem os jogos de análise psicanalítica ou simbólica. As narrativas em sonho são textualidades mais afeitas a combater o autoritarismo e, por isso mesmo, o peso do pensamento racional. À lógica do racional substitui-se então certa lógica onírica que se constrói graças a imagens. Ao pensamento – e, lateralmente, ao conceito – substitui-se o sonho, que aqui é diurno, e que se impõe como marca da exigência hermenêutica de Yves Bonnefoy: a poesia,

eles assumem-se como peça fundamental de uma obra contemporânea que pensa a poesia não mais como uma "**metonímia significante**", mas como uma "**metonímia poética**" – é o próprio Yves Bonnefoy quem assim se expressa em entrevista concedida a Pedro Rey. As consequências de tal organização metonímica são de monta:

> *[...] non seulement sur le plan de la liaison des signes entre eux (définition de rhétorique restreinte qui a conduit un Jakobson à en faire la figure organisatrice horizontale de la prose narrative et descriptive par opposition à une métaphore censée figurer, dans son économie verticale, le jeu poétique sur le langage – aux antipodes de la théorie et de la pratique d'Yves Bonnefoy), mais encore sur le plan de la liaison du signe au monde, voire plus généralement de la liaison du sujet du langage à son désir.* (NÉE, 2006, p.16).

A **narrativa em sonho** é, assim, na economia bonnefidiana da composição, gênero a ser entendido a um tempo como poético e como metalinguístico. Nas *Remarques sur la couleur*, em particular, a dimensão analítico-reflexiva presente no ficcional impõe-se em toda sua força: é inegável que há ali um esforço para pensar as relações entre o homem, seus meios de expressão e a realidade, sobretudo porque se parte da constatação das insuficiências da palavra (*parole*) ou dos signos constituídos pelas palavras.

A(s) palavra(s) estão em risco – é o que em filigrana se depreende dos textos em prosa poética de *Remarques sur la couleur* – porque não são capazes de apreender o real[2], porque concebem o ser desembaraçado de toda contingência, porque estão circunscritas e dominadas pelo conceitual:

> *Il y a une vérité du concept, dont je ne prétends pas être le juge. Mais il y a un mensonge du concept en général,qui donne à la pensée pour quitter la maison des choses le vaste pouvoir des mots [...] Y a-t-il un concept d'un pas venant dans la nuit, d'un cri, de l'éboulement d'une pierre dans les broussailles?* (BONNEFOY, 1980, p. 14).

---

sempre às voltas com a impossibilidade de dizer e de contar da linguagem, apontaria, graças ao sonho e às narrativas em sonho, os caminhos para a salvação da palavra, que está lá, nas origens. O gênero instaurado por Yves Bonnefoy seria, pois, "*la puissance qui brise la vieille boîte à représentation*" (MICOLET, 2014, p.29).

[2] Yves Bonnefoy esclarece o que entende por "real" em "*La sente étroite vers tout*", um dos textos de *Remarques sur le dessin* : "*Disons que le réel, c'est l'arbre comme on le voit avant que notre intellect ne nous dise que c'est un arbre ; ou ces dilatations lentes de la nuée, ces resserrements et déchirements dans le sable de sa couleur qui défient le pouvoir des mots.*" (BONNEFOY, 1993, p.169).

Nesse sentido, denunciar o conceito significa denunciar o projeto inerente e intrínseco a toda linguagem e a todo sistema semiológico, isto é, denunciar sua produção de imagens, de formas e de essências que não fazem senão rivalizar com o que efetivamente é. Significa, por isso mesmo, abrir o poético para que se alcance, ou para que deles se aproxime, a especificidade e o imediato do ser. *Remarques sur la couleur* interpelam, pois, o leitor de modo a que suas nove narrativas (em sonho) – que pertencem, por sua vez, desde Baudelaire, ao conhecido gênero da prosa poética – sejam percorridas como uma aventura do poético em busca de um real inatingível pelo conceito porque justamente procura integrar as transformações do ser. E se o poeta, à diferença do filósofo – cuja perspectiva é considerada falha e claudicante –, e à semelhança do artista, mostra-se capaz de desvelar o ser é porque ele se aparta da metafísica:

> *[...] L'invention poétique n'est pas de déplacer une signification au profit d'une autre plus générale ou même plus intérieure, comme ferait le philosophe qui fait apparaître une loi [...]; elle n'est pas davantage de relativiser toute signification au sein des polysémies d'un texte ; [elle est] de remonter d'une absence – car toute signification, toute écriture, c'est l'absence – à une présence* (BONNEFOY, 1990, p.107).

