

## Rastro, hesitação e memória

o tempo na poesia de Yves Bonnefoy

Pablo Simpson

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

SIMPSON, P. *Rastro, hesitação e memória: o tempo na poesia de Yves Bonnefoy* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2016, 375 p. ISBN 978-85-6833-472-0. Available from: doi: [10.7476/9788568334720](https://doi.org/10.7476/9788568334720). Also available in ePUB from: <http://books.scielo.org/id/2463f/epub/simpson-9788568334720.epub>.

---



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

**RASTRO, HESITAÇÃO E  
MEMÓRIA**

O TEMPO NA POESIA DE  
YVES BONNEFOY

**FUNDAÇÃO EDITORA DA UNESP**

*Presidente do Conselho Curador*

Mário Sérgio Vasconcelos

*Diretor-Presidente*

Jézio Hernani Bomfim Gutierre

*Editor-Executivo*

Tulio Y. Kawata

*Superintendente Administrativo e Financeiro*

William de Souza Agostinho

*Conselho Editorial Acadêmico*

Carlos Magno Castelo Branco Fortaleza

Henrique Nunes de Oliveira

Jean Marcel Carvalho França

João Francisco Galera Monico

João Luís Cardoso Tápias Ceccantini

José Leonardo do Nascimento

Lourenço Chacon Jurado Filho

Paula da Cruz Landim

Rogério Rosenfeld

Rosa Maria Feiteiro Cavalari

*Editores-Assistentes*

Anderson Nobara

Leandro Rodrigues

PABLO SIMPSON

# RASTRO, HESITAÇÃO E MEMÓRIA



editora  
**unesp**  
DIGITAL

© 2016 Editora Unesp  
Praça da Sé, 108  
01001-900 – São Paulo – SP  
Tel.: (0xx11) 3242-7171  
Fax: (0xx11) 3242-7172  
www.editoraunesp.com.br  
feu@editora.unesp.br

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo  
com ISBD Elaborado por Odilio Hilario Moreira Junior - CRB-8/9949**

S613r Simpson, Pablo

Rastro, hesitação e memória: o tempo na poesia de Yves  
Bonneyfoy/Pablo Simpson. – São Paulo: Editora Unesp, 2016.

Formato: digital  
ISBN: 978-85-68334-72-0

1. Literatura francesa. 2. Poesia. 3. Alegoria. 4. Tempo. 4. Bonneyfoy,  
Yves, 1923-. I. Título.

2018-359

CDD 840  
CDU 821.133.1

Este livro é publicado pelo Programa de Publicações Digitais da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp)

Editora afiliada:



*a Jeanne Marie Gagnebin*

*e*

*Luiz Dantas*  
*(in memoriam)*

## PREFÁCIO

Yves Bonnefoy foi um dos poetas franceses mais importantes da segunda metade do século XX. Sua obra poética, que se inicia em 1946 com *Traité du pianiste* e *Le Cœur-espace*, pode ser situada, em um primeiro momento, a partir do diálogo com o surrealismo, de que se afastaria em 1947, mas cuja noção de sonho retomou em suas narrativas publicadas a partir dos anos 1970: *L'Arrière-pays* e *Rue Traversière*. Situa-se, além disso, face ao existencialismo de Jean Wahl. Leitor de Plotino, Kierkegaard e Léon Chestov, importante crítico de arte e da obra de Baudelaire, além de tradutor de Shakespeare, Yves Bonnefoy traz desde os ensaios de *L'Improbable*, de 1959, uma preocupação com o que chamaria de “presença” fundamental para a compreensão de seu projeto poético. Ela designaria, muitas vezes, uma oposição ao conceito filosófico e à linguagem. Traria o apelo a uma “realidade obscura”, enigmática. Nesse sentido, a poesia pretenderia uma intuição do absoluto, uma esperança investida de uma vocação ontológica não sem relação com o questionamento heideggeriano.

Este estudo pretende investigar as relações entre poesia e tempo. Há nos poemas de *Anti-Platon* e *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve*, tanto quanto nos ensaios de *L'Improbable*, a condenação de um inteligível abstrato em virtude do esquecimento do tempo. A poesia repercutiria uma tensão entre interioridade conceitual e exterioridade. As palavras do poema evocariam um apagamento: rastro, presença ausente. A perda se tornaria a origem da linguagem poética. Através da leitura dos poemas de *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve*, *Hier régissant désert*, *Pierre écrite*, *Dans le leurre du*

*seuil*, *Ce qui fut sans lumière* e *Les Planches courbes*, e das narrativas *L'Arrière-pays*, *Rue Traversière* e *Le Théâtre des enfants*, este estudo buscará compreender a poesia de Yves Bonnefoy a partir das noções de rastro, hesitação e memória. Dividido em cinco capítulos principais, trata-se da tentativa de situar a sua poesia, a um só tempo, como expressão e reflexão de cada um desses lugares.

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer à Fapesp por ter-me concedido uma bolsa de doutorado entre os anos 2001 e 2005, permitindo-me a dedicação integral de que este estudo é tributário e a possibilidade de estágio na Universidade Marc Bloch em Estrasburgo. Pude, assim, ter acesso à bibliografia menos acessível de Yves Bonnefoy, indispensável ao estudo. Pude, igualmente, sob orientação de Michèle Finck, a quem agradeço por ter-me acolhido na França, acompanhar os cursos de pós-graduação de Luc Fraisse, Gisèle Séginger e Pierre Hartmann, bem como o ciclo de conferências de Jacques Derrida, em 2004, à mesma universidade. Além disso, contei com os pareceres da assessoria acadêmica da Fapesp, que indicaram direções ao estudo, como o diálogo com a presença heideggeriana na poesia francesa a partir dos anos 1930, e sugestões ao modo de escrita fundamentais para o seu andamento. Contei, ainda, através de sua reserva técnica, com o acesso irrestrito à bibliografia recente sobre poesia francesa, por meio de sua aquisição à distância, e que permitiu a proximidade de livros e estudos sobre a obra de Yves Bonnefoy.

