

# LETTRES FRANÇAISES



LETTRES  
**F**RANÇAISES

**Faculdade de Ciências e Letras, UNESP – Univ Estadual Paulista, Campus Araraquara**

Reitor: Julio Cezar Durigan

Vice-reitora: Marilza Vieira Cunha Rudge

Diretor: Arnaldo Cortina

Vice-diretor: Cláudio César de Paiva

## **LETTRES FRANÇAISES**

n. 15(1), 2014 – ISSN 1414-025X

**Tema:** YVES BONNEFOY

### **Conselho de redação:**

Guacira Marcondes Machado (Coordenadora)

Adalberto Luís Vicente

Ana Luíza Silva Camarani

### **Conselho editorial:**

Andressa Cristina de Oliveira (UNESP - Araraquara)

Edson Rosa da Silva (UFRJ)

Fulvia M.L. Moretto (UNESP-Araraquara)

Glória Carneiro do Amaral (USP/SP)

Guilherme Ignácio da Silva (UNIFESP/Guarulhos)

Leda Tenório da Motta (PUC/SP)

Leila de Aguiar Costa (UNIFESP/Guarulhos)

Leila Gouvêa

Maria Adélia Menegazzo (UFMS)

Maria Cecília Q. de Moraes Pinto (USP/SP)

Renata Junqueira (UNESP/Araraquara)

Silvana Vieira da Silva (UNESP/Araraquara)

Verônica Galindez Jorge (USP/SP)

### **Versão do inglês:**

Maria das Graças Gomes Villa da Silva

### **Revisão de normalização e formatação:**

Kedrini Domingos dos Santos

### **Projeto Gráfico:**

Antônio Parreira Neto

### **Diagramação:**

Eron Pedroso Januskeivictz

Departamento de Letras Modernas e Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários FCL/UNESP/CAr.

Rod. Araraquara-Jaú, km 1 – CEP 14800-901 – Araraquara – SP – Brasil

Fone: (16) 3301-6226 – Fax: (16) 3301-6245

e-mail: lem@fclar.unesp.br – homepage: <http://www.fclar.unesp.br>

## SUMÁRIO / CONTENTS

Apresentação	
Guacira Marcondes Machado .....	7
Yves Bonnefoy multiforme	
Leila de Aguiar Costa.....	11
Sobre " <i>L'heure présente</i> "	
<i>About "L'heure présente"</i>	
Patrick Née .....	17
Tradução de Leila de Aguiar Costa	
<i>L'Arrière-pays</i> de Yves Bonnefoy, viagem e escrita de si	
<i>Yves Bonnefoy's L'arrière-pays, travel and self-writing</i>	
Pablo Simpson .....	45
Observações sobrepostas às <i>Notas sobre a cor</i>	
<i>Superimposed observations on Remarques sur la couleur</i>	
Leila de Aguiar Costa.....	59
Traço que se rompe e palavra que se dobra. Notas sobre a poesia e o desenho em Yves Bonnefoy	
<i>Trace that breaks and word that folds. Notes on poetry and drawing in Yves Bonnefoy</i>	
Osvaldo Fontes Filho.....	73
TRADUÇÃO	
A <i>América</i> de Yves Bonnefoy	
Leila de Aguiar Costa.....	91

<i>Notas sobre a cor</i> de Yves Bonnefoy	
Leila de Aguiar Costa.....	97
Índice de Assuntos.....	125
Subject Index.....	127
Índice de Autores/Authors Index.....	129

## APRESENTAÇÃO

Este volume de *Lettres Françaises* será dedicado a textos de e sobre o grande escritor francês contemporâneo, **Yves Bonnefoy**. Foi por concordância do autor e da Editora Mercure de France que obtivemos permissão de publicar nesta revista fragmentos de sua extensa obra. Para torná-la mais próxima dos leitores brasileiros, publicamos alguns estudos que são resultado da reflexão de estudiosos que se debruçaram sobre ela, bem como traduções que a colocam ao alcance daqueles que não podem desfrutá-la na língua original. Agradecemos, sensibilizados, a oportunidade que nos foi oferecida de poder publicar esses textos em nossa revista.

O texto inicial, “Sobre *L’heure présente*”, é de autoria de Patrick Née, crítico francês que é um dos inúmeros especialistas da obra do poeta e ensaísta, e nele debruça-se sobre esse poema que pertence a uma das últimas coleções de Bonnefoy, de 2011, e que recebeu o mesmo nome do poema. Née anuncia, em breve introdução, no que consistirá sua leitura desse poema que ele chama de um texto-suma, pois constitui-se de pensamentos no e pelo poema. “*L’heure présente*”, diz ele, é um poema didático encarnado liricamente na experiência de um “eu” que enfrenta o drama metafísico da linguagem em sua relação com o Ser. Née vai abordar, então, formalmente, as marcas da enunciação e, em seguida, em um plano temático, as modalidades – ônticas e ontológicas – da luz, passando a uma redefinição de Eros no interior do real natural, humano, mas, também, da linguagem. O articulista concluirá sua leitura pelo questionamento sobre a linguagem – que poderia poeticamente se fazer esperança da “palavra”, tal qual a define Yves Bonnefoy – e sobre a “imagem” – pelo fato de sua função de ilusão poder se inverter no aparecimento paradoxal de seu contrário, isto é, no surgimento da “presença”.

Pablo Simpson aborda outra obra de Bonnefoy – *L’Arrière-pays*, publicada em 1972 – para refletir sobre as noções de viagem e de escrita autobiográfica, questões que sempre retornam em seus escritos. Trata-se de um longo ensaio do poeta em que conjuga crítica de arte, reflexão filosófica e relato pessoal, e estabelece um primeiro caminho para reconsiderar a associação entre narrativa e

ficção, tornando-se, na opinião de Simpson, o texto central de sua “conversão”. É a primeira grande narrativa de Bonnefoy, mas com muito pouco de sucessão de eventos e circunstâncias, ou referência a acontecimentos da vida pessoal. É repleta de viagens, de aparições, de reflexões, que interrompem alguns breves relatos onde surge o caminho de uma vida. A tradução corrente do título do livro remonta a uma região que se encontra para trás da costa do mar, e o livro apresenta desde o início uma interrogação sobre esse lugar imprevisto. Um sentimento de inquietação diante da encruzilhada levaria o “eu” face a múltiplos caminhos, ao espaço dilatado da escrita. Simpson diz que a voz que se ouve em *L'Arrière-pays* traz consigo, por meio da crítica de arte e da viagem, ecos de uma leitura do outro que Patrick Née descreve como sendo o ensaio se ficcionalizando gradativamente sem narrativa em sonho, e narrativa se desficcionalizando em momentos de reflexão teórica sobre a linguagem, o sentido, etc. Enfim, a voz da leitura do outro sobrepõe-se, por vezes, à interpretação de si. A imagem do outro, estrangeiro, é mesma proposição de um “eu” confrontado com o imaginário, perguntando-se pelo sonho.

No texto seguinte, resultado de sua tradução das narrativas em sonho de Bonnefoy, *Remarques sur la couleur [Notas sobre a cor]*, Leila de Aguiar Costa realiza um exercício de leitura relativamente livre sobre essa outra obra do poeta. O artigo é tanto mais interessante porque vem retomar as leituras praticadas por Née e Simpson, que vão se complementando e oferecendo ao leitor, pontos essenciais da poética de Bonnefoy. *Remarques sur la couleur* foi publicada em 1977 e compõe-se de nove textos de narrativas em sonho [*écits en rêve*], de que já foi falado anteriormente nos outros artigos, e nas quais a poesia é pensada não mais como uma “metonímia significativa”, mas como uma “metonímia poética”, segundo expressões do próprio Bonnefoy em entrevista concedida a Pedro Rey. A narrativa em sonho deve ser compreendida, pois, como gênero a ser entendido ao mesmo tempo como poético e metalinguístico. Nas *Remarques*, a dimensão analítico-reflexiva presente no ficcional impõe-se em um esforço para pensar as relações entre o homem, seus meios de expressão e a realidade, sobretudo, como sublinha a articulista, porque se parte da constatação das insuficiências da *parole* (palavra) ou dos signos constituídos pelas palavras. Resumindo o que se coloca nessa obra de Bonnefoy, Leila Aguiar menciona que as palavras estão em risco porque não são capazes de apreender o real, porque concebem o ser desembaraçado de toda contingência, porque estão circunscritas e dominadas pelo conceitual. Assim, denunciar o conceito significa denunciar o projeto intrínseco e inerente a toda linguagem e a todo sistema semiológico,

isto é, denunciar sua produção de imagens, de formas e de essências que apenas rivalizam com o que efetivamente é. Significa, portanto, abrir o poético para que se alcance a especificidade e o imediato do ser. À imagem – e nessas narrativas em sonho – à cor, cabe fazer renascer, no interior da prosa poética a presença da coisa ou do ser, pouco importa, que se levanta diante de nós, diz Bonnefoy, no aqui e agora de um instante de nossa existência.

No último artigo, Osvaldo Fontes Filho retoma essa questão da imagem em “Traço que se rompe e palavra que se dobra: Notas sobre a poesia e o desenho em Yves Bonnefoy”. Lembra o articulista que esse poeta quer “devolver ao mundo o rosto de sua presença”, e sua poética não ignora as possíveis aporias da efusão e da imagem. Entre permanecer no imediato e partir para efabulações, o lirismo em Bonnefoy mantém-se a um tempo nostálgico (infância, idade de ouro) e atento ao presente (*hic et nunc*). A análise das coisas não se enrijece na palavra conceitual, esquecimento do particular – a voz poética escava sua profundez memorial. Em *Anti-Platon*, Bonnefoy diz que as coisas daqui pesam mais no espírito que as Ideias perfeitas: ao invés de promessa de leveza do transcendente, ele procura compromisso com um “alhures que seria ainda este mundo”. Ele está interessado na presença (palavra-chave) das coisas. Mas Fontes Filho lembra certos impasses de que o poeta não se vê isento. Em suas críticas, Bonnefoy é tributário de uma tradição segundo a qual a imagem comportaria inevitável circulação entre ilusão e vontade, presença e ausência. Como ele diz, em *Anti-Platon*, ainda, a aparência não é culpada pela nossa difícil apreensão da “presença”, mas sim o conceito que mascara o rosto do ser. A poesia deve recusar a utilização desimpedida do conceito e da imagem, onde permanece o ideal e o maravilhoso utópico. Daí que a forma poética em Bonnefoy recusa a saída estetizante da “boa forma”, pois seja no excesso ou na falta, a imagem está sempre em tensão entre dois mundos, do senso comum e do discurso. Finalmente, o sentimento recorrente é o de uma leitura insuficiente “do que é e do que foi”, e a denúncia frequente da linguagem que se destaca do mundo que ela deveria dizer. Poética, pois, de um aquém da linguagem. Como outros poetas de sua geração, ele não se deixa ludibriar pelos jogos ou facilidades da linguagem e resiste a tudo que conduza à constituição autárquica do poético, como algo autossuficiente, afastado do real. das imagens: repudia aquela que ignora a finitude, mas não a imagem que aceita o papel de “metáfora” do real. Ama as imagens por necessitar de suas múltiplas mediações. E quanto a seus *Récits en rêve*, são narrativas que falam da nostalgia de um caminho que a criação artística poderia ter tomado. São fórmulas enigmáticas que entendem dar ao literário

a cor, a tonalidade e o efeito de estranheza do sonho, sua lógica onírica, por assim dizer. Quanto ao desenho, ele seria tão somente a representação das coisas através de seus “signos”, seus traços distintivos. O traço, a letra assemelhar-se-iam por não possuírem corporeidade alguma que estorve a travessia de sentido.

Na sequência, encontram-se dois textos de Yves Bonnefoy traduzidos por Leila de Aguiar Costa. O primeiro, “A América”, está publicado em *La longue chaîne de l’ancre* [A longa corrente da âncora] de 2008, onde se encontram pesquisas de Bonnefoy que buscam as relações entre a escrita em verso e a em prosa que se dão em regiões do subconsciente. “O pensamento da poesia alimenta-se de situações da existência. O poema nasce na voz. Ele fixa-se nela pela longa corrente de uma âncora, sua escrita”. Palavras de Yves Bonnefoy. Em “A América” ele fala das belezas das bordas do Pacífico.

O outro texto também traduzido por Leila de Aguiar Costa é *Remarques sur la couleur* [Notas sobre a cor], que faz parte da obra *Récits en rêve* [Narrativas em sonho], publicada em 1987. A narrativa em sonho é um gênero que o poeta inventou e no qual ele imita as articulações do sonho, que é feito de condensação, aproximações e de abreviações. Não se trata de uma narrativa de sonho, na qual se conta um sonho concreto, mas sim de dar a sua narrativa a cor, a tonalidade e o estranhamento do sonho.

Guacira Marcondes Machado



# YVES BONNEFOY MULTIFORME

Leila de Aguiar COSTA



Retrato de Yves Bonnefoy, por Jacques Besse

No ano de 2003, a célebre revista literária francesa *Europe* dedica a integralidade de seu número 890-891 ao poeta e ensaísta francês Yves Bonnefoy. E não por acaso. Face ao que é chamado ali de “delírio contábil do econômico e de seus monstros sem razão”, saudar a obra de Bonnefoy equivale a refletir sobre a beleza e os valores da poesia, assim como pensá-la em seus procedimentos para habitar o mundo. Em *L'Inachevable*, Bonnefoy reafirma tal poder do poético, observando que o papel da poesia é aquele de “[...] *rouvrir la question de l'être dans une société qui ne sait plus que de l'objet, achetable ou vendable, possédable: le néant même.*” (BONNEFOY, 2010, p.419). Donde a ameaça, aliás, que paira sobre a própria experiência poética.

O lugar ocupado, pois, por Bonnefoy na cena literária é incontestável. Desde a publicação em 1947 de seu primeiro texto, *Traité du pianiste* – composto entre 1945 e 1950 pelo jovem provinciano recém-chegado a Paris

e ainda frequentador do círculo dos surrealistas, do qual se afastará mais para frente e contra o qual enunciará uma severa crítica nos anos 70 –, até *Le Digamma* em 2012, a obra bonnefidiana impõe-se como incontornável para a compreensão da literatura contemporânea. Em *Traité du pianiste*, o que se reconhece é ainda o *topos* da imagem em seu pertencimento ao Inconsciente freudiano: segundo o próprio Bonnefoy, trata-se ali de um combate edipiano contra a figura materna. Seu último texto, *Le Digamma*, inscreve-se na chave do combate travado por Bonnefoy ao longo de toda sua obra, desde, por exemplo, seu *Anti-Platon* (1947), contra o conceito: contra a hegemonia da filosofia e do pensamento – que, soberbos, pensam ser capazes de dar conta da experiência –, subleva-se a poesia e, sobretudo, o gênero *récit en rêve* (narrativa de sonho). Em *Le Digamma*, justamente, são nove prosas poéticas que combatem, às portas do sonho e do devaneio, a tirania conceitual. E que ratificam todo um projeto poético construído ao longo de muitos anos e muitas publicações, cuja pedra-de-toque é a relação com o mundo. Sem ser propriamente uma poética referencial, é inegável que há em tal projeto a recusa daquelas “[...] *vieilles fanfares d’héroïsme – qui nous attaquent encore le coeur et la tête [...]*” – de que zomba Rimbaud (1999, p. 232) em “*Barbare*”.

Observe-se, aliás, que Rimbaud é figura que parece ecoar à maneira de uma litania na obra de Bonnefoy, pois que sua obra está em pleno registro da relação com o mundo, com a vida; desse mundo e dessa vida que não podem ser explorados pelo pensamento conceitual, naturalmente apartado das percepções, das sensações e, mesmo, do sentimento de finitude. Em Bonnefoy, a verdade das palavras – e não de um Logos tirânico e autoritário – pertence às coisas, está inscrita no mundo. Se não poética referencial, ao menos há na obra bonnefidiana a busca por uma poética do “simples”: coisas, tons, cores, pedras empreendem afinal às composições de Bonnefoy certa luminosidade ligada à experiência imediata ou, na feliz expressão de Dominique Combe (2005, p.53), inscrevem-nas em uma “epifania do sensível”. A poética de Bonnefoy mantém sempre os “olhos abertos”, à maneira daquele pintor celebrado em *Ce qui fut sans lumière*:

*Peintre,  
Dès que je t’ai connu je t’ai fait confiance,  
Car tu as beau rêver tes yeux sont  
ouverts* (BONNEFOY, 1987, p. 67)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> “Pintor,/Desde que o conheci, em você confio/Pois que mesmo sonhando seus olhos estão/abertos”.

Nesse sentido, o que em geral se lê na obra bonnefidiana é todo um trabalho de interrogação sobre a representação e sobre os meios pelos quais o artista – poeta e pintor – inventa a ordem do mundo e o próprio mundo, que se lhe impõe como elemento dinâmico a movimentar toda composição poética. Livre dos conceitos, bem entendido, pois que não haveria conceito “[...] *d’un pas venant dans la nuit, d’un cri, de l’éboulement d’une pierre dans les broussailles.*” (BONNEFOY, 1980, p.14). Denunciar o conceito significa então 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 e do mundo pelo qual deambula.

Para assumir tal fisionomia multiforme, Yves Bonnefoy, nascido em Tours em 1923, aventurou-se em variado caminho poético e ensaístico. Abandona, ainda jovem estudante de ensino médio, suas pretensões de estudos na área da Matemática. Ruma então para Paris e lá se inicia como poeta, em plena seara surrealista, inquietada pela questão da imagem que se manifesta freudianamente em sua pulsão de desejo. A pertença ao surrealismo será breve. Bonnefoy dele se afastará, ainda nos anos 40, após a publicação de alguns textos “surrealistas”, por considerar que o grupo perdia-se em gnosticismos e, por isso mesmo, desviava-se do objeto, do pássaro, da pedra... Igualmente nos anos 40, Bonnefoy começa a se interessar pela pintura, mais especificamente pela pintura do Quatrocentos italiano, sem entretanto se enclausurar nas amarras ortodoxas da história da arte, da iconologia ou da história das ideias. Estavam assim lançadas as primeiras fundações do edifício poético bonnefidiano. Com o passar dos anos, consolidou-se uma prática escritural que entretém relações, por vezes bastante conflituosas, é verdade, com a representação, com a imagem e com a linguagem, em seus diversos estratos, em suas diversas manifestações e em seus diversos suportes.

Que se permita aqui uma breve e incompleta cronologia do percurso poético de Yves Bonnefoy – e aqui não se repertoriarão todas as obras de sua vasta produção. De sua frequentação, entre 1945 e 1950, do grupo dos surrealistas, nasce como já se disse o *Traité du pianiste* e outros textos surrealistas. Em 1947, afasta-se do grupo, recusando-se a assinar o panfleto coletivo “Ruptura inaugural”. Entre 1949 e 1950, escreve alguns artigos que constituirão o núcleo

---

(BONNEFOY, 1987, p. 67, tradução nossa).

do futuro *L'Improbable*; compõe *L'Ordalie* e os primeiros poemas que integrarão em 1953 *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*. Nesse mesmo ano de 1953, aparecem os célebres “*Tombeaux de Ravenne*”. Em 1954, é publicada sua primeira obra consagrada à história da arte: *Les peintures murales de la France gothique*. Quatro anos depois, aparece seu segundo livro de poesia: *Hier régnaient désert* – o terceiro será publicado apenas em 1965 sob o título *Pierre écrite*. Nos anos de 1959 e 1961, aparecem, respectivamente, o primeiro volume de ensaios, intitulado *L'Improbable*, e o grande estudo sobre Rimbaud, que recebe o título *Rimbaud par lui-même*. Em 1967, surge *Un rêve fait à Mantoue*. Seu *Rome 1630: l'horizon du premier baroque* data de 1970. Em 1972, embora tenha sido escrito 8 anos antes, é publicado o autográfico *L'Arrière-pays*, que põe em cena a constituição de um sujeito em sua relação com a obra de arte. O quarto livro de poesias, *Dans le leurre du seuil* é publicado em 1975. Em 1977, aparecem os *écits en rêve* de *Rue Traversière*, e o segundo volume de ensaios, *Le Nuage Rouge*. Após um longo hiato, Bonnefoy volta a publicar poesia: aparece então, em 1987, seu quinto volume *Ce qui fut sans lumière*. Em 1988, publica novo volume de ensaios, *La vérité de parole*, a que se segue, em 1990, seus *Entretiens sur la poésie (1972-1990)* – serão publicados em 2010, sob o título *L'Inachevable*. *Entretiens sur la poésie (1990-2010)*, outros encontros de Bonnefoy com variados interlocutores. Em 1991, é publicado o sexto livro de poesia, *Début et fin de la neige* suivi de *Là où retombe la flèche*, e, no registro da crítica de arte, seu *Alberto Giacometti*, fruto de anos seguidos de trabalho de pesquisa – vale lembrar que, nos anos 90, Bonnefoy dedicou a Giacometti seu curso no *Collège de France*. Em 1993, outro volume dedicado aos *écits en rêve*: *La Vie errante* – aí figuram as relevantes narrativas sobre Zeuxis e seu embate com a representação. Os textos ensaísticos de *Remarques sur le dessin* são igualmente publicados em 1993. Anos depois da publicação de *L'Improbable* e de *Nuage rouge*, aparecem seus prolongamentos, reunidos em um único volume: *Dessin, couleur et lumière*. De seus cursos no *Collège de France* – onde assume de 1981 a 1993 a cadeira de “*Études comparées de la fonction poétique*” –, são publicados os resumos, editados pelos *Annales du Collège de France*; esse volume intitula-se *Lieux et destins de l'image*. Em 2001, é publicado o sétimo livro de poesia – *Les planches courbes* – e, em 2002, os volumes ensaísticos *Sous l'horizon du langage* e *Remarques sur le regard*. Em 2006, outro texto sobre a pintura, desta feita dedicado à pintura espanhola: *Goya, les peintres noirs*. E, no mesmo registro fragmentário de um pensamento que se quer escritura única, que esboça a relação permanente entre escritura em verso e escritura em prosa, publica, respectivamente em 2008 e

2011, *La longue chaîne d'ancre e L'heure présente*. Enfim, ainda nesse mesmo viés, reflete em 2010 sobre *Le siècle où la parole a été la victime*.

Em diálogo permanente com esse Bonnefoy poeta e ensaísta preocupado com as diversas formas e épocas das artes – literária e visual –, aquele outro Bonnefoy, que traduz Shakespeare, Yeats, Keats, Leopardi e Petrarca; e que pensa a tradução – destaque-se a respeito o volume de 2010 intitulado *La Communauté des traducteurs*, que reúne conferências e entrevistas sobre problemas da tradução em seus aspectos teóricos e em suas formas particulares assumidas diante de certas obras, sobretudo aquelas de Shakespeare e Leopardi.

Eis aí, pois, alguns dos títulos de Bonnefoy – e o número especial a ele dedicado pelas *Lettres Françaises* põe à disposição do leitor brasileiro “A América” (prosa poética publicado em *La longue chaîne d'ancre*) e “Notas sobre a cor” (*écrits en rêve* do volume *Rue Traversière et autres écrits en rêve*). De um Bonnefoy que se faz quase autor polígrafo e, por isso mesmo, multiforme. Esperemos que esse número especial desperte leituras e pesquisas vindouras sobre esse que é considerado um dos mais relevantes nomes do universo das letras e artes contemporâneas.

## REFERÊNCIAS

BONNEFOY, Y. **L'Inachevable**: Entretiens sur la poésie 1990-2010. Paris: A. Michel, 2010.

\_\_\_\_\_. **Ce qui fut sans lumière**. Paris : Gallimard, 1987.

