

TRAÇO QUE SE ROMPE E PALAVRA QUE SE DOBRA. NOTAS SOBRE A POESIA E O DESENHO EM YVES BONNEFOY

Oswaldo FONTES FILHO^{1*}

RESUMO: A imagem poética, ao se interessar por si mesma, arrisca produzir o que invariavelmente mostra ser um simulacro de identidade: a depuração da linguagem a fim de se extrair da palavra comum e de se fazer o veículo de um sentido transcendente. Este artigo enuncia algumas notas em torno do modo como o texto bonnefidiano oscila entre a Imagem, ilusão de transcendência, e as imagens, efeito de uma heurística verbal particularmente engajada em suas imanências retórico-poéticas. Que o espelho de tinta assim composto nunca se verifique de suficiente fulgor, essa é evidência cujos traços principais a aproximação entre poesia e desenho ajuda, aqui, a seguir.

PALAVRAS-CHAVE: Bonnefoy. Poesia. Desenho. Imagem. Presença.

Dessinant, peignant, écrivant, on contraint l'être, puissance désormais incomprise, à claudiquer de plus belle sur les béquilles du signe.

Yves Bonnefoy (1977, p.323).

1. A palavra poética por vezes rumo à própria ruína, nos jogos e facilidades da linguagem. Em Yves Bonnefoy há ao menos essa injunção: “devolver ao mundo o rosto de sua presença”. Nele, a poética não ignora as possíveis aporias da efusão e da imagem. Razão porque sua voz lírica se inscreve em certo descontínuo, no espaço desocupado das lógicas e dos mitos. Trata-se de um lirismo à procura de élan poético; de fôlego por vezes entrecortado, em apneia nas palavras e nas figuras, por obsessão da passagem, do influxo. Sua voz é dos começos, ainda que empenhada em permanecer no tempo.

* UNIFESP – Universidade Federal de São Paulo. Departamento de História da Arte. Campus Guarulhos – SP-Brasil. 07252-312 – osvaldo.fontes@unifesp.br

Há em Bonnefoy um desejo incontornável de virar a página da Imagem, ilusão de transcendência; no rumor da língua permanecem, porém, os encantos das imagens e, com elas, algumas palavras: **terra, céu, sombra, luz...**, apegadas à memória, fiéis à potência do sonho da origem – na presciência do Um sob os passos da experiência singular do mundo. Por isso mesmo, são palavras que se retiram ao extremo por assim dizer da escritura. Lá onde esta procura reconstruir “para além das palavras, da linguagem mesma” (BONNEFOY, 2010, p.46)¹; no movimento de dobra sobre si que caracteriza a palavra poética em sua legitimidade ontológica (BONNEFOY, 2010). Lá onde ela então fabrica “formas privilegiadas da emergência do ser” (BONNEFOY, 2005, p.20). Sem promessa de qualquer suplantação da língua rumo à poesia pura. Em retração atenta, a aspirada epifania da “presença” (para insistir desde já no termo tão caro a Bonnefoy) mantém-se no centro mesmo de um “trabalho contra a imagem” na imagem (BONNEFOY, 2010, p.39). Entre devoções à infância e errâncias de uma consciência por vezes sonolenta; na associação de “[...] fugitivas metonímias com os grandes símbolos constantes do pensamento poético.” (BONNEFOY, 2005, p.18). A luz ali insiste, dos tons crepusculares aos mais solares, sempre partícipe de extensas notações de acontecimentos materiais na ordem do visível. O que explica a aproximação recorrente entre poesia (a palavra literária, em geral) e imagem visual (a pintura, em particular).

Entre permanecer no imediato e partir para efabulações, o lirismo em Bonnefoy mantém-se a um tempo nostálgico e atento ao presente. A natureza das coisas não se enrijece na palavra conceitual, esquecimento do particular, mas a voz poética escava sua profundidade memorial, restaura a “superabundância infinita” do *hic et nunc* e de um outrora da infância que o poeta vislumbra como uma idade de ouro (BONNEFOY, 2010, p.56).

As “coisas daqui”, lê-se em “*Anti-Platon*”, “pesam mais no espírito que as Ideias perfeitas.” (BONNEFOY, 2008, p.149). É desse peso que, invariavelmente, discorre a voz poética em Bonnefoy. Portanto, nenhuma promessa da leveza de um transcendente; antes, compromisso com “um alhures que seria ainda este mundo” (BONNEFOY, 2010, p.38). Por outro lado, “[...] **o poeta não tem de explicar a experiência do mundo que procura aprofundar [...]**” (BONNEFOY, 2010, p.40, grifo nosso): é a presença das coisas que o interessa – essa proximidade do olhar que se legitima como imediata resposta à “difração do absoluto através da forma”. Mas o ascetismo ao repudiar a

¹ Todas as traduções no corpo do texto são do autor.

transcendência, a procura por um absoluto circunscrito à coisa, o desejo ainda que sempre frustrado de retornar a um lugar primevo – aquele lugar que tem sido desde *Pierre écrite* a cena de sua reflexão sobre a esperança, a ilusão, o erro, o verdadeiro, lugar da “embriaguez primaveril de todo ser humano” (BONNEFOY, 2005, p.34) –, tudo isso articulado em modelo de linguagem não isenta o poeta de alguns impasses.