Em 1998, antes sequer da elaboração de minha dissertação de mestrado, propus ao professor Paulo Ottoni, em sua disciplina de graduação, a tradução do ensaio “La clef de la dernière cassette” de Yves Bonnefoy consagrado a Mallarmé, após ter lido, com entusiasmo e de suas mãos, o poema “Impressions, soleil couchant” de *La Vie errante* na edição bilíngue de Mário Laranjeira dos *Poetas de França hoje*. Gostaria de manifestar meu agradecimento a ele e aos demais professores da Unicamp que participaram, de algum

modo, da elaboração deste estudo. Menciono, com particular estima, Joaquim Brasil Fontes, pelo estímulo à leitura de Platão, Montaigne, Derrida e pelo diálogo que me permitiu libertar dos impasses finais do segundo capítulo, consagrado a Baudelaire, e Márcio Selligman-Silva que, embora não tenha acompanhado este trabalho, proporcionou-me através de seus livros sobre Walter Benjamin, sobre o conceito de testemunho, e de sua tradução do *Laocoonte* de G. E. Lessing, algumas das reflexões que se dispersaram pelos capítulos seguintes. O mesmo agradecimento pode ser estendido aos professores Haquira Osakabe (*in memoriam*), Marcos Siscar, Vagner Camilo e Fábio de Souza Andrade, por terem participado da banca de defesa deste trabalho. Gostaria de agradecer também a Ena, Bruna, Fábio e Marcos; aos amigos Leonardo Couto, Celdon Fritzen, Antônio Davis, Gustavo Conde, Miriam Gárate e Ricardo Gaiotto; e aos poetas Roberval Pereyr, Caio Gagliardi e Pedro Marques, que ajudaram a trilhar os caminhos da reflexão e da poesia, e dividiram inquietações que, muitas vezes, não resultavam nem de uma nem de outra.

Por fim, Livia Grotto está presente em muitas das páginas seguintes. Nessas palavras que evocarão, apesar disso, tantos outros sentidos elípticos e presenças, e tantas outras palavras. Gostaria de deixar a ela ao menos uma, de afeto, para encontrá-la também aqui, neste lugar improvável.

\*

O texto deste estudo, revisto com quase dez anos de sua primeira versão, não resistiu, evidentemente, ao desejo do autor de modificá-lo (sobretudo cortá-lo) em vários momentos. Todas as citações da obra de Yves Bonnefoy e algumas outras, de outros autores, no corpo do texto, passaram, contudo, a dispor de uma tradução em português o mais das vezes literal. O interesse é permitir ao leitor pouco familiarizado com a língua francesa o acesso a elas.

# SUMÁRIO

Lista de abreviaturas 15

Apresentação 17

I Rastro 39

Marcel Proust e Yves Bonnefoy: inscrição, presença 45

Morte, símbolo e alegoria: Baudelaire e o lugar da  
salamandra 87

Pedras e vozes, caminhos do testemunho 143

II Hesitação 197

*L'Arrière-pays, Rue Traversière e Dans le leurre du seuil*: sonho,  
hesitação e labirinto 205

III Memória 279

Memória do simples: *Ce qui fut sans lumière, Les Planches  
courbes* 287

Referências 345

Mas desse julgamento eu concluía sem  
pensar mais que é preciso suspeitar  
de toda a poesia que não for, quanto a essa  
necessidade de fechamento,  
ou de forma, manifestamente negativa, ou,  
em todo caso, tão cruelmente  
atenta à preeminência do tempo à beira do  
silêncio.

Yves Bonnefoy, *L'Arrière-pays*.

(Coisa breve, o tempo de alguns passos lá fora,  
Porém mais estranho que magos e deuses).

Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*.

## LISTA DE ABREVIATURAS

As citações das obras mais importantes de Yves Bonnefoy no estudo seguinte foram abreviadas. A referência completa a cada um dos textos encontra-se disponível na bibliografia final.

|                |                                                 |
|----------------|-------------------------------------------------|
| Le Cœur-espace | <i>Le Cœur-espace</i>                           |
| Anti-Platon    | <i>Anti-Platon</i>                              |
| Douve          | <i>Du Mouvement et de l'immobilité de Douve</i> |
| HRD            | <i>Hier régissant désert</i>                    |
| PE             | <i>Pierre écrite</i>                            |
| DLS            | <i>Dans le leurre du seuil</i>                  |
| CFL            | <i>Ce qui fut sans lumière</i>                  |
| DFN            | <i>Début et fin de la neige</i>                 |
| Planches       | <i>Les Planches courbes</i>                     |
| AP             | <i>L'Arrière-pays</i>                           |
| RT             | <i>Rue Traversière et autres récits en rêve</i> |
| VE             | <i>La Vie errante</i>                           |
| Théâtre        | <i>Le Théâtre des enfants</i>                   |
| L'Improbable   | <i>L'Improbable et autres essais</i>            |
| VP             | <i>La Vérite de parole et autres essais</i>     |
| Nuage          | <i>Le Nuage rouge</i>                           |
| Entretiens     | <i>Entretiens sur la poésie</i>                 |
| Rimbaud        | <i>Rimbaud par lui-même</i>                     |
| Remarques 1    | <i>Remarques sur le dessin</i>                  |
| Remarques 2    | <i>Remarques sur le regard</i>                  |
| Lieux          | <i>Lieux et destins de l'image</i>              |
| Mallarmé       | <i>La Clef de la dernière casset</i>            |

|            |                                                                |
|------------|----------------------------------------------------------------|
| Mallarmé 2 | <i>Préface d'Igitur, Divagations, Un coup de dés</i>           |
| Bruit      | <i>La Septième face du bruit</i>                               |
| Barthes    | <i>Le Degré zéro de l'écriture et la question de la poésie</i> |
| Breton     | <i>Breton à l'avant de soi</i>                                 |
| SHL        | <i>Sous l'horizon du langage</i>                               |

## APRESENTAÇÃO

“C’est là une unité, presque une présence”/ “Eis uma unidade, quase uma presença”. Com essas palavras, tomadas ao estudo do poema “O rei de Asina” de Giorgios Seferis, Yves Bonnefoy indica uma dupla postulação que predomina em sua obra poética. A poesia reúne o que tende a dispersar-se. Ela institui um lugar, que é palavra. São as cinzas reunidas do poema “Une pierre” do livro *Les Planches courbes*. Diante dos temas neoplatônicos do uno, da divisão e da reintegração, surge a imagem de uma poesia como unidade.

Ils vont, leurs mains sont pleines  
D’une poussière d’or (*Planches*, p.22).

[Eles vão, as mão cheias  
De um pó de ouro]

A imagem da plenitude – no primeiro poema de *Les Planches courbes*, da abundância – traz consigo esse brilho impalpável. A luminosidade do dia, a evidência da luz que se muda em matéria. É o céu que se mostra nos reflexos baixos do ouro, nos copos vazios ou na poça breve, indicando um lugar de unidade. Evidência da vida, na palavra que repercute a plenitude das mãos e do mundo. A essa postulação soma-se um equivalente difuso: “quase uma presença”. A unidade não é, em si, presença. Há um “quase” que modula a apreensão do poema de Giorgios Seferis e que refere a dois momentos do gesto poético de Yves Bonnefoy. A unidade, que é um

instante do poema, não restabelece o que está fora. A poesia tem, anterior a si, um mundo perdido que não pode restituir.