Eis porque as *Remarques sur la couleur* – assim como os outros textos que integram o volume *Rue Traversière* – devem ser lidas segundo a injunção de uma palavra originária que carrega em si o sentimento de presença, que se com-põe de certo desejo ou de certa necessidade de partidas e de deslocamentos capazes de fugir do engodo – que é igualmente artifício – de uma forma que exclui a vida e seus acasos e suas imperfeições. Palavra originária, ou nascente, que emerge e é (re)descoberta em outro lugar, onde as palavras, e seus signos – caso existam – seriam transparentes, emergiriam em sua evidência primeira – e *evidentia* é a ser tomada aqui quase que no registro retórico/poético do termo. Não surpreende então que em *Remarques sur la couleur* se reconheçam ecos de uma voz sempre inquietada, porque incessantemente interpelada, pela imagem. Inquietada pela imagem porque sempre esteve às voltas com perturbar sua própria perspectiva: aquela do escritor imerso na linguagem, se não por ela submerso. À imagem – e sem dúvida à cor, protagonista inegável desse grupo de narrativas em sonho – de fazer, por conseguinte, renascer, no interior da prosa poética, aquela presença, "*[...] celle de telle chose ou de tel être, peu importe, soudain dressée devant nous, en nous, dans l'ici et le maintenant d'un instant de*

notre existence." (BONNEFOY, 1990, p.35). À imagem, por conseguinte, mesmo que pela mediação da linguagem, de possibilitar o acesso à realidade mais contingente, daquela realidade que está aí, sob nossos olhos. Basta apenas (querer) levantá-los – para glosar o título de importante artigo de Bonnefoy sobre leitura intitulado *Lever les yeux du livre*[3].

E se há uma figura que domina a cena de *Remarques sur la couleur* esta é, inegavelmente, a cor. Essa cor que, direta ou indiretamente, está lá, *hic et nunc*, como que a substituir as palavras, e, sobretudo, a nomeação. Não surpreende, então, que se reconheça nesses textos uma relevante reflexão, poética é verdade, sobre os limites da representação. Notadamente sobre os limites da linguagem, impotente que ela é de expressar a presença[4] do mundo. Na raiz de tal e tamanha impotência, o caráter arbitrário do signo, a relação convencional que se estabelece entre ele e seu referente. Não por acaso, todas as narrativas poéticas de *Remarques sur la couleur* apontam para a separação entre o sensorial e o nocional, procurando justamente reverter a predominância do segundo sobre o primeiro. De "Duas e outras cores" a "O artista do último dia", passando por "O crepúsculo das palavras" e "A decisão de ser pintor", o que ali se descobre é certa encarnação das coisas e do mundo que parece fugir da representação linguística, do discursivo e, por que não, do conceitual. Encarnação do ser-lá de antes da palavra. É como se, graças à cor, tivesse sido encontrado na língua um meio de enraizá-la – e sabe-se a enorme importância na obra de Bonnefoy da noção de *lugar* – no sensível. A cor seria o que Bonnefoy (1993, p.23) chama, justamente, uma "épiphanie *de ce qui n'a pas de forme, pas de sens*". Cor que, à semelhança da pintura, é verdadeira revelação da presença, do imediato, da realidade. Cor que é encarnação e que, por isso mesmo, evita todas as armadilhas da abstração.

---

[3] Nesse artigo, segundo Christopher Bouix (2009, p.171), Bonnefoy afirma que o "[...]*'sens' du poème est donc toujours à chercher dans l'expérience vécue' du monde, – dans une expérience qui saurait s'abandonner à l'inconnu, à l'immédiat, à tout ce qui dépasse le concept. Comprendre le poème c'est aller au-delà des mots vers l'intime de l'expérience partagée [...]*" – não é precisamente o que faz esse sujeito poético de *Remarques sur la couleur*, sujeito em deslocamento e em diálogo com o(s) desconhecido(s) ?

[4] O que entende afinal Yves Bonnefoy por "presença"? É ele mesmo quem a define, em "*L'arbre, le signe, la foudre*", sétimo e último texto de *Remarques sur le dessin*: "*On me demande parfois ce que je nomme présence. Je répondrai: c'est comme si rien de ce que nous rencontrons, dans cet instant qui a profondeur, n'était laissé au-dehors de l'attention de nos sens. Cet arbre : j'en verrais non seulement ces aspects qui se portent au premier plan parce qu'ils me disent que c'est un chêne, non seulement cette forme de ses branches, de sa couronne [...], non seulement le bouillonnement, à des noeuds dans les bois [...] ; mais que ce rameau-ci a cette longueur, sur le ciel, auprès de cet autre qui est plus court ; e que sur le tronc il y a ce déchirement ici, dans l'écorce, et là cet autre ; et que là-haut ces oiseaux se posent, et qu'ici, près de moi, ces fourmis vont et viennent, dans leur silence. Je verrais, disons mieux : non une longueur dans la branche, mais que celle-ci se porte jusqu'en ce point et pas plus loin, dans l'espace [...] "* (BONNEFOY, 1993, p.217).