\_\_\_\_\_. **L'improbable**. Paris: Mercure de France, 1980.

COMBE, D. **Les Planches courbes d'Yves Bonnefoy**. Paris: Gallimard, 2005.

RIMBAUD, A. **Poésies. Une saison en enfer. Illuminations**. Paris: Gallimard, 1999.





# SOBRE “L’HEURE PRÉSENTE”<sup>1</sup>

Patrick NÉE\*

**RESUMO:** O objetivo deste artigo é ler o poema *L’Heure présente* de Yves Bonnefoy, procurando, de um modo geral, revelar os motivos centrais que norteiam toda sua obra poética, e, de modo particular, esboçar a disposição dramática do poema do ponto de vista de suas marcas de enunciação, assim como das modalidades que ali se apresentam de manifestação da luz. Nesse sentido, particular atenção será dada à terceira parte desse longo poema didático, no sentido de demonstrar os modos pelos quais a busca lírica que ali se delineia da verdade somente é lograda em seu próprio movimento.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poema didático. Linguagem poética. Presença. Evidência.

O título da mais recente coletânea de textos de Yves Bonnefoy, *L’heure présente*, é emprestado, por razões profundas, do poema epônimo ali publicado. Procurarei considerá-las de maneira pedagogicamente ordenada, apesar de elas estarem estreitamente relacionadas umas com as outras em admirável interdependência. Trata-se de um texto-suma, que reúne as grandes problemáticas da obra que, como se sabe, é igualmente uma obra de **pensamento** no e pelo poema. Eis porque começarei com este primeiro aspecto: aquele de um grande **poema didático** de nosso tempo, onde o discurso argumentativo encarna-se liricamente na experiência de um “eu” que enfrenta o drama metafísico da linguagem em sua relação com o Ser, declinado sob os diversos aspectos do drama da **luz**, de **Eros** ou da **imagem**. Em seguida, tratarei precisamente dessa disposição “dramática” do ponto de vista, formalmente, das marcas de enunciação e, depois, em um plano temático, das

---

<sup>1</sup> O texto que se lerá foi gentilmente cedido por Patrick Née para este número especial de *Lettres Françaises*. Trata-se, originariamente, de “leitura”, para retomar seu próprio termo, efetuada na Fondation Hugot do Collège de France, em maio de 2013. Tradução de Leila de Aguiar Costa.

\* Patrick Née é professor do Departamento de Letras da Université de Poitiers/França. É especialista em poesia contemporânea, em particular sobre suas relações com a narrativa, assim como com as artes, a filosofia e a psicanálise. É autor de diversos artigos e livros – com destaque para cinco deles que têm a obra de Yves Bonnefoy no centro de suas reflexões – que trabalham uma gama variada de autores dos séculos XIX e XX.

modalidades – óticas e ontológicas – da manifestação da luz. Prossegurei com uma redefinição de **Eros**, no interior não apenas do real natural e humano, mas igualmente da linguagem. Concluirei minha leitura pelo duplo questionamento sobre a linguagem – pois que ela poderia poeticamente se fazer esperança da **palavra** tal qual a define Yves Bonnefoy – e sobre a “imagem” – pelo fato de sua função de ilusão poder se inverter no aparecimento paradoxal de seu contrário, isto é, para o poeta, no surgimento da “presença” –, aquela mesma imagem que resulta da **hora presente**, aquele “agora” onde a presença teria alguma chance de se manifestar na imagem da linguagem verbal ou plástica, como autêntico amor partilhado e luz revelada do Ser.

## Um grande poema didático

Se pode parecer surpreendente reconhecer sob a pluma de Yves Bonnefoy – que incansavelmente denuncia os malefícios do “conceito” no interior dos usos da linguagem – o elogio do gênero ilustre, mas datado, do “poema épico”, tão estreitamente ligado à articulação conceitual de uma tese ou de uma ideia, e que perdeu, além disso, seu lugar na hierarquia poética desde a revolução romântica em benefício unicamente do gênero “lírico”, é-se obrigado desde a primeira leitura de um poema como “*L’heure présente*” (à semelhança de outros tantos que o precederam) a se curvar à evidência: as marcas de um discurso argumentativo são ali tão numerosas, e tão bem dispostas nos momentos de retomada da maioria das seções do poema, que se trata aí de uma espécie de **demonstração**, de caráter persuasivo, para seu leitor, que carrega um conjunto de noções ali definidas por contraste com aquilo que elas não são (segundo a grande lei retórica do tipo **deliberativo**), a fim de obter um resultado desejado convincente. Didático, é inegável, mas de modo atípico em relação ao modelo do “poema filosófico” legado pela tradição clássica, como se verá: longe de colocar em verso uma doutrina constituída, ornada das plumas de uma bela linguagem para melhor se gravar sobre o mármore da memória coletiva, trata-se aqui, pelo contrário, de uma **busca** cujo teor de “verdade” não tem chance de ser atingido senão em seu próprio movimento. Sem *Quod erat demonstratum* e sem CQD inevitável, pois que sem outro conteúdo demonstrado senão seu próprio logro poético que, por sua vez, pertence plenamente ao lirismo (inclusive em sua dimensão autobiográfica): atualizar-se-ia assim uma possibilidade imprevista pela tradição, aquela de uma didática do lirismo que coloca no plano nocional

aquilo que ela tem para revelar, pelo fato mesmo de declinar suas imagens e seu canto.

Observo que, diante da extensão do bastante longo poema, apenas interpretarei sua terceira parte, dividida por sua vez em dez seções, cujos versos (de 1 a 155) numerei para maior compreensão.

Vejamos, inicialmente, esse fenômeno de retomada argumentativa que articula as diferentes etapas do discurso, a partir do “*Et pourtant...*” adversativo inicial que, logo à entrada, opõe-se às proposições das duas grandes partes precedentes (a elas voltarei). Ele é seguido do “*Mais véridique...*” que inicia a 3ª seção [v.34]<sup>2</sup>, do “*Et c’est vrai que...*” que abre a 4ª (no verso 48), do “*Et tard...*” (onde o “*Et*” atualiza um sentido concessivo latente) que inicia a 6ª (no verso 74), do “*Mais tu te tournes*” da 8ª (no verso 111) – para concluir com a abertura de tonalidade concessiva da 10ª e última seção: “*Et la mort, comme d’habitude?*” (no verso 141). A isso se acrescentam os laços argumentativos internos na seção III (às questões por ela suscitadas responde o “*Mais non*” do verso 45), na seção VII (« *Vas-tu savoir...* » [v. 98], puis « *Vas-tu penser...* » [v. 102] conduzem à dúvida do verso 109 « *Peut-être non* »), na seção X, enfim, nos versos 143-144 (« *oui, je veux bien, / Mais souviens-toi...* »).

Qual o objeto dessa reflexão em progressão constante? Como indica a sutura inicial (“*Et pourtant...*”), ela responde inicialmente às duas primeiras partes desta trilogia, dedicadas uma e outra à denúncia das diversas formas da “ilusão”, tematizada várias vezes como tal, como evocarei em grandes linhas. Inicialmente, sob a aparência inesperada do “*éclair*” (“*L’éclair, une illusion, / Même l’éclair*”<sup>3</sup>, como metáfora da **forma** e do **sonho** de um Alhures, desse “*Là-bas*” que se opõe à « *notre nuit d’ici, / L’heure présente*» (BONNEFOY, 2011a, p.81); em seguida, sob aquela do Deus das teologias (cristã ou mesmo pagã<sup>4</sup>) e, enfim, da própria Poesia em sua nostalgia pastoral, suas imagens míticas de que é testemunha a tradição do *Ut pictura poesis* (Vênus e Adonis, ou Niobé em sua fonte greco-romana, Judith em sua fonte bíblica) ou para além dela (Ofélia ou Desdêmona, “JGF” em Baudelaire<sup>5</sup>); o livro via-se igualmente comprometido, cada “página” colada às outras «*Par une eau de la fin du monde* » que decompunha o todo em “*de la tourbe*”, e para que «*dernier feu?*» (BONNEFOY, 2011a, p.85).

<sup>2</sup> Os versos citados neste artigo serão indicados pelo formato [v. ].

<sup>3</sup> Confirma “*L’heure présente I*” (BONNEFOY, 2011a, p.81).

<sup>4</sup> Confirma Bonnefoy (2011a, p.82).

<sup>5</sup> Confirma Bonnefoy (2011a, p.83).

Esta primeira parte conclui-se com um estranho quadro: não aquele da Caverna platônica onde os humanos ainda contemplavam o pálido reflexo das Ideias brilhantes, mas uma espécie de equivalente sem sobre-natureza: “*chambres*” onde dormiam sonhadores agitados por seus sonhos (dentre os quais aquele sonho da esperança de ressuscitar os mortos amados<sup>6</sup>), cujo sistema de projeção era ainda um espelho, mas espelho que não reenviava senão à « *houille* », onde « *les reflets n’y remu[ai]ent plus] que de la nuit* » (BONNEFOY, 2011a, p.87): tratava-se de dizer o fim do reino da *mimesis*.

A segunda parte retoma a antífona: « *Illusion, / L’être qui brûlait le soir*<sup>7</sup> », « *Illusion, l’amandier, toutes ses fleurs* » (BONNEFOY, 2011a, p.89), assim como « *l’agneau* » evangélico ou pastoral – que concede o monopólio aos volteios restritivos (« *Rien... que*”) e que cita a « *Légende de l’homme à la cervelle d’or*<sup>8</sup> » (aquela novela das *Lettres de mon moulin* quiçá recuperadas das leituras de infância) apenas para introduzir ao desastre de uma « *Rose sans pourquoi* » (vinda de Angelus Silesius, e, igualmente, em eco implícito, de Rilke e de Celan); rosa doravante completamente “*déchirée*”, lançada no “*caniveau*”, como as “*raclures de l’esprit*” do triste herói de Daudet – derradeiras parcelas de ouro puxadas de seu cérebro por seus “*doigts sanglants*”: reescritura do grande poema de Rimbaud (« *Ce qu’on dit au poète à propos de fleurs* ») « *Des lys ! Des lys ! On n’en voit pas*<sup>9</sup> ») comentado por Bonnefoy (2009, p. 321), não há « *rose en soi, / Pas de corolle à soutenir un monde*<sup>10</sup> ».

A terceira parte consistirá, então, em uma reafirmação da dignidade ontológica da linguagem sobre a qual fundar a **palavra** da poesia – esta “*corolle*” que, nova alavanca de Arquimedes, poderia “*soutenir un monde*”; diversas são passagens que o mostram, particularmente aquela ao final da seção II (nos versos 28-33): ali se encontra uma cena de adormecidos mas que são, dessa feita, palavras cuja união amorosa – a isso retornarei – resulta em algo além da possibilidade do poético, isto é, em sua validade.

Mas não avancemos além de uma estimativa de natureza assaz global, e vejamos, em complemento desse primeiro ponto, um segundo, que corre no mesmo sentido de uma enunciação pensante e que dá a pensar: numerosas ou, ao menos, regulares são as formulações de tipo gnômico, que correspondem a

<sup>6</sup> Confira Bonnefoy (2011a, p.86).

<sup>7</sup> Confira “L’heure présente II” (BONNEFOY, 2011a, p.88).

<sup>8</sup> Confira Bonnefoy (2011a, p.89).

<sup>9</sup> Confira Rimbaud (1984, p.82).

<sup>10</sup> Confira Bonnefoy (2011a, p. 90).

versos que, do ponto de vista de sua prosódia, podem ser ditos **concordantes**, ao menos em seu plano externo. Como, por exemplo, na seção III, verso 34:

*Mais véridi/que est la peintu/re de paysage* [13 = 4/4/5]

na V, verso 72 :

*Le phonème est corolle, la voix, c’est l’être* [11 = 6/5]

na VIII, verso 121 :

*Un rêve, c’est mensonge. / Mais rêver, non* [11 = 6/5]

A tais asserções declarativas, seria preciso acrescentar algumas melodias interrogativas com resposta « sim»; na VII, os versos 102-104:

[...] *vas-tu penser*  
*Qu’il n’est de l’être qu’en imalge mais que c’est là*  
*Suffisance mystérieuse [...]*

na IX, os versos 134-136 :

*Ne vas-tu pas penser [...]*  
*Que puissent devenir un même souffle*  
*La matière, l’esprit ? [...]*

De cada uma destas fórmulas, contentemo-nos de perceber aqui sua marca surpreendente, garantia de uma intensa concentração do sentido que será preciso declinar no momento oportuno.

## Um poema dramático

Mas a terceira parte de “*L’heure présente*” retira seu dinamismo a um tempo de sua complexidade enunciativa e de seus conteúdos de representação – a começar pela caracterização espaço-temporal dramatizada de sua situação de enunciação.

No plano enunciativo, podem-se distinguir cinco fases: aquela em que o “eu” lírico expressa na primeira pessoa suas ações de dizer, de ouvir e de ver («*Et pourtant, je puis dire...* [I, v.1] ; «*je vois...* [v. 4] ; «*je regarde ces arbres* » [v. 12] ;

« *j'écoute un mot* » [II, v. 16 et 28] ; « *et il me semble* » [v. 17] ; aquela – tanto mais impressionante pelo fato de que marca alguma tipográfica vem marcar a ruptura – em que é a própria **linguagem** que assume a palavra para pedir que ela seja ouvida (em V, verso 54 a 73) ; a seção VI promove um breve retorno à situação inicial: no verso 75, o imperativo “*Voyez que Danamé...*” não está no mesmo plano que aqueles da seção precedente, é o “eu” lírico que o assume, endereçando então ao co-enunciador que é o leitor para ali implica-lo; enfim, das seções VII a X, um “tu” toma o lugar, que, evidentemente, é uma forma de auto-endereçamento do “eu”.

Este longo conjunto final abre para uma ascensão na memória do sujeito que – graças à inscrição de um biografema caracterizado – coincide com aquela do autor: a idade madura é inicialmente evocada (« *[l']enfant / De ce siècle appauvri* » [em VII, v.85-86], que nada tem evidentemente de uma criança e tem tudo de um *enfant du siècle*, mas que, em vez de se situar como Musset na deploração de ter nascido muito tarde em um século muito velho, evita a posição da recusa **gnóstica** do mundo tal como ele é); em seguida, a notação autobiográfica que caracteriza a juventude (« *Mais tu te tournes / Vers ta chambre louée dans cette banlieue* » [VIII, v. 111-112]) ; enfim, as “*prairies de l'enfance*” [X, v. 144-145], onde aparece de modo evidente a evocação das férias de um verão no paraíso de Toirac, tanto mais absoluto pois que não nomeado.

É preciso, enfim, dar um destino particular aos cinco últimos versos, em que o enunciador lírico não se dirige a ele mesmo, mas ao **poder de formação da linguagem** que fora anteriormente assumida pela palavra e à qual ele agora endereça, em resposta, uma espécie de prece: « *Heure présente, ne renonce pas / Reprends tes mots des mains errantes de la foudre* » [X, 150, 151].

Nesse sentido, é possível reconhecer nessas variações de enunciação quanto à origem e ao destino do discurso o **drama** mesmo da linguagem assim que ela se faz **palavra** poética, a um tempo dirigida ao outro que é o leitor/auditor, claro, e ao outro em si que é o “eu” lírico em seu movimento de anamnese; e, sobretudo, quanto à capacidade transformadora da própria linguagem, onde “*les mots*” seriam “*porteurs de plus que nous*”,

...cherch[ant]

*Au bord d'une eau du fond de notre sommeil,*

*Noire autant que rapide, refusée,*

*Le gué d'une lumière.* [II, v. 21-25]

« *Le gué d’une lumière* »: é aquilo que ultrapassa o obscuro, censura ou *nonsense*. Protestando contra seu poder de enunciação no início da terceira parte (« *Et pourtant, je puis dire / Le mot chevêche...* »), o “eu” rapidamente **afasta seus olhos** não mais de seu livro (como Yves Bonnefoy recomendou mais de uma vez<sup>11</sup>) mas de seu verbo, se é possível assim dizer: « *Et voici que, levant les yeux, je vois ces arbres / Qu’embrase sur la route un soleil du soir* » [I, v. 4-5]. Tal é a **hora presente**, em sua situação de enunciação, que é inicialmente a vista de uma árvore-luz que se pode dizer irmã daquelas mostradas por Philippe Jacottet, como que iluminadas do interior, à maneira de uma lâmpada que ilumina a natureza<sup>12</sup> :

*C’est un feu de grande douceur, ses braises claires  
Ont transmuté le feuillage en lumière* [I, v. 6-7]

– salvo que à percepção de uma captura da luz no coração da folhagem talvez seja preferível aqui o **contra-dia** próprio à percepção de Yves Bonnefoy, que produz um efeito de aura ou de halo<sup>13</sup>, como parece indicar a retomada na IV parte, nos versos 48-52:

*Et c’est vrai que les arbres que j’ai vu  
Se faire incandescence continuent,  
[...] à être ce rayon  
D’où ne sait d’où venu*

O fogo interior das « *braises* » projeta-se em um « *rayon* » que excede a intensidade luminosa de sua captura pelo objeto. Sabe-se a que ponto os dois poetas se sentem próximos do pensamento plotiniano da luz, como equivalente do Ser ele mesmo, pensamento do qual o Ser é, efetivamente, a manifestação; donde, na parte VII (versos 105-106), sua caracterização como « *lumière / Indifférente, incréée* ».

Põe-se então em cena uma surpreendente inversão do ciclo diurno: este “*ciel du soir*” vê, ao final da parte III [v. 45-47]

*un soleil enfant paraî[tre], sa tête immense  
Haute déjà sur le vieil horizon*

<sup>11</sup> « *Lever les yeux du livre* » (BONNEFOY, 1990, p.223-239).

<sup>12</sup> Ver Patrick Née (2008).

<sup>13</sup> Ver Patrick Née (2006).

Resultando, no final da VI, na interrogação seguinte [v. 81-83]:

*Devant nous, mes amis, est-ce le soir  
Ou une sorte d'aube, informe ?*

Com a seguinte resposta [v. 83-84]:

*[...] Du soleil  
Tout de même, au profond de ces glaires rouges*

– em uma total inversão do **sol moribundo** romântico e particularmente baudelairiano, invertendo o que ali poderia haver de patológico nestas « *glaires* » sangrentas na vinda ao mundo de um sol nascente.

Não sem a consciência da catástrofe para sempre ameaçadora: sabe-se já o que pensar de « *l'éclair / Une illusion* »; e o raio que a segue concretiza a radical **desilusão** capaz de aniquilar objeto e sujeito, como constata o final da seção VII [v. 110]: « *Le ciel noircit d'un coup, la foudre tombe* ». É por isso que logo se deve ir adiante, para ressuscitar a promessa do Ser pela luz: e isto será, em toda seção VIII, a reação atribuída aos “*murs presque blancs*” do quarto de periferia (v.113), onde o jovem rapaz pendurou uma reprodução da *Diane e suas ninfas* de Vermeer – a obra-prima do museu Mauritshuis de Haia –, que ilumina « *Comme non le soleil / Mais mieux et plus* » [v. 120] : **luz da imagem** sobre a qual será preciso retornar. E à imagem iluminante da arte sucede aquela, propriamente poética, que se constitui sob os olhos do leitor ao longo de toda a seção IX: « *Tu regardes vivre le soir. Le ciel, la terre...* » [v.125sq.], pois que dos amores desse casal nascerão a « *couleur* » e o « *or* » da própria operação poética.

## Uma redefinição de Eros

**Eros** está, com efeito, no cerne do real e, pois, do dizer poético. Desde a abertura, imediatamente após a visão da « *transmut[ation]* » da luz em árvores onde ela se encarna, o olhar abraça o Aqui e o Alhures reunidos na natureza [I, v. 8-9] :

*Et ici, c'est le pré, là-bas des cimes,  
Et leurs mains se rejoignent, leurs corps se cherchent*

A célebre fórmula dos « *Mots sans rides* » de André Breton (« *Les mots font l’amour*<sup>14</sup> ») parece então declinada ao longo de « *L’heure présente* », como na seção II (v.28-30):

*J’écoute un mot, / le rapproche d’un autre,  
Ce dormeur et cette dormeuse se réveillent  
Dans un peu de soleil, / leurs mains se touchent*

onde se observa a sexualização daquelas duas palavras e, de modo mais geral, sua encarnação (forçosamente sexuada), que faz com que acordem em um leito de amor com mãos para as carícias que partilham.

Mas logo um volteio interro-restritivo nos alerta [v. 31] : « *Est-ce que ce n’est là que du désir* »? Desejo logo assimilado ao « *rêve* » e ao « *éclair* », isto é, à ilusão de um Alhures que desconhece agora a inscrição em uma **verdadeira vida** de Aqui. Há um risco, com efeito, escondido no fundo do único “*désir*” que anima as palavras, como se expõe em uma parte da seção III, quando acabam de ser evocados os “*mots exterminateurs*” diretamente vindos da grande acusação formulada contra eles pelo ensino de Kojève sobre Hegel, ensino que tanto marcou intelectuais e poetas ao final dos anos trinta<sup>15</sup> a respeito do assassinato da coisa no fundo da palavra. Esta dezena de versos (de 39 à 49) coloca em cena duas palavras, ainda uma vez um casal :

*Et vois, / sur le chemin,  
Ces deux-là / qui s’éloignent.  
Ils s’arrêtent, soudain,  
Se tournent l’un vers l’autre. S’affrontent-ils,  
S’insultent-ils, vont-ils / s’entre-déchirer, / par angoisse  
D’être l’illusion / qu’ils se savent être ?*

De duas, uma coisa, com efeito: ou se assiste a um novo *Duellum* – o terrível soneto de Baudelaire –, cuja justificativa para a guerra dos amantes

<sup>14</sup> Confira « *Les mots sans rides* » (BRETON, 1999, p.284-286).

<sup>15</sup> Alexandre Kojève ocupará o lugar de Alexandre Koyré na École Pratique des Hautes Études para ali oferecer seu curso sobre a *Fenomenologia do espírito* de Hegel, entre 1933 e 1939, curso seguido, entre outros escritores e poetas, por André Breton, Georges Bataille, Roger Caillois, Michel Leiris, Raymond Queneau, e entre os filósofos, por Jean Hyppolite, Maurice Merleau-Ponty, Henry Corbin, sem esquecer Jacques Lacan; esse curso será editado no pós-guerra, sob os cuidados de Raymond Queneau, sob o título *Introduction à la lecture de Hegel*, pela Gallimard, « *Bibliothèque des Idées* », em 1947, 1971, e reedição na « *Tel* », em 1980.

é a negação agressiva do outro na e pela **imagem**; ou, então, é o amor em germinação que os faz contemplar, no céu da noite, a fecundidade de seu laço sob a forma do « *soleil enfant* » que aparece sobre o “*viel horizon*” perturbado. Lê-se a sequência no discurso que mantém a linguagem, por ocasião da Va seção: dentre todos os exemplos de “*rose*” como metáfora da floração do Ser nas palavras, há um (v.64-66), a rosa

De lits défaits, de mains simples, *cherchant*  
D'autres mains, à l'aveugle. *Rose des mots*  
Qu'une dit à une autre [...]

que faz irresistivelmente pensar nas carícias noturnas com as quais Amour entretém Psyché na abertura do ciclo recente *Soient Amour et Psyché* (« *Ces mains qui se prenaient à elle dans la nuit, / Elle les ressentait sans nombre*<sup>16</sup> »).