Ils entrouvrent leurs mains  
 Et la nuit tombe. (*Planches*, p.22)

[Eles entreabrem as mãos  
 E a noite cai.]

O brilho muda-se em noite, as mãos se esvaziam. Há um retorno a algo que é anterior ao poema. O gesto das mãos, que acolhem e reúnem as folhas, os galhos, a poeira, traz consigo um mundo que se mantém senão no instante em que essas mãos formam uma concha. Amparam o frescor dos prados, o brilho da água. No poema seguinte, um mesmo “quase” opõe o instante do poema a essa presença que surge do desejo de dizer.

Et des ombres d’oiseaux les effleuraient  
 En criant, ou bien s’attardaient, là où nos fronts  
 Se penchaient l’un vers l’autre, se touchant presque  
 Du fait de mots que nous voulions nous dire. (*Planches*, p.23)

[E sombras de pássaros as acariciavam  
 Gritando, ou bem se detinham, lá onde nossos rostos  
 Pendiam um para o outro, quase se tocando  
 Pelas palavras que nos queríamos dizer.]

Os dois estão juntos, nos rostos inclinados. Pode-se dizer que o poema é esse lugar possível do encontro. Através das palavras, um volta-se ao outro. Mas eles não se tocam. A poesia de Yves Bonnefoy não trará senão a esperança desse encontro, que é a intuição mesma da presença. Ela será uma palavra que “não esquece que existe um ponto, entre tantas palavras, em que estas têm contato, apesar de tudo, com aquilo que não podem dizer”, como afirmaria no primeiro ensaio de *Remarques sur le dessin*, ao qual retornaremos.

Presença, como se “nada que encontramos, nesse instante que tem profundidade, escapasse à atenção de nossos sentidos”. O indizível é essa “presença real”, “realidade-unidade”, termos a que Yves Bonnefoy vai opor o que caracterizaria como “conceito”. Para dizer que a unidade do poema não pode repercutir a unidade abstrata do conceito filosófico, e que a presença se abre, como as mãos, apenas pelos caminhos imprevistos da palavra / “*parole*”. Opor-se à forma, à ideia, é, assim, lembrar-se de uma presença que transcende os signos e que se ausenta de todo emprego que se pode fazer deles. Aliás, um dos termos deste estudo – a terceira parte consagrada à memória – tomará de empréstimo essa consideração sobre a lembrança, sobre o ato de lembrar-se da presença, momento, como no poema, em que ambos “quase se tocam”.

O “quase” reenvia, assim, não só a uma modulação entre as duas noções: a unidade, que é aqui, por ora, apenas a unidade da palavra poética, e, de outro lado, a presença. Há um movimento de incompletude que permite estender o sentido desse gesto de Yves Bonnefoy. Ele traz consigo uma busca, uma esperança: “*quête*” e “*espoir*” serão termos frequentes em seus ensaios. O poeta volta-se à necessidade, não de aceder, com a palavra, a um mundo perdido. Diferentemente, o desejo é o de buscar um “mundo segundo”, uma outra terra.

[...] car c'est de par cette approche un premier temps négative que va refluer la force de vie qui nous fait aimer les choses terrestres et leur trouver non plus de la signification mais un sens. Il faut ce dénudement de l'Être pour qu'exister atteigne à sa plénitude. [(...) pois é através dessa aproximação no primeiro momento negativa que vai refluir a força de vida que nos faz amar as coisas terrestres e encontrar nelas não mais a significação porém um sentido. É preciso esse desnudamento do Ser para que existir atinja a sua plenitude.] (*VE*, p.183)

Desnudamento que substitui uma noção dos ensaios ainda próximos ao surrealismo de Yves Bonnefoy, “*désarroi*” – desordem,

perturbação. Para atingir o sentido é preciso um tempo negativo. Há uma perda que é o momento negado da significação. Como afirmaria Jean Starobinski, cuja reflexão no prefácio à edição dos cinco primeiros livros de Yves Bonnefoy acompanha esta introdução, um mundo, uma plenitude do sentido, se perderam. Será preciso à poesia esse desnudamento para que possa inventar uma nova relação. Ela será “sentido”, apelo a uma realidade, força de vida que provém de sua própria negatividade, e “que nos faz amar as coisas terrestres” em sua completude e suficiência. O sentido é o oposto do verso de Paul Claudel do livro *Feuilles de saints*: “Esse mundo só como é, é difícil convencer-se de que ele é completo e suficiente”.

A esperança de um acesso simples à presença encontra, assim, na poesia de Yves Bonnefoy, um movimento que se situa entre a perda de um mundo primeiro e a necessidade de trazê-lo à palavra poética. O tempo negativo antepõe os dois instantes. É ele que se coloca entre os dois termos: presença e unidade. Há um tempo entre o que se perde e o que se restitui. Exprime uma duplicidade que estará no título do livro de poemas *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve*, entre a existência móbil e a imobilidade da palavra. A imagem é a do poema “Dans le leurre du seuil”, da mão que retém, também na escrita, uma outra mão.

Dans la main qui retient  
Une main absente. (*DLS*, p.258)

[Na mão que retém  
A mão ausente.]

A mão ausente é esse tempo negativo, cuja expressão indica alguns dos caminhos deste estudo. Mão ausente como o brilho de poeira que se torna noite, no poema “Une pierre”, ou como a água que corre, escapando ao “eu”, no poema “Une voix” de *Pierre écrite*: “lembra que ela nos escapa” / “souviens-toi qu’elle nous échappe” (*PE*, p.248). O tempo se constitui na duplicidade do “quase”, do não ainda, ou, como na leitura do poema de Seferis, do “ausente”,

do não mais. A mão, a propósito, encontraria um adjetivo que é o próprio gesto da escrita, na água negra da mesa que evoca um vestido distante – “Et, loin sur l’eau plus noire d’une table, la robe” / “E, longe sobre a água mais negra de uma mesa, o vestido” – mão que reúne “cuidadosa”.

La main pure dormait près de la main soucieuse. (PE, p.221)

[A mão pura dormia perto da mão cuidadosa.]