Entre *Dans le leurre du seuil* e *Ce qui fut sans lumière* (BONNEFOY, 1975, 1987a), a escritura procura evacuar do significante “*Valsaintes*”, o matricial sonhado (a um tempo signo de presença e de ilusão), o peso do sonho que restitui apenas em imagem o umbral (*seuil*) imaginado (limite entre o aqui e o fora, o alhures). Trabalho, pois, com as palavras a fim de evacuar da “morada do sonho” (*foyer du rêve*) o fato pessoal, na forma de uma “ilusão (*leurre*) que se compreende como ilusão”, umbral consequente de uma “consciência mais prevenida” (BONNEFOY, 2005, p.6).

2. Ocorre de a palavra atual não mais penetrar o mundo da matéria, ela que marca a consciência de uma época resignada às “gloriosas mentiras” de que falava Mallarmé (BONNEFOY, 2010, p.271). A noção pós-moderna de autonomia das palavras implica mesmo o endeusamento dos significantes, cujos encadeamentos afastam da realidade. “A arte que hoje predomina é mesmo o *parti pris* dessa palavra de nosso século que sem cessar desconstrói e reconstrói conceitos por atenção ao significante.” (BONNEFOY, 2010, p.272). Ao passo que o “simples” da “plena realidade” permanece referência, ainda que um tanto nuançada no autor de *L'Arrière-pays* entre um misticismo neoplatônico e um ecologismo moderno:

[...] *la feuille qui tombe ou l'eau qui a des remous sur des pierres, apparaît au premier plan désormais comme ce qui, et seul en cela, peut conduire au-dehors du labyrinthe des signifiés illusoires, des signifiants proliférant au hasard, de tout ce bruit pour rien déchiré çà et là déjà par des affleurements de matière nue.* (BONNEFOY, 2010, p.275).

A perspectiva importa em um assentamento algo incômodo junto a certo ludismo da crítica pós-moderna em face da palavra poética, no contrapé dos “sentimentos e afirmações de valor” do autor (PEARRE, 2002, p.59). Assim, paripasso com o apreço pela “imensa reserva de realidade” de artistas dos séculos precedentes, Bonnefoy evidencia a desconstrução das percepções fundamentais

do mundo e dos valores de existência em alguns suportes modernos. Na fotografia, em particular, “[...] que toma a realidade do exterior, mas que escorrega para dentro desta a fim de despi-la de sua figura, do sentido que cumpre de todo modo lhe dar [...]” (BONNEFOY, 1984, p.3). O que explica uma “fascinação niilista” pelos aspectos da pura matéria que se exacerbam no século, “[...] deixando-se dilapidarem um a um os tabus que são sustentação dos valores [...]” (BONNEFOY, 2002, p.235).

Esse ceticismo – de ressentimento um tanto anacrônico, diga-se – acentua-se por conta do que o poeta diz ser os “excessos da hermenêutica”: uma alucinação de leitura em uma época que perdeu sintonia com a natureza, o que explica as “[...] oscilações entre argúcias e macerações, entre abstração e êxtase [...]” no “[...] hábito hodierno dos instantes de gozo bruto, nos confins da matéria.” (BONNEFOY, 2005, p.12). Se o hermetismo moderno está “fechado à noção de presença”, ele é igualmente impeditivo do flerte da escritura poética com a primeira infância, com aquele tempo anterior às “[...] palavras que irão fragmentar a unidade na qual ainda se existe.” (BONNEFOY, 2005, p.12).

3. Apreensão nostálgica da experiência do mundo? É certo que, em suas críticas, Bonnefoy é tributário de uma tradição segundo a qual a imagem comportaria inevitável circulação entre ilusão e verdade, presença e ausência. É por força mesma dessa dicotomia que o olhar que percorre a pintura *Passage du Commerce-Saint-André* de Balthus, no ensaio “*L’invention de Balthus*”, não deixa de ressaltar, por entre as “figuras com maior ausência, as miragens mais perigosas”, um vulto à soleira da porta: “ele significa a presença que veio da ausência” (BONNEFOY apud SIMPSON, 2010, p.129). Essa presença, vulto na passagem, oscila entre a falta e o excesso, o pouco e o demasiado, dicotomia que se justifica pela assumida consciência da inacessibilidade das essências.

Em “*Anti-Platon*”, Bonnefoy inverte a posição idealista: não é a aparência culpada por nossa custosa apreensão da “presença”, mas antes o conceito que mascara o rosto do ser. À poesia resta recusar a utilização desimpedida do conceito e da imagem, duplo abrigo da permanência ideal e do maravilhoso utópico. Outra razão para a oscilação entre dualidades de fundo seria aquela que atribui o acesso ao sentido a um esforço por parte do sujeito que exige texto e enunciação para além do senso comum.