Trata-se, com efeito, de saber se a intensidade do desejo não exprimiria senão uma agressão predadora. A obra de Vermeer, que pinta um “*échange de si grande douceur*” (VIII, v.117) entre a deusa e sua companheira que lava seus pés (e há aí um deslocamento do gesto crítico, único na iconografia do *Banho de Diana*), que reencontrava o brilho do “*feu de grande douceur*” da árvore-luz, testemunha já em sentido inverso. Haverá dúvidas de que não se trata aí de um casal agitado pelos tormentos do amor? Mas aquele da IXa seção, nos versos 125-129, não carrega ambiguidade alguma:

[...] *Le ciel, la terre*  
*Nus, allongés sur leur couche commune.*  
*Et lui, rien que nuées,*  
*Il se penche sur elle, prend dans ses mains*  
*Sa face respectée.*

Ao recusar a teologização da *Santa Face* (« *Dieu? Non, mieux que cela* », é logo comentado), esta parte é a mais espiritual do *rosto* da “*terre*”, terra que reconhece o gesto do “*ciel*” ao toma-lo entre as mãos; o erotismo amplo da cena (confirmado pela nudez dos corpos deitados um ao lado do outro) inclui **o que não é seu contrário, nem mesmo seu deslocamento**, mas à semelhança de seu **lar**: desejo falar da *agapé*, cuja sequência nos oferece uma comprovação bastante comovente (v.130-133):

<sup>16</sup> « *Soient Amour et Psyché I* » (BONNEFOY, 2011, p.35). Ver ainda Patrick Née (2013).

[...] *La voix*  
*Qui se porte, essoufflée, au devant d’une autre*  
*Et riante désire son désir*  
*Anxieuse de donner plus que de prendre.*

Por que a “*voix*”? Pois que se trata daquela sinédoque do corpo como **corpo de palavra**, palavra e corpo a se oferecer o ser no amor verdadeiro? Talvez se possa lembrar o célebre aforismo 76 de “*Partage formel*” de René Char (1983, p.167), em *Fureur et mystère*: « *Le poème est l’amour réalisé du désir demeuré désir* ». Ora, quanto a esta promoção do desejo, a formulação de “*L’heure présente*” introduz uma diferença radical: para ela, não se trata de conservar seu próprio desejo (necessariamente ameaçado de detumescência, pois que destinado a sua própria extinção) em uma perspectiva de um poder de espécie que se poderia dizer fálica; pois é do **desejo do outro** que se entretém aqui o desejo inicial (e não o **amor realizado dele próprio**). Uma segunda diferença, ainda: não se trata efetivamente de **desejo de ser desejado**, pois que ele é desejo de “*donner*” mais do que “*prendre*”. Eis porque a *agapé* oferece a **Eros** seu calor radiante.

## A integração da « presença » na « imagem »

Voltemos ao ponto de partida: « *Et pourtant je puis dire...* ». Sabe-se, desde a « *Lettre à Howard L. Nostrand*» de 1963<sup>17</sup>, a importância dos **Grandes Significantes** para Yves Bonnefoy: eles teriam o privilégio de escapar àquela maldição da linguagem que distorce o laço entre os três polos do signo, abolindo o acordo entre significante/significado de um lado e referente de outro. Estabelece-se, então, entre eles, um laço metonímico, entendido no sentido amplo recentemente chamado pelo poeta “*métonymie poétique*”, para distingui-la conceitualmente da “*métonymie signifiante*”, « *elle réductible au lexical*<sup>18</sup> » Esses significantes que logo à entrada instituem **metonimicamente** um laço com seus referentes descobrem-se aqui renovados: são nomeados “*le mot chevêche*” – esse

<sup>17</sup> Ver *Lettre à Howard L. Nostrand*, datada de 10 de setembro de 1963, em Vernier (1985, p.115).

<sup>18</sup> Ver « *Baudelaire : métaphore et métonymie* », em Yves Bonnefoy. *Écrits récents (2000-2009)*: Actes du colloque de Zurich de novembre 2009; retomado em *Sous le signe de Baudelaire* (BONNEFOY, 2011b); em itálicos no texto. Yves Bonnefoy conhece perfeitamente a união tradicional entre os dois tropos, um fundado sobre a comparação, contrariamente ao outro, mas que reduz o barco à sua ideia, a vela: « *on reste dans l’espace du conceptuel. La métaphore est la servante de celui-ci, et cette métonymie n’est que la servante de la servante* ». A contrario, « *[l]a métonymie poétique est la voie par laquelle la perception de l’immédiat, de l’indéfait du réel, de l’Un, pénètre dans les réseaux conceptuels qui tissent cette image de monde en quoi nous vivons et qui nous aliène.* » (BONNEFOY, 2011b, p.376).

pássaro de Athéna aparecia na segunda parte “*s’envolant de dessous le toit*<sup>19</sup> » de uma casa que se assemelhava bastante a Valsaintes –, “*ou le mot safre*” – que, também ligado à paisagem de Valsaintes, abria precisamente a demonstração da **metonímia significante** na importante fala de 2009 proferida em Zurich (« *[l]e safre pour alourdir le signifiant dans la métaphore, n’est-ce pas du métonymique encore*<sup>20</sup> », no sentido amplo de uma contiguidade não mais com um outro significante da língua, mas diretamente com o referente reencontrado); e, enfim, as palavras “*ciel*” e “*espérance*”, redirecionadas a seu horizonte estritamente terrestre. Mas dizer essas palavras obriga rapidamente a “*lev[er] les yeux*” e – *deixis oblige* – a “*voi[r] ces arbres*”; e, reciprocamente, “*J’écoute un mot* » (I, v. 16 et 28),

*Et il me semble, irrépressiblement,  
Que cette chose se recolore [...]*

– donde o laço restituído entre palavras e mundo, em um todo

*Qu’il faut bien que l’on nomme de la beauté* [I, v. 11].

« *De la beauté* », e não *A Beleza* maiúscula, aquela do « *rêve de pierre*” do célebre soneto baudelairiano: o partitivo (*de la*) fá-la surgir dos existentes do real ao dinamizar o próprio surgimento.

**Dizer**, com efeito: pois que não é caso de se calar diante da constatação, por exemplo, de um recuo possível do sentido no mundo tal qual ele aparece [VII, v. 88-91]:

*[...] Non, tes mots  
Refusent de s’effacer / de l’univers,  
De ce néant / ils veulent faire des collines,  
Des vallées, / des chemins.*

Sem desdém de um tipo que se dirá, retomando o uso nocional particular que dele faz Yves Bonnefoy, **gnóstico**; não se deploram, pois,

*Ces toits de tôle grilse, ces fumées,  
Cette page souillée, / déchirée [...]*

<sup>19</sup> Ver « *L’heure présente II* » (BONNEFOY, 2011a, p.88).

<sup>20</sup> Confira Bonnefoy (2011, p.88).

Basta, com efeito, ouvir o que diz a própria linguagem, em seu discurso direto da seção V, dos versos 54 ao 58:

*Regardez-moi,  
Dit ce qui monte en eux [les « grains d’or » de l’arbre lumière] / du fond du langage  
Oubliez qui vous êtes pour que je sois  
[...]  
Renoncez votre rêve pour le mien*

o que não é senão uma variante do **eu sou um outro** rimbaldiano, mas pronunciado desta feita por seu inspirador, a linguagem, que convida o poeta a se tornar como que **este outro** transgredindo o fechamento psíquico de sua própria pessoa e do “rêve” que o limita ou mesmo o aliena à sua compulsiva repetição. O desejo da linguagem é uma demanda de amor, como o será o desejo de uma carícia plasmadora [v.59-60]:

*Aimez-moi, donnez-moi / forme, visage  
De vos mains d’ombre et de lumière*

E segundo essas condições reflorirá « *la rose* », « *Rose à venir*” [v.61], fazendo com que tudo seja “*rose*”, “*Rose d’arbres, de fleuves, de chemins*” ou, como vimos, “*de lits défaits*”. De modo que, na surpreendente afirmação [v.68-69]:

*[...] La rose sans pourquoi  
C’est vous / dans les jardins de sa couleur*

esse « *vous* » designa aquele a quem se endereça a linguagem, que não pode, ele mesmo, florir (enquanto poeta) senão nela, linguagem, nos “*jardins de [l]a couleur*” da “*rose sans pourquoi*” que é a poesia então desabrochada. A assimilação do termo como voz e *mise en voix* com “*la rose*” faz-se enfim completa no extraordinário aforismo dos versos 72-73:

*Le phonème est corolle, la voix, c’est l’être  
Qui peut fleurir [...]*

– em uma completa reviravolta, notemos, do final da segunda parte (« *Pas de corolle à soutenir un monde* »).

É toda a questão da **imagem** que se vê então uma nova vez enunciada. Verbal, não está ela bem ativa nessa fusão da metáfora e da metonímia que é a “rose”? Como não menos o é a imagem plástica: « *Mais véridique est la peinture de paysage* » [III, v. 34], escapando assim à maldição da imagem que é da mesma ordem que aquela da linguagem : dissociando o signo de toda realidade exterior ao se abater sobre sua proliferação significativa interna alimentada unicamente pela fantasmaticização imaginária. Pela “paisagem” por ela pintada, essa espécie de imagem não é mais verdadeiramente uma, metonimicamente religada que está ao objeto que ela indica e desvela. E eis que em um movimento suplementar de pensamento, completamente paralelo à reabilitação do “conceito” declarada em seu grande estudo sobre Georges Poulet (afirmando que é preciso ter **compaixão pelo conceito**), o poeta confessa na seção VI, versos 74-75:

*Et tard, ayant pitié  
Des images [...]*

« *Tard* », isto é, **tardiamente** no avançar da existência e da obra. Mas se trata de um *aggiornamento* considerável da parte daquele que talvez seja, em nossa língua, o maior crítico dos perigos da alienação à “imagem” – da qual, doravante, será igualmente **preciso ter piedade**. Mas mais ainda [VII, v. 102-107]:

[...] *vas-tu penser  
Qu'il n'est de l'être qu'en imalge mais que c'est là  
Suffisance mystérieuse, pour autant  
Que ce néant consen/te à la lumière  
Indifféren/te, incréée, / par des gestes  
De ses contours [...]*

Ter-se-á reconhecido o **debruado** da luz em halo que salva a imagem e que a torna **ícone**. E ainda lá é o movimento que terá desempenhado um papel decisivo:

*Le rêve c'est mensonge, mais rêver, non* [VIII, p. 121].

Se o poema é a ilusão, **a poesia**, não. À imagem enrijecida do “*rêve de pierre*” opõe-se a imagem em movimento do “*rêver*”. Ora, tal reforma da validade

ontológica da imagem não concerne senão às suas produções plásticas ou verbais; suas manifestações na existência, pela projeção sobre o outro (que se vê assim fora da visão) de um écran fantasmático, não deixam de ser abordadas ao final do poema (seção X, versos 141-143):

*Et n’avoir été  
Qu’une image chacun / pour l’autre, tisonnant  
Un être, dans rien / que nos mémoires, oui je veux bien*

Mas isso se dá para logo protestar contra o caráter, **verídico** ele também, de outras imagens existenciais, no movimento de sua ascensão anamnética:

*Mais souviens-toi  
Des prairies de l’enfance : de tes pas  
Pour t’allonger / à regarder le ciel*

Sabe-se desde *L’Arrière-pays, l’erba e sempre la stessa*, símbolo da mais efêmera eternidade; e, no coração da paisagem pintada pelas palavras que recusam a “gnose”, erguem-se montanhas no “*sommet*” das quais “*« s’évase une prairie »* [VII, v. 94], onde se dá

*Le passage de l’ombre sur l’émeraude  
De son herbe sans fin.*

## Conclusão

A hora presente? Trata-se da presença da imagem nas palavras:

*Heure présent/te, ne renonce pas,  
Reprends tes mots / des mains erran/tes de la foudre,  
Écoute-les / faire du rien parole,*

que fazem assim contrapeso ao “*désespoir*” (regularmente evocado ao longo do poema), como “*l’aimant qui reprendra / L’esprit au désespoir*” (dos versos 101-102). E, para concluir, chamarei a atenção para o fenômeno, primeiro é verdade, do ritmo – do qual não será possível mostrar o impacto decisivo na constituição do sentido – no último verso, supondo-o ou ternário ou binário. Ternário, isso resulta no seguinte dodecassílabo: “*Lègue-nous / de ne pas mourir*

/ *désespérés* », com a segunda acentuação de cesura a acentuar o [ir] de “*mourir*”, aprofundando assim a melancolia da mensagem. Binário, será um alexandrino em que a acentuação de hemistíquio conduzirá por completo à negação:

*Lègue-nous de ne pas / mourir désespérés.*

## About “*L’heure présente*”

**ABSTRACT:** *The aim of this article is to read the poem L’Heure présente by Yves Bonnefoy in a general way as an attempt to reveal the central motives that guide all his poetry, and, in particular, to outline the dramatic disposition of the poem from the point of view of its marks of enunciation, as well as the modalities that give way to the manifestation of light in it. In this regard, particular attention will be given to the third part of this long didactic poem in order to demonstrate the ways by which the lyric search concerning the truth that emerges there is only achieved by its own movement.*

**KEYWORDS:** *Didactic poem. Poetic language. Presence. Evidence.*

## REFERÊNCIAS

BONNEFOY, Y. **L’heure présente**. Paris: Mercure de France, 2011a.

\_\_\_\_\_. **Sous le signe de Baudelaire**. Paris: Gallimard, 2011b. (Bibliothèque des Idées).

\_\_\_\_\_. **Notre besoin de Rimbaud**. Paris: Éditions du Seuil, 2009.

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

BRETON, A. Les mots sans rides . In : \_\_\_\_\_. **Œuvres complètes I**. Édition établie par Marguerite Bonnet avec la collaboration de Philippe Bernier, Marie-Claire Dumas, Étienne-Alain Hubert et José Pierre. Paris: Gallimard, 1999. p.284-286. (Bibliothèque de la Pléiade, 346).

CHAR, R. Partage formel. In : \_\_\_\_\_. **Œuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1983. p.167. (Bibliothèque de la Pléiade, 308).

JACCOTTET, P. **À la lumière d’Ici**. Paris: Hermann, 2008.

KOJÈVE, A. **Introduction à la lecture de Hegel** : leçons sur la “Phénoménologie de l’esprit” professées de 1933 à 1939 à l’École des hautes études, réunies et publiées par Raymond Queneau Publication. Paris: Gallimard, 1979. (Collection Tel, 45).

\_\_\_\_\_. **Introduction à la lecture de Hegel**: Leçons sur la Phénoménologie de l'Esprit professées de 1933 à 1939 à l'École des Hautes Études, réunies et publiées par Raymond Queneau. Paris: Gallimard, 1971. (Bibliothèque des Idées).

\_\_\_\_\_. **Introduction à la lecture de Hegel** : leçons sur la "Phénoménologie de l'esprit" professées de 1933 à 1939, à l'École des hautes études, réunies et publiées par Raymond Queneau Publication. Paris: Gallimard, 1947.

NÉE, P. Psyché aujourd'hui. In: FINCK, M. ; WERLY, P. (Org.). **Yves Bonnefoy**: poésie et dialogue. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2013 p.117-134.

\_\_\_\_\_. **Philippe Jaccottet. À la lumière d'Ici**. Paris: Hermann, 2008.

\_\_\_\_\_. **Yves Bonnefoy penseur de l'image, ou les Travaux de Zeuxis**. Paris: Gallimard, 2006.

RIMBAUD, A. **Poésies**: Une saison en enfer. Illuminations. Paris: Gallimard, 1984.

VERNIER, R. **Yves Bonnefoy ou les mots comme le ciel**. Paris: J. M. Place, 1985.

## Anexo

### *L'heure présente*

Descendra-t-il  
Dans ses jardins, de terrasse en terrasse,  
S'arrêtant, quelquefois,  
Comme ces bêtes  
Qui s'immobilisent d'un coup  
Pour un bruit, une ombre,

Il n'écouterà pas  
Le bruissement du ciel. Ni davantage  
Le cri du désespoir. Pas même  
Le hurlement de la bête égorgée,  
Pas même  
Les notes hésitantes du pipeau  
D'un berger attardé sous le dernier hêtre.

Se sont évaporés  
Le boeuf et l'âne  
Et cet agneau qui n'est qu'étonnement.  
Les constellations, nous disait-on,  
Auraient étincelé dans cette paille.

Et vois, là, c'est Vénus  
Penchée sur Adonis mourant. Et cette autre image,  
C'est Niobé, all tears. Je vois Judith  
Se redresser, sanglante. Je vois, dans la pluie d'or,  
Danaé, ses cheveux épars. Mon amie, est-ce voir  
Quand le peintre n'a eu entre ses mains  
Que de corps dans les yeux se ferment ? Je vous touche,  
Épaules nues, reflets dans la pénombre,  
Fûtes-vous l'or que répandait un dieu ?

Et te nommes-tu Ophélie,  
Tu éclates de rire. Ta robe s'ouvre,  
  
L'eau noire te pénètre, des courants  
T'emportent. Tu te penches sur lui,  
Le prince fou, écartant ses cheveux  
Que colle la sueur de sa fièvre, tu touches  
Ses tempes de tes lèvres. L'eau rapide  
Couvre ses quelques mots, disperse les tiens,  
Ô trahie,  
Te nommes-tu Desdémone ?  
Willows, willows...

Et te nommes-tu J.G.F.,  
Es-tu « son Électre lointaine »,  
Écoute bien :  
La maladie et la mort font des cendres  
De tout le feu qui pour nous flamboya.

Et te nommes-tu... ? Pas de nom  
Pour toi, de tous les temps  
Et de tous les pays, qui tombes,  
Mains liées dans le dos, nuque brisée,  
Voix bafouée, la bouche  
Déjà pleine de terre. Pas de nom,  
Pas de résurrection pour toi non plus.  
Et pas même de mots, pas même les nôtres,  
Puisque les mots se cabrent  
Devant ce que celui qui cherche à dire  
Ne saurait éprouver, ne peut revivre.

Et qu'est-ce que cela, sur le chemin ?  
C'est tombé d'un des arbres, je ramasse.

Patrick Née

La matière est luisante, j'ai mon couteau,  
Je déchire la bogue,  
Je tente d'entamer le bois du fruit  
Mas la lame dérape. Ce qui est  
À jamais se refuse. Dois-je jeter  
L'amande impénétrée avec la bogue ?

Lourde

Sous ses enluminures de ciel noir,  
La page dans le livre. On veut en soulever  
Ne serait-ce qu'un angle, voir au-delà  
Dans l'espace des autres pages. Mais la liasse  
De ces autres fait masse. Elle semble collée  
Par une eau de la fin du monde. De la tourbe  
Pour rien qu'un dernier feu ? Devons-nous croire  
Que le signe qui prit au flanc des choses  
Comme un éclair, y étincela,  
N'aura été que mains jointes en vain,  
Rêves, enfièvrement de rien que des rêves,  
Momie parée pour rien, sous sa chape de pierre ?

Il fait nuit. Dans les chambres

Les corps sont nus. Parfois un mouvement  
Pour rien, inachevé,  
Prend un dormeur que tourmente son rêve.  
Vais-je toucher cette épaule, cette autre,  
Solliciter que des yeux s'ouvrent, s'élargissent,  
Que des corps ressuscitent, comme on a cru  
Que ce fut, une fois ? Crier,  
Reviens, Claude, reviens, Enzo, d'entre les morts ?  
Je crie des noms, personne ne se réveille.

Et si mêlés nos mots  
Les uns aux autres ! Ils ne se séparent pas.  
Dorment-ils  
Dans les bras l'un de l'autre ? Rien ne semble  
Battre dans cette artère que je touche  
Au creux de leur épaule. Je pense au jour  
Où, dans l'étonnement  
Du ciel et de la terre s'approchant  
L'un de l'autre, se confondant,  
Devenant l'horizon puis le chemin,  
Bois contre bois frotté se fit la flamme.

Et parfois l'un de nous tressaille, se retourne  
Sur sa couche, il reprend  
Ses yeux à sa chimère. Mais le miroir  
Qui dormait près de lui ne s'éveille pas.  
Reflète-t-il le cyprès, les étoiles,  
Le beau visage de la jeune femme endormie  
Sur la chaleur de son bras replié,  
Non, si je le détache de la cloison  
Et l'approche des choses du jour qui point,  
Ce que je tiens, c'est un morceau de houille,  
Les reflets n'y remuent que de la nuit.

## II.

J'ai ramassé le fruit, j'ouvre l'amande.  
Dans la parole  
La dérive rapide de la nuée.

Illusion,  
L'âtre qui brûlait clair le soir, te souviens-tu,  
Dans la maison que nous avons aimée.

Patrick Née

Ce petit bois,  
Ces boules du papier froissé, ce pique-feu,  
Cette flamme soudaine, presque un éclair,  
Un rêve, comme nous ?

Et souviens-toi  
Du chien empoisonné ! Il griffait de ses cris  
Le ciel, la terre. Mon amie,  
Hier encore  
Nous allions jusqu'à ces barrières, là-bas,  
Par ces creux où de l'eau brille dans l'herbe.

Hier, nous passions  
Près de la grange vide. Une chevêche  
S'envolait de dessous le toit. Je crie son nom,  
Mais rien ne bouge sur ce mur que la lune éclaire.  
Pas d'yeux de bête effrayée.

Illusion l'amandier, toutes ses fleurs  
Comme des feux parmi d'autres étoiles.  
Rêve, fumée,  
Ce ciel des nuits d'alors, de tant de grappes ?  
L'agneau ? Rien qu'à jamais  
Le couteau et le sang. Notre ravin,  
Rien que le bruit d'une eau qui croît parfois  
Puis presque cesse.

Personne  
Dans le bruit du torrent. Personne  
Dans la lumière. L'homme  
Là-bas, à la cervelle d'or,  
Qui titube sur le trottoir, ses doigts sanglants  
Crispés sur des raclures de l'esprit,  
Qu'offrait-il, quel bouquet ? Je veux ces fleurs,  
Les dégager du papier qui les couvre,  
Cette page rougie, car j'aperçois,  
Dans le don qu'il faisait, déjà mourant,

Les abîmes du ciel et de la terre,  
Les images que forment les nuées  
Et des corolles, l'homme, la femme  
Dont la couleur me semble restée vive,  
Mais tout cela, c'est dans le caniveau,  
Il a jeté l'offrande refusée,  
Ne vais-je ramasser que du flétri,  
De l'insensé, une odeur âcre, fade ?  
Roses, roses ? N'existent  
Que roses déchirées, pas de rose en soi,  
Pas de corolle à soutenir le monde.

III.

1. Et pourtant, je puis dire
2. Le mot chevêche ou le mot safre ou le mot ciel
3. Ou le mot espérance,
4. Et voici que, levant les yeux, je vois ces arbres
5. Qu'embrasse sur la route un soleil du soir.
6. C'est un feu de grande douceur, ses braises claires
7. Ont transmuté le feuillage en lumière,
8. Et ici, c'est le pré, là-bas des cimes,
9. Et leurs mains se rejoignent, leurs corps se cherchent
10. Avec cette évidence, silencieuse,
11. Qu'il faut bien que l'on nomme de la beauté.
12. Je regarde ces arbres tout une heure,
13. Est-ce là du visible, à peine, puisque
14. La visibilité se fait or pur
15. Alors pourtant qu'alentour la nuit tombe.
  