Se a mão reúne as cinzas, os galhos, a poeira, não é senão, portanto, para exibir em sua dispersão, no fogo que os consome – como em vários poemas de *Hier régnant désert*, cujo título traz em si os dois momentos – uma intuição do aberto. Força obscura, encantamento que torna as coisas visíveis fora delas mesmas. Contra a significação, há uma esperança que é a luz e a possibilidade de trazer, para junto de si, a mão pura, que dormia, alheia às provações e cuidados da escrita poética. É ela que, ao abrir-se, ao dispersar a poeira de ouro, abriria, igualmente, nas significações que ocultam, o sentido da presença.

Dans l’espérance de la présence, on ne “signifie” pas, on laisse une lumière se désenchevêtrer des significations qui l’occultent. [Na esperança da presença, não “significamos”, deixamos uma luz se desemaranhar das significações que a ocultam.] (*L’Improbable*, p.251)

\* \* \*

Retorno ao poema “O rei de Asina” de Giorgios Seferis. Nele há um “eu” que se detém observando as pedras. São o lugar da chuva, do vento e da usura. Contra o cais onde outrora retornavam os marinheiros do rei, elas se afirmam: signos da permanência no tempo. No instante do poema, evocam, para Yves Bonnefoy, a pureza de um não ser. Lugar em que se pode quase reviver a presença do rei “desconhecido, esquecido de todos, mesmo de Homero”. O poeta

as interroga: “será que ele existe, nesse lugar em que se cruzam todos os caminhos?”. As pedras trazem a nostalgia do “peso de um ser”, ao representarem o lugar “que ele mesmo pôde tocar”. Nesse lugar, entrecruzam-se dois tempos. As pedras afirmam a volta ao porto dos antigos marinheiros e desse “eu” que se demora, decifrando os sinais. São vestígios, quase nada.

Para dizer que a unidade é antes de tudo um lugar. Ou, como num poema de *Dans le leurre du seuil*, “o signo tornou-se o lugar”. O que constitui esse lugar, para Yves Bonnefoy, é, num primeiro momento, a confrontação de dois tempos. No belo verso “como fomos simples, entre as árvores”, de *Pierre écrite*, o tempo do “eu” funde-se, através da presença das árvores, a um outro. A indicação do lugar acompanha o instante da lembrança. É a mesma indicação que estará no verso “Douve será teu nome ao longe entre as pedras”. No poema “Deux barques”, do mesmo modo, as pedras, tão numerosas nos livros *Pierre écrite* e *Les Planches courbes*, serão esse lugar de reencontro. Atestam em sua unidade uma ausência. Túmulos, pedras, árvores, tornam-se os atributos de um lugar, como no poema “L’Ordalie” de *Hier régissant désert*, onde, só então, poderá surgir a “água distante”:

Aube d’un second jour,  
Je suis enfin venu dans ta maison brûlante  
Et j’ai rompu ce pain où l’eau lointaine coule. (*HRD*, p.138)

[Amanhecer de um segundo dia,  
Enfim cheguei à tua casa ardente  
E parti esse pão onde corre a água distante.]

Será um “lugar verdadeiro”, como no poema de mesmo nome, em *Douve*. Nele estariam os signos e palavras de cura oferecidos àquele que chega. É o momento, no poema “L’Ordalie”, como em *Seferis*, em que “o navio mais violento retorna ao porto”. À noite eterna, noite do esquecimento do rei, opõe-se um segundo dia er-

guido no “país descoberto”, título do poema de *Hier régnañt désert*, que “era apenas pedra cinza”.

Un instant tout manqua,  
 Le fer rouge de l'être ne troua plus  
 La grisaille du verbe,  
 Mais enfin le feu se leva,  
 Le plus violent navire  
 Entra au port. (HRD, p.138)

[Num instante tudo faltou,  
 O ferro vermelho do ser não furou mais  
 Os cinzas do verbo,  
 Mais enfim o fogo se ergueu,  
 O mais violento navio  
 Entrou no porto.]

À noite sem margens opõe-se um segundo amanhecer. No mesmo poema, há um gesto que antecipará esse retorno ao porto. Está no trecho “eu arrisquei o sentido e para além do sentido o mundo frio” / “j’ai risqué le sens et au dela du sens le monde froid” (HRD, p.138). O “sentido” indicaria um lugar para a palavra poética. É a mesma duplicidade que estará no título do livro *Pierre écrite*, “pedra escrita”. O instante das pedras, como no poema de Seferis, é um instante do poema. A unidade, que é a unidade da palavra, torna-se um lugar do tempo. Mas que se divide: há um aqui e um além. São dois lugares, mas também dois tempos. Instauram uma dialética central para a compreensão da poesia de Yves Bonnefoy. Oposição sem a qual a “unidade” não se tornará sentido, o tempo negativo, que é a própria “preeminência do tempo”, e que surge nos limites das duas noites, nas margens, como na “beira” da epígrafe a este estudo, traria à palavra, somente ele – no “aqui”, como no poema “Ici, toujours ici” – um sentido da finitude.

\* \* \*

A poesia de Yves Bonnefoy se inscreve sobre o que chamaria de um “pensamento existencialista”. Ela intui uma realidade que é “o ser humano engajado em sua finitude”. Nos anos 1940, Yves Bonnefoy descobriria a obra filosófica de Jean Wahl, sob cuja orientação viria investigar as obras de Baudelaire e Kierkegaard e a pintura de Piero della Francesca. A ruptura com o surrealismo, ao não assinar o manifesto de 1947, rescindiria a uma preocupação com uma realidade “que agrava em vez de resolver”, e que designa o obscuro. Contra uma exacerbação da imagem, e a despeito de uma escuta do inconsciente “necessária à poesia”, apontava, já no ensaio “Donner à vivre”, publicado em *Le Surréalisme en 1947*, para uma necessidade de mudar as “criaturas míticas” em “seres vivos”. Recorrer ao imaginário, que era o lugar de uma crítica ao estado social, seria o mesmo que afastar-se do mundo real.

No ensaio “Les tombeaux de Ravenne”, publicado em 1953, a presença dos túmulos, no “cinza profundo e violento das pedras”, agravaria, de fato, a emergência de um questionamento sobre a finitude essencial para a compreensão de seu projeto poético. As ruínas da antiga capital no ocidente do Império bizantino expressariam uma morte que seria o signo de seu desaparecimento. O objeto sensível, as pedras e ornamentos do túmulo de Galla Placidia tornavam-se “presença” através de um “agora”, num instante que vai “mil vezes perder-se”.