Fato é que a forma poética em Bonnefoy recusa a saída estetizante da “boa forma”: quer seja no excesso, quer seja na falta, a imagem está sempre em

tensão entre dois mundos, do senso comum e do discurso. Donde o sentimento recorrente de uma leitura insuficiente “do que é ou do que foi”; e a denúncia frequente da “[...] linguagem que se destaca do mundo que ela deveria dizer [...]”, ou da “[...] luz na qual permanecem camadas de sombra sob a cintilância que as debrua.” (BONNEFOY, 2005, p.2). Eis uma poética que se explica, por fim, como um aquém linguagem, jogo de indiferenciação mais que de relação, fadado a testemunhar sua própria insatisfação:

Contrairement à ceux qui estiment que les poèmes sont des constructions qui ne valent que d'activer et multiplier les relations entre mots, je crois que la poésie est une expérience du monde hors langage, l'entrevision de l'état d'indifférenciation, et donc d'unité, qui caractérise ce que nous appelons le réel comme il existe par en dessous les formulations que les mots en donnent. [...] Et elle est bien, cette unité, ce que la poésie peut à tout le moins pressentir, car c'est en poésie qu'on prête attention à la part sonore des mots, à leur aptitude aux rythmes, ce qui produit entre eux dans le vers une relation qui n'est plus simplement le jeu ordinaire de la notion et trouble et désactualise la lecture que font du monde les langues. Mais c'est là une tentative qu'il faut sans cesse recommencer, de par une insatisfaction qui est en fait le témoignage le plus sérieux que la poésie puisse donner. (BONNEFOY, 2005, p.4-5).

4. Nas explicações de sua recusa às “quimeras” e “reinos imaginários” do poético, dos “cachos de tropos infundáveis” do surrealismo, a contrapartida do texto bonnefidiano não consiste em “realismos demasiadamente à superfície do pensamento controlado”. Tratar-se-ia, antes, de relocar a “questão do eu” e, com ela, o direito à cidadania literária das coisas do cotidiano (BONNEFOY apud MAULPOIX, 2014).

Bonnefoy compartilha com outros poetas da mesma geração do cuidado em não se deixar ludibriar pelos jogos ou facilidades da linguagem, por tudo quanto tenha a ver com a “cozinha poética” – sabe-se o impacto em Bonnefoy da leitura antiformalista da revista *Documents*, de 1929-1930 –, que mantém a poesia tributária de uma mitologia romântica do ato criador. Ele resiste a tudo quanto conduza à absolutização do poético e, portanto, à sua constituição autárquica, como universo autossuficiente, apartado do real.

Quantos dualismos nocivos entre um aqui desvalorizado e um alhures reputado como o bem, quantas gnosés impraticáveis, quantas palavras de ordem

insensatas foram assim difundidas pelo gênio melancólico da Imagem, desde os primeiros dias de nosso Ocidente [...] (BONNEFOY apud MAULPOIX, 2014).

Ainda que estigmatize a Imagem, Bonnefoy (apud GAGNEBIN, 2005, p.8) não oculta seu apetite do imagético. Diz-se mesmo “devoto (e inimigo) das imagens”: na indefinição do epíteto, há o repúdio à imagem que ignora a finitude, mas não à imagem que se presta como “metáfora do real”, lugar de uma verdadeira tensão entre o ser e o parecer. Se a denúncia da singular Imagem é uma constante, em sua substituição à experiência autêntica da presença, é para “amar, de todo coração, as imagens”, no plural, por necessidade de suas múltiplas mediações: “Inimigo da idolatria, [a poesia] o é igualmente do iconoclasmo,” (NÉE, 2005, p.49).

5. No balanço dos opostos – dentre outros, a dúvida e a esperança, o sono e a vigília, o fechamento e a abertura, o aqui e o acolá, o exílio e o verdadeiro lugar, a sombra e a luz –, a palavra procura dar conta do sentido encarnado da existência e dos aspectos contraditórios da experiência humana; experiência que se mostra, por sua vez, tomada “entre uma espécie de materialismo inato” e “um cuidado inato com a transcendência”.

A palavra poética deve estar apta a assumir a contradição que Bonnefoy (apud MAULPOIX, 2014) considera “a fatalidade do real”. Mas, como desvestir o poético do simplesmente verbal? Tomem-se três alusões, em guisa de eclipse desabusada.

Sabe-se como *Douve* é palavra que não se deixa identificar ou resolver: “[...] ela designa e concentra a procura dramatizada da presença: em constante metamorfose e suscitando a palavra.” (MAULPOIX, 2014).

Em *La Vie errante*, é evocada a figura do Agostinho da página famosa das *Confissões*. Ao hesitar no passo da conversão, ele escuta, ao longe, a voz da criança que enuncia o célebre *Tolle et lege* (“Toma e lê!”). Mas o livro, na versão bonnefidiana, é tão somente o caderno onde aquela criança desenhara com seus lápis de cor o sol, a lua, os animais, todo um “[...] mundo do qual o discurso incessante das palavras já começava a separá-lo.” (BONNEFOY apud MAULPOIX, 2014).

Em *Sables rouges*, a voz autoral vem redimir uma infância em carência de “imagens” ou de “mitos” – por oposição ao que conheciam seus ancestrais camponeses, e do qual seus pais não tinham mais que a “nostalgia”. A criança

encontrava nessa leitura o modelo de todas aquelas viagens ao Alhures, à vocação iniciática – como entrevisão de sua “consciência de fundo” e seu desejo da “terra de trás” (*Arrière-pays*) – que proliferariam na escritura por vir (BONNEFOY, 1992, p.35).