16. J'écoute un mot, je cherche à voir ce qu'il désigne,
17. Et il me semble, irrépressiblement,
18. Que cette chose se recolore, que des yeux
19. Se rouvrent, étonnés,
20. Dans le rêve de pierre de l'esprit.
21. Les mots sont-ils porteurs de plus que nous,
22. En savent-ils plus que nous, cherchent-ils

23. Au bord d'une eau do font de notre sommeil,
24. Noire autant que rapide, refusée,
25. Le gué d'une lumière ? Et celle-ci
26. A-t-elle sens, sur une voie tout autre,
27. Certes, que l'espérance d'hier encore ?
28. J'écoute un mot, le rapproche d'un autre,
29. Ce dormeur et cette dormeuse se réveillent
30. Dans un peu de soleil, leurs mains se touchent,
31. Est-ce que ce n'est là que du désir,
32. Le même rêve à changer de visage ?
33. L'éclair qui troue en vain le ciel d'ici ?
  
34. Mais véridique est la peinture de paysage,
35. Véridique la fleur
36. Du genêt, au désert,
37. Véridique la voix qui l'a nommée
38. Dans nos mots exterminateurs, sur des pentes tristes.
39. Et vois, sur ce chemin,
40. Ces deux-là qui s'éloignent.
41. Ils s'arrêtent, soudain,
42. Se tournent l'un vers l'autre. S'affrontent-ils,
43. S'insultent-ils, vont-ils s'entre-déchirer, par angoisse
44. D'être l'illusion qu'ils se savent être ?
  
45. Mais non, ils semblent regarder le ciel du soir,
46. Où un soleil enfant paraît, sa tête immense
47. Haute déjà sur le viel horizon.
  
48. Et c'est vrai que les arbres que j'ai vu
49. Se faire incandescence continuent,
50. Guère loin d'eux, à être ce rayon
51. D'on ne sait d'où venu, qui s'efface
52. Qu'en affinant, de son dernier instant,
53. Les grains d'un or qu'on dirait sans matière.
  
54. Regardez-moi,
55. Dit ce qui monte en eux du fond du langage,

56. Oubliez qui vous êtes pour que je sois,  
57. Faites de moi ce que je cherche à être,  
58. Renoncez votre rêve pour le mien,  
59. Aimez-moi, donnez-moi forme, visage  
60. De vos mains d'ombre et de lumière. Le ciel du soir  
61. Est, peut-être, une rose. Rose à venir  
62. Par vos travaux d'horticulteurs dans les nuées,  
63. Rose d'arbres, de fleuves, de chemins,  
64. De lits défaits, de mains simples, cherchant  
65. D'autres mains, à l'aveugle. Rose de mots  
66. Qu'une dit à une autre, par rien encore  
67. Que le frémissement de la paume, des doigts.

68. Le ciel change. La rose sans pourquoi,  
69. C'est vous, dans les jardins de sa couleur.  
70. Regardez, écoutez ! Le moindre mot  
71. A dans sa profondeur une musique,  
72. Le phonème est corolle, la vois, c'est l'être  
73. Qui peut fleurir, dans même ce qui n'est pas.

74. Et tard, ayant pitié  
75. Des images. Voyez que Danaé  
76. Se dresse sur sa couche, même sachant  
77. Qu'illusoire est le dieu. Et qu'Ophélie  
78. Emporte dans ses yeux le ciel, la terre,  
79. Comme une certitude, bien que se noie  
80. Leur double feu dans sa totale nuit.  
81. Devant nous, mes amis, est-ce le soir  
82. Ou une sorte d'aube, informe ? Du soleil  
83. Tout de même, au profond de ces glaires rouges.

84. Tu regardes le ciel  
85. Par la fenêtre ouverte, enfant  
86. De ce siècle appauvri. Le monde,  
87. Ce toits de tôle grise, ces fumées,  
88. Cette page souillée, déchirée ? Non, tes mots  
89. Refusent de s'effacer de l'univers,

90. De ce néant ils veulent faire des collines,
  91. Des vallées, des chemins. N'est-ce que pierre
  92. Et neiges ces montagnes, non, au sommet
  93. De l'une, pas trop haute,
  94. S'évase une prairie. Et de grande paix
  95. Te semble, vu d'ici,
  96. Le passage de l'ombre sur l'émeraude
  97. De son herbe sans fin. Plus bas le fleuve
  98. Rassemblant, éclairant. Vas-tu savoir
  99. Espérer que cette évidence a quelque sens,
  100. Qu'elle s'affermira dans ta parole,
  101. Qu'elle sera l'aimant qui reprendra
  102. L'esprit au désespoir, vas-tu penser
  103. Qu'il n'est de l'être qu'en imagem mais que c'est là
  104. Suffisance mystérieuse, pour autant
  105. Que ce néant consente à la lumière
  106. Indifférente, incrée, par des gestes
  107. De ses contours, des mouvements, du rire
  108. Au profond de sa voix tragique se portant
  109. Vers d'autres de ces ombres ? Peut-être non.
  110. Le ciel noircit d'un coup, la foudre tombe.
- 
111. Mais tu te tournes
  112. Vers ta chambre louée dans cette banlieue,
  113. Elle est petite, mais ses murs sont presque blancs,
  114. Et tu y as placé, en ce premier jour,
  115. La *Diane et ses compagnes*, de Vermeer,
  116. Une simple photographie mais d'un échange
  117. De si grande douceur, à mains si pures
  118. Que ces quelques figures se détachent
  119. Du gris et noir de la couleur absente
  120. Comme non le soleil mais mieux et plus.
  121. Un rêve, c'est mensonge. Mais rêver, non.
  122. Que se fassent tes rêves
  123. Deux combattants, l'un masqué, mais parfois
  124. Riche de son visage découvert.

125. Tu regardes vivre le soir. Le ciel, la terre
126. Nus, allongés sur leur couche commune.
127. Et lui, rien que nuées,
128. Il se penche sur elle, prend dans ses mains
129. Sa face respectée.
130. Dieu ? Non, mieux que cela. La voix
131. Qui se porte, essoufflée, au-devant d'une autre
132. Et riante désire son désir,
133. Anxieuse de donner plus que de prendre.
134. Ne vas-tu penser, ce soir encore,
135. Que puissent devenir un même souffle
136. La matière, l'esprit ? Que de leur étreinte
137. Apaisée, desserrée,
138. De la couleur, de l'or retomberait,
139. Quelque débris de verre, taché de boue,
140. Mais à briller, dans l'herbe ?
  
141. Et la mort, comme d'habitude ? Et n'avoir été
142. Qu'une image chacun pour l'autre, tisonnant
143. Un âtre, dans rien que nos mémoires, oui, je veux bien,
144. Mais souviens-toi
145. Des prairies de l'enfance : de tes pas
146. Pour t'allonger à regarder le ciel
147. Si lourd, de tant de signes, mais se faisant
148. Immensément en toi cette bienveillance,
149. Les éclairs de chaleur des nuits d'été.
150. Heure présente, ne renonce pas,
151. Reprends tes mots des mains errantes de la foudre,
152. Écoute-les faire du rien parole,
153. Risque-toi
154. Dans la même confiance que rien ne prouve,
  
155. Lègue-nous de ne pas mourir désespérés.





# L'ARRIÈRE-PAYS DE YVES BONNEFOY, VIAGEM E ESCRITA DE SI<sup>1</sup>

Pablo SIMPSON\*

**RESUMO:** Este ensaio pretende abordar o livro *L'Arrière-pays* de Yves Bonnefoy a partir de duas reflexões centrais: as noções de viagem e de escrita autobiográfica. Elas são constitutivas do projeto do poeta, para quem desde *L'Improbable*, publicado em 1959, e em referência a Baudelaire, “poesia e viagem são de uma mesma substância”. Convidado por Albert Skira para figurar na coleção *Sentiers de la création*, Yves Bonnefoy produz em *L'Arrière-pays* um longo ensaio em que conjuga crítica de arte, reflexão filosófica e relato pessoal. Com seus projetos narrativos abandonados ou transformados até então em poemas, como é o caso de *L'Ordealie*, incorporado ao livro *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* (1953), Yves Bonnefoy em *L'Arrière-pays* estabelece um primeiro caminho para a reconsideração da associação entre narrativa e ficção e, por isso, é o texto central daquilo que o poeta denominou de sua “conversão”.

**PALAVRAS-CHAVE:** Yves Bonnefoy. Literatura Francesa. Poesia. Autobiografia. Viagem.

*La poésie, c'est une reconquête du Je, mais dans une transfiguration.*  
(BONNEFOY, 1968 apud MASCAROU, 1998, p.75)<sup>2</sup>.

A citação acima é de uma carta de Yves Bonnefoy a Gaëtan Picon, num dos momentos de ruptura do grupo da revista *L'Éphémère*, em 1968, que contou com André du Bouchet, Jacques Dupin e Louis-René des Forêts<sup>3</sup>. Contestando

---

\* UNESP – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Departamento de Letras Modernas. São José do Rio Preto – SP – Brasil. 15054-000 – psimpson@ibilce.unesp.br

<sup>1</sup> Este ensaio é a reelaboração e revisão de uma das partes de minha tese de doutorado *Rastro, hesitação e memória: o lugar do tempo na poesia de Yves Bonnefoy*, defendida em 2006 na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

<sup>2</sup> “[...] a poesia, é uma reconquista do Eu, mas numa transfiguração.” (BONNEFOY, 1968 apud MASCAROU, 1998, p.75, tradução nossa). Todas as traduções são do autor, salvo menção.

<sup>3</sup> Carta de Yves Bonnefoy a Gaëtan Picon de 23 de setembro de 1968. Sobre o episódio de rompimento da revista *L'Éphémère*, bem como sobre os demais desdobramentos dessa publicação, com análises,

uma ideia presente em *Les jardins du Luxembourg*, texto de Picon não incluído na revista – “[...] uma relação consigo mesmo como fato, como objeto de uma psicologia, como elemento de uma sociedade definida [...]” (MASCAROU, 1998, p.75) – Yves Bonnefoy estabelece um dos caminhos para considerar o que compreenderia como uma relação entre o eu e a poesia. Relação que reside numa distância do “je” ao “moi” – “a consumação desse moi” – mas também com relação ao “il”, ao “tu”, numa resposta que repercutirá algumas das tensões entre identidade e alteridade: da alteridade constituída pelo texto literário e pelas diversas escolhas que essa escrita possibilita ao eu. “Autobiografia, portanto, mas também autografia, autonecografia, heterografia, pois a poesia intensifica todas as grafias possíveis [...]”, como afirmaria Jean-Michel Maulpoix (2001).

*L'Arrière-pays* é a primeira grande narrativa publicada por Yves Bonnefoy. Texto de muitas viagens, repleto de aparições, de reflexões, com muito pouco de narrativo propriamente, entendendo por isso a sucessão de eventos e circunstâncias, ou a referência a acontecimentos da vida pessoal. Brevíssimos relatos, rapidamente interrompidos pela reflexão concomitante. Capazes, entretanto, uma vez recoberta uma sequência temporal suficiente, de fazer surgir o caminho de uma vida, conforme sugestão de Jean Starobinski no ensaio “*Le style de l'autobiographie*” (1970, p.257). Com eles o poeta se lembraria da infância, do ruído das vozes na rádio de ondas curtas. Ou de um sonho numa manhã em Arezzo, sobre uma igreja octogonal em cujas paredes havia Sibilas anunciando a encarnação. O mais longo, sobre a infância em Tours, antes da guerra, ao contar sobre a espera das férias em Toirac, resultaria na descrição de uma inquietação a respeito do lugar que separaria, para o poeta, duas regiões:

[...] *L'obsession du point de partage entre deux régions, deux influx m'a marqué dès l'enfance et à jamais. Et certes, parce qu'il s'agissait d'un espace mythique plus que terrestre, à l'articulation d'une transcendance.* (BONNEFOY, 2003a, p.72)<sup>4</sup>.

Espaço mítico, o poeta vai percorrê-lo durante toda a narrativa. São também relatos de leituras da infância, como de uma narrativa intitulada *Dans les sables rouges*, de cujo autor o poeta não se lembra, sobre um jovem arqueólogo com o qual se identifica no momento da visão de uma menina: “o arqueólogo,

---

sumários da revista, etc., conferir o estudo de Mascarou (1998).

<sup>4</sup> “A obsessão do ponto de separação entre duas regiões, dois influxos, me marcou desde a infância e para sempre. E certamente, porque se tratava de um espaço mítico mais do que terrestre, na articulação de uma transcendência.” (BONNEFOY, 2003a, p.72).

um rapaz, percebe uma sombra, e se precipita” (BONNEFOY, 2003a, p.26). Guiado por ela, conhecerá uma cidade subterrânea até o momento em que esta subitamente desaparece. Outro relato, sobre a leitura de *Magic and mystery in Tibet*, descreveria o deserto, que é também o vazio desse desaparecimento nas “areias vermelhas” do jovem arqueólogo, para relacioná-lo com o deserto das páginas, os caminhos não abertos, aos quais oporia a presença de Roma, “[...] dimensão de um aqui que se oferece, orgulhosamente, como centro.” (BONNEFOY, 2003a, p.31). A reflexão divisaria a dimensão arquitetural da cidade italiana contra o “*arrière-pays*” fugitivo. São também encontros com obras de arte, paisagens e cidades, ou com um viajante estrangeiro, duplo fundamental do narrador, em *Le Voyageur*, outra narrativa – desta vez do próprio poeta, que fora abandonada.

Este ensaio pretende aproximar-se de *L'Arrière-pays* de Yves Bonnefoy a partir de duas reflexões centrais ao livro: as noções de viagem e de escrita autobiográfica. Elas são constitutivas do projeto do poeta, para quem desde *L'Improbable*, publicado em 1959, e em referência a Baudelaire, “poesia e viagem são de uma mesma substância” (BONNEFOY, 1980, p.22). Convidado por Albert Skira para figurar na coleção *Sentiers de la creation*, Yves Bonnefoy produz em *L'Arrière-pays* um longo ensaio em que alternaria crítica de arte, reflexão filosófica e relato pessoal. Com seus projetos narrativos abandonados ou transformados até então em poemas, como é o caso de *L'Ordalie*, incorporada ao livro *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* (BONNEFOY, 1953), *L'Arrière-pays* estabelece um primeiro caminho para que reconsidere a associação entre narrativa e ficção e, com isso, é o texto central do que chamaria de sua “conversão”, transformação pela qual afirma ter passado num de seus trechos.

Um “novo nascimento” diante da paisagem italiana é o que possibilitaria ao poeta o gesto autobiográfico. Trata-se aqui de avaliar o espaço mais dilatado da escrita narrativa e sua relação com o que se poderia chamar de “poético”, segundo Bonnefoy (1980). Diante da natureza, de uma dimensão sensível despertada pelo contato com a pintura do *Quattrocento*, sobre a qual já escrevera em *L'Improbable*, o poeta afirmaria a descoberta de si – reconquista de si, como propôs a Gaëtan Picon. Conversão, transfiguração, novo nascimento, são termos religiosos que surgem para descrever a passagem a um outro modo de relação consigo mesmo, cuja escrita em prosa se tornaria o eixo. Próximo inicialmente de Paul Valéry, que excluiria a narrativa de seu projeto poético em virtude de seu caráter representativo, cuja base seria o platonismo: rejeição

das imagens, dos simulacros<sup>5</sup>, com *L'Arrière-pays* Yves Bonnefoy voltaria atrás e passaria a observar nela não só a possibilidade de uma abertura ao inconsciente, no momento em que a escrita multiplicaria os signos de uma presença do eu a si mesmo; a narrativa se tornaria também “mais interior”, lugar da análise de si, de seus desejos e percursos. Recomeçaria a viagem, “no momento mesmo em que a existência a interrompia” (BONNEFOY, 2003a, p.57).

## O horizonte ambíguo e a viagem

*L'Arrière-pays*, publicado em 1972, inicia com uma citação de Plotino, manuscrita pelo poeta, a propósito do uno e da terra estrangeira – “*personne n'y marcherait comme sur terre étrangère*” – e com a descrição de um sentimento de inquietação nas encruzilhadas: “*J'ai souvent éprouvé un sentiment d'inquiétude, à des carrefours*” (BONNEFOY, 2003a, p.7). Mais à frente, no quarto capítulo, o narrador, diante de uma fronteira linguística entre a língua francesa e a latina, traz um desdobramento em quatro dimensões para uma unidade que, no francês, é a do termo “*où*”/“*onde*”. Fascinado por “essas palavras que dobravam” as suas, na dimensão imprevista de um segredo, encontra no latim: *ubi* para o lugar onde estamos, *unde* para aquele de onde viemos, *quo* para o lugar a que nos destinamos, *qua* para aquele por que se passa.

[...] *Le “où” que le français ne faisait que contourner, l'employant comme du dehors, découvrirait dans sa profondeur une spatialité imprévue. Et parallèlement l'ici morne, le lieu d'énigme, s'ouvrait à une mémoire, un avenir, une science.* (BONNEFOY, 2003a, p.75).<sup>6</sup>

*L'Arrière-pays* apresenta desde o início uma interrogação sobre esse lugar imprevisto. A tradução corrente do título do livro, nesse texto repleto de traduções, remonta a uma região para trás da costa do mar. A profundidade de campo é a profundidade dessa espacialidade imprevista para Yves Bonnefoy. Do mesmo modo, a tela que ilustra a capa de *L'Arrière-pays*, detalhe do *Díptico do Duque de Urbino* de Piero de la Francesca, mostra uma região distante, duplicando, como afirmaria o poeta, “o invisível e o próximo”, no horizonte muito baixo. Assim como nas encruzilhadas e na versão latina do termo francês “*où*”, um lugar de enigma,

<sup>5</sup> Sobre isso, confira Combe (1989).

<sup>6</sup> “[...] O ‘où’ que o francês só contornava, empregando-o como de fora, revelava em sua profundidade uma espacialidade imprevista. E paralelamente o aqui desolado, o lugar de enigma, se abria a uma memória, um futuro, uma ciência.” (BONNEFOY, 2003a, p.75).

da perda de si, dado a partir desses diversos lugares, se abre ao gesto narrativo. Um sentimento de inquietação diante das encruzilhadas levaria o “eu”, face a esses múltiplos caminhos, ao espaço dilatado da escrita. Trata-se de uma relação com a paisagem ou um horizonte ambíguo que seriam como que um apelo ao imaginário. Assim caracterizaria Michel Collot a partir da oposição entre visível e invisível e face a um recuo incessante do olhar:

*L'horizon est foncièrement ambigu : il nous donne à voir un paysage, mais il dérobe à nos regards ce qui se tient au-delà, reculant à mesure qu'on avance vers lui. C'est pourquoi il est un appel à l'imaginaire et à l'écriture, car si nous pouvions tout voir du paysage, il n'y aurait plus rien à en dire. De même le visage d'autrui est l'expression de sa vie intérieure, qui me reste pourtant foncièrement inaccessible ; et c'est ce mystère irréductible qui le rend désirable. Mais la poésie comme l'amour vivent du rêve d'accéder à ce mystère sans lequel pourtant ils risqueraient de s'éteindre.* (BOURKH; BOUGAULT, 2008)<sup>7</sup>.

Tal “apelo ao imaginário” não deixaria de inscrever-se ao longo de toda a obra de Yves Bonnefoy através de uma dimensão do olhar, de um enigma que se abre à visão. Embora as imagens em *L'Arrière-pays* não recebam comentário e não sejam do próprio escritor, como as de Roland Barthes ou de Henri Michaux que ilustraram a mesma coleção, deixam-se enunciar, contudo, através do texto. Constituem a raiz de seu próprio movimento, tanto quanto de sua intriga: da recusa inicial das imagens à aceitação delas e de si. Em “*La présence et l'image*”, aula inaugural do curso de poética do Collège de France, em 1981, o poeta investigaria essa duplicidade. A imagem estaria próxima inicialmente da ideia de ficção. Trata-se, em primeiro lugar, de sua relação com as palavras: “*J'appellerai image cette impression de réalité enfin pleinement incarnée qui nous vient, paradoxalement, de mots détournés de l'incarnation.*” (BONNEFOY, 1999, p.26)<sup>8</sup>. A imagem seria, assim, mentira, “por mais sincero que seja o criador de imagens” (BONNEFOY, 1999, p.26). Nesse instante, o poeta definiria a poesia como uma negação da imagem, uma transgressão. A imagem seria o “mundo-

<sup>7</sup> “O horizonte é fundamentalmente ambíguo: ele nos dá a ver uma paisagem, mas furta a nossos olhares o que está para além, recuando à medida em que avançamos em sua direção. É por isso que é um apelo ao imaginário e à escrita, pois se pudéssemos ver tudo da paisagem, não haveria nada a dizer. Do mesmo modo, o rosto de outrem é a expressão de sua vida interior, que me permanece contudo fundamentalmente inacessível: é esse mistério irreduzível que o torna desejável. Mas a poesia como o amor vivem do sonho de aceder a esse mistério sem o qual correriam o risco de apagar-se.” (BOURKH; BOUGAULT, 2008).

<sup>8</sup> “Eu chamarei imagem essa impressão de realidade enfim plenamente encarnada que nos vem, paradoxalmente, de palavras desviadas da encarnação.” (BONNEFOY, 1999, p.26).

imagem” que é preciso combater, com vistas à finitude. Toda representação se tornaria um véu que esconde o “verdadeiro real”. Esse é o primeiro sentido (e o negativo) das imagens de *L'Arrière-pays*.

Mas a imagem comportaria também uma verdade. Assim Florença, o lugar por excelência da “conversão” para Yves Bonnefoy, seria a “educadora ferida” que ensina que se pode amar as imagens.

[...] *Florence avait été pour lui l'éducatrice blessée, mémorieuse, savante, dont il avait besoin, qu'il cherchait. Et elle lui montra, leçon jamais par lui entendue encore, qu'on peut aimer les images, même si de chacune on reconnaît le non-être: tant il est vrai que toutes ces œuvres ensemble, ce n'est pas une annulation réciproque, mais un approfondissement possible de soi, et pour finir le destin.* (BONNEFOY, 2003a, p.56)<sup>9</sup>.

*Ut pictura poesis*. Um aprofundamento de si é obtido, portanto, através das imagens. O pintor seria aquele que “permitiria ao poeta melhor compreender a natureza da ilusão”, que tanto a poesia quanto a pintura têm em comum: “*c'est la préoccupation de ce que j'appelle l'image*” (BONNEFOY, 1993, p.44, grifo do autor). A pintura/imagem traria uma suspensão do tempo. Ela corresponderia a “um pouco de duração”, no aqui de nossa adesão, “na finitude”. Tensão, segundo o poeta, entre o imaginário e a evidência da vida: a viagem e o aqui. O momento da ação iminente, na encruzilhada, na reflexão concomitante à narrativa – que barra, aliás, em *L'Arrière-pays*, o fluxo narrativo – está na representação de cada uma das figuras inscritas na tela, não apenas pelo caráter da ação propriamente, mas pela presença/ausência que elas permitem intuir, como o rapaz da tela *Passage du Commerce-Saint-André* de Balthus, no ensaio “*L'invention de Balthus*”, observando as “figuras mais ausentes, miragens mais perigosas” (BONNEFOY, 1980, p.55).

Esse é o sentido que Yves Bonnefoy sugeriria, igualmente, em seu ensaio sobre Bizâncio, “cidade das imagens”, ao vislumbrar instantes, como o canto de um pássaro, possibilitando ao “eu” afrontar, ainda uma vez, “nosso mundo em seus aspectos mais fugitivos”, e, portanto, incluindo a cidade na geografia do “*arrière-pays*”:

---

<sup>9</sup> “Florença havia sido para ele a educadora ferida, memoriosa, sábia, de que ele precisava, que buscava. E ela lhe mostrou, lição até então não ouvida por ele, que podemos amar as imagens, mesmo que em cada uma reconheçamos o não-ser: tanto é verdade que todas essas obras juntas, não é uma anulação recíproca, mas um aprofundamento possível de si, e, para concluir, o destino.” (BONNEFOY, 2003a, p.56).