Cor que é como o índice da **presença**, material; ela movimenta-se no registro, não da representação, mas da **presentação**. A cor que é, enfim, " chiffre *de la présence matérielle*" (MICOLET, p.49). A cor é pertença ao mundo, pois que está sempre ali, como fonte viva, como luz do exterior[5].

Cor e cores que serão observadas, quase sempre com espanto, por uma voz poética entregue ao exercício de percepção de atos, de objetos e de seres diversos daqueles constituídos por hábitos fundados pelo conceito, e sobre ele fundamentados, pelo signo e pela representação ocidentais.

Que se permita, então, a partir de agora, acompanhar esse sujeito em suas deambulações e seus devaneios, escrutando suas notas e sobre elas justapondo outras, ora analíticas, ora impressivas – não é, precisamente, aos efeitos das novas maneiras de ver, de sentir e de entender a cor a que fazem alusão as *Remarques sur la couleur*?

Entretanto, antes de tudo, por que *Remarques*? Segundo o *Dictionnaire Littré*, o termo é ato mesmo de "*remarquer*" – "*action de remarquer; observation, note*" –, ato que reenvia à anotação que se faz junto às margens de alguma superfície escrita após certo momento de observação: trata-se assim de "*faire attention à quelque chose, [de] noter quelque chose*". Se nos lembrarmos de que na narrativa em sonho intitulada "Monte Aso" o sujeito poético refere-se a um "bloco", não seria possível entender todas essas "*remarques*" sobre a cor como anotações efetuadas pelo sujeito poético, em um tempo preciso, aquele de seu devaneio pelo mundo originário da linguagem infletida pela cor? Ao mesmo tempo, "*remarque*" dialoga em quase sinonímia com "*note*":

> 1º. *Marque qu'on fait em quelque endroit d'un livre, d'un écrit, etc, pour s'en souvenir*. 2º. *Observation, commentaire sur quelque endroit d'un écrit, etc*.

O ato mesmo da "*remarque*" ou da "*note*" confunde-se com aquele de "*observer*", todos os três inegavelmente presentes no procedimento poético de *Remarques sur la couleur*. Pois que, em seu sentido primeiro, a operação é, antes, aquela de rememoração – "*on remarque les choses par attention pour s'en ressouvenir*" –, mais do que aquela de julgamento – sentido segundo do verbo que diz que as coisas são observadas "*par examen pour en juger*". *Remarques*/ Notas que apontariam, então, para uma dupla estratégia bonnefidiana: observar

[5] O poema " *Les rainettes, le soir* " é ilustração dessa luz , advinda de certo vermelho do céu: "*Rauques étaient les voix/Des rainettes le soir,/Là où l'eau du bassin, coulant sans bruit,/Brillait dans l'herbe./ Et rouge était le ciel/Dans les verres vides,/Tout un fleuve la lune/Sur la table terrestre./ Prenaient ou non nos mains,/La même abondance,/Ouverts ou clos nos yeux,/La même lumière*" (BONNEFOY, 2001, p.11).

ou ver com atenção e/ou tomar nota a fim de se rememorar – não é demais lembrar que em *L'Amérique* (texto que igualmente figura traduzido neste volume de *Lettres Françaises*) a inscrição e a escrevência da lembrança fez-se exatamente nesse mesmo sentido.

Sigamos a partir de agora o movimento das narrativas. Na primeira delas, "Duas e outras cores", um Ocidental, em viagem a um indefinido lugar não-ocidental, cidade portuária, dialoga, diante de um *ferry-boat* atracado, com um companheiro que se esforça para lhe explicar porque ali as cores assumem-se em um registro variável e sempiterno, aberto, submetidas que estão aos fluxos e aos refluxos dos seres e das coisas. Cores que desfazem todo processo de nomeação – sempre abusiva. O que ao Ocidental então se descobre é que a cor pode ser vista de modos diversos, que o navio verde e branco pode, sim, ser chamado **Navio Púrpura**. Graças a essa cor que pode ser **outra**, inventou-se por isso mesmo o "segundo grau da palavra"[6].

Essa cor *outra*, a figura do Ocidental ainda descobrirá, sob recomendação daquele "companheiro de fim do mundo", em um templo situado na montanha. "No Monte Aso", narrativa que se segue a "Duas e outras cores", as cores entrelaçam-se e compõem "mundos de irisação, de formas, de imagens quase, de vidas quase". Às cores, e à sua indefinição, a propriedade de "apagar o vão desejo de nomear". O Ocidental parece, enfim, compreendê-lo. Não por acaso, essa narrativa em sonho conclui-se com a observação de que tudo é deriva – e é mesmo caso de se perguntar se as cores não se inscreveriam em todo um processo de derivação – e que o verde que em princípio caracterizara o Monte Aso é lembrado não como verde, mas como outras duas cores – e "eram na verdade cores?", pergunta-se, intrigada, a voz narrativa –, como algo de azul, azul sombrio, a derivar para "tons de ardósia".