A travessia desse espaço sensível permitia ao poeta reunir-se a uma “água sagrada que corre em toda coisa”, como na imagem dos pássaros e da fonte de uma das paredes do túmulo de Galla Placidia, numa intuição do símbolo que repercute, nesse momento, a busca de um “lugar verdadeiro”. A verdade que estava no ensaio “Donner à vivre”, com o sentido de uma “vida verdadeira”, expressão frequente ao surrealismo, se transformaria no conjunto principal de poemas publicado em 1953, intitulado *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve*, na tríade de poemas: “Vrai nom”, “Vrai corps” e “Vrai lieu”, os dois primeiros analisados ao longo deste estudo. Os objetos sensíveis – as pedras, as árvores, a água – passavam a afirmar a presença de um tempo na ruína dos túmulos, mas também no corpo exposto da

personagem Douve, diante da morte, ruína de um “eu” em combate, como no poema “Lieu du combat”.

Se a poesia de Yves Bonnefoy não encontrava, portanto, a presença das cidades, da vida cotidiana, como nos *Tableaux parisiens* de Baudelaire, tão caros ao poeta, numa predileção pela paisagem italiana que estará na narrativa *L'Arrière-pays*, as ruínas de Ravena não deixariam de trazer ao centro de sua obra poética uma preocupação com um tempo que desfaz. Será esse o caminho do livro *Hier régnañt désert*, publicado em 1958. Diante das ruínas do pós-guerra, encontraria na palavra poética a possibilidade de uma recusa à totalidade do que chamaria de “discurso conceitual”. Se a poesia, com o surrealismo, passava a trazer consigo a formulação de Rimbaud, “mudar a vida”, renovando e intensificando as relações sociais, tornava-se, para Yves Bonnefoy, um caminho em direção a um particular, a uma finitude: modo de assumir a diferença como presença ao outro, recusando o conceito e a linguagem conceitual. As numerosas traduções que realizou de Shakespeare, de Yeats, de Leopardi, explicitam essa direção. No prefácio à edição de poemas de Yeats, indicaria o desejo de ir menos ao texto do que a uma pessoa. É o sentido dos estudos que consagraria às obras de Mirò, de Alberto Giacometti, de Alexandre Hollan, ou à poesia de Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e Nerval.

Numa poesia que vai buscar, assim, um sentido da terra – numa fascinação, como diria Philippe Jaccottet, pelo primitivo, e que seria compartilhada por Francis Ponge e René Char, dentre outros – a presença de uma “realidade”, de um “obscuro real”, se afirmaria em Yves Bonnefoy a partir da busca de um outro lugar, de uma outra voz distanciada também em si mesmo. A voz do outro, “voz distante”, como numa das partes de *Les Planches courbes*, indicaria os valores contraditórios, e muitas vezes inconscientes, da existência vivida. É ela que estará nas “narrativas em sonho” de *Rue Traversière*, assim como em *L'Arrière-pays*. As fronteiras suspensas entre narrativa autobiográfica e ensaio de arte trariam não só um “eu” diante de suas possibilidades, de suas decisões, intuindo uma terra distante e perdida, nas paisagens quase vazias – o deserto, a praia, o mar, o campo – mas a presença de um outro ao centro de

uma reflexão sobre si mesmo. Distância difícil, incidiria, ao mesmo tempo, na destruição dos textos ficcionais *Le Voyageur*, *Rapport d'un agent secret* e *L'Ordalie*, este último republicado mais tarde, em fragmento, ao final de *Rue Traversière*. O estatuto da finitude e do tempo negaria a possibilidade de assumir não só a forma narrativa, em sua causalidade – que será problematizada em *Douve*, e apenas mais tarde retomada em *L'Arrière-pays* ou na narrativa “L'Égypte” – mas, sobretudo, a *persona*, a personagem.

Lugar das encruzilhadas, das possibilidades abertas pelos caminhos imprevistos, movimento do escritor em suas idas e vindas pelas cidades italianas, Mântua ou Ravena, ou diante do texto e de um “eu” que parecia surgir, como em *L'Arrière-pays*, “recomeçando a viagem da escrita no momento em que a existência se interrompia”, o gesto poético de Yves Bonnefoy se abre a uma noite, tentação gnóstica de uma terra distante, de um sonho. Noite de Douve, no primeiro conjunto mais importante de sua poesia, onde o “eu” se duplicava na segunda voz em meio às tensões da lembrança e da morte. Noite como modo de manifestar uma existência, para retomar Étienne Gilson, em *L'Être et l'essence*, “nem pelo conceito, nem no conceito”. É essa recusa ao conceito, em Douve ou nas hesitações do narrador de *L'Arrière-pays*, que encontraria sua contraparte na necessidade, através do apelo ao outro, de um lugar possível de partilha: ideia da poesia como salvação e tentativa de “mudar a vida”. Dualidade entre angústia e esperança, como nas mãos de *Dans le leurre du seuil*, na busca de uma alegria dividida:

Et nos mains cherchant  
 Soient la pierre nue  
 Et la joie partagée  
 La brassée d'herbes (*DLS*, p.291)

[E nossas mãos buscando  
 Sejam a pedra nua  
 E a graça dividida  
 A braçada de ervas]

As mãos trariam um sentido do tempo “através da profundidade do movimento, por seu volume de hesitações e ambiguidades”, como observaria na pintura do *Quattrocento* italiano. Índices de uma busca, de uma aliança com o outro ausente/presente. A intuição do tempo se mostraria através dessa presença difusa a si mesmo e ao outro, no acaso.

[...] Qu'on n'“abolisse” plus l'hasard, comme les mots le permettent, mais qu'on l'assume, au contraire, et la présence d'autrui, à quoi l'on sacrifie l'infini, et notre présence à nous-mêmes, conséquente, vont nous ouvrir un possible. [...] Que o acaso não seja mais 'abolido', como as palavras o permitem, mas que o assumamos, ao contrário, e a presença a outrem, a que se sacrifica o infinito, e nossa presença a nós mesmos, consequente, vão nos abrir um possível.] (*Nuage*, p.278)