6. Os *Récits en rêve* são narrativas que dizem a nostalgia de um caminho que a criação artística poderia ter tomado, em alguns momentos de sua história. A opção no poeta pelos monumentos da cultura é modo de se conservar atrelado a certo passado ou a certas “obras fundamentais”: Shakespeare, Giacometti, Caravaggio, Baudelaire, Mallarmé, dentre outros, pois “[...] cumpre procurar a consciência de si da poesia ali onde ela mais se aprofundou, em momentos que por vezes mudaram seu curso.” (BONNEFOY, 2005, p.22). Ou, então, em “Alberti, Piero della Francesca, mais tarde [em] Palladio ou San Gallo, esses maiores entre os poetas, onde encontrar a confiança em um trabalho da forma.” (BONNEFOY, 2005, p.22). Assim lastreado, como não experimentar o horror de um presente que se destaca de um passado que trouxe à lucidez dos tempos “questões que permanecem nossa necessidade, nossa urgência”? Espécie de esquecimento, complementa Bonnefoy, trata-se de uma “censura de si, profundamente autodestrutiva” (BONNEFOY, 1984, p.2).

Os *Récits en rêve* são fórmulas enigmáticas. Não se trata de relatos de sonhos, nem mesmo da submissão do literário à análise psicanalítica ou simbólica. Eles entendem, simplesmente, fornecer ao texto literário a cor, a tonalidade e o efeito de estranheza do sonho. Trata-se de captar outra lógica que aquela diurna, racional: uma lógica onírica, por assim dizer. A escritura, que assim atenua os pesos do pensamento racional, tem poder de desvio, razão porque se sente invariavelmente à deriva.

A opção é natural pela “finitude essencial da realidade” (imagens, representações, palavras...) contra a abstração, contra o estado conceitual da linguagem, crivado de reificações e de desejos de posse e totalização. Razão porque nos *récits en rêve* proliferam imagens inexistentes ou abortadas, “quadros que não existem”, obras “[...] devastadas pelo desconhecido, obscurecidas – talvez também iluminadas, de um outro modo – pela síncope de tudo quanto permite decifrá-las no plano dos pensamentos e da memória da consciência diurna.” (BONNEFOY, 2010, p.257). Indiciam o sonho de outras línguas, de outras palavras. Essa alteridade não deixa de ser armadilha da linguagem poética, denunciada em *L'Arrière-pays*, mas que permanece a via para preservar a ideia de lugar e de instante (de presença a si) (BONNEFOY, 2010).

7. As invectivas de Bonnefoy contra a imagem que se dissemina, que oblitera a consciência por seus excessos, valoriza o *rebus* infantil, o indecifrável, brechas na rede do sentido em seu embate contra a aparência visível (NÉE, 2005). Ocorre então de o poeta sonhar com uma imagem última, “purificada, lavada de seu ser – de sua diferença – de imagem” (NÉE, 2005, p.53). Eis o relato de um pesadelo, de um temor último, em “*L’artiste du dernier jour*”:

Le monde allait finir. [...] Le monde allait finir, brusquement, car – semblait avoir crié une voix – dans quelques semaines, dans quelques jours, peut-être dans quelques heures, l’ensemble des images qu’a produites l’humanité aurait passé en nombre celui des créatures vivantes. Davantage, en cette seconde fatale, de contours vagues de bêtes des parois de cavernes, de Madones en robes rouges dans l’écaillage d’une fresque, de paysages, de portraits, de photographies, d’affiches – et de négatifs inutilisés aussi, dans des archives ou des décombres – que de fourmis, d’abeilles, de singes, d’hommes. Et de ce fait la rupture de l’équilibre entre le paraître et la vie, sur la balance que Dieu avait placée, c’était l’esprit, dans le champ désert des étoiles, là où un berger une nuit s’était élevé à l’idée du signe. (BONNEFOY, 1987b, p.115).

Há nessa narrativa uma constelação de interrogações quanto ao *modus operandi* do artista da imagem última. Seria uma fotografia “[...] perdida, devolvida às dissoluções e às transmutações da matéria sob um desmoronamento de escombros [...]”? Ou, antes, uma obra a ter “[...] amadurecido no ateliê de um grande pintor a reflexão mais cerrada tanto quanto a mais urgente que a arte haveria de fazer em sua longa história [...]” (BONNEFOY, 1987b, p.117)? O impasse retoma em chave onírica dialética fundamental em Bonnefoy entre mediação e imediato (NÉE, 2005).

Em todo caso, a imagem não amadurece na reflexão. Sabe-se como para Bonnefoy o que se mostra e mesmo se libera cruelmente numa fotografia é aquele inconsciente da vista ou sua “infraconsciência” (BONNEFOY, 1998, p.63). E sabe-se como tal transparece em sua heurística escritural. Assim, lê-se:

[...] comme le mot de poésie doit balayer les significations admises pour s’ouvrir au ‘nuage d’inconnaissance’ qui nimbe son référent, le trait ne se fait ‘nourricier’ que s’il consent à cette négativité de la brisure pour voir refluer la force de vie qui nous fait aimer les choses terrestres et leur trouver non plus de la signification mais un sens. (BONNEFOY, 1993, p.183).

Sentido da efervescência caótica, descontinuidade que engendra as formas precárias e transitórias de tudo quanto existe. Tudo quanto remonte à superfície de uma imagem pela usura de seus elementos fotossensíveis parece conter mesmo algo de abissal e de inquietante pelo qual nosso olhar se perde no silêncio da matéria, no fundo sem fundo da contingência das coisas que os lances de dados de nossas construções e de nossas concepções jamais abolirão (ANDRIOT-SAILLANT, 2014).