Em "Crepúsculo das palavras" – sugestivo título, todo em consonância com o projeto poético de Yves Bonnefoy –, o azul pode ser tantas cores... tantas outras coisas e, mesmo, um barco – que, por sua vez, pode ser outras tantas coisas, "um poço, ou a barreira de madeira que corta um caminho dos prados, ou uma abelha". Para espanto e, por vezes, indignação do sujeito ocidental. Que, em certo momento, como que encontra seu duplo na figura de um jovem que, em "uma esquina de avenida", faz um discurso fulgurante que não tem outro resultado senão afastar de si os transeuntes. Pois que aquele

[6] Uma lição que parece ter sido igualmente aprendida com o pintor de "*Impressions, soleil couchant*": no quadro que ele apresenta, "*Sans cesse la couleur devient autre couleur/Et autre chose que la couleur, ainsi des îles,/Des bribes de grandes orgues dans la nuée.*" (BONNEFOY, 1993, p.41).

jovem, não por acaso "filósofo"[7], opõe-se às mutações comandadas pelos afetos no seio das palavras; segundo ele, o caos é apenas aparente e, por isso, o barco é simplesmente azul... portanto sem mutação semântica a intervir. Entretanto, e eis porque todos teriam dado as costas àquele jovem, o que o Ocidental teima em não compreender é que se está "no para além das palavras", justamente porque é o caos e a confusão que regem a expressão.

Descobrimos em "A presença real" como que um assombro: a aparição do signo, que toma de assalto todas as coisas naturais. Mas de que se trata precisamente tal aparição, tal presença, presença real? Ao leitor mais atento não passará despercebida a referência à Eucaristia[8], momento da encarnação, momento em que o Ser se faz presente – Pessoa do Verbo (justamente) encarnada, entenda-se – e, com ele, todas as coisas sensíveis, como o sal, as madeiras, os escombros, as folhagens, o céu, as nuvens, as algas, a espuma... Imanência. Pois que a Presença far-se-ia em relação, direta ou indireta, pouco importa, com um lugar, e sob uma forma nova, aquela que, precisamente, esteve até então em falta.

Nas cinco últimas narrativas, "A decisão de ser pintor", "A respeito de Miklos Bokor", "O abutre", "A morte do pintor de ícones" e "O artista do último dia"[9] – narrativas que entretêm um diálogo cerrado com a pintura – uma figura assombra, inquieta e, por isso mesmo, perturba a linguagem: aquela do pintor. Eis porque essas narrativas em sonho trabalham, inicialmente e de um modo geral a questão da *mimesis* na arte; e, em um segundo momento, e isso nos interessa mais de perto,

---

[7] E o filósofo parece sempre ser interpelado a abandonar o conceitual e partir em busca do que vive, do que é matéria, do que produz sensações. É como podemos ler no belo poema "*L'Arbre de la rue Descartes*": "*Passant,/regarde ce grand arbre/et à travers lui/ il peut suffire./Car même déchiré, souillé,/ l'arbre des rues,/c'est toute la nature,/tout le ciel,/ l'oiseau s'y pose,/le vent y bouge, le soleil/y dit le même espoir malgré/la mort./ Philosophe,/as-tu chance d'avoir l'arbre/dans ta rue, tes pensées seront moins ardues,/tes yeux plus libres,/tes mains plus désireuses/de moins de nuit*" (BONNEFOY, 2008, p.115).

[8] Assinale-se que se disseminam na obra de Bonnefoy referências religiosas, sobretudo cristãs – Deus comparece, direta ou indiretamente, nas narrativas em sonho de *Remarques sur la couleur*: "A presença real", "A morte do pintor de ícones" e "O artista do último dia". Não é caso, entretanto, aqui, de tentar compreender tais referências em toda sua densidade e em sua coerência temática. Diga-se, apenas, que a presença divina nessas narrativas em sonho dialoga diretamente com o movimento da gênese do(s) sentido(s) a partir da contingência, da matéria. Como diz de modo pertinente Daniel Acke (2002, p. 126, grifo do autor), Deus "[...] *surgit* par *la pierre. Dieu se confond avec un mouvement inchoatif* à partir de *la pierre aveugle, à l'image du rayonnement lumineux qui imprègne toutes les choses*" – observe-se, aliás, que a luz é motivo igualmente relevante de tais narrativas em sonho.

[9] "O abutre", "A morte do pintor de ícones" e "O artista do último dia" compunham, antes de se reunirem aos outros textos de *Remarques sur la couleur*, o volume intitulado *L'Artiste du dernier jour* (Las Palmas de Gran Canaria: Asphodel, 1985).

> *[...] une autre* mimésis, *conçue comme proximité d'un mouvement d'émergence du monde à la conscience, dans le temps de la finitude et du hasard, se révèle le modèle artistique.* (ANDRIOT-SAILLANT, 2006, p.71).