O tempo, manifesto em seus improváveis, torna-se, assim, “o real mesmo, e é por isso que domina também a criação artística”. Como observaria no prefácio ao livro *1863: naissance de la peinture moderne*, de Gaëtan Picon, com quem publicaria a revista *L'Éphémère* de 1967 a 1972, ao lado de Jacques Dupin, André du Bouchet e Louis-René des Forêts, ele é “nossa realidade última, nosso único acesso à verdade”. Tempo da poesia, encontraria na indeterminação do rastro, síntese dos aspectos fugitivos, da presença / ausência de si mesmo e do outro; ou na poesia como testemunho e transmissão diante da impossibilidade de dizer, aliando escrita e vida precária, como na noção de “efêmero”; nas hesitações do “eu” diante dos diversos caminhos de sua própria inscrição, do sonho, das imagens e da narrativa, alternando dois lugares, dois tempos, dois estados de consciência; ou na memória / esquecimento da presença ou do “simples”, no limiar ou nas bordas da palavra poética, o seu caminho. Intuição de um lugar como das pedras, será uma “parole” / “palavra”, lugar do tempo mortal:

[...] Car poète est celui qui sait que dans cette alchimie de la forme pure se perdrait la pratique du temps mortel qui est la seule vrai clef de notre rapport au monde. [...] Pois poeta é aquele que sabe que nesta alquimia da forma pura se perderia a prática do tempo mortal que é a única chave verdadeira de nossa relação com o mundo.] (*Entretiens*, p.230)

\* \* \*

Para dizer também que o estudo, aos poucos, tentará buscar esse lugar, tanto mais do que esboçar respostas para perguntas já muito antigas, talvez desde Agostinho que, entre os anos de 397 e 398 d.C., escrevia, no livro XI das *Confissões*:

[...] Que é, pois, o tempo? Quem poderá explicá-lo clara e brevemente? Quem o poderá apreender, mesmo só com o pensamento, para depois traduzir por palavras o seu conceito? E que assunto mais familiar e mais batido nas conversas do que o tempo? Quando dele falamos, compreendemos o que dizemos. Compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam. O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei. (Agostinho, 1999, p.322)

A resposta dirá menos, assim, sobre a possibilidade de uma tradução em palavras do “conceito” de tempo – ou de sua explicação – do que a tentativa de divisar os diversos modos de sua manifestação, ou de sua “mise en intrigue”/ “narração” (*mythos*), como afirmaria Paul Ricoeur, através de uma obra poética particular. Nela o estatuto do tempo é o lugar de sua legitimação e de verdade. O estudo pretende reunir três modos de abordagem da questão do tempo – o rastro, a hesitação e a memória – nesse espectro amplo, porque os compreende como constitutivos da obra poética de Yves Bonnefoy. A noção de “rastro”/ “trace” permite considerar um caminho fundamental que remontaria a seu primeiro livro de ensaios, *L’Improbable*. A finitude desvelaria o sentido de uma beleza frágil, índice, como

afirmaria John E. Jackson, de um “efêmero (a evaporação) que seria nossa partilha”. No ensaio dedicado às pinturas murais da França gótica, publicado em 1954, o poeta já se confrontava com os vestígios que “fixavam os traços / traits de uma existência confusa”, quase apagada, nos murais desfeitos pelo tempo. A fixação, mas também o seu quase apagamento, como na dialética divisada no ensaio sobre Ravena, repercutiria ao longo de toda a sua obra poética e crítica. Está nas interrogações de *Du Mouvement et de l’immobilité de Douve*:

Que saisir sinon qui s’échappe,  
 Que voir sinon qui s’obscurcit,  
 Que désirer sinon qui meurt,  
 Sinon qui parle et se déchire? (*Douve*, p.66)

[Que capturar senão quem escapa,  
 Que ver senão quem se obscurece,  
 Que desejar senão quem morre,  
 Senão quem fala e se dilacera?]

Encontra-se, além disso, na contrariedade de uma escrita poética que pretenderá trazer a seu “corpo” uma intuição do “verdadeiro”, como no poema “Vrai corps”, analisado no segundo capítulo deste estudo.

A noção de rastro não deixaria de apontar, assim, para uma morte: ausência que é constitutiva do paradoxo ontológico que representa. É o sentido que Yves Bonnefoy trará às suas leituras de Baudelaire. A angústia diante das pedras de Ravena, ou da morte de Douve, apontaria para uma negatividade da ausência do outro, manifestação de uma presença “que escapa”, no horizonte fugitivo. A perda da origem, mas também a esperança de um “segundo amanhecer”, de um mundo segundo reerguido, como na imagem da Fênix em *Hier régnant désert*, tornam-se o espaço dos poemas, o “rastro que conta”, como observaria em “Le Nénuphar blanc” de Mallarmé: “são os aspectos mais fugitivos de nossa experiência —

um barulho de passo, no *Nenúfar branco*, ou um chapéu – que guardam o rastro que conta [...]”.

Desse modo, a possibilidade de considerar a noção de “rastros” substitui a de “presença”, frequente aos primeiros ensaios e poemas de Yves Bonnefoy, tanto quanto a alguns dos estudos críticos consagrados ao poeta, como o de Gérard Gasarian, *Yves Bonnefoy: la poésie, la présence*. Há nela um movimento de temporalização que seria, tanto mais, constitutivo de sua escrita poética: entre a morte e um “mundo segundo”. Inscreve-se entre dois tempos ou, para retomar a expressão de Jean Starobinski, “entre dois mundos”, ampliando uma oposição entre “presença” e “palavra” ou entre uma energética do ser e seu fechamento na linguagem. É o que observaria Yves Bonnefoy no ensaio dedicado a Gilbert Lely: rastro da presença do outro, de sua ausência, afirmando-se como um “outro polo da experiência”. É o que indicaria, do mesmo modo, na narrativa “Convenerunt in unum” de *Rue Traversière*:

[...] Une salle vide. L’absence comme tout de même encore de la vie, comme un appel – trace d’une présence qui fut et pourrait reprendre à l’horizon de ce qui, signifiant sans signifié, signe sans référent, langue sans parole, coule de toute part, roule en vain. [(..) Uma sala vazia. A ausência como ainda mesmo a vida, como um chamado – rastro de uma presença que foi e poderia ressurgir no horizonte do que, significante sem significado, signo sem referente, língua sem palavra, flui de todo lado, gira em vão.] (RT, p.37)

A essa tensão serão dedicados os dois primeiros capítulos deste estudo: o primeiro deles voltado à noção de “equivalente espiritual”, expressão que se encontra em *À la Recherche du temps perdu* de Marcel Proust, e sua relação com o sentido de “inscrição” e de “presença”; o segundo deles consagrado às noções de “morte”, “símbolo” e “alegoria” no livro *Du Mouvement et de l’immobilité de Douve* e nas leituras de Yves Bonnefoy da poesia de Baudelaire. A esses dois momentos, trazidos nos capítulos “Marcel Proust e Yves Bonnefoy: inscrição, presença”, “Morte, símbolo e alegoria:

Baudelaire e o lugar da salamandra”, soma-se o capítulo “Pedras e vozes, caminhos do testemunho”, que pretende contemplar, ainda uma vez, a dialética do rastro, mas através da investigação das noções de “testemunho” e “transmissão”. Os livros de poemas *Hier régnant désert* e *Pierre écrite*, publicados após *Douve*, parecem explicitar uma dimensão do “rastro” como modo de compartilhar, de voltar-se ao outro. As imagens das pedras e das vozes, como inscrição tumular e como música, caracterizariam uma ética da alteridade como modo de relação temporal, trazida pela voz plural “nós”. A publicação de *Hier régnant désert* coincidiria, aliás, com a elaboração do ensaio sobre Rimbaud em que Yves Bonnefoy observaria uma “nova escrita mais acolhedora”, preparando o surgimento de uma língua “onde o eu e o outro poderão dialogar”.