8. Que olhar seria capaz de penetrar nesse fundo sem fundo da contingência? Conta Derrida (1990, p.11) que “a linguagem nos fala sempre do cegamento que a constitui”. Isso porque aquele que escreve possui por vezes mão de cego, fia-se na memória dos signos, ou na capacidade destes se apagarem para que seja relevado um suplemento de visão. No cego, um “olho sem pálpebras” abre-se na extremidade dos dedos. Perspicácia do tato que comanda o traçamento de um caminho no espaço. A mão precipita-se “no lugar da cabeça, como para precedê-la, prevenir e proteger” (DERRIDA, 1990, p.11). Do mesmo modo, há uma “[...] lâmpada de mineiro na ponta da escritura, um substituto curioso e vigilante, a prótese de um vidente, ele próprio invisível.” (DERRIDA, 1990, p.12). Tanto na gestualidade daquele que tateia quanto nos torneamentos daquele que inscreve, um mesmo ato de antecipação “corre o espaço como se corre um risco”, conta com o invisível.

Desígnio mesmo da escritura: seu desenho. *Di-segno*, diz-se em italiano. O desenho seria tão somente a representação das coisas através de seus **signos**, de seus traços distintivos? No regime da representação, o traço feito letra tornar-se-ia transparente, deixaria de ser visto, atravessado que é pelo significado que o transporta ao signo. Seria, pois, contra uma “travessia” ideal (rumo ao *Arrière-pays*) que se bateria Bonnefoy, face à comum cegueira originária do escritor e do desenhista? *Perspicácia* arriscada no autor que preconiza a poesia como travessia iniciática, traçamento impaciente (“eu me apresso”, repete a voz autoral em *Planches courbes*), tentativa de passagem para “a outra margem”. O traço, a letra assemelhar-se-iam por não possuírem corporeidade alguma que estorve a travessia do sentido. Razão porque a evanescência da letra, do traço, referiria um olhar perdido no silêncio da matéria, no “fundo sem fundo da contingência das coisas”. Olhar (e memória) de cego. Não por acaso o pintor de ícones que postergava sua epifania pictórica, no célebre “*La mort du peintre d'icônes*”, que “[...] jogava ali, um pouco criança, um pouco monge [com] a fatalidade da Imagem

[...]”, retorna de seu infortúnio resgatado pelas palavras do poeta, como um “pássaro tornado cego” (BONNEFOY, 1987b, p.113).

Aquele outro artista, a produzir a derradeira imagem, tem a mão que hesita: impera ali o instante de suspense de que fala Bonnefoy (1993, p.194) em *Remarques sur le dessin* – “[...] segundo de cegamento, pensamento que a aparência é inapreensível [...] respiração do espírito.” E eis o desenho que se redime do contorno na indefinição de seu traço:

Du pinceau, du crayon touchant la feuille, sans plus. Fallait-il éteindre tout éclairage ? Mais la main, le poignet, l'oeil même ont leur lampe, dans la mémoire. Fallait-il lier la main, durement, jusqu'au bout de ses doigts ou presque, à une masse de pierre, pour ne plus dessiner qu'avec la douleur et le sang ? Ou se permettrait-il d'imiter, une fois encore, mais un visage d'enfant, et dans sa joie, si bien que ce pourrait être pour un instant de ses doigts la lumière de cette joie, l'irreprésentable lumière qui, comme telle, prenant la mimésis par son centre d'ombre, substituant ses grands cercles d'ondes aux reflets et remous de l'imaginaire, paraîtrait, pure, dans le dessin redimé? (BONNEFOY, 1987b, p.118-119).

9. As interrogações junto ao pintor apontam aqui, insistentes, para a figura da criança, para o *infans* anterior à articulação da linguagem. Em *Planches courbes*, a injunção violenta à criança: **“É preciso esquecer tudo isso”, “É preciso esquecer as palavras”**, é modo de resgate na travessia de retorno. A infância é urgência que libera da aporia dos signos. Porque “[...] a ela era preciso, ao buscar, não mais saber o que buscava, esquecer a questão assim como a angústia: pois a angústia figura o que ela teme, e a reflexão é a memória.” (BONNEFOY, 1987b, p.119).

Haveria, por outro lado, na derradeira imagem sonhada, a reedição da ilusão de um fechamento do escrito. Uma ilusão que não se sabe tal, tanto mais porque ela tende a se crer rachada na *mise en cause* do autor (ao qual escapam seus próprios significantes), como do leitor (que se estima curado de todo efeito de identificação ou de projeção). O que de fato ela é senão “[um] desejo [...] em nós, velho como a infância, que procura em toda oportunidade o que pode substituir o bem que nos faltou quase na origem [...]”? Na verdade, um fetiche para colmatar a falta; e “a cena onde desenrolar seu sonho” (NÉE, 2005, p.45). Tal é “[...] o clarão que falta ao cinza dos dias, mas que se permite a linguagem quando se dobra sobre si, quando a molda com um seio natal a sede constante do sonho.” (NÉE, 2005, p.46). Não por acaso, em *L'Improbable*, Bonnefoy

retém o inacabado da forma nas derradeiras *Pietàs* de Michelângelo, modelo para o apagamento do signo, modo de favorecer o advento de um real sempre recolhido em sua opacidade (PEARRE, 1995).