Na primeira dessas narrativas, a mais breve de todas as cinco, um pintor entregue à fulgurância da imagem, embora imagem fugaz e, justamente por isso, pungente – nos sentidos primeiro e segundo do termo: "pungente" vem do latim *pungens, entis*, particípio passado do verbo *pungere*, que significa picar, furar; e atormentar, inquietar, sofrer, mortificar, afligir; imagem que não por acaso oblitera seu olhar –, deixa-se invadir "pelo inacabado da luz". Grandeza do ínfimo. Luz que não é mais divina: luz que é a natureza. Luz-natureza (dela voltaremos a falar) que se oferece ao pintor como sua mais relevante e incontornável tarefa: a fixação em imagem do que é, simplesmente, captura do vivente. Luz que permite a fuga de uma linguagem que impediria esse mesmo vivente de aceder diretamente às coisas. As palavras do pintor, palavras "ininteligíveis", não poderiam então senão cavar "para si ondas embranquecidas de espumas", espumas moventes, fugazes, em pleno registro da finitude[10].

"A respeito de Miklos Bokor" é narrativa em sonho que descreve a pintura bem concreta de um pintor húngaro de real existência. O Miklos Bokor que reteve a atenção de Yves Bonnefoy é aquele da pintura de paisagem – sua maneira clara, *pittura chiara* como quer o próprio poeta –, que se revela exploração da matéria mineral e vegetal, no planalto calcário quase estéril situado entre as regiões francesas da Dordogne e do Lot. O que pinta Bokor são fragmentos ou estilhaços, em uma tentativa de apreender os aspectos mais agudos do que via seu olhar de pintor. Eis porque suas pinturas assemelham-se, em sua profusão natural – pois que suas obras são "sem número", "como sem número são as folhas das árvores, as flores dos campos" –, às folhas da árvore, "à luz das fachadas que percebemos através das árvores", "ao odor dos galhos cortados", ao rastro de um pássaro sobre a superfície de um lago, ao avermelhado de uma folha exposta ao sol outonal. Em seus quadros, ouvir-se-ia a "respiração das pedras"! Nesse sentido, não seria possível reconhecer na pintura de Bokor, e na leitura da pintura de Bokor que faz Bonnefoy, o paradigma mesmo de sua poética, isto é, a presença, a encarnação, a imanência[11]? Mas nem tudo é "música

[10] Inevitável lembrar o poema II de "*Le peintre dont le nom est la neige*", publicado em *La longue chaîne de l'ancre*. Ali, à espuma substitui-se, no mesmo registro da fugacidade, certo pintor de pincel bonnefidiano: "[...] *Son pinceau: une fumée de la cime des arbres, qui se dissipent, qui le dissipent* [...]" (BONNEFOY, 2008, p.84).

[11] Confira a respeito nossa nota 4.

dos olhos" ou o "pólen da aparência inspirada". Como a própria narrativa em sonho "A respeito de Miklos Bokor" insinua, pintar paisagens é, para o pintor húngaro, modo de espantar os fantasmas da deportação, do cataclismo que, no século XX, recebeu o nome de Auschwitz. Pintar paisagens é combater pela pintura da natureza/do natural a anti-natureza/o anti-natural – vale lembrar que Bokor, nascido em 1927, é deportado para Auschwitz em 1944 junto com seus pais; sua mãe ali morre, logo ao chegarem, e o pai falece em Bergen-Belsen; quanto a Bokor, é libertado em maio de 1945, emigrando para a França em 1960, quando conhece Yves Bonnefoy[12].

Em "Um abutre", revela-se aquele que parece ser o maior erro, a grande falta da imagem, falta inscrita na própria imagem: descobre-se assim um pintor que parece não lograr terminar um quadro, pois que termina-lo significa morrer. Importa assinalar que "Um abutre" é texto que retoma a reflexão poeticamente empreendida por Yves Bonnefoy sobre a representação em pintura em narrativas que têm Zeuxis como protagonista. Como bem assinala Patrick Née,

> *Yves Bonnefoy s'est totalement réapproprié un mythe de Zeuxis fondé depuis Pline et Cicéron sur le principe de* l'electio *dans l'imitation – pour en faire le porte-parole de la salvation de la* mimésis *par un dépassement du vieux débat entre invention et imitation, modèle naturel ou idéal, trompe-l'oeil ou* idea. (NÉE, 2006, p.19).