*C'est vrai, chaque fois qu'un chant d'oiseau a retenti dans quelque forêt, hors de moi, chaque fois que je suis venu au seuil d'un cirque de pierre où c'est mon absence qui règne, chaque fois que l'ici limité et mortel m'a demandé ainsi de briser le sceau du refus moderne de l'être, c'est l'irradiation de Byzance que par pressentiment, dès que j'ai su le nom de la ville des images, j'ai cru toucher en cela. Il s'agissait bien d'éternité cette fois encore, la note majeure de Byzance, perçue à toutes époques, n'avait pas cessé de vibrer.* (BONNEFOY, 1980, p.176).<sup>10</sup>

Nota que “não deixaria de vibrar” e que permitiria ao poeta tocar algo de eterno, em toda a sua dimensão transcendente. A viagem, assim, a cidade estrangeira – como a que avista o narrador de “*L’Égypte*”, publicado em *Rue traversière* – constituiria esse espaço de abertura e perda de si. Contra um egotismo que o poeta condenaria nos projetos narrativos surrealistas, ela permitiria um aprofundamento do eu estabelecido nessa “irradiação”, na “minha ausência”. A hesitação entre a viagem e a necessidade de fundar um lugar (uma pátria) seria, ademais, transferida à angústia dos pintores que se exilaram ou escolheram uma outra terra, no ensaio “*Le peintre dont l'ombre est le voyageur*” do livro *Rue traversière*<sup>11</sup>. Tensão, segundo o poeta, entre o imaginário e a evidência da vida. Daí, igualmente, o interesse de Yves Bonnefoy pela “decisão de ser um pintor”, por esses momentos de mudança das convicções, como na menção a Nicolas Poussin com a qual concluiria o livro: “*Poussin regarde, comprend, et décide de peindre, maître du rameau d'or s'il en fut, ses grands Moïse sauvé.*” (BONNEFOY, 2003a, p.107). Não é preciso retomar a proximidade dos temas da viagem, do exílio e do sonho, para dizer que eles pertencem à mesma dialética da imagem em Bonnefoy: negação/aceitação do aqui, mas também da arte, da escrita, graças a um “ato de fé”.

São momentos de “simultaneidade” face a dois caminhos, expressos através das imagens recorrentes da soleira, do limiar, da encruzilhada e que adquirem sentido senão em referência uns aos outros. Por isso, o espaço ampliado da escrita da narrativa em *L'Arrière-pays*, porque capaz de sugerir continuidades, investindo esses momentos decisivos, sonhos, leituras, viagens, de um conteúdo simbólico que o poeta se esforçará por compreender/explicitar. Mais ampla,

<sup>10</sup> “É verdade, toda vez que um canto de pássaro retiniu em alguma floresta, fora de mim, toda vez que vim à soleira de um circo de pedra onde é minha ausência que reina, toda vez que o aqui limitado e mortal pediu-me para quebrar o selo da recusa moderna do ser, é a irradiação de Bizâncio que, por um pressentimento, desde que soube do nome da cidade das imagens, acreditei tocar. Tratava-se bem de eternidade desta vez ainda, a nota maior de Bizâncio, percebida em todas as épocas, não havia cessado de vibrar.” (BONNEFOY, 1980, p.176).

<sup>11</sup> Confira Bonnefoy (1977).

multiplicaria presenças, realidades estranhas, alteridades, fazendo do próprio eu um “homem da inquietação”, “receptáculo de alteridades”, conforme observou Claude Esteban na poesia moderna:

[...] o homem da inquietação [...], por mais lúcido que se pretenda e abonador de seu empreendimento intelectual, é um ser que não tem eu, ou melhor, que é perpassado, irrigado por um fluxo de presenças extrínsecas, de realidades estranhas, as quais fazem de seu eu menos um conteúdo, uma substância particular, do que um receptáculo de alteridades. (ESTEBAN, 1991, p.39).

## A escrita de si e o outro

Há em *L'Arrière pays* de Yves Bonnefoy, portanto, uma experiência também fundamental do estrangeiro, do desconhecido. Esboçada no ensaio de Yves Bonnefoy sobre Alberto Giacometti incluído em *L'Improbable*, chamado “*L'Étranger de Giacometti*”, esse é o sentido, igualmente, do estudo de Livane Pinet-Thélot (1998), *Yves Bonnefoy ou l'expérience de l'étranger*. A voz que se ouve em *L'Arrière-pays* traz consigo, através da crítica de arte e da viagem, ecos de uma leitura do outro, apontando para o que Patrick Née caracterizaria como dois tipos de enunciação em prosa: “[...] o ensaio tendendo a se ficcionalizar em sequências de quase *narrativas em sonho*, a narrativa se desficcionalizando em momentos de meditação teórica sobre a linguagem, o sentido, etc.” (NÉE, 1999, p.11). A voz da leitura do outro se sobrepõe, por vezes, à interpretação de si. No ensaio sobre Giacometti, essa mesma voz retomaria, com a lembrança da infância, a imagem do estrangeiro:

[...] *C'est à une fenêtre de cette maison que j'ai vu une fois, se découpant sur la blancheur d'une paroi nue, la silhouette obscure d'un homme. Il était de dos, un peu incliné, il semblait parler. Et ce fut pour moi l'Étranger.* (BONNEFOY, 1980, p.321)<sup>12</sup>.

Publicado pela primeira vez na revista *L'Éphémère* ao lado dos fragmentos finais de *L'Ordalie*, o ensaio sobre Giacometti permitiria a Yves Bonnefoy observar em sua escultura uma expressão trágica capaz de trazer, por vezes, esses “instantes decerto perturbadores de plenitude furtiva”. A oposição entre dois

<sup>12</sup> “Foi à janela dessa casa que vi uma vez, destacado com relação à brancura da parede nua, a silhueta obscura de um homem. Ele estava de costas, um pouco inclinado, parecia falar. E esse foi para mim o Estrangeiro.” (BONNEFOY, 1980, p.321).

lugares se inscreveria, no ensaio, entre a “terra feliz das possessões e dos sentidos, onde não há dúvida” e “a experiência do nada” (BONNEFOY, 1980, p.322). A imagem do Egito resplandeceria para esse estrangeiro que se detém imóvel na soleira, na esperança de tornar-se a palavra “seu único ser”.

*L'Étranger se tient immobile, sur le seuil. Parle-t-il? Mais non, c'est moi, dans le temps qu'il ouvre, où je glisse, où ma parole devient, toute vacuité qu'elle soit et sans origine, mon seul espoir, mon seul être.* (BONNEFOY, 1980, p.323)<sup>13</sup>.

O narrador/crítico se lembraria, além disso, de uma obra de Giacometti: a estátua de uma pessoa que trazia na mão um objeto invisível: “é o que não é mais” (BONNEFOY, 1980, p.324). Centro oculto de uma convergência, tão buscado em *L'Arrière-pays*. E que é também, por vezes, o Egito, a cidade desaparecida de *Dans les sables rouges*, ou Roma, por onde passavam todas as estradas, todos os caminhos. Busca de uma “*acceptation égyptienne de l'ici-partout*”, de um centro “que permita escapar à dialética do aqui e do distante”, conforme investigado por Patrick Née (1999, p.27). E que o crítico caracterizaria como um “descentramento do centro”: daí uma tensão entre o Egito insituável e Roma “em todos os lugares” (NÉE, 1999, p.28 e p.27). Há uma relação não só com o próprio a partir de uma “temporada no estrangeiro”, de uma “provação do estrangeiro”, como para Antoine Berman, diante dessas paisagens tão caras ao romantismo. Estrangeiro/desconhecido que é a espera para o poeta de um “milagre do centro”, de um lugar em que não houvesse entre a existência e a unidade nenhuma ruptura.

*[...] Et quand il s'en allait, à l'heure où les couleurs tombent, ou quand il s'attardait passionnément à parler, parfois avec un inconnu, avec toujours l'Inconnu, c'était dans l'attente de ce miracle: que soudain le réel ait son centre ici, que l'être présent suffise.* (BONNEFOY, 1980, p.329)<sup>14</sup>.

O centro se estabeleceria, portanto, a partir de uma relação com um “eu” atravessado pelo outro. A imagem do outro, estrangeiro, é a mesma proposição de um “eu” confrontado com o imaginário, perguntando-se pelo sonho, e que

<sup>13</sup> “O Estrangeiro mantém-se imóvel, na soleira. Fala? Não, sou eu, no tempo em que ele abre, em que deslizo, em que minha palavra torna-se, por mais vazia e sem origem que seja, minha única esperança, meu único ser.” (BONNEFOY, 1980, p.323).

<sup>14</sup> “E quando ele ia embora, na hora em que as cores esvaecem, ou quando ele se demorava apaixonadamente a falar, às vezes com um desconhecido, era na espera desse milagre: que subitamente o real tivesse seu centro *aquí*, que o ser presente bastasse.” (BONNEFOY, 1980, p.329).

Giacometti indicaria, segundo o poeta, através desse “objeto invisível”, trazendo ao símbolo uma dimensão de sua ausência.

*Cette figure, c'est l'Étranger, n'en doutons pas, ou l'Absence, génialement signifiés par agrégation de souvenirs et d'entrevues oniriques.* (BONNEFOY, 1980, p.323)<sup>15</sup>.

Em Shakespeare, do mesmo modo, Yves Bonnefoy notou nas personagens menos um lugar de análise do que projeção de si. O autor viveria cada uma delas como uma metáfora autônoma, viva, de uma parte do que seria o próprio “eu”. “*Cet immense théâtre n'est que celui d'un Je aux prises avec tous ses autres. Il n'est que la diversification aux dimensions presque de l'univers [...] d'une conscience lyrique.*” (BONNEFOY, 1988, p.198, grifo nosso). Busca-se dizer “eu”, nessa capacidade, diante da virtualidade autobiográfica dos signos, “de se reconhecer e de se aceitar” (BONNEFOY, 1999, p.21). Os signos trariam ao poeta a possibilidade de retornar através do tempo à existência vivida. Não sem uma elaboração complexa, todavia. A poesia, nesse sentido, não poderia renunciar a dizer “eu”.

*[...] Ce qui doit caractériser la poésie à venir, ce n'est pas le renoncement à dire “Je”, c'est qu'elle cherche à le faire de façon autre, par effraction de ce “moi” qui ne dispose d'un monde que parce que celui-ci, qui est image, n'est rien [...]*<sup>16</sup>

Há uma reconquista do “eu” que é, assim, um engajamento na “restituição de seu ser próprio” (BONNEFOY, 1988, p.208). Se ela é uma adesão a si mesmo, todavia, não é menos uma adesão ao outro. É preciso compreendê-lo também como o leitor. Há uma relação de confiança que Yves Bonnefoy pretende estabelecer entre o autor intradieético de *L'Arrière-pays*, assumindo-o como extradieético, e leitor, por vezes “tu”/ “*passant*”, constituído pelo texto. Isso é o que, de maneira geral, Philippe Lejeune caracterizaria como “pacto autobiográfico”: identidade do autor, do narrador e da personagem, fundada através de um contrato (LEJEUNE, 1975). Em Yves Bonnefoy, essa relação se encontra, por vezes, na mescla de ensaio de arte e voz narrativa, desde o estudo sobre Giacometti. Há aí o início de uma escrita que se assume autobiográfica,

<sup>15</sup> “Essa figura é o Estrangeiro, não tenhamos dúvida, ou a Ausência, genialmente significadas pela agregação de lembranças e de entrevistas oníricas.” (BONNEFOY, 1980, p.323).

<sup>16</sup> “O que deve caracterizar a poesia futura não é a renúncia em dizer “eu”, é que ela busque fazê-lo de outro modo, por arrombamento desse “eu” que não dispõe de um mundo senão porque este, que é imagem, não é nada [...]” (BONNEFOY, 1990, p.115).

evocando a infância, e que coloca em evidência a escrita de si, a construção da personalidade e a autoanálise. Aproxima-se, por outro lado, da enunciação crítica frequente ao poeta, que pretenderá, do mesmo modo, uma espécie de “crítica em sonho”, investindo de maneira evidente o olhar analítico, no ensaio sobre Mallarmé, *La Hantise du ptyx: un essai de critique en rêve*<sup>17</sup>, por exemplo, com a vivência do “eu”, com uma escrita que se permite outra mobilidade, “em sonho”, por assim dizer.

Em sentido inverso, *L'Arrière-pays* traria, através de um retorno aos momentos decisivos da vida desse “eu” – a infância, as leituras, a escrita – menos uma história do indivíduo, do que uma história do escritor que produz suas figuras, e que se volta a cada uma delas. A “autobiografia poética” não deixaria de escavar a lacuna que separaria o poeta do passado, o *ubi sunt*, na tensão permanente com a insistência e a necessidade de sublinhar a continuidade do “eu”, a partir de sua gênese, e o seu sentido: “*Que faire, autrement dit, pour qu'il y ait quelque sens encore à dire Je?*” (BONNEFOY, 1999, p.22, grifo nosso). Desse modo, a escrita de Yves Bonnefoy está a meio caminho da poesia e da autobiografia, porque a gênese do “eu”, a despeito de não manifestar-se como “história”, como continuidade, é buscada por uma escrita que situa suas inquietações – também diante desse outro – investigando-as. A hesitação entre a escrita e a “presença vivida” surge nesse momento da inscrição, quando os signos da experiência adquirem sentido, são escolhidos pelo “eu” que escreve. Interrupção/hesitação, porque há “grande diferença entre o tempo mortal e sua evocação na obra”, como diria o poeta em prefácio às obras completas de Gilbert Lely (LELY, 1990, p.15). O lugar mesclado dos gêneros permitiria a emergência ao texto, em *L'Arrière-pays*, do acontecimento biográfico, ao mesmo tempo em que ele é apenas sugerido.

Mas a autobiografia é, também, autobiografia da escrita. A passagem do tempo em textos como “*Les découvertes de Prague*” e “*Nouvelle suite de découvertes*”, ambos do livro *Rue traversière* (1977), passagem indicada pelas datas afixadas a cada momento de retomada do texto, como se fosse um diário, antes de indicar uma sucessão de acontecimentos, apontam para essa escrita que se detém. Afirma-se o presente da situação narrativa, a simultaneidade em que a narrativa é contemporânea da ação, como caracterizaria Genette (1972), em vez de uma verdade do passado, narrativa posterior, que seria o índice de uma distância e da impossibilidade, em Yves Bonnefoy, de oferecer dele uma imagem

<sup>17</sup> Confira Bonnefoy (2003b).

sincera. Não é preciso estender-se à ideia de sinceridade em Jean-Jacques Rousseau, na referência a uma antinomia entre moral espontânea do homem e obrigação instituída. A legitimidade do “eu” é, no entanto, constituída pela afirmação desse desejo. Em *L'Arrière-pays*, tal passado se soma ao caráter de conversão ou transformação decisiva pela qual passaria o “eu”:

[...] *Car la pierre, les arbres, la mer au loin, la chaleur, toutes les espèces sensibles qui jusqu'alors bougeaient sans fin sous mes yeux, miroitement d'eau fermée, me revenaient comme sèches, c'était ma nouvelle naissance.* (BONNEFOY, 2003a, p.44)<sup>18</sup>.

Não há aí, como em Rousseau, um estado degradado moralmente do presente em tensão com um estado intelectual superior. Não se trata de um homem original dotado de felicidade e inocência, apesar de privado de “*lumières*”, como apontaria Jean Starobinski (1970, p.265 e p.261). O “novo nascimento”, a “transformação radical” frequente ao gesto autobiográfico, é o nascimento da escrita de *L'Arrière-pays*, tanto quanto a evocação de uma plenitude primeira e de uma sinceridade pretendida: importância da experiência pessoal e “oportunidade de oferecer dela uma relação sincera ao outro” (STAROBINSKI, 1970, p.260). A própria transformação é dissipada ao longo da narrativa. O momento decisivo encontra-se a cada instante, no acaso: narrativa, a um só tempo, simultânea e posterior. A cada momento, o “eu” é, concomitantemente, o “eu” lírico do poema e a personagem na encruzilhada, diante da escolha inelutável. Daí a frase inicial de *L'Arrière-pays*, “*j'ai souvent éprouvé un sentiment d'inquiétude*”: referência ao passado, mas atravessado pela intermitência e pelo presente narrativo, expresso na forma verbal do passado composto. À hesitação do “eu” corresponderá uma outra hesitação: diante das paisagens, das pedras e das obras de arte, como já se assinalou. O caráter do presente se deixa perpassar por outras escolhas. E se há escolhas frequentes à escrita de *L'Arrière-pays*, elas se encontram também na recusa ou apelo às imagens. Trata-se de um tempo das imagens, nesse livro de tantas imagens, e da hesitação diante de um “segundo grau de intensidade ontológica”. Delas – imagens e viagem – é que provêm o projeto narrativo e a busca do “eu”.

---

<sup>18</sup> “Pois a pedra, as árvores, o mar ao longe, o calor, todas as espécies sensíveis que até então remexiam incessantes sob meus olhos, espelhamento de água fechada, me retornavam como secas, era o meu novo nascimento.” (BONNEFOY, 2003a, p.44).

## ***Yves Bonnefoy's L'arrière-pays, travel and self-writing***

**ABSTRACT:** *This essay attempts to approach the book L'Arrière-pays by Yves Bonnefoy from two central ideas: the notion of travel and autobiographical writing. They belong to the poet's project, according to which, since L'Improbable published in 1959, and with reference to Baudelaire, "poetry and travel are of the same substance". Invited by Albert Skira to participate in the collection Sentiers de la création, Yves Bonnefoy produces in L'Arrière-pays a long essay in which he combines art criticism, philosophical reflection and personal narrative. With narrative projects abandoned or transformed into poems, as in the case of L'Ordealie, incorporated into the book Du Mouvement et de l'immobilité de Douve (1953), Yves Bonnefoy in L'Arrière-pays establishes a first path to reconsider the association between narrative and fiction and, for that reason, is the central text of what the poet called his «conversion».*

**KEYWORDS:** *Yves Bonnefoy. French Literature. Poetry. Autobiography. Travel.*

## **REFERÊNCIAS**

BONNEFOY, Y. **L'Arrière-pays**. Paris: Gallimard, 2003a.

\_\_\_\_\_. **La hantise du ptyx**: un essai de critique en rêve. Bordeaux: William Blake & Co éd., 2003b.

\_\_\_\_\_. **Lieux et destins de l'image** : un cours de poétique au Collège de France (1981-1993). Paris: Éditions du Seuil, 1999.

\_\_\_\_\_. **Écrits sur l'art et livres avec les artistes**. Paris : Flammarion, 1993.

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

\_\_\_\_\_. **Théâtre et poésie**: Shakespeare et Yeats, essais. Paris: Mercure de France, 1988.

\_\_\_\_\_. **L'Improbable, suivi de Quatre Notes et de Un Rêve fait à Mantoue**. Nouvelle édition corrigée et augmentée. Paris: Gallimard, 1980.

\_\_\_\_\_. **Rue traversière**. Paris: Mercure de France, 1977.

\_\_\_\_\_. **Du mouvement et de l'immobilité de Douve**. Paris : Mercure de France, 1953.

BOURKHI, R.; BOUGAULT, L. Le paysage est un lieu privilégié du lyrisme moderne..., entretien avec Michel Collot. **Acta Fabula**, v.9, n.6, 4 juin 2008. Disponível em: <<http://www.fabula.org/revue/document4257.php>>. Acesso em: nov. 2013.

Pablo Simpson

COMBE, D. **Poésie et récit: une rhétorique des genres.** Paris: J. Corti, 1989.

ESTEBAN, C. As palavras da inquietação. In: \_\_\_\_\_. **Crítica da razão poética.** Tradução de Paulo Azevedo Neves da Silva. São Paulo: M. Fontes, 1991. p.24-36.

GENETTE, G. **Figures III.** Paris: Éditions du Seuil, 1972.

LEJEUNE, P. **Le pacte autobiographique.** Paris: Éditions du Seuil, 1975.

LELY, G. **Poésies complètes.** Paris: Mercure de France, 1990. Tome I.

MAULPOIX, J.-M. **La poésie, autobiographie d'un soif (notes de travail).** Jean-Michel Maulpoix e cia, 2001. Disponível em : < <http://www.maulpoix.net/autobiographie> >. Acesso em : nov. 2013.

MASCAROU, A. **Les cahiers de "l'éphémère" 1967-1972:** Tracés interrompus. Paris: L'Harmattan, 1998.

NÉE, P. **Poétique du lieu dans l'oeuvre d'Yves Bonnefoy ou Moïse sauvé.** Paris: Presses Universitaires de France, 1999.

STAROBINSKI, J. Le style de l'autobiographie. **Poétique,** Paris, n.3, p. 257-265, 1970.

PINET-THÉLOT, L. **Yves Bonnefoy ou l'expérience de l'étranger** Paris: Lettres modernes,1998.

## **BIBLIOGRAFIA CONSULTADA**

MAULPOIX, J.-M. **Le Poète perplexe.** Paris: J Corti, 2002.

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 : nov. 2013.



# 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*)<sup>1</sup>;

---

\* 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.

<sup>1</sup> 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. A 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<sup>2</sup>, 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).

<sup>2</sup> 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*<sup>3</sup>.

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<sup>4</sup> 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 “*épiphane 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.

<sup>3</sup> 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) ?

<sup>4</sup> 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 **apresentação**. 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<sup>5</sup>.

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*”:

1°. *Marque qu'on fait em quelque endroit d'un livre, d'un écrit, etc, pour s'en souvenir.* 2°. *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 bonnifidiana: observar

<sup>5</sup> 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 escrivência 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”<sup>6</sup>.

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

<sup>6</sup> 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”<sup>7</sup>, 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<sup>8</sup>, 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”<sup>9</sup> – 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,

<sup>7</sup> 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).

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> “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<sup>10</sup>.

“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<sup>11</sup>? Mas nem tudo é “música

<sup>10</sup> 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).

<sup>11</sup> 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<sup>12</sup>.

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

<sup>12</sup> 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<sup>13</sup>. 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)<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> 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).

<sup>14</sup> 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<sup>15</sup>, 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 movimentava os pedaços de vidro, ele pretende captar, diretamente, a luz divina, sem passar, por conseguinte, pela mediação da imagem<sup>16</sup>.

---

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.

<sup>15</sup> 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 ornieres 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).

<sup>16</sup> 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, paraît 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 Sféris 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.



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

Oswaldo FONTES FILHO<sup>\*</sup>

**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 ruma 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.

---

<sup>\*</sup> 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)<sup>1</sup>; 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

---

<sup>1</sup> Todas as traduções no corpo do texto são do autor.

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

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 illusoirs, 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

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

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 elipse 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

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

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 á 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

Traço que se rompe e palavra que se dobra. Notas sobre a poesia e o desenho em Yves 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 críspação das formas, de toda inscrição manifesta do sensível às perspectivas mensuráveis de uma arquitetônica 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.

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

*[...] 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'abreuve 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'écrie 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 despensas 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 vibre 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 Lucrecio, “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).

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

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 *graphiein*, 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 **alguém** 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](http://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**, Três 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](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 présence: 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.