10. Em sua acepção canônica, o desenho é sempre expressão da Ideia, representação abstrata, uma forma de natureza espiritual cuja origem reside unicamente no pensamento. Portanto, é marca de uma atividade intelectual que obedece à ordem de um desígnio, de um projeto. Na verdade, projeto e desígnio não pertencem à perspectiva dos desenhistas. Invariavelmente, estes caracterizam seus procedimentos gráficos em analogia com o gesto daquele que, tateando, procuraria um rumo na obscuridade. Matisse (apud LICHTENSTEIN, 1989, p.164), por exemplo: “Quero dizer que meu caminho não tem nada de previsto: sou conduzido, não conduzo.” O artista, quando procura o limite de sua arte, aquele “ponto obscuro ao qual parecem tender o desejo, a morte, a noite”, nas palavras de Blanchot (1955, p.227), experimenta o que Derrida (1967, p.22) diz ser uma “precipitação essencial rumo ao sentido”. A escritura é perigosa e angustiante, pois que não sabe para onde vai. Não por acaso Blanchot (apud DERRIDA 1967, p.255) fala, a propósito de Artaud e de poesia, daquele “ponto obscuro” como lugar onde “pensar é sempre já não poder ainda pensar”.

Para o desenho, elemento primeiro de uma representação, Bonnefoy distingue dois momentos: aquele da tradição florentina (neoplatônica), que é tão somente “o nível em que a linguagem decide”, e graças ao qual o artista tem “com que erigir a imagem do mundo que encantarà sua época”: linha reduzida a si que a palavra *disegno* transparece em sua glória renascentista; e há aquela perspectiva revolucionada, que rompe com o mito fundador do fechamento de uma presença em uma forma: “[...] desenhar é menos precisar contornos [...] que se arriscar na brancura [da página], [...] assim tocando naquela realidade-unidade da qual nos priva a linguagem.” (NÉE, 2005, p.58). Se o *disegno*, como observa Bonnefoy, ao se consagrar em 1988 à obra do artista francês Dominique Guthertz, foi a percepção da Ideia, hoje pode ser o que, “ao riscá-la, ao abri-la – e ao reencontrá-la – mantém a Presença viva” (BONNEFOY apud VILAR, 2005, p.135). Assentada nessa constatação fundamenta-se uma prática concreta da escritura. “Escrever como outros desenharam”, lê-se em *Remarques sur le dessin* (BONNEFOY, 1987b, p.196).

Assim, extraordinária imagem surge ao poeta proveniente do “ver mais simples” do artista, de rico valor heurístico para a escritura; destituível, como se

insinua, de toda crispação das formas, de toda inscrição manifesta do sensível às perspectivas mensuráveis de uma arquetônica dos aspectos:

[...] qui se retrouve en présence n'a plus caractère d'individu, et à ce comble de ce que l'art donne à vivre n'est plus guère définissable par ces signes particuliers qui font l'histoire des styles. Dessiner, c'est devenu dé-signer, défaire cette attestation que trace une main aussi mais pour cautionner cette fois un réseau de signes, une écriture. (BONNEFOY apud VILAR, 1995, p.136).

No “grande desenho” de Giacometti, analisa Bonnefoy, os contornos prestam-se a sistemáticas rupturas a fim de que os traços se façam cada vez mais no interior da coisa desenhada, como intermitência gráfica. Lá onde então se é tentado pelos contornos a inventariar os aspectos do visível, o vazio entre eles lembra que não se faz mais que extrair uma a uma “aparência[s] fossilizada[s]” da “pedreira do Ser” (BONNEFOY, 1987b, p.180). No mesmo sentido vão as evocações das montanhas cézannianas apoiadas na interrupção da linha de crista, “[...] traço que se ausenta do traço para significar – não, antes, para ser, imediatamente – a Presença.” (BONNEFOY, 1987b, p.180).

Ao alertar aos perigos da abstração, Bonnefoy aproxima poesia (o não nocional) e desenho a partir da figura do traço que não preenche, da linha de mundo “que se descobre interrompida por toda parte”.

Écrire, poétiquement, c'est effacer dans le mot, par le souci de ce qui en lui est sonorité, musique en puissance, cette part notionnelle qui le met en relation avec d'autres notions, d'autres idées, rien de plus. Et c'est donc dégager de cette rêche enveloppe une figure des choses qui n'est plus ce que l'on croyait en connaître quand encore on les réduisait à l'abstraction d'un savoir. [...] Et c'est donc là comme dessiner, d'où ce souci du dessin qui va de pair si souvent avec la réflexion sur la poésie. Car dessiner non plus n'est pas obéir à un savoir que l'on a du monde : sinon ce ne serait que triste et méchant étude académique Le grand dessin va le trait comme on se défait d'une pensée encombrante, il n'identifie pas, il fait apparaître. (BONNEFOY, 1993, p.189-190).

O desenho por vezes se arrisca na mancha. O que corresponderia, em pintura, à cor que se reflete em contraluz na vidraça, aproximação com o negro (BONNEFOY, 1993). Cores, linhas e luz condicionam uma representação como elementos que preexistem ao signo. Entende-se, pois, que haja aqui a consciência de uma imediatez estranha ao que é verbalmente mediado.