Zeuxis, pintor da Antiguidade, figura a assombrar os motivos bonnefidianos da Presença e da Representação, reaparece em "Um abutre" em seu sempiterno combate: pintar combatendo os pássaros – isto é, os pássaros-fantasmas da arte, arte voraz, como o abutre predador –, ou pintar **apesar** dos pássaros. Eis porque o pintor dessa narrativa em sonho vê-se (incessantemente) imerso em árdua tarefa, aquela de "pintar [...] sem que o abutre assuma forma". Relembre-se que a cena narrativa é, aqui, por isso mesmo, aquela da luta pela representação do objeto como um retorno à própria *res*. Ao espantar, por algum tempo, o

[12] A esse período da vida de Bokor corresponde o segundo eixo de sua pintura: seus quadros são então assombrados pela dor e pelo estupor desolador de seus anos de deportação. Aparecem aí suas grandes telas que, segundo alguns críticos de arte, fazem parte do gênero da **pintura de história**; ali, a paisagem ausenta-se por completo; são telas habitadas por figuras sem rostos, com dominância de tons sombrios, noturnos. Há, ainda, o terceiro eixo pictórico: a ele pertencem os desenhos em série ao bistre (fabricados pelo próprio Bokor, que detém sua fórmula secreta), sobre velhos papéis antigos – papel, além disso, "[...] *mince, et par endroits si mince que dissipé, déchiré, parce que c'est la même matière-limite qu'autrefois on appelait l'âme.*" (BONNEFOY, 1987b, p.103); e a igreja de Maraden, no Lot, comprada, restaurada e toda pintada com afrescos pelo pintor. Segundo Bernard Blatter, em um dos textos dedicados à obra de Miklos Bokor, "[...] *les fresques de Maraden atteignent ce pouvoir de nous faire passer d'un temps historique à un temps cyclique.*" (BECKER; BERNOU, 2011, p.142).

abutre, que diversas vezes estivera "na imagem, a espicaçar esse cacho, a bater asas nesse vestido!"; abutre que parecia enfim ter-se ausentado de sua pintura da Virgem e da Criança que tenta alcançar um cacho de uva em um cesto, o protagonista teria logrado pintar a "evidência" de uma imagem, imagem que é "transparente, doravante" – "*evidentia*, visibilidade, possibilidade de ver; clareza, transparência", como se pode consultar no *Dictionnaire Gaffiot latin-français*. "Salvação da mimesis" que faz da uva, a uva...? Entretanto, esse mesmo abutre, certa noite, retornara, conferindo suas formas – asas e garras, pescoço e bico – aos joelhos, aos cabelos, à coroa, ao sorriso da Virgem. Segundo a leitura de Patrick Née,

> *[...] ce vautour, "regardant fixement je ne sais quoi hors du monde", signe l'arrêt de mort de la représentation : puisque ce "hors du monde" [...] en constitue le pire déni, la fuite de la tâche d'être-au-monde.* (NÉE, 2006, p.75).

Pássaros-fantasmas da arte, expressão já empregada, que vêm e voltam, em um drama da pintura no qual evolui o pintor e o pictórico[13]. Até que, finalmente, o pintor (Zeuxis) liberta-se dos pássaros e, em seu último quadro, pinta "*quelque chose comme une flaque*" (BONNEFOY, 1993, p.89). Uma *flaque* (poça), que é *miroir* (espelho) – *speculum*, no sentido figural, segundo *Dictionnaire Gaffiot latin-français*, significa "imagem", "reprodução fiel" –, espelho que reenvia à imagem – sempre fantasmática? –, onde se refletem frutos e... pássaros:

> *C'est quelque chose comme une flaque, le dernier tableau que Zeuxis peignit [...] Une flaque, une brève pensée d'eau brillante, calme, et si l'on s'y penchait on apercevait des ombres de grains, avec à leur bord vaguement doré la fantastique découpe qui ourle aux yeux des enfants la grappe parmi les pampres, sur le ciel lumineux encore du crépuscule.*
> *Devant ces ombres claires d'autres ombres, celles-ci noires. Mais que l'on plonge la main dans le miroir, que l'on remue cette eau, et l'ombre des oiseaux et celle des fruits se mêlent.* (BONNEFOY, 1993, p.89)[14].

[13] Importa observar que toda reflexão bonnefidiana que tem Zeuxis em seu centro é construída sobre quadros que não existem mais. O drama que aqui se encena é drama que tem então, de certo modo, de dar conta de uma dupla ausência, dos quadros e de (suas) imagens ausentes e que se ausentam, como se insinua na primeira prosa poética do epônimo *Les raisins de Zeuxis*: "*Un sac de toile mouillée dans le caniveau, c'est le tableau de Zeuxis, les raisins, que les oiseaux furieux ont tellement désiré, ont si violemment percé de leurs becs rapaces, que les grappes ont disparu, puis la couleur, puis toute trace d'image en cette heure du crépuscule du monde où ils l'ont traîné sur les dalles.*" (BONNEFOY, 1993, p.57).

[14] Não terão passadas despercebidas as referências ao dilema/drama da pintura para Zeuxis: o menino de "Um abutre", e outras narrativas que têm Zeuxis como protagonista, sentado ao colo da Virgem

Nesse sentido, a *flaque* é a ser compreendida como uma forma aberta[15], que recolhe a um tempo as sombras claras das uvas e as sombras escuras dos pássaros – que, doravante, não se opõem mais, não estão mais em estado conflituoso. Zeuxis pode, então, morrer em paz.