# A AMÉRICA DE YVES BONNEFOY<sup>1</sup>

## I

Naquele tempo, eu morava em uma pequena casa isolada dentre algumas outras em uma colina de areia e de relva baixa e muito clara. Dali saía bem cedo pela manhã e dirigia-me a um restaurante que eu avistava a um ou dois quilômetros, exatamente do outro lado da estrada que segue, com certa distância, a costa do Pacífico. Era para mim um prazer ver aqueles carros cruzarem, lá longe, em silêncio, uma fita de estrada à margem do campo deserto; ver também as janelas do restaurante, cujas luzes da noite estavam ainda acesas, apesar da bela luminosidade dourada da aurora deste país. Diante daquelas vidraças passavam sombras, aquela de um automóvel que parava, de uma ou duas pessoas que se aproximavam de uma porta. Eu descia por um caminho impreciso em direção desta vida que parecia ainda de outro mundo, embora seu barulho tenha se tornado a certo momento perceptível, aumentando em seguida de grau em grau. E os acontecimentos destes minutos aprazíveis eram, para sempre, a estrela brusca de um para-choque a se chocar com um raio de sol ou, sobre a longa e baixa montanha azul que eu deixava à minha direita, o incêndio passageiro de um campo de mostarda. Em suma, a vida cotidiana da luz, alguma coisa como que a intimidade surpreendida, mas que, logo de início, bem acolhia. E tranquilizava. A luz era minha amiga, permaneceria comigo ainda durante todo esse dia.

Mas nesse dia, um domingo, que mudança depois de todas aquelas manhãs que foram as mesmas, um modo para o tempo de transcorrer sem barulho, como aquelas correntes que a água por vezes tem no meio das praias quando a maré se retira! A estrada que eu podia, da distância em que estava, seguir com os olhos por quilômetros, estava totalmente sem carros. E no lugar daquele fluxo regular dos outros dias, eu distinguia grupos do que bem pareciam ser crianças, grupos

---

<sup>1</sup> O texto original, "*LA Amérique*", faz parte do volume *La longue chaîne de l'ancre* (Paris: Mercure de France, 2008, p.35-48). Os direitos de tradução foram gentilmente cedidos pela editora. Tradução de Leila de Aguiar Costa.

sem número que iam todos na mesma direção e, surgindo sob o horizonte do norte para se perder naquele do sul, pareciam menos ainda pertencer à realidade comum, pois que se ocupavam fantásticamente durante toda sua passagem sobre a terra de fazer avançar em diversos níveis do céu grandes balões de cores numerosas, com frequência brilhantes, e de formas ainda mais surpreendentes. Algumas destas muito puras, os cinco corpos simples, uma perfeita beleza de planos e de arestas a serviço de uma matéria, tecido quem sabe translúcido; e outras complexas, emaranhadas, por vezes mesmo vagamente bufonas, com prolongamentos sem razão visível, braços e pernas providos de braceletes ou de sapatos de luz. As crianças seguravam esses balões por fios que lhes davam uma aparência de liberdade, vivida com bom humor. E se alguns destes frágeis aeróstatos seguiam simplesmente, na vertical, lá longe, o pequeno ser que deles tinha o controle, outros titubeavam, vacilavam rindo, dragões vermelhos e bonachões; outros, enfim, pareciam errar de um ponto a outro do cortejo ou, mesmo, dos dois lados da estrada. Brilhavam os fios de seda, opacificavam-se aqui e acolá o vermelho grená, o azul violeta ou o amarelo de uma dessas telas infladas como velas, algumas delas se entrechocavam.

E no chão, por momentos, alguns passos de pavimento sem nada e sem ninguém, mas o cortejo – onde havia crianças para parar, voltar para trás, passar de um grupo a outro – tornava a formar-se tão rápido quanto anteriormente era concentrado; e eu chegava a descobrir, cada vez mais surpreso à medida que me aproximava da estrada, que era realmente uma grande multidão, e que havia aqui e acolá, entre essas fileiras, uma variedade de pequenos enigmas dos quais eu não suspeitara no minuto anterior. Por vezes, aquilo que avançava, não eram transeuntes, mas ciclistas que seguravam com uma mão o fio do balão que, entretanto, podia ser bem mais vasto, uma espécie de balão dirigível que cuspia fogo; por vezes, empurradas, arrastadas por meninos e meninas, eram carruagens descobertas onde se erigiam, oscilantes, balouçantes, o que subitamente pareciam estátuas, elas também com chamas sobre seus ombros, ou, ao menos, muita fumaça, um vapor ruivo do qual eu chegava mesmo a sentir o odor, que chegava mesmo a ter incenso. A fila era sem fim, e sem número, assim como as ocasiões de surpresa. A impressão de estranheza absoluta que se depreendia desse grande cortejo ainda para mim quase silencioso não era mais forte do que aquela do infinito que me aprazia ali experimentar. Os gafanhotos que se abatem sobre os jardins de uma cidade, a última antes do deserto, não são, imagino, mais misteriosos, pequenas vidas com olhos fechados sob suas tiaras de soberanos sem reino. Mas mais ainda que o espanto, o que se apoderava de

mim, era aquela alegria que nasce daquilo que surpreende sem que se tenha o meio de compreender: aquela alegria que se tem de esperar que se romperão as correntes da compreensão de ontem, de sempre, e que, sem poder nunca mais saber, será sabida enfim ainda mais.

## II.

Seja como for, dividido entre o espanto e a reflexão, eu chegara à estrada, deixava a vegetação pelo asfalto e começava – ainda ontem os carros teriam parado, serenamente, para me deixar passar –, em direção ao café da manhã, a abrir-me uma passagem através daqueles grupos que não prestavam atenção alguma em mim, tão ocupados que estavam com os gritos, com os risos, com as exclamações, com os apelos que um daqueles enxames lançava a um outro. E entrei no restaurante onde, tal como gafanhotos caídos das nuvens, várias daquelas crianças ou jovens adolescentes em *blue-jeans* classicamente lavados, camisetas ou bermuda, haviam elas próprias entrado para consumir bebidas vermelhas ou brancas, algumas amarelas. Estavam então doravante muito próximas de mim, alguns estavam mesmo sós diante de suas laranjadas ou amendoadas. Eu teria podido perguntar a uma delas sobre a razão daquele êxodo em direção ao deserto, mas contive-me em fazê-lo. A mim bastava pensar que ali não havia flautista sinistro algum à frente do primeiro grupo, entre as dunas.

Eu não me perguntava, não buscava saber: mas é também porque alguém em mim me dizia que era bastante inútil, que talvez não tivesse sido senão o momento de palavras para nada, de pequenos equívocos a serem divertidamente percebidos e logo em seguida esquecidos. Pois que na verdade eu já conhecia, melhor do que aquelas crianças que riam, que felizmente não pensavam senão em se movimentar e em rir, o que estava em jogo naquele grande cortejo. Um enorme balão, certamente o mais volumoso, muito mais volumoso do que todos os outros, acabava de passar, com sobressaltos e reflexos, diante das vidraças do restaurante; dele não restava senão um clarão vermelho; era fácil, pois, imaginar que seria lançado, lá longe, ao sul, bem além de mil impulsos bem mais ínfimos, em direção a um ponto de queda que não poderia estar senão longe no continente ou no mar: o acaso tornar-se-ia então o deus daquela jornada, eis o que já me deixava pressentir o significado daquela reunião, daquela festa. E eu começava a compreender tantas outras coisas além desta, via esclarecer-se o sentido desta civilização, a América, que há tantos anos se tornara para mim

tão próxima, mesmo sem deixar de me ser um pouco estrangeira. Na verdade, eu decifrava todos os enigmas, chegava mesmo a elucidar alguns acontecimentos de minha própria vida nos quais sempre havia tropeçado com espanto e com tristeza. Era como se aquilo que se apresentara a meus olhos nessa estrada na Califórnia fosse não apenas um acontecimento, mas um signo, cujo efeito seria doravante o de abrir meu pensamento para a imagem daqueles poliedros com faces ligeiramente coloridas que via ainda passar algumas vezes: facetas do próprio ser. – Toda uma intuição, toda uma sobreposição de ideias que me pus a anotar, inicialmente num canto de mesa, em seguida detendo-me em taludes ou em grandes pedras no caminho de volta para a pequena casa sobre a colina.

E essas anotações, eis que se tornaram, sobre a folha amassada na palma da mão, breves frases, muito elípticas, por vezes mesmo apenas duas palavras. Mas, pouco importa! Terei tempo suficiente logo mais – e amanhã, e nos anos a seguir – para dar forma mais explícita e completa à explicação da América, e a tudo, que eu havia aprisionado viva em minha rede.

### III.

Entretanto, à tarde, eu pensava em outra coisa; e logo voltei a Paris, deixei as semanas, os meses, os anos passarem sem que retomasse minhas anotações, até o dia em que me disse que era bem chegado o momento de redigir “A América”. Procuo, então, as duas ou três folhas amarelas, arrancadas de um bloco por lá, onde, entre as linhas que ali foram ligeiramente impressas, já se apagava o lápis em razão das estadias feitas por esse papel dobrado nos casacos de viagem, na desordem das mesas depois. Desamassei minhas anotações, reli-as ou, antes, tentei lê-las, pois, à primeira vista, e após o segundo olhar e ainda depois – um questionamento de mais em mais perplexo, e alguma contrariedade –, não descobri ali sentido algum. Palavras, mas das quais o pensamento se retirara. Lá onde deveria ter aparecido a coerência mais forte que elas perceberam e anotaram, nada se esboçava; eu chegava a tomar algumas marcas do lápis cinza sobre o papel amassado por simples traços, sem razão traçados antes – mais do que para além – da linguagem.

E eu me fazia algumas interrogações. Não soubera anotar as ideias que tivera naquela manhã na Califórnia, confiara de modo muito imprudente em minha memória, e um pensamento que teve sentido e que teria agora preço havia realmente se evaporado do rabisco daquelas páginas, privando-me, quiçá para

sempre, de minha mais essencial verdade? Ou eu sonhara, no momento mesmo em que escrevia ou pensava escrever? Aquele grande cortejo, tão fantástico se me aparecera, havia mesmo acontecido naquilo que se chama a realidade acordada, eu o via bem claramente – eu o vejo ainda agora –, mas além? Além, no espírito que interpreta os signos? Além nas lembranças, nos fantasmas – e nas iluminações, mas logo após as censuras – que os acontecimentos imprevistos despertam com violência? Minhas três páginas de anotações não se pareciam com nada, a não ser com aquelas palavras sem pé nem cabeça, sem forma nem conteúdo, que, ao acordarmos, descobrimos com decepção sobre a folha em que, durante a noite, anotamo-las, ao final de um grande sonho.

Eu me fazia todas essas interrogações, alguém em mim desejava refletir, compreender, se não a América e o ser do mundo, ao menos o jogo de meu pensamento, de minha vida. Mas essa perplexidade, esse desejo, deu-se apenas em um momento: pois rapidamente o papel que eu olhava começava a escurecer, as palavras que a mim recusavam seu sentido começaram a se movimentar, a se avermelhar fracamente; e foram então, novamente, imagens, inicialmente indistintas, mas logo bastante precisas, como se eu já soubesse o bastante sobre o que me chamava através delas.

O que foi esse sonho? Pois bem, ainda um cortejo, mas um cortejo em um estreito caminho de montanha. E ainda outra vez escolares, com seus balões, mas em uma noite espessa e sob fortes ventos. As crianças – sim, completamente crianças, ainda mais jovens do que naquela outra estrada –, elas escalam, sem mesmo hesitar, aquelas encostas extremamente escarpadas onde, em alguns lugares, a passagem é tão estreita entre dois rochedos – um deles acima o abismo – que é preciso que elas se dispersem para não se perderem nesse limiar, tão vertiginoso, de bem antes da noite. Elas caminham, olhos baixos. Acima delas, a massa quase invisível daqueles balões dos quais elas também seguram o fio que, por vezes, se rompe sob o sopro do vento, cego lá em cima, estranho ao mundo. Eu, ora sou empurrado para a borda do caminho por sua progressão inumerável, ora posso ir entre eles, partilhando então os tropeços de seu cansaço, percebendo sua respiração ofegante, ouvindo aqui e acolá, em sua multidão, risos breves, bruscos princípios de cantos interrompidos igualmente de modo rápido, e também gritos de sofrimento, também choros. Ruídos no espaço daqueles balões que se chocam, que explodem, que rasgam, que saltam nas ondas de ar negro do céu. Furtivos rastros de fogo em seus flancos onde então brilha, por um instante, um pouco de vermelho e de amarelo. E, por vezes, o estrondo de um desabamento mais acima, bem mais acima, na montanha,

mas tudo isso, sempre tudo isso, silêncio. O mais vasto dos balões acaba de passar acima de mim, apenas visível em sua parte mais baixa, um filete que as chamas envolvem sem que ainda o tenham abrasado. Mais tarde, novamente o avistarei, parece ter parado acima de uma terra que não vemos, que talvez jamais atinjamos, nas pedras, dessa vez sob todo o céu, todas as estrelas. E eis que uma criança tenta voltar para trás, apesar da estreiteza do caminho – em direção de quem? Choca-se com as outras, elas que estão tão envolvidas na dificuldade de avançar e de segurar seus balões que nem mesmo conseguem ver. Tomo-a pelo braço, seguro-a. “Aonde você vai?”, digo a ela. Ela levanta para mim dois olhos esbugalhados por um pensamento que jamais conhecerei.

E pergunto-lhe ainda: “Como você se chama?” Mas sem responder, e sempre me olhando, com seus olhos pensativos, ela balança a cabeça.

Jamais me esqueço de você, criança que quer voltar, para onde nem mesmo você sabe. Avisto-a através da mais ínfima palavra que escrevo, mesmo quando minhas frases que sonham seguram na ponta de seus fios esticados esferas que são brilhantes, talvez sejam mesmo muito claras: que eu poderia crer brilhantes de orvalho, como se o dia tivesse reaparecido sobre a terra. Sei que você está aprisionada em todos os quadros que amo. Ouço você tropeçar no fundo pedregoso de alguns livros que li, que sei ler, rosto febril que eu gostaria de tomar entre minhas mãos. E por vezes chego mesmo a tocar em seu rosto, em seu olhar que pede, mas então são todos esses signos que se dissipam. E, com eles, o dia e a noite, e, mesmo o mundo, mesmo o vento.



# NOTAS SOBRE A COR DE YVES BONNEFOY<sup>1</sup>

## DUAS E OUTRAS CORES

Aproximei-me do *ferry-boat* verde e branco e vi, sobre alguns sinais traçados perto da proa, que ele se chamava *O navio púrpura*. “É estranho”, disse a meu companheiro desse fim de mundo. “Vocês teriam, antes, de tê-lo batizado *Verde e branco*”.

Ele sorriu. “Você compreendeu bem mal nossa língua”, murmurou, “pois que ignora que o verde e o branco, juntos, para nós, diz-se ‘vermelho’, diretamente, simplesmente”.

— Que acaso curioso! exclamei. Como chegaram a isso?

— Ora, é a regra! Amarelo e azul, por exemplo, nós o dizemos de modo semelhante com uma única palavra: “violeta”, creio, ou “índigo”. E, reciprocamente, quando procuramos falar do verde, daquilo que vocês nomeiam pela palavra verde, pois bem, diríamos sem hesitar “amarelo e azul”; e, para o branco, seria, antes, “negro e vermelho”.

— Não é nada simples, deixei ouvir à meia voz, com a discrição que convém ao viajante que chega.

— Concordo com você. Por vezes, encontramos grandes dificuldades. É bem verdade que poderíamos evocar esse verde e esse branco a que chamamos vermelho – ou púrpura, como você acaba de aprender, trata-se então de poesia –, decidindo também por assinalar cada uma das duas cores, e de fazê-lo através do nome duplo, claro, o que nos levaria a dizer desse barco que ele é “amarelo, azul, negro e vermelho”, depois do que... Infelizmente, não haveria razões nesse desdobrar para parar, pois que cada uma destas palavras nos fala de uma cor que se significa por duas outras. E cada palavra, você o presente, seria então imensa, infinita – infinita até mesmo de diversas maneiras, incontáveis, como galhos que

---

<sup>1</sup> Tradução de Leila de Aguiar Costa. A tradução que ora se oferece seguiu o original *Remarques sur la couleur* publicado em 1992 pela Gallimard.

carregam galhos, galhos que... pois você vê que o “vermelho” reapareceu, já, e que vai reaparecer, quantas vezes, no próprio nome do vermelho. Não há saída.

— Mas isso é necessário? disse dessa vez com firmeza, e compaixão. Por que se dar tanto trabalho?

— Oh, por tantas razões, por infinitas... E, para começar, você está feliz, você, com sua palavra vermelho solitária, em seu face a face arriscado com o absoluto? Não sente que mesmo os sons melhor estudados, melhor escolhidos pela analogia para a impressão feita pelas cores jamais poderão reter a mais ínfima parcela daquilo que o olho sabe logo à entrada? As palavras são outras que aquilo que elas dizem, meu caro amigo. E a palavra – a palavra comum, quero dizer, a palavra de vocês – escapa, pois, do que existe, a vida perde sua margem, o coração sua alegria; acaba-se por nem mesmo mais entrever o azul ou o vermelho verdadeiros, aqueles que não são simplesmente um modo de falar, lançando para fora sua cinza, mas uma presença, mas uma alvorada. Ao contrário, imitem-nos...

— Eu me arrependeria!

— Vamos, pegue dentro do que quer que seja, veja, aquele barco atracado, um pouco de cor, sim, aquele verde ou aquele branco, e nomeie... Ah, esses fluxos e refluxos, esses turbilhões, esses rochedos que ali aparecem e desaparecem – não se esqueça, é possível, a qualquer momento, no desfraldar, simplificar, substituir “amarelo, azul, negro e vermelho”, estejam estas palavras lado a lado ou disseminadas, simplesmente por “vermelho”, isto é... O infinito, mas igualmente regressos, por vezes cíclicos! Uma recrudescência, mas também correntes profundas, misteriosas, talvez mesmo vidas, dorsos de peixes furtivos, nesses abismos! E toda uma espuma, sempre, e sua luz! Você poderia viver sem a luz? Conhece uma via melhor em direção da alegria? Desfazer a nomeação abusiva, soerguer com tal alavanca o infinito, o arbitrário triste do signo, isto é, lavar a face do mundo, meu amigo, é ver-se respirando na respiração de tudo, silenciosa! Nós inventamos o segundo grau da palavra!

“Vocês farão dela um deserto”, respondi pensativamente, subindo naquele barco que ia partir, e que todos os dias conclui – nós, indo e vindo pela ponte, por vezes conversando, logo silenciosos – sua navegação de ilha em ilha. Era um belo dia, mas bastante brumoso. As montanhas, frequentemente cobertas de pinheiros, permaneciam semiescondidas pela longa echarpe um pouco rasgada daquela cor malva que já havia feito da manhã uma espécie de fim de tarde clara no fulgor da espuma e no rebentamento, ele também

intemporal, da onda contra o casco. E chegávamos a portos, onde deixávamos algum passageiro ou alguma mercadoria em troca de outros. O que aconteceu inicialmente sem grande aparato – um senhor apressado que passava pelo passadiço, pasta à mão – logo se complicou, solenizou-se. Por volta das cinco horas, grupos numerosos comprimiam-se nos cais estreitos, diante de algumas casas de cimento ligeiro ou de madeira cinza, para fazer companhia àquele ou àquela (àquele, antes) que deixava sua ilha. Espantavam-se, com ruídos pequenos, faziam-se, a uma distância talvez regulamentar, curtas reverências, rápidas, mas repetidas, sempre com sorrisos; e quando o viajante reapareceu na ponte, eu via que segurava firmemente em sua mão livre a ponta de uma espécie de longa, muito longa fita de papel colorido, do qual a outra extremidade permanecia lá, em terra firme, entre os dedos talvez trêmulos de uma mulher vestindo um pesado vestido florido ou de uma menininha. Brumas que estreitavam esse instante nas proporções desses três passos de beira-mar, sob nosso elevado flanco de ferro que soprava seu barulho, cuspiam seu fogo, dizia de mil maneiras sua impaciência de ir claudicar mais adiante, em direção do último porto, sua estrada maquinal perturbada por sonhos! Brilho repentino de alguma cor, presença acrescida de um detalhe – um chapéu muito amplo, uma gaiola vazia colocada no chão – entre aqueles que não partiam, e cuja intensidade sem razão, ela própria bruma por causa disso, tornava irreais esses abandonados, barco a se mexer, reduzindo-os às suas aparências, ou rumor, agitando-os como aqueles pedaços de tecido ou de papelão colorido com o qual se diverte a criança que tem medo da chegada da noite. Mas foi então que se desenrolavam aqueles fios, cujo começo e cujo fim eram duas vidas que se separavam, dois espíritos, entretanto, que estavam ainda um com o outro. Algumas fitas rompiam-se, muito rapidamente, e caíam na espuma, sujando e furando o azul, o verde ou o vermelho. Mas outras duravam, improváveis, milagrosas, nos gritos de alegria ou no silêncio atento – e vejo ainda, depois de anos, esse traço ondulante da cor pura, invisível em certos pontos, mas viva e ainda vibrante, barrar com seus movimentos de acaso, imprevisíveis como a coruja, bufante como um vestido de baile, mil portas de abismo do crepúsculo.

Depois do que, muito mais tarde, por volta da meia-noite, quando passávamos na floresta dos grandes barcos atracados, por vezes com todas as luzes apagadas, nas proximidades do porto cujo nome brilhava lá no céu, no cimo de uma torre embaciada do fogo de suas mil vidraças:

— Veja, disse meu amigo, essas pessoas não são da mesma religião que a sua, elas veem de outro modo as cores”.

Mas quando havia eu decidido que houve um amigo? A meu redor, via agora apenas desconhecidos, homens e mulheres apressados que empurravam grandes malas sobre a ponte. Destroços de fitas, vestígios da alegria e da esperança dissipavam-se sob seus pés nas poças jogadas pelo chuvisco noturno. E, avançando, impunha-se doravante, muito forte, a profundidade do barulho da metrópole ignorada, rumor de martelos ou de rodas, onde o Grande Ausente, o Grande Silencioso tinha seus sussurros, suas insinuações. Aproximei-me então de um desses que chegavam, que não havia evitado meu olhar – parecia mesmo sorrir –, um pouco ansioso, triste talvez sob óculos espessos. “Não falávamos? perguntei a ele. “Não refletíamos, juntos, sobre o nome, sobre a cor, sobre a presença e sobre o vazio?

— Sim, respondeu-me ele, surpreso.

— Mas o que você me dizia? O que ouvi de você, o que você procurou fazer-me ouvir, se foi você, sobretudo, quem falou? Quem é você?

— Tudo isso, também eu esqueci, disse-me ele (chegávamos ao cais). Conservamos no espírito, lá onde o instante presente somente tarde se reúne, muito tarde (ouvíamos o arrastar das correntes, acima da ponte; um alto-falante parecia questionar no alto da guarita de pilotagem, um outro lhe respondia no seio da noite da terra próxima), conservamos mais do que o minuto de agora há pouco, que não foi aliás senão uma imagem? Lembre-se! Entre seus dedos foi colocado, bruscamente, o que? você olha, é um pedaço de fita, incompreensível. E você levanta os olhos, e lá está, muito perto, muito longe, um rosto, ora sorridente, ora em lágrimas. E isso desde o nascimento, meu amigo, e assim sempre. Que dizíamos?

Eu avançava com dificuldade, carregando minhas malas por entre a multidão que diminuía seu passo alguns metros mais adiante por causa do estreitamento da passarela. Mas a voz, a voz de sempre, continuou a falar-me. Parei. O viajante, o passante que eu não via mais, havia colocado sua mão sobre meu ombro.