[...] la peinture importe à la poésie. Car les peintres sont prisonniers des mots presque autant que les poètes, c'est vrai, puisqu'ils regardent un monde qu'a structuré le langage ; mais ils peuvent, eux, percevoir directement, presque pleinement, la qualité sensible qui est l'au-delà du mot dans la chose, ils voient ainsi la couleur qui n'a pas de sens, le trait dont la vibration excède la signification qu'il dessine, – et de ce fait ils s'abreuvent de l'univers comme les poètes ne peuvent jamais le faire, et quel exemple alors, quelle incitation est-ce là ! On peut les croire l'eau retrouvée, la soif enfin étanchée. "Pleurant, je voyais de l'or, et ne pus boire ", s'écrit Rimbaud. Mais on le voit alors regarder au ciel les peintures de l'orage, ces tons noirs, ces rouges, ces bleus que le peintre a pouvoir de recommencer sur la toile. Le peintre nous conduit dans l'approche de l'immédiat au delà du point où le langage s'arrête. (BONNEFOY, 2005, p.27).

Razão porque em *Ce qui fut sans lumière* é evocado o artista (Constable) que restitui um mundo liberto da linguagem. Ainda que faça “[...] do objeto do olhar uma realidade misteriosa, desejável de outra forma que não pelas vias simples da realidade natural [...]”: já quase uma transcendência, já o sonho, já a inscrição das fatalidades da poesia na pintura (BONNEFOY, 2005, p.30).

11. As imagens são produtos da fixação do traço, da interrupção do material fugitivo do sonho. Bonnefoy tem, pois, razão em aludir ao pintor Claude Garache como aquele que vive na linguagem pictórica um movimento silencioso, para além do verbo e do sentido: “[...] a cor que não possui sentido, o traço cuja vibração excede a significação das próprias figuras que delimita.” (BONNEFOY apud STATELMAN, 1991, p.51). Como o pintor habitante da luz em *“L'Artiste du dernier jour”*, que procura representar a “luz irrepresentável” da face sorridente de uma criança. A pintura é aberta, inconclusa, sem fechamento de forma: sonho, não signo. Os pintores de Bonnefoy invariavelmente procuram para além das figuras das coisas sem, porém, abandonar a interrogação da aparência (PEARRE, 2002). Como o poeta que rastreia uma “palavra outra” que, à semelhança de um “quadro que não existe” – o abutre que é pintado sem, contudo, tomar forma; o ícone que ainda brilha sob o carvão a que o fogo o reduziu (BONNEFOY, 1987b, p.108 e p.112) –, tivesse o efeito de uma obsessão, às despesas de todo “mitológico inútil” (BONNEFOY, 2010, p.259).

Da confiança em “palavras que delimitam bastante forte” (BONNEFOY, 2010, p.262) às constelações de “significados sem substância”, Bonnefoy termina por recriminar a revolução linguística:

La critique contemporaine du langage, qui porte sur les signifiés, laisse libre, pour la première fois, laisse claire comme eau de roche, la perception des choses au fond des mots qui les nomment – ce qu’a bien vu Mallarmé – et, en bref, le tableau ‘qui n’existe pas’ ne se situe plus bien loin désormais de quelques-unes qui existent, en cette fin de siècle où tant de raisons cependant conspirent pour que le projet d’un art attentif à la présence du monde soit combattu ou, à tout le moins, méconnu. (BONNEFOY, 2010, p.265).

Se o ato de escrever a partir do “fundo das palavras” é desdobramento (STAMELMAN, 1990, 132), não é raro que em meio aos textos de Bonnefoy a escritura se questione. Assim, com o escritor que descobre as “perras escritas” na paisagem em *Dans le leurre du seuil*:

*Ici, c’est un trace, de l’écriture,
Ici vibra le cri sur le gond du sens,
Ici...Mais non, cela ne parle pas, l’entaille
Devie...* (BONNEFOY, 1978, p.307).

12. O modelo material do livro é paradoxal em *Début et fin de la neige*: pura brancura do mundo suscetível de receber signos que se dissipam. A escritura do apagamento, mais que o rastro indelével: um processo inacabado de eclosão, uma emergência para sempre em curso, afastando toda tentação de fechamento. A ambição de lucidez passa estranhamente pelo consentimento a certo mistério. É o enigma do que se oferece à percepção no tempo antes de desaparecer, como aquelas “ínfimas marcas diante da porta” que o poeta descobre no lusco-fusco do dia, “um pouco antes do crepúsculo”. A escritura não pode ter a pretensão de fixar uma manifestação “solar” do ser numa acepção que o conceito metafísico teria sido capaz de definir. Razão porque o livro poético manifesta em sua forma e motivos a fragilidade de sua própria empresa, modo de iluminar que deixa uma parte do mundo em branco.

Acontecimento notável, esse do vazio, como o que se passa com o que se passa. Segundo o poeta latino Lucrécio, “toda a natureza em si mesma / é formada dessas duas coisas: o corpo e o vazio / Onde estão colocados e se movendo diversamente”. Longe de uma saturação da representação e do sentido, o livro de Bonnefoy é um “cofre” escancarado à instabilidade dos signos, e o vazio onde eles se movem (ANDRIOT-SAILLANT, 2014).