Em "A morte do pintor de ícones" e em "O artista do último dia", as duas narrativas a fechar *Remarques sur la couleur*, estão em cena

> *[...] peintres en lutte contre l'échec, attelés à une tâche sans doute utopique. Dans les deux cas, il est clair que le fondement suprasensible de la réalité du monde, qu'il s'agirait de capter sur la fresque ou le tableau, s'est vu dénoncé comme un "rêve"* (NÉE, 2006, p.378).

Em uma e outra narrativa, não são mais as coisas, os objetos propriamente ditos que se dão a ver e são vistos, mas o que deles não são senão imagens. Imagens que, como se dá em "O artista do último dia", inflacionaram o mundo e o levarão à perda final, a menos que ***uma não-imagem***, graças à ação desse artista, venha salvá-lo. As duas narrativas têm em seu centro, pois, o motivo bonnefidiano de quase toda sua obra poética, a saber e repita-se, a autêntica e intensa aliança do homem com seu mundo, construída pela certeza da finitude e pela marca da presença e da encarnação. Não surpreende então que nas duas narrativas em questão esteja igualmente em cena a busca das origens – do ser, da arte, do(s) sentido(s), da *mimesis* em geral. Em "A morte do pintor de ícones", o retorno é possível graças a toda espécie de materiais resplandecentes, matérias preciosas, "pequenos pedaços de vidro" que são como que superfícies luminosas em diálogo *ad eternum* com a própria natureza. Esse pintor de ícones é, então, considerado herege, precisamente porque, graças a um dispositivo que movimenta os pedações de vidro, ele pretende captar, diretamente, a luz divina, sem passar, por conseguinte, pela mediação da imagem[16].

---

que tenta alcançar com suas mãos as uvas em um cesto; o negrume do abutre; e os pássaros, sempre os pássaros – pássaros-fantasma da arte, repita-se –, e as uvas, sempre as uvas.

[15] Como apontam os últimos três versos de "*Impressions, soleil couchant*": "*Ici ou là/Une flaque encore, **trouée**/Par un brandon de la beauté en cendres* [...]" (BONNEFOY, 1993, p.42, grifo é nosso). É caso, ainda, de chamar a atenção para a *flaque* como motivo recorrente na poética bonnefidiana. Essa *flaque* comparece, por exemplo, em "*Remarques sur l'horizon*", publicadas em *La longe chaîne d'ancre*, como imagem de um mundo imanente que é fundamento mesmo da escritura poética: "*L´écriture de poésie? La terre de sous nos pas mais trempée après l'orage, creusée par de grandes roues qui ont passé, se sont éloignées. Terre tout ornières dont de brèves lueurs remontent. Je rencontre la flaque, je m'arrête, je lève les yeux du chemin, j'entends le bêlement d'un agneau au loin, sous les nuages qui sont maintenant immobiles.*" (BONNEFOY, 2008, p.139).

[16] O alquimista da cor, protagonista que dá seu nome ao primeiro texto de *La Vie errante*, parece trabalhar à maneira do pintor de ícones, nessa procura por materiais que, ao cabo, sejam a própria

De modo semelhante, o pintor de "O artista do último dia" trabalha para que a luz-natureza apareça – "luz da origem", como diz um dos interlocutores de "O Crepúsculo das palavras" –, aquela luz que, "[...] *prenant la mimésis par son centre d'ombre, substituant ses grands cercles d'ondes aux reflets et remous de l'imaginaire, paraîtrait, pure* [...]" (BONNEFOY, 1987a, p.119) em um desenho, em uma pintura. O pintor tem muito, pois, que ensinar ao poeta, pois que, mesmo em sonho, mantém sempre "os olhos abertos" – à maneira do pintor celebrado em *Ce qui fut sans lumière* (BONNEFOY, 1987a).

Cores e luz: dois motivos essencialmente bonnefidianos que parecem infletir toda a sua produção poética. Suas narrativas em sonho, como se viu, são conduzidas, direta ou indiretamente, pelo jogo do colorido e da luminosidade, capazes de envolver a essência da "existência efetiva" das coisas do mundo (BONNEFOY, 2010, p.284). Ao colorido e à luminosidade de *Remarques sur la couleur*, mas aos motivos da poesia bonnefidiana como um todo, atribui-se certo poder de cura, de reparo e de salvação da própria palavra. Poder, pois, de instaurar na palavra e pela palavra, doravante mobilizada em seu diálogo com o vivente, "[...] *un rapport nouveau avec le référent, cet au-delà de tous les signifiés sur le chemin qui va du mot qui dénomme à la chose dite* [...]" – coisa dita dotada de um "*infini intérieur*" (BONNEFOY, 2010, p.512). O que a poética bonnefidiana pretende, e todas suas notas sobre a cor e a luz em *Remarques sur la couleur* parecem para isso apontar, é concretizar a vocação primeira das palavras, aquela de colocar o ser em contato com as coisas do mundo, graças a um tempo à consciência das coisas e dos mais ínfimos objetos da terra e à articulação do mundo a fim de revelar e de comunicar "*un surcroît de la chose sur la notion*" (BONNEFOY, 2010, p.459). Não é precisamente isso que invoca a voz do poema IV de *Que ce monde demeure*? Permita-se, aqui, citá-lo em sua íntegra, tão ilustrativo de tudo o que se disse até aqui:

> *Oh, que tant d'évidence/Ne cesse pas/Comme s'éteint le ciel/*
> *Dans la flaque sèche,/*
>
> *Que ce monde demeure/Tel que ce soir,/Que d'autres que nous prennent/Au fruit sans fin,*

luz: "[...] *il s´était persuadé que, de même qu'on peut produire de l'or à partir des métaux les plus ordinaires, de même on peut transmuter les couleurs – ces minéraux de l'esprit – en l´équivalent de l'or, la lumière.*" (BONNEFOY, 1993, p.21).

Que ce monde demeure,/ Qu'entre, à jamais,/La poussière brillante du soir d'été/ Dans la salle vide,

Et ruisselle à jamais/Sur le chemin/L'eau d'une heure de pluie/Dans la lumière (BONNEFOY, 2001, p.28).

Não terá passado despercebida a necessidade de **evidência**. É ela que emoldura o mundo, claro, luminoso, sensorial, quase tátil, e tudo o que ali se faz presente. Não terá igualmente passado despercebido o jogo dialogal entre primeiro e último versos, "évidence" e "*lumière*" a infletir o contato que o poético – essa "*salle vide*" que deve ser preenchida e povoada? fica aqui a interrogação – tem de manter com o mundo, mundo movente a que signo algum pode vir corromper.

Que se conclua, afinal. E ouvindo a voz poética bonnefidiana a convocar outra Poética, aquela de Aristóteles, no sentido de assegurar cores e luz para as coisas e para que, graças a ele, o mundo permaneça – se aqui se permitir mais uma glosa:

Et Aristote le disait bien,
Quelque part dans sa Poétique qu'on lit si mal,
C'est la transparence qui vaut,
Dans des phrases qui soient comme une rumeur d'abeilles,
Comme une eau claire (BONNEFOY, 1987b, p.121).

Superimposed observations on Remarques sur la couleur

ABSTRACT : *This text is an exercise of relatively free reading on the récits en rêve in Remarques sur la couleur by Yves Bonnefoy – translated in this volume of Lettres Françaises under the title of Notas sobre a cor. For most of the time, they are some observations which follow the rhythm of the reverie undertaken by the poet to his notes. Observations that, for that very reason, wander the most pressing motifs of the Bonnefoy's poetry in order to unveil them in their presence and their immanence – an effort, therefore, of description that might bring to the scene colors, things and human beings.*

KEYWORDS : *Colors. Récits en rêve. Presence. Incarnation. Immanence.*

REFERÊNCIAS

ACKE, D. Le Dieu des récits en rêve. **Dalhousie French Studies**, Halifax, n.60, p.122-128, 2002.

ANDRIOT-SAILLANT, C. **La fable de l'être**: Yves Bonnefoy et Ted Hughes. Paris: L'Harmattan, 2006.

BECKER, A.; BERNOU, A. (Org.). **Cahier Miklos Bokor**. Paris: Institut National d'Histoire de l'Art, 2011.

BONNEFOY, Y. **L'inachevable**: Entretiens sur la poésie (1990-2010). Paris: Albin Michel, 2010.

_____. **La longue chaîne de l'ancre**. Paris: Mercure de France, 2008.

_____. **Les planches courbes**. Paris: Gallimard, 2001.

_____. **La vie errante suivi de Remarques sur le dessin**. Paris: Mercure de France, 1993.

_____. **Entretiens sur la poésie (1972-1990).** Paris: Mercure de France, 1990.

_____. **Ce qui fut sans lumière**. Paris: Gallimard, 1987a.

_____. **Rue Traversière et autres récits en rêve**. Paris: Gallimard, 1987b.

_____. **L'improbable et autres essais**. Paris: Gallimard, 1980.

_____. **Le Nuage rouge**. Paris: Gallimard, 1977.

BOUIX, C. **L'épreuve de la mort dans T.S.Eliot, Georges Séféris et Yves Bonnefoy**. Paris: l'Harmattan, 2009.

MICOLET, H. **Peinture et littérature chez Yves Bonnefoy** : formation de la forme dans L'Arrière Pays. Disponível em: <http://ebooks.unibuc.ro/filologie/litteratureetpeinture/micolet.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2014.

NÉE, P. **Yves Bonnefoy, penseur de l'image ou les travaux de Zeuxis**. Paris: Gallimard, 2006.