Se a noção de rastro / “trace” não foi desenvolvida pela ensaística e pela crítica do poeta, que preferirá, em diversos momentos, os termos e expressões “objeto”, “lugar verdadeiro”, “presença” e “unidade”, a noção de “hesitação”, trazida ao segundo momento deste estudo, já se encontrava no poema VII de “Théâtre”, em *Douve*.

Je t'ai vue ensablée au terme de ta lutte  
Hésiter aux confins du silence et de l'eau (*Douve*, p.51)

[Eu te vi coberta de areia no fim de tua luta  
Hesitar nos confins do silêncio e da água]

É a partir dos anos 1970, com a publicação de *L'Arrière-pays* e de outras “narrativas em sonho”, que ela passaria a constituir, no entanto, um lugar central para a poética de Yves Bonnefoy. A primeira imagem da encruzilhada que surge no livro *L'Arrière-pays* rescinde a uma articulação entre hesitação e decisão que se estenderá a todo o texto, num caminho, como em Marcel Proust, do aprendizado dos signos e das obras de arte. Diante das encruzilhadas, pedras e caminhos inacabáveis, surge a imagem de uma soleira / “seuil”. Como observaria para a pintura, na eleição de um modo de relação entre a

pintura e a poesia – sob o signo do *ut pictura poesis* – trata-se, para Yves Bonnefoy, de um instante em suspenso que “dura um pouco em suas linhas” (VE, p.194). Há um sentido do tempo como duração / “durée”, para retomar Henri Bergson, que surge nas narrativas, ensaios e poemas de Yves Bonnefoy, sobretudo a partir da publicação de *L’Arrière-pays*. Aponta para uma articulação entre dois momentos: da indecisão e da decisão. São, igualmente, dois modos de escrita poética. A necessidade das narrativas, a publicação de textos até então relegados a um estágio prévio ou transformados em poemas, como no caso de *Le Voyageur* ou de *L’Ordalie*, trariam ao centro de sua obra poética uma preocupação com um tempo que dura, na ação suspensa. Permite abarcar uma duplicidade do “aqui” e do “distante”, da realidade e do sonho. Equivale, igualmente, à assunção de um outro modo de si, alternando escrita autobiográfica e crítica de arte, tempo do “eu” e do outro, narrativa abandonada, como no caso de *Le Voyageur*, e narrativa aceita. Tal duplicidade representaria, muitas vezes, dois modos de consciência, dois graus ou dois caminhos: caminho reto e errância como em *La Vie errante*, publicado em 1993. Há, do mesmo modo, na narrativa “L’Égypte”, uma “qualidade de duração verdadeiramente vivida” dada pelo gesto de interrupção da ação. É ele que se buscará compreender no capítulo “*L’Arrière-pays, Rue Traversière e Dans le leurre du seuil*”: sonho, hesitação e labirinto”, no segundo momento deste estudo.

Por fim, a última parte, a que corresponderá o único capítulo “Memória do simples: *Ce qui fut sans lumière, Les Planches courbes*”, pretende voltar-se, ainda uma vez, à dialética do rastro, mas através da oposição entre memória e esquecimento. Ela reencena não só os diversos paradoxos inscritos na noção de rastro, constitutivos de um questionamento da memória, como afirmaria Paul Ricœur em *La Mémoire, l’Histoire, l’Oubli*, mas traz ao centro do estudo diversas tensões entre representação e real, frequentes à obra crítica de Yves Bonnefoy. A ela soma-se a proposição de uma “unidade” como lugar da poesia. Daí o caminho talvez de uma temporalidade em luta em direção a uma outra cada vez mais aceita, e que resultará nas coletâneas de poemas *Ce qui fut sans lumière e Les Planches*

*courbes*. Nesta última, há não apenas o retorno a temas mitológicos, mas também a uma memória do pai e da infância, proposição de uma origem como lugar do “uno”, do “simples”. Como no texto “L’Amérique” de *Le Théâtre des enfants*, de 2001, o instante do encontro com o outro “salvo” ou “perdoado”, “redimido” – como o de Ceres batendo à porta ou dos nadadores pedindo resgate em *Les Planches courbes* – torna-se o instante da lembrança, num “quase” entre a unidade, diante da “barca dos mortos”, e a presença:

Je ne t’oublie jamais [...] Et parfois je touche presque à ton front, à ton regard qui demande, mais alors ce sont tous ces signes qui se dissipent. Et avec eux le jour et la nuit, et même le monde, même le vent. [Não te esqueço jamais (...) E às vezes quase toco teu rosto, teu semblante que pede, mas são então todos esses signos que se dissipam. E com eles o dia e a noite, e mesmo o mundo, mesmo o vento.] (*Théâtre*, p.22-3)

\* \* \*

O desdobramento que se propõe a seguir privilegia, assim, em suas três partes, três conjuntos de textos. Serão lidos, na parte destinada ao questionamento da noção de rastro, sobretudo os poemas “Vrai nom”, “La lumière profonde a besoin pour paraître”, “Vrai lieu du cerf”, “Vrai corps”, “Le lieu de la salamandre” e “Les arbres” de *Du Mouvement et de l’immobilité de Douve*, os poemas “Ménaces du témoin” e “À la voix de Kathleen Ferrier” de *Hier régnant désert*, alguns poemas de *Pierre écrite*, os ensaios “Les tombeaux de Ravenne” e “L’acte et le lieu de la poésie” de *L’Improbable* e alguns estudos consagrados a Baudelaire. Na segunda parte, destinada à noção de hesitação, serão analisadas as narrativas *L’Arrière-pays*, “L’Égypte”, “Les découvertes de Prague” e “Nouvelle suite de découvertes” de *Rue Traversière* e o livro de poemas *Dans le leurre du seuil*. Por fim, na terceira parte consagrada à noção de memória, o centro das leituras estará nos livros de poemas *Ce qui fut sans lumière* e *Les Planches Courbes*, numa reflexão que se estenderá ao verso “je ne me souviens”/ “eu não me lembro” do

poema *Le Cœur-espace*, publicado em 1946. Menos com o intuito de restringir cada noção a um momento específico de sua obra, o interesse dessa divisão é estabelecer, quando possível, um percurso cronológico para as publicações de Yves Bonnefoy, privilegiando seus textos mais importantes. O estudo não deixará de cercar-se, todavia, de referências às obras de Marcel Proust, de Baudelaire, de Pierre Jean Jouve e de Philippe Jaccottet, dentre outros, cujos diálogos com a obra poética de Yves Bonnefoy permitam estabelecer, mais claramente, o seu percurso.