— Amanhã, disse-me ele. Amanhã, quando você deixar o hotel, lá, do outro lado dos bairros industriais, para seu primeiro dia na cidade santa, faça com que o levem ao templo que temos. Qualquer um o indicará a você, na montanha – e visite o jardim que fica nos fundos. Creio que ele o surpreenderá. Pois no chão, veja bem, há apenas, lado a lado, juntas, abertas, bilhas de pedra

cinza, enfiadas, aliás, na terra apenas pela metade. E esse cercado aparecerá para você vazio e velho, e abandonado, mas não se engane. Esses vasos, que são túmulos, claro, nós os guardamos assim, sob o céu, para uma chama que ali acendemos, uma vez por ano, depois de tê-los enchido, pela metade, com uma espécie de pó, e ouça-me bem agora, isso é o que mais conta, cuja cor muda de um desses potes de pedra para outro. Espalhamos o fogo, ao final da tarde, quando o céu já se escurece, e olhamos. Ah! quantos belos raios que sobem retos ou trêmulos, e interferem, mas preservando seu ser próprio, sob o grande vapor ligeiro que se faz com cores diversas! É fosforescente, é mutável, é um e múltiplo a um só tempo, é ilacerável como a vida, é imaterial como ela; podemos dizer, penso, que se trata aí de uma cor *outra*, da qual a terra nada sabia antes que compreendêssemos que nascemos, e vivemos, e renascemos, e renascemos ainda. E nós, que vimos de todas as regiões, obscuros, apertados no caminho dessa aurora, inconscientes da presença dos outros no crepúsculo, nas trevas, permanecemos lá, um instante, felizes, antes de ceder o lugar. É muito, creio, ter visto, assim, ser apenas um olhar, mas que se faz chama clara. É compreender, digamos. É ao mesmo tempo esquecer e se lembrar.

## NO MONTE ASO

“Nós adoramos esta montanha”, dizem-me eles, “porque seu vestido – este arbusto que você vê desdobrar-se como que ao infinito, do mais elevado dos cimos até os outros, e até nós, através dessas ondulações, desses ocos plenos de brandura, por essas passagens perfeitamente harmoniosas da luz a uma sombra clara sobre a pradaria que nenhum rochedo pode dilacerar, nenhuma água fugaz perturbar – é, sem nuança ínfima alguma, absolutamente, eternamente do mesmo tom verde, se a palavra ‘verde’ tem sentido: um verde esmeralda, mas que se poderia dizer impregnado com um quê de ferrugem. Desta orla em que estamos e de onde a vemos por completo, nossos passos, muito numerosos, quase que enfraquecem, com uma escoriação ligeira, essa unidade, essa unicidade que qualificamos de divinas. Mas são lá danos que consertamos todas as noites, com toda devoção que a montanha merece”.

E aprendo então que podemos nos afastar, pés descalços sobre a relva, que é espessa, sobre as encostas que são fáceis, e caminhar lá, durante horas a fio, em silêncio, até que a simplicidade da percepção, quase absoluta nessa longa sucessão das estreitezas das fugas, tenha começado a produzir seu efeito de desaparego, se não de vertigem. Mas o que mais eles preferem me dizer, e em voz baixa, pois que a montanha tem tantos ecos que não devem ser acordados, é que os efeitos rapidamente se sobrepõem (sobretudo se sobrepõem) à linguagem. Pois é a noção mesma de diferença que aqui se dissipa, não é? E com ela apaga-se o vão desejo de nomear ou, antes (já que continuamos a falar, como você vê), atenua-se essa espécie de marulho com o qual os vocábulos, essa intemperança da cor, envolvem, e a ele rompem, tudo o que nomeia. “Voltamos de nossas caminhadas na montanha. Pois bem, como a mocinha é clara, a nos esperar à entrada, como seu rosto resplandece! E como essa lamparina que ele pegou e ergue em nossa direção tem uma bela luz de óleo! Ah, como você não viu essa chama, onde permanece presa ainda um momento – é verdade, por vezes até muito tarde na noite – a turbulência do arco-íris. É como se tivéssemos atravessado a vau a terra inteira, vapores da aurora à estrela, e entrássemos com os pés nus em um outro mundo.

“E quantas palavras que, a partir desse momento, não significam mais, se não o enigma que teriam podido ser, e com eles nossa pretensão, aquela de acrescentar à terra! Não, meu amigo, nós não as esquecemos, isso significaria perder de vista esse enigma, e com ele esquecer aquela felicidade que

experimentamos, a de termos vencido a linguagem. O que fazemos com ela? Jardins, aqueles que você vê em nossos templos: essas superfícies de areia cinza, cuidadosamente limpas, onde aqui e acolá foram colocados, com um cuidado que parece marcar uma grande preocupação com as estruturas, três ou quatro grandes rochedos que leves espumas affloraram ao longo dos séculos com um fogo, como que agora adormecido, como que a vegetar nos vazios. Não resista a isso! Ao primeiro olhar, você acreditou, não é? que essa areia era o espírito, e essas pedras os mundos, que flutuam aqui e acolá, com efeito, no que podemos dizer a Ausência. Mas não, são palavras, das quais odiamos a beleza. Elas estão aí, pois que é necessário. Mas nós temos toda essa areia cinza para mantê-las à distância.

— Estranha maneira de odiar, respondi não sem certa reserva. Um enigma, você me diz?

Mas ao olhar essas pedras, ao me deixar envolver por suas relações de tons, tão sutis e, no entanto, tão calorosos, eu esquecia as questões que comumente me assombram, e até as palavras – minhas pobres palavras de Ocidental, é verdade. Era o fim do enigma.

Deixei a ilha. À tarde, depois de ter seguido com os olhos, durante longo tempo, a montanha que se retirava sob o céu – e seu verde, cada vez mais diluído, era muito belo no mar infinitamente azul –, dirigi-me para a proa do pequeno navio a fim de ver aparecer a outra margem. Mas quase ao cair da tarde, quando nada ainda estava à vista senão algumas tênues nuvens que se agrupavam ao pôr do sol, que fogo então foi aquele que vi subir do horizonte, mais ao sul? Íamos bastante rápido, e logo pude distinguir o que estava lá, ou parecia lá estar. Duas cores, duas largas echarpes de cor, uma a outra misturada, ou entrelaçada (a palavra certa nos falta) como fendas de coluna torcida, emergiam da água cinza para em seguida se perderem no céu, tão alto que seria possível dizer que elas passavam acima do tempo, já entre as estrelas. Eis algo que era vibrante, percorrido por grandes calafrios claros, algo perfeitamente silencioso. E eu bem via que mundos, e mundos de irisação, de formas, de imagens quase, de vidas quase, subiam sem fim nessa transparência trêmula, semelhante menos à chama, de perto, e mais à febre do ar acima de um fogo. O que eram então essas duas cores, tão ardentemente unidas, tão estranhas à brancura da espuma quase leitosa, ao flanco negro do barco, ao barulho das ondas contra o casco – e a esse sol purpúreo, lá longe, que mergulhava no mar? Ninguém a meu lado, no convés, parecia surpreso com isso, nem mesmo prestavam atenção a isso,

e eu senti que mesmo eu começava, surpreso, a achá-las naturais. – O barco ultrapassa-as, e vou novamente para a popa, a fim de seguir com o olhar, o mais demoradamente possível, a alta luz dupla que parece agora, vista de longe, oscilar um pouco, sobre fundo de noite. Ela diminuiu de largura, por causa da distância, mas igualmente de altura, diríamos. Ela logo irá me aparecer, ao rés do horizonte na noite completamente instalada, simplesmente como o reflexo sobre a água de uma grande estrela.

Doas cores – mas que cores? Percebo, ao reler as notas de minha viagem, que nada tenho sobre isso, e minha memória falha. Doas cores, eram, na verdade, cores? Suponho que uma delas tinha algo de azul, quando o azul se faz sombrio, quando tende para os tons da ardósia; e que a outra devia se aparentar com um vermelho, ou com um reflexo de óleo quente, pois ao menos guardo na mente que ela me fez pensar, por um instante, à claridade que corria, como a cair de uma lamparina, sobre um dos braços da estátua de anjo cego que eu havia visto pela manhã. Há algumas dessas estátuas, aqui e acolá, nas ilhas. O que é um anjo cego, perguntei-me na ocasião. O anjo que não vê é, ele, mais perceptivo que os outros? Ou, por causa de um acidente, e por refração da morte à eternidade, ele é mesmo assim menos que eles – admiram-no, apiedam-se dele? E reví, bruscamente – quando viajamos, estamos sempre em deriva, deriva de uma lembrança para outra –, um pequeno túmulo de argila vermelha que, ainda alhures, havia ao mesmo tempo me surpreendido e emudecido. Pois esse túmulo, que tem o tamanho de um brinquedo (ele não contém senão cinzas), tem a aparência de uma casa. E marido e mulher estão lá, à janela, duas humildes formas de terra que se voltaram para o céu. Quem pede, e quem dá, perguntei-me: tanto uma quanto outra das sombras. Aquele que quer e aquela que cede, o mesmo nada. E quanto à estrela que olharam, ou ao planeta de cores mutáveis; quanto às palavras que se disseram, ou não ousaram pronunciar, mesmo na noite que se fazia mais escura, onde isso está doravante? Lembrava-me, claro, de Agostinho, à sua janela de Ostia, perto de Mônica, sombra azul. Que vida será essa, perguntavam eles, essa outra que olho nenhum viu, ouvido nenhum ouviu – haveria então outras cores, outros sons? Pensara nisso. Mas logo sacudi esses pensamentos bem vão.

(Encontro em meu bloco que igualmente me disseram que, no outono, o monte Aso – será mesmo este o seu nome? – mudava um pouco de cor – ou, antes, não ficava assim tão perfeitamente em todos os pontos com o mesmo verde esmeralda misturado de ferrugem – por causa dos bancos de bruma que envolviam algumas de suas partes. A língua tem uma única palavra, parece, para

dizer que nesse momento ele se retira, ou se dissipa, ou nos desacredita. Mas não há nada ali que se experimente de muito grave; é, mesmo, asseguram-me, o momento cômico dessa prática espiritual. Vai-se à montanha em grupos, parte-se ao assalto de suas encostas úmidas proferindo grandes gritos, lançam-se de um bando a outro graçolas onde há obscenidades, blasfemas, e aqui estão pedaços de papel de todas as cores no ar cinza, brinca-se de se perder e de se encontrar entre os dragões acolhedores da neblina que parecem tudo compreender e, mesmo, a tudo aprovar. Como é belo (e divertido) ouvir cantar lá no alto, invisível, uma escola inteira vestida de avental negro (não está frio) sob o comando do mestre. Fazem-se às cegas piqueniques. Depara-se com mãos um pouco febris, nas quais se pega. Casamentos lá se decidem, suspeitas persistem alguns dias. Na noite dessa festa, parte-se, cantando ainda, e quando a estação das brumas termina, a terra absorveu os últimos traços da desmedida momentânea dos que observam sua lei.

## O CREPÚSCULO DAS PALAVRAS

Perguntam-se o que significa tal palavra de sua língua, palavra que acabam de pronunciar mas sem compreender por que, tanto a aceção dela lhes parece imprevista, tanto a frase em que ela apareceu permaneceu por causa disso ambígua, incerta, obscura. Mas igualmente sabem, desde o momento em que uma palavra assim frustrou sua espera, que não foi um lapso, um simples acidente que poderá ser esquecido, pois que numerosos são os vocábulos, mesmo entre os mais usuais, que mudaram de sentido desse modo, revelando em sua profundidade todo um desconhecido – e talvez toda uma vida – que os maiores letrados não puderam jamais pressentir senão desajeitadamente, como em sonho. Numerosas, essas palavras que mudam? Na verdade, é quase toda a língua que é percorrida por calafrios, talvez mesmo devastada por sismos. Se certas palavras, algumas corriqueiras, outras raras, jamais avançaram senão uma única proposição, que para elas acaba por tornar-se obstinada e suspeita, a maioria das outras não cessam de se metamorfosear, de se desmembrar – e de jogar assim, dir-se-ia, com elas mesmas, pois que seu sentido primeiro mantém-se por vezes junto aos empregos novos, podendo mesmo apaga-los, ao menos por demorados momentos após a época de crise.

É preciso dar exemplos? Evocarei então aquele substantivo que esqueci, mas que lá é usual, para o que para nós chamamos um grande barco e, na língua nobre, um navio. Um barco, sim, e mesmo por longos períodos, no comum da palavra; mas eis que em certos dias, em uma conversa um pouco descontraída, ou em um livro, ele põe-se a significar o poço, ou a barreira de madeira que corta um caminho dos prados, ou uma abelha. Pensávamos que se falava de um barco, tínhamos em mente aqueles barcos a vapor que fazem a navegação de ilha em ilha, e falou-se da abelha. Ouvíamos a sirene, chegávamos a ver quase o casco azul na chuva de verão, na espuma, mas é preciso reconhecer que se está em uma densa vegetação, de onde se eleva sem fim o zumbido das abelhas. Ou, então, é uma cor, desejaríamos dizer o azul, aquele do céu, ou mesmo o índigo do mar interior, as noites de verão; e dissemos, sem mudar as palavras, mas, entretanto, cada qual adivinhou, dessa vez, que esse céu, que esse mar, e, lá, que essas beira-mares, que a distância vela de suas fumaças, eram vermelhos, simplesmente e plenamente vermelhos. A palavra “azul” pode significar “vermelho”, infelizmente, ou mesmo “amarelo” ou “violeta”; e pode significar outras tantas coisas ainda.

“Ela não referenciou igualmente”, pergunta alguém – pois as discussões sobre esse assunto, parece evidente, não cessam nunca, essa é a troca mais usual, pessoas que não se conhecem iniciam-nas nas esquinas, mantêm-nas por alguns minutos, deixam-nas, apressados que são, talvez sem nem mesmo ter-se olhado, sem igualmente ter dito adeus – a impressão que dá a frente do navio quando ele se aproxima do cais, e que vemos seus velhos pneus que protegem sua telha metálica preta, e os que chegam lá em cima, sobre a passarela, que se agruparam e nos olham, ah!, tão intensamente? Digo bem, nesse momento, a impressão, e não mais a coisa; penso naquela emoção da volta intensificada pela escada que se desloca e pela porta que se abre na parede com cavilhas.

— Deve ter apresentado esse sentido, responde outro transeunte (ele para), mas não simplesmente como você sugeriu. A palavra “azul” para dizer nossa emoção quando o barco está atracado, quando a escada toca a terra? A meu ver, ela designaria, antes, aquele debruado de luz, sim, digo isso, de luz, que envolve alguns dos viajantes que descem. Aquela mulher com sua criança, vocês veem? Segundo eu... Talvez ele tenha razão, e vai ensinar-nos a verdade, mas a palavra que ele emprega naquele momento causa problema. É segundo diversos modos, alguns bastante novos ao que parece, que as pessoas que o escutavam compreendem. Admiram-se (com educação, aliás), olham-se furtivamente, continuam a discussão em pequenos grupos, traçando por vezes com a ponta de um dedo, muito rapidamente, uma espécie de ideograma na palma da outra mão. E ele, o infeliz, que sabia, que poderia ter dito, dá de ombros, e afasta-se.

Sinto-me um pouco só nessa multidão. Imagino tantas ocasiões, necessidades, tantas situações de simples satisfação ou de urgência, quando, por causa simplesmente de um ou dois fonemas, o mundo pode se desfazer, a ação se paralisar, o sonho se perverter – e os seres, que pensam estar tão próximos, descobrem-se separados, subitamente, pela carência dos signos.

“Mas não”, assegura-me meu companheiro de viagem, que adivinhou meu pensamento. “Ah, é verdade, tememos o pior; no começo, temos medo de ficar sós, medo de gritar no vazio, medo de morrer; e houve casos de uma loucura desconhecida ainda, e quantos suicídios então e mesmo revoltas, e quanto acréscimo, aliás esquecido, de literatura – mas, logo, sabe, pudemos compreender que tudo ficaria bem. Pois são essas urgências, como você diz, é a necessidade de decidir e de agir, e mesmo aquela de partilhar, que se nos apareceram como são, não é? Engodos. E aqueles filósofos que tínhamos outrora! Suas noções reputadas como imutáveis porque as palavras que as abrigavam

eram o mesmo som, para sempre, mas que nem por isso deixavam de se evaporar, de se transmutar em outras, sem que tivéssemos o direito de nota-lo ou a felicidade de dali tirar as consequências! Repetíamos que um gato é um gato, como vocês ainda fazem, ao que parece; ou, antes, digamos melhor, pensávamos que era o mesmo barco que partira e que regressava, a mesma pessoa aquela que voltava, segurando a criança pela mão, e aquela que havíamos deixado outrora: mas não, não é?, a criança cresce e o homem e a mulher mudam, ou então é o céu acima deles ou o mar que não têm mais aquelas mesmas cores que eles haviam amado. Nada permanece idêntico a si mesmo entre os seres, as coisas, por que então esperar isso das palavras? Acredite, elas apiedaram-se de nós. E longe de embaralhar a evidência ao começar por mudar de sentidos, elas no-la ofereceram mais clara, brilhando sob seus cursos contraditórios mais rápidos, transparentes pois, como uma única pedra muito próxima: a unidade de tudo o que é ... Falamos, é verdade, sobre nossas avenidas, sob as lanternas – e, veja, elas acendem-se, não é um belíssimo efeito? –; argumentamos e dialetizamos, parecemos mesmo nos apaixonar ou nos angustiar pelos problemas colocados pelas palavras, mas isso é, sobretudo, polidez: a cortesia sem segundo plano de moral que inventamos para manter junto a nós uma relação da qual, na verdade, graças às palavras que mudam, não temos mais necessidade. Um jogo, para ajudar na vida urbana, um simples jogo, meu amigo...”

Mas e os desabamentos, disse-me a mim mesmo, mas e as palavras que significavam a casa, aquela casa lá longe, com seu barranco, e a poupa diante de sua porta, ou um rebanho que se afasta, ou a luz da noite – e que evoca de uma só vez apenas um abismo, encrespado de grandes rochas fatais? Separei-me de meu companheiro, e é então ao acaso que vou, pelas avenidas e pelas praças. Tapeçarias, agitadas por um vento de não sei onde, essa cidade. Grupos que se fazem e se desfazem como se uma força, além da gravidade, mas quimérica e mutável, chamasse em todos os cruzamentos do fundo das ruas sem limites. E ainda agora resisto aos olhares que imploram um instante de conversa, furto-me mesmo àquelas vozes que, bem próximas a mim, interpelam, tão ternamente, é verdade, tão educadamente! Aqui, em uma esquina de avenida, sob uma árvore, um velho homem de joelhos, torso nu, mãos juntas, cabeça caída para trás, repete sem cessar, com uma voz rouca, uma palavra, uma só palavra, alhures será o nome de um deus. Lá, outro, mais jovem, faz um discurso, ele é fulgurante, esse, para pessoas que permanecem atentas por um momento, mas que, a uma palavra que os incomoda talvez, partem balançando a cabeça, e outros tomam seus lugares. O que ele lhes diz? Se bem compreendo,

que as mudanças de humor das palavras não são tão graves como se acreditara. Pois essa desordem tem suas leis; na verdade, ele conhece apenas uma, que ele, filósofo, compreendeu. Crê-se passar de uma significação a outra, a esses instantes de mutações semânticas, mas é ficar na mesma cor, pois o barco é azul, não? (ou vermelho) como a barreira no caminho, ou o poço ao final do prado, ou a abelha? Donde se segue que esse pretendo caos não é senão o envelope, bem fino, de uma revelação, majestosa: há apenas sete grandes coisas, meus amigos, como não existem senão sete cores. A menos que, claro, desejemos não sabê-lo, que nos obstinemos a compreender “azul” ou “verde” – e por quê? – em momentos em que seria preciso bem simplesmente perceber a afloração da veia vermelha.

Vou-me. Sem número, essas casas baixas, de madeira tênue pintada de tons claros, com esse pouco de folhagem acima das portas e essas lanternas que brilham na folhagem: mas as portas estão abertas, dão para aquilo que parecem ser peças negras e vazias, todos os que lá viviam estão então agora fora, errando nessa vaga noite da qual não se vê a outra margem? E como ele é lento para mudar, esse crepúsculo que freia as formas, mas que aviva algumas cores! Há, nesses tecidos, nessas poças d’água, nessas nuvens muitos sons ligeiros que são como rumores; há outros mais saturados e violentos, barcos que passam ao longe, que chamam a noite com sua trompa de bruma.

Vou-me. Parece-me que o universo não é senão uma esplanada infinita, onde nos encontramos em todas as direções, sem grande barulho, onde até mesmo acampamos: pois há famílias aqui e acolá, agachadas, e algumas se apertam ao redor de fogueiras, cuja fumaça sobe reto, misturando por vezes duas cores. Experimento então, novamente, a tentação de parar; olho as crianças que estão lá sentadas, sobre uma toalha listrada de negro, olhos fixos no ar que sobe, trêmulo. Crianças tristes, parece-me. Como se já soubessem que a noite jamais cessará de cair, entre as fogueiras sem calor. Admirável poder das palavras, no tempo em que nós as tínhamos, disse-me um amigo: fazer com que a fogueira queime. Que graças à palavra da fogueira não possamos mais aproximar da chama a palma das mãos estendidas.

Vou-me, vou-me. E a você que agora caminha ao meu lado sem nada dizer – há pouco você abordou-me bastante educadamente, mas sem perguntas – confio o pensamento que se forma em mim, vagamente, desde minha chegada nesse mundo. “A poesia, ouça o que digo, a poesia não é o que poderia impedir que suas palavras mudassem de sentido?”

E você sorriu. “Mas sim”, disse-me você, “sim, claro. Além disso, nós temos poetas, grandes poetas. Como eles fazem, eu não sei, e, aliás, eles fracassam, e quantas vezes, mesmo os mais experimentados ou os mais intensos. Começamos a lê-los, dito de outro modo, estamos em paz, silenciosos, e eis que uma palavra... Perceberam eles próprios o sofrimento? Seja como for, ele está bem aí, na luz da origem. Mas nossos mais belos poemas resistem, estou certo disso. E basta vir a eles – mas quem o faz? você bem viu que não pensamos nisso – para que o vento seja vento, plenamente, misteriosamente o vento, e assim permaneça: e que a palavra “vento” não signifique senão o vento. Teríamos então assim, no mínimo, mil coisas, fundamentais, reais; e mil palavras que seriam os pastores de milhares e de milhares outras”.

— As coisas, sim, estou tentado então a dizer a você. Mas e os seres? Mas e a mulher de que falamos, aquela que havia embarcado no barco em uma manhã de vento sobre o mar, e que regressa, hoje? Que ela seja outra, subitamente, que aquele que a espera compreenda isso, e, agora, que importa àquele que o vento nesse minuto seja o mesmo vento de sempre, que importa a ele que um mundo exista? Não há sempre bastante mudança nos seres, meu amigo, muitas negações, exaltação, metamorfoses nos seres para deixar a palavra inquieta? Se cessamos de poder amar, como mantê-la transparente?

Você não me responde muito claramente, dessa vez. Contenta-se em murmurar que a palavra que quer dizer poesia, em sua língua, é a mesma que significa a vontade, e o amor, e, aliás, também a morte, isto é, em suma, a vida. E isso não é mudar de sentido, você ainda diz. É apenas indicar a quem desejar bem compreender que essas noções ambíguas, incertas – e obscuras, se essa é a palavra – avizinham o mesmo objeto, no para além da linguagem.