Em sua descendência gráfica comum, livro e desenho dizem, mais que uma fidelidade representativa, a impossibilidade de fornecer justa medida à adequação de uma verdade à sua causa (DERRIDA, 1990). Na origem do *graphein*, o que se desenha é uma partição interna à visão: “[...] uma superabundância e uma carência do visível, o demasiado e o rarefeito, o excesso e a falta.” (DERRIDA, 1990, p.35). Poder-se-ia mesmo sustentar que, em toda experiência de grafismo, a obra é a cena de comprometimento da adequação entre o que é visado e o que é traçado. Teóricos comumente afirmam que o pintor, à semelhança do cego, vê **mais** que o visível; ou que deixa seu olhar obscuramente errar **aquém** do visível, em seus compartimentos sombrios ainda saturados por um invisível provisório.

Conhece-se o ideal do livro bonnefidiano: feito da substância de alguns instantes arrancados ao tempo; o livro que procura igualar a potência da frase às mais significativas sobressignificações dos traços exemplares que suspenderam no olhar das coisas seus efeitos habituais. Movimento que se quer labiríntico; jamais diante da escritura, mas em suas dobras (BONNEFOY, 2010).

Trace that breaks and word that folds. Notes on poetry and drawing in Yves Bonnefoy

ABSTRACT: *The poetic image, while interested in itself, risks what invariably proves to be a fake identity: a debugged language able to extract itself out of the common word and make itself the vehicle of a transcendent sense. This article issues some notes about how bonnefidian text oscillates between Image, illusion of transcendence, and images, the effect of a verbal heuristics particularly engaged in its rhetorical/poetic immanences. The mirror of ink so composed never seems sufficiently translucent: this is an evidence whose main features the rapprochement between poetry and drawing helps to follow in this paper.*

KEYWORDS: *Bonnefoy. Poetry. Drawing. Image.*

REFERÊNCIAS

ANDRIOT-SAILLANT, C. Y. Bonnefoy, Un livre de neige et de miel. **Recours au Poème. Poésies & Mondes poétiques.** Disponível em: <<http://www.recoursaupoeme.fr/essais/y-bonnefoy-un-livre-de-neige-et-de-miel/c-andriot-saillant>>. Acesso em: 19 jul. 2014.

BLANCHOT, M. **L'espace littéraire.** Paris: Gallimard, 1955.

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

_____. Anti-Platon. In: _____. **Traité du pianiste et autres écrits anciens**. Paris: Mercure de France, 2008. p.147-153.

_____. **Yves Bonnefoy**: entretien avec John Naughton à propos de *Ce qui fut sans lumière*. [2005] Entrevistador: John Naughton. Disponível em: <<http://books.openedition.org/pufr/780>>. Acesso em: 13 jul. 2014.

_____. **Sous l'horizon du langage**. Paris: Mercure de France, 2002.

_____. **La Vie errante suivi de Remarques sur le dessin**. Paris: Gallimard, 1993.

_____. **L'Arrière-pays**. Paris: Gallimard, 1992.

_____. **Ce qui fut sans lumière**. Paris: Mercure de France, 1987a.

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

_____. La poésie est la propédeutique de la démocratie. Propos recueillis par P. Kéchichian. **Le Monde**, 7 juin 1984. Disponível em: <remue.net/IMG/.../entretien_PK_Y_Bonnefoy_1994>. Acesso em: 19 ago. 2014.

_____. **Poèmes**. Paris: Mercure de France, 1978.

_____. **Le Nuage Rouge, essais sur la poétique**. Paris: Mercure de France, 1977.

_____. **Dans le leurre du seuil**. Paris: Mercure de France, 1975.

DERRIDA, J. **Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines**. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1990.

_____. **L'écriture et la différence**. Paris: Éditions du Seuil, 1967.

LICHTENSTEIN, Je. **La couleur éloquente**. Paris: Flammarion, 1989.

MAULPOIX, J.-M. Introduction à l'oeuvre poétique d'Yves Bonnefoy. **Jean-Michel Maulpoix & Cie**. Disponível em: <<http://www.maulpoix.net/Bonnefoy.htm>>. Acesso em: 12 jul. 2014.

NÉE. P. **Yves Bonnefoy**. Paris: ADPF, 2005.

PEARRE, A. Yves Bonnefoy face à la critique contemporaine. **Dalhousie French Studies**, Halifax, v.60, p.58-66, Fall, 2002.

_____. **La présence de l'image**: Yves Bonnefoy face à neuf artistes plastiques. Amsterdã: Rodopi, 1995.

Traço que se rompe e palavra que se dobra. Notas sobre a poesia e o desenho em Yves Bonnefoy

SIMPSON, P. Yves Bonnefoy e a imagem, com uma nota sobre Raoul Ubac. **Guavira Letras**, Trê Lagoas, v.11, n.1, p.120-129, 2010. Disponível em: <http://www.academia.edu/3609300/YVES_BONNEFOY_EA_IMAGEM_COM_UMA_NOTA_SOBRE_RAOUL_UBA>. Acesso em: 14 jul. 2014.

STAMELMAN, R. The presence of light/The ligh of presence: Yves Bonnefoy. **Dalhousie French Studies**, Halifax, v.21, p.43-59, Fall-Winter, 1991.

_____. **Lost beyond telling**: representations of death and absence in modern French. Cornell: Cornell University Press, 1990.

VILAR, P. Du trait au dessin, L'aventure de la flèche. In: GAGNEBIN, M. (Org.). **Yves Bonnefoy**: Lumière et nuit des images. Seyssel: Éditions Champ Vallon, 2005. p.127-142.