## A DECISÃO DE SER PINTOR

Ele falava. Mas as palavras que empregava cavavam para si ondas embranquecidas de espumas, mas seus pensamentos se apegavam a um fulgor de vidraça na mais ínfima das coisas nomeadas. E pessoas que não conheciam para ele ao longe, faziam-lhe sinais, algumas chegavam mesmo a abordá-lo para felicita-lo ou lhe dizer sua simpatia, mas com palavras de vidro quebrado, palavras ininteligíveis tanto quanto seriam as suas. É como se acontecimentos tivessem ocorrido sem que ele soubesse, à noite; como se o sentido não estivesse em cada vocábulo senão como essa areia terra de Siena que, por montes saturados de água, atravessados por bolhas, corria por entre as sarjetas das ruas pobres, ao fim do dia, quando ele era apenas uma criança. E por isso mesmo ele não ousava responder, menos ainda interrogar. Ele balançava a cabeça, apressava o passo.

E, bruscamente, ao virar uma esquina, ele recebeu o nascer do sol nos olhos como um grande grito de envolvimento, de abrasamento, de fumaça, no inacabado da luz.

## A RESPEITO DE MIKLOS BOKOR

Aparências que se dividem como outeiros de terra, cores que surgem e brilham sob a relha.

Cores férteis, de todos esses sais que emergem em suas espumas, em irisações com as quais se ilumina e se simplifica nossa consciência do mundo.

O trigo que aqui vai se erguer será o pão de novas trocas, o que faz com que essa pintura seja, como toda grande obra, o futuro já entre nós: embora ainda não revelado, letra fechada.

Cores? Não, a experiência do mundo, do destino que a cor permitiu; e que ela acompanha muito longe, com todo seu florescimento de crisântemos ou de umbela, mas que ao final deixa sozinha se desabrochar.

De ano em ano, uma materialidade afina-se, dilui-se, uma transparência desdobra-se, a música dos olhos penetra ainda mais a aparência, a luz faz-se mais impalpavelmente essa poeira de noite de verão ou de noite de lua cheia que é como o pólen da aparência inspirada.

Não é a paixão pela cor, como se disse, que anima Miklos Bokor, é a paixão que nele se faz cor, sombras de cor, a fim de se clarificar, de se musicalizar, de se libertar de sua parte de angústia, de aumentar sua parte de alegria divina – de se transmutar em sabedoria.

Como se a cor fosse a um tempo o chumbo, os sais, os sulfuretos e, para terminar, o ouro transparente, o ouro leve.

Ele pintaria sem se cansar o mesmo galho de uma árvore e nisso ele seria feliz, podendo trazer assim à vida de todos os dias – esse nó de afeições e de frustrações – o infinito recolhido pela sangria da boca.

E as quatro estações não apenas se sucedem, elas unem-se à árvore, quando esta nelas toca. A flor tem reflexos de neve tanto quanto de dilatação de fruto maduro nessa memória fechada de noite e de vento de outono que sua pintura soube manter.

São esses quadros que nos trazem o bem da neve. O bem da chuva de verão. O bem do fogo que empurpura a lareira com seu leve ruído de abelha.

Um murmúrio de folhas mortas onde se desenha o azul de um filete de água clara.

Ele aprecia esse papel fino, em certos lugares tão fino que chega a ser dissipado, rasgado, porque é a mesma matéria-limite que outrora se chamava alma. Ele sabe que, rasgado, dissipado, é o ilacerável, é o absoluto.

Jamais ele se separa de uma lupa. Mas não é para aumentar o detalhe que torna a natureza monstruosa, é para escutar a respiração das pedras. Certa vez, ele deixou a lupa cair no rio, mergulhou a sua procura, e talvez tenha então podido perceber, no elo que lhe escapava, o barulho dos reflexos e dos destinos.

Obras numerosas de todos os verões de Bokor, obras sem número como sem número são as folhas das árvores, as flores dos campos; obras cuja produção mesma reconhece e exprime o infinito, aquele que está na vida e não no sonho, aquele que se desfaz, que volta a se ligar ao acaso de um fio da Virgem que passa próxima a um galho.

Imaginário tão consumido, obra tão liberta da linguagem, que nos surpreendemos dando às cores e aos traços que lá estão, sós, sobrevivendo a nosso mundo comum, palavras que salvariam algumas de suas lembranças, que em nós carregamos porque as amamos. Esse traço da terra negra de Judéia mistura-se nesse quadro à saliência de um vermelho de Egito.

Ele colocou a seu lado, uma vez por todas, algumas cerâmicas pintadas – poderíamos pensar – pela própria natureza. Essa natureza que tem musgos tão humildes sobre tantas pedras que não sabemos se já é uma vida ou, simplesmente, um toque de verde ocreado desejado entre os tons do azul-cobalto mais sombrios.

Esses quadros têm o odor dos galhos cortados, cuja seiva corre, a luz das fachadas que percebemos através das árvores, pela manhã. Eles são belos como o calor acima das árvores. Eles conhecem a vida e a morte, eles conhecem a violência, que desemaranham, que lavam como se desdobra um grande tecido pintado na água, que o inunda com sua luz.

Aquele que sabe reencontrar seus sentimentos mais tênues, mais fugitivos, na cor ou no grão das coisas da natureza, descobre rapidamente que esta nos propõe, em seus acordes de tons, de matéria, uma solução aos conflitos que esses sentimentos desencadeiam no isolamento, na solidão do espírito que a esqueceu. Ele compreende que a aparência sensível não é, em relação a nós, em nada uma indiferença, mas sim a fala que vai sem palavras e que por isso é ainda mais verídica.

Leila de Aguiar Costa

Pintar, como o faz Bokor: passar a linguagem pela joeira da água que mexe na água, do sol que nasce nas árvores. Apenas permanecem as palavras que ele não tem mais necessidade de pronunciar, tão transparente é sua evidência.

## A PRESENÇA REAL

Cavaleiros chegam apressados. E já de longe gritam que Deus é, que ele apareceu, que é a praia de..., onde o depósito do sal e das madeiras de escombros formou, um instante, por acaso, o signo – seria a palavra? suas vozes misturam-se – que faltava até aqui para todos os alfabetos, para todas as folhagens perfuradas de céu, para todas as nuvens, para todas as linhas de alga resplandecente de espuma.

## O ABUTRE

Perguntaram a ele o que precisamente fazia. Por que hesitava tão demoradamente naquela sala, pouco iluminada é verdade – mas com uma bela luz silenciosa, que vinha do claustro vizinho –, para colocar aquele nada de cor no olhar da Virgem, ou para decidir sobre o arqueado de seu ombro, ou para escolher sobre a parede o ponto preciso onde a mão da Criança pegaria o cacho de uva no cesto. E por que, a certo momento do trabalho, havia pintado nu aquele grande corpo, em seguida o havia vestido, ternamente, mas não sem numerosos retornos ao estudo de suas mais secretas formas: e isso, por exemplo, quando o sol atingia o afresco no outono, dissipando quase suas cores claras. Por que tantos anos haviam passado assim, arriscavam dizer para ele, tantos anos durante os quais havia, percebia-se bem, terminado de envelhecer, de tal maneira que seu próprio corpo, que mal era visto na galeria, havia se descolorido, ele também, e que sua mão tremia, não é? Quantos quadros haviam aparecido, antes deste de agora, quantos haviam demorado, quantos nos pareciam terminados, e tão belos – desfaziam-se em seguida no surgimento de algum outro! O que buscava ele? Quais eram sua expectativa, seu devaneio, seu rigor?

Ele hesitava também em responder, sorrindo. Talvez porque se tornara tímido, nessa espécie de solidão; talvez porque não tivesse percebido que o tempo passava, confundindo-o, ao menos durante o dia, com o tinido irregular e alegre da fonte do claustro. Mas, uma noite, ele respondeu. “Busco pintar, disse ele, sem que o abutre assuma forma”.

“E quantas vezes”, acrescentou ele, e agora sem sorrir, “quantas vezes estive ele lá, na imagem, a espicaçar esse cacho, a bater asas nesse vestido! Creio mesmo que o espantei, há pouco; e que logo irei terminar o quadro, isto é, morrer. A imagem é transparente, doravante. A uva não é senão uva, a mulher não é senão um olhar e um corpo, a criança sobre seus joelhos não é senão o universo, em sua evidência, nada mais”.

Calou-se, durante um demorado momento. Não ousávamos pôr fim a esse silêncio.

E, repentinamente: “Levantei-me, uma noite, há muito tempo, a lua brilhava, cheia, dardejando, apertados, seus raios através das pequenas colunas do claustro, em direção à parede onde estava, quase terminada, minha pintura.

Revi, naquela luz que é tão forte quanto a outra, o azul, o vermelho onde eu já havia colocado tanto do que acreditava ser minha paciência.

“O abutre estava lá, tranquilo. Os joelhos nus da Virgem, seus cabelos que caíam encaracolados sobre os ombros, sua coroa resplandecente de pedras, seu sorriso ao qual respondia em seus braços todo aquele belo rosto abrasado envolto de uvas e de pâmpanos, eram as asas e as garras, eram o pescoço e o bico estranho de um imenso abutre totalmente descolado da penumbra de uma árvore sobre a qual estava pousado, perto do cimo, olhando fixamente não sei que fora do mundo. Soltei um grito, de dor. Ele voou.

Mas durante todos os anos que se seguiram, meus amigos, não deixei de soltar esse grito; era o que vocês diziam ser meu silêncio”.

## A MORTE DO PINTOR DE ÍCONES

Os pintores daquele tempo sabiam que o brilho fala melhor do divino do que o faz a forma, que se perde no contorno das figuras, armadilha montada pela linguagem; e eles praticavam o ouro, que resplandece reto, e a intensidade das cores, onde parece sonhar o invisível. Mas dizia-se que aquele artista em particular, que trabalhou perto do final de um século, na última capela à esquerda, tivera outra ideia, e alcançou mais luz. Para seu ícone, pedaços de vidro foram acrescentados, mínimos, poeira ainda, à cor: eles poderiam refletir o céu. E em função da hora deste último, e de seu humor nos longínquos, nos cimos, na paz das noites ou no relâmpago, o absoluto nuançar-se-ia então sem se empobrecer, tornar-se-ia alegria ou terror entre as mãos da Virgem.

“O que impunha”, continuava o guia, preocupantes questões de teologia. A criança, o deus encarnado, não seria senão um espelho, e, simplesmente, da natureza? Para que o brilho do divino seja realmente, seja fortemente atestado por nossa humanidade que é ainda tão sombria, não é preciso que ele se erga do seio obscuro de nossas palavras, ou de nossas maneiras de pintar, o ser que não se afirma entre nós – é um paradoxo, mas a salvação depende disso – senão ao assumir a forma de um sonho? A luz não é um Deus senão se assim o decidimos. Ela é a tarefa do pintor e não a matéria de sua empreitada. Esse pintor aqui foi suspeito de heresia. Mas sua estratégia, que lhe assegurou uma pausa enquanto trabalhava no ícone e em alguns afrescos dos entornos, foi a de jamais terminar de triar, dentre os milhares pequenos pedaços de vidro que lhe traziam de todos os cantos – e alguns dentre os últimos entregues o seduziam ainda mais, ele os colocava no lugar de outros –, aqueles que se compunham pouco a pouco, por isso mesmo, lentamente, no espelho convexo, turvo, quase quebrado da Virgem, ou o nimbo estrelado dos santos, ou o escudo de um soldado, ou a folhagem de uma árvore sob a abóbada do céu noturno. O instante em que a luz teria de vir refletir-se, lá, substituindo-se à imagem, era sempre diferido, e com ele o escândalo. E por procurar assim sem concluir, por preferir um instante de sonho sobre a cor de uma boca de garrafa às especulações sobre a epifania, o artista que trabalhava aquela obra, que jogava com ela, um tanto como criança, um tanto como monge, não confessava ele também, e, mesmo, a seu modo, melhor que qualquer poeta, a fatalidade da Imagem, e que somente ela é passagem entre o divino e a terra? Não era ele exemplo de verdade mais do que insinuação do erro? Ao discutirem sobre isso, os doutores e os padres

cansavam-se, confundiam-se. E então deixavam o velho homem, dia após dia, a remexer nas caixas plenas de fragmentos de espelhos, de vidros, de bolas de gude irisadas de uma bolha ocre ou vermelha pega no abismo de um pouco de massa: lantejoulas que o sol de então apreciava ele mesmo vir ver, e recolher, e projetar em faíscas bastante estranhas sobre as paredes embranquecidas pela cal.

Entreí com curiosidade e respeito na capela hoje em ruínas. Falta uma parede, aquela da direita; vemos em seu lugar um caminho que parte do pavimento desmembrado sob uma desordem de mato elevado; e, mais adiante, há um pequeno jardim com um regador e um balde, depois algumas alfarrobeiras; além, todo um campo, que é sorridente mesmo que aqui o altar esteja arranhado de negro, como se o raio ali tivesse caído do lugar mais elevado do mundo, envolvendo com uma segunda túnica o grande corpo flexível – distinguimo-lo bem, na descamação de um afresco – dessa jovem mãe que não apresentava mais o Verdadeiro Deus. Mas um ícone está ainda ali, sobre uma mesa. Podemos pegá-lo, é bastante pequeno; podemos virá-lo para uma luz melhor, nele procurar onde estava o signo, onde estava o espelho, na cor, anteriormente descorada e entre as figuras, que é bastante esquemática. Acontece que o fogo também sobre lá se abateu, colocando a nu, em certos lugares, a madeira do painel, o debruado de veias da hulha. Que brilha, sob alguns ângulos fáceis de serem encontrados, nesse lugar que é doravante o aberto e o cercado, a fenda e a forma.

Olho esses belos cristais de carvão, e penso na cor como tal, nos espelhos, nas formas, nos ritmos também, na comovente sonoridade das palavras, em todos os nossos modos que são insuficientes e, em suma, contraditórios para, em nós, aceder ao que é mais do que nós. Como morreu, perguntei-me também, o pobre pintor que pensava que se pode deixar Deus – ou o céu de verão – colaborar em nossas obras? Que havia excitado o orgulho, essa era a suspeita dos outros, até desejar apagar-se diante desses raios que parecem, entretanto, procurar por nós, em nossa noite, à semelhança de alguém que caminha com uma lanterna? Teria sido ele igualmente consumido por esse fogo divino? Roubaram de seu sonho o rosto negro, os olhos fechados? Mas, Deus sabe por que, é ao que ele foi, à criança, que inicialmente e sobretudo dirijo-me em espírito, acreditando quase avista-lo, naquela idade que não se sabe ainda que vida nos será dada, quais afeições, nem o que quer o desejo. Que escolar ingênuo e aplicado deve ter sido ele? Que crente da palavra que lhe era dita, que amigo das imagens que lhe mostravam, que ferido, para sempre, da promessa que é a palavra, mas que a existência não cumpre! Gostaria de ter encontrado, adulto

que sou, essa criança, nesse país, seu país, onde viveram também todos os meus bisavós, aqueles dos quais não sei absolutamente nada, pastores ou colhedores de castanhas que se apagaram como sombras desse final de tarde no campo que nos envolve. Teríamos falado, teríamos saído falando da escola abandonada, no campo deserto; são cinco ou seis horas da tarde, e eu conto para eles esse jogo que iluminava minha infância, em nossa classe na cidade. Quando a hora já havia perdurado em demasia, havia sempre um menino para tirar de seu bolso um daqueles finos espelhos que, naquele tempo, estavam na moda, redondos ou ovais, com Greta Garbo impressa sobre o ferro esmaltado rosa ou verde-maçã da outra face. Ele captava o sol nessa pequena armadilha, fazia ali dançar o reflexo sobre os muros ou sobre o teto da sala, leve mancha aterrorizada que não deixava de saltar, de fugir pela janela, de voltar como um pássaro cego – até se deixar prender, trêmulo, nos cabelos da professora. E, então, aquela ilusão demorava-se durante todo um minuto sob o aguaceiro de nossos risos mal reprimidos; ela apagava-se em seguida, na cheia que subia por todos os lados, rio sem margens nem rugas, daquela luz de então, que ninguém jamais reviu sobre a terra.

## O ARTISTA DO ÚLTIMO DIA

### I.

O mundo ia acabar. Sim, o mal – pois que era um mal apesar de tantas esperanças – que havia começado com o primeiro ídolo grosseiramente esculpido na pedra, ou mesmo com o primeiro entalhe furtivo, sobre um tronco de árvore, ia concluir seu trabalho, subindo pelas veias da natureza até os metais mais ignorados, até as partículas mais furtivas. O mundo ia acabar, bruscamente, pois – parecia ter gritado uma voz –, em algumas semanas, em alguns dias, talvez em algumas horas, o conjunto das imagens produzidas pela humanidade teria ultrapassado em número aquele das criaturas vivas. Nesse segundo fatal, mais contornos vagos de bestas sobre as paredes das cavernas, mais Madonas em vestidos vermelhos na descamação de um afresco, mais paisagens, retratos, fotografias publicitárias – assim como negativos inutilizados em arquivos ou em destroços – do que formigas, abelhas, macacos, homens. Por isso, a ruptura do equilíbrio entre o parecer e a vida que Deus havia colocado sobre a balança era o espírito, no campo deserto das estrelas, lá onde um pastor, uma noite, educou-se na ideia do signo. A percepção é apenas natural; a lembrança, que se apaga, deixa rapidamente em todos os lugares percorridos, sobre todos os corpos, reformar-se – fechar-se – essa impenetrável superfície a que nomeamos evidência; mas a imagem, que acrescenta, que modifica, quanta novidade! no tempo que não havia sido até aquela aparição senão matéria – e também quão inquietante luminosidade nos debaixo das coisas! Deus, que havia apenas pensado em redobrar o Eterno, para nele se mirar (não teria sido aí a primeira falta?), Deus nem mesmo havia previsto aquele fogo que, é verdade, durante muito tempo custou a pegar, apenas um ínfimo barulho surdo no silêncio do Ser. O artista do primeiro dia havia acreditado que apenas sua obra seria admirada, não seus reflexos, não suas variantes rápidas. Não havia pressentido o sonho. E é porque não sabia que mesmo ele não era senão um sonho.

### II.

O mundo ia acabar. A vida, desmoronar-se sob o peso do sonho.

A menos que, dissera, entretanto, a voz – mas será mesmo que ela dissera? havia sido tão rápido, uma noite, no final de um campo, na orla de um

bosque, a terra estava naquele lugar como ainda no primeiro dia, e um pintor lá viera; mas o que havia ele visto ou ouvido?, o barulho havia se espalhado talvez a partir de um quadro, isto é, no interior de uma ainda representação, essa fonte logo esgotada –, a menos que uma imagem, e dessa vez bastaria apenas uma, não fosse, por alguma alquimia anterior ao segundo último, purificada, lavada de, como dizer – pois aqui a voz havia hesitado, como se assegurava, procurando uma palavra –, purificada, lavada de seu ser – de sua diferença – de imagem.

Lavada, como a pepita de ouro no riacho; libertada pelo artista, em seu próprio nascimento, em sua concepção da lama do devaneio, da atração por uma fumaça, por uma sombra na aparência; salva de todo trabalho do desejo sobre um aspecto arrancado da unicidade, da santidade da coisa. Que, subitamente, essa figura não mostre mais, não diga, nada sugira, não seja mais a rival ilícita do que é – *seja*, ela mesma e bem simplesmente, como as imagens jamais o foram, que se desdobram sem fim, dilaceram-se, renascem, no espaço da palavra, *seja* como a árvore ou a pedra são, na ignorância delas mesmas. Que o fogo consuma o fogo, dispersando grandes quantidades de cinzas, o passado que os ventos do apocalipse já movimentam: e nós renascemos, meus amigos, nós poderemos olhar, rindo, na luz da aurora.

Mas o que poderia ser isso, esse segundo nível da labareda? Um fato do acaso puro, ou o máximo da consciência? A fotografia de algumas árvores em um cimo, mas feitas por acidente, com um clique imprevisto, despercebido, do aparelho, e jamais revelada, logo jogada e perdida, realmente perdida, devolvida às dissoluções e às transmutações da matéria sob um desmoronamento de escombros – a umidade a desfazer os sais, o astro sem dimensões nem cor a nascer dentro da cor, dentro da forma? Ou, era uma tese em voga, a obra, que teria sido amadurecida no ateliê de um grande pintor pela reflexão tanto mais cerrada quanto mais urgente que a arte haveria de fazer em sua longa história que foi, por vezes, tão inebriante, e, segundo se chegou a acreditar, tão competente, tão evidentemente benéfica? Mas a que dirigiria ele sua busca, esse detentor da vida e da morte? Pensaria ele no músico que, por vezes, soube produzir formas que, no céu acima dos sons, parecem ser, sem nada significar, sem mais nada dizer, a espessa nuvem, bem simplesmente – a luz? Mas lá onde a glória dos sons separa-se da lembrança, do desejo, do futuro, o mais abstrato traçado faz signo. Está aí o pecado do olho? Nada além de duas linhas retas, no ângulo direito, e é a afloração de um rosto, coberto de sangue sob uma coroa de espinhos.

### III.

E ele, em seu sótão, ele que conhece seu dever, e a pressa que era necessária na prudência infinita, e a força de decisão de que ele teria repentinamente de dar mostras sobre a tela totalmente branca quando as doze badaladas fatídicas começariam a tocar – ele, o artista do último dia, ele refletia, de modo vão. Pincel, carvão resvalando o papel, nada mais. Seria preciso apagar toda luminosidade? Mas a mão, o punho, o próprio olho têm sua lâmpada, na memória. Seria preciso ligar a mão, duramente, à ponta de seus dedos ou quase, a uma massa de pedra para não mais desenhar senão com a dor e com o sangue? Ou se permitiria ele imitar, ainda uma vez, desta feita um rosto de criança, e em sua alegria, tão bem que isso poderia ser, por um instante de seus dedos, a luz dessa alegria, a irrepresentável luz que, como tal, tomando a mimese a partir de seu centro de sombra, substituindo seus grandes círculos de ondas pelos reflexos e agitações do imaginário, aparecerá, pura, no desenho redimido?

Ele buscava, e ele, aliás, sabia; e isso não fazia senão recrudescer suas inquietações, que a ele também 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. Ele buscava, ele esboçava um traço aquarelado sobre a grande folha brumosa; ele parava, sem saber se o perigo da terra havia aumentado, já, naquela dilatação de tinta negra; e durante esse tempo nuvens se formavam no céu, ele as via pela porta aberta, a formar no horizonte, sobre grandes cavaletes vermelhos, o signo precursor dessa hora misteriosa, quando cessaria, por causa do excesso de imagens, subitamente a consciência.





# ÍNDICE DE ASSUNTOS

Autobiografia, p.45  
Bonnefoy, p.73  
Cores, p.59  
Desenho, p.73  
Encarnação, p.59  
Evidência, p.17  
Imagem, p.73  
Imanência, p.59  
Linguagem poética, p.17  
Literatura Francesa, p.45  
Narrativa em sonho, p.59  
Poema didático, p.17  
Poesia, p.45, p.73  
Presença, p.17, p.59, p.73  
Viagem, p.45  
Yves Bonnefoy, p.45



# **SUBJECT INDEX**

*Autobiography*, p.45  
*Bonnefoy*, p.73  
*Colors*, p.59  
*Didactic poem*, p.17  
*Drawing*, p.73  
*Evidence*, p.17  
*French Literature*, p.45  
*Image*, p.73  
*Immanence*, p.59  
*Incarnation*, p.59  
*Poetic language*, p.17  
*Poetry*, p.45, p.73  
*Presence*, p.17, p.59  
*Récits en rêve*, p.59  
*Travel*, p.45  
*Yves Bonnefoy*, p.45



# ÍNDICE DE AUTORES/ *AUTHORS INDEX*

COSTA, L. de A., p.11, p.17, p.59,  
p.91, p.97

FONTES FILHO, O., p.73

SIMPSON, P., p.45

NÉE, P., p.17