\* \* \*

“A poesia não é, no mais vivo de suas inquietações, senão um ato de conhecimento”. A citação está na *Aula inaugural* de Yves Bonnefoy ao Collège de France em 1981. Os títulos dos primeiros livros de poemas evidenciam, do mesmo modo, uma preocupação do poeta que confina com o gesto filosófico. São eles *Anti-Platão*, *Do Movimento e da imobilidade de Douve* ou o primeiro *Tratado do pianista / Traité du pianiste*, de 1946, pouco antes de encontrar o *Tratado de metafísica* de Jean Wahl, “pássaro que se ouve saltar de galho em galho, com seu estranho grito dos confins do mundo”, como afirmaria em depoimento recente. Conceitual e anticonceitual, segundo Daniel Leuwers, o caminho de Yves Bonnefoy se divide entre um desejo de poesia e um esforço de teorização que remonta a seus primeiros ensaios. Um deles se dedicava a uma compreensão da dialética entre o existencialismo que observava em Kierkegaard e o “sistema” que, como Jean Wahl, distinguia na obra filosófica de Hegel, partição que não deixou de retomar ao longo de sua obra crítica. Yves Bonnefoy se situa, de fato, no caminho oposto de um poeta como Philippe Jaccottet, seu contemporâneo, cuja obra poética e numerosas traduções, dentre elas da *Odisseia* de Homero, não se acompanharam de uma produção teórica e filosófica. Maurice Blanchot já o afirmava, em 1959: erguendo-se contra o conceito e se colocando do lado do sensível, Yves Bonnefoy falava “no interior e em benefício dessa ordem conceitual que pretendia recusar”. Não raro, ensaios sobre Mirò ou sobre Alexandre Hollan

serão precedidos por considerações sobre um estatuto conceitual negado em cada um dos artistas, numa dialética que vem até o livro *Remarques sur le regard*, de 2002b, entre os olhos que organizam e o olhar sensível, ou entre a “visão” e a “vista”. Do mesmo modo, o ensaio surrealista “A nova objetividade” já trazia ao centro de suas preocupações, em 1945, um objeto que escapava às categorias da razão científica e filosófica, e que seria mais tarde substituído pela noção de presença.

A leitura da poesia de Yves Bonnefoy justifica, assim, a abordagem o mais das vezes filosófica que se trará a seus poemas e textos críticos. O interesse não é o de nublar as fronteiras de cada um dos discursos, tão reivindicadas pelo poeta. Há, além disso, matizes entre a sua produção ensaística e a sua poesia que impossibilitam o trânsito rápido de noções que estão, às vezes, dos dois lados, como as de verdade ou de “depossessão”, que surge num dos poemas de *Dans le leurre du seuil*. Este serve mal a uma imagem de sua poesia, ladeada, muitas vezes, pela presença de alexandrinos e decassílabos clássicos, versos pares e por uma dialética que é constitutiva também de um questionamento do tempo.

\* \* \*

Yves Bonnefoy nasceu em 24 de junho de 1923 em Tours. Realizou estudos secundários, depois matemática e filosofia respectivamente em Tours, Poitiers e Paris. Publicou os livros de poemas *Anti-Platon* (1947), *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve* (1953), *Hier régnañt désert* (1958), *Pierre écrite* (1965), *Dans le leurre du seuil* (1975), *Ce que fut sans lumière* (1987), *Début et fin de la neige* (1991), *Les Planches courbes* (2001), dentre outros. Traduziu *Henrique IV*, *Júlio César*, *Hamlet*, *Rei Lear*, *Romeu e Julieta*, *Macbeth*, *A Tempestade*, dentre outras peças e poemas de Shakespeare, além de poemas de W. B. Yeats, John Keats, Giorgios Seferis, John Donne e Giacomo Leopardi. Publicou como ensaísta *L'Improbable* (1959), *Rimbaud* (1961), *Rome 1630: l'horizon du premier baroque* (1970), *Le Nuage Rouge* (1977), *La Vérité de parole* (1988), *Entretiens sur la poésie* (1990), *Alberto Giacometti: biographie d'une œuvre*

(1991), dentre vários ensaios e livros sobre a poesia de Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Nerval, Seferis, Breton e sobre a pintura de Piero della Francesca, de Mirò, de Raoul Ubac, de Pierre Alechinsky, de Alexandre Hollan, de Farhad Ostovani. Organizou um dicionário de mitologias e religiões das sociedades tradicionais e do mundo antigo. Publicou ainda algumas “narrativas em sonho”: *L'Arrière-pays* (1972), *Rue Traversière* (1977), *Récits en rêve* (1987), que reúne as duas publicações anteriores, *La Vie errante* (1993) e *Le Théâtre des enfants* (2001). Foi professor no Collège de France de 1981 a 1993 na cátedra de poética que pertenceu a Roland Barthes. Parte de seus cursos foi compilada em *Lieux et destins de l'image* (1999).

\* \* \*

A poesia e a crítica de Yves Bonnefoy tiveram, desde os anos 1950, uma notável recepção na França. São desse período os dois ensaios importantes de Maurice Blanchot consagrados a *L'Improbable* e publicados na *Nouvelle Revue Française*, além da resenha do poeta Jean Grosjean ao livro *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve* em 1954. Em 1964, Jean-Pierre Richard dedica ao poeta um capítulo principal no livro *Onze études sur la poésie moderne*, colocando-o ao lado de René Char, Saint-John Perse, Jacques Dupin e Philippe Jaccottet. A partir de 1970, a fortuna crítica de Yves Bonnefoy ganharia um grande impulso com a publicação dos números especiais das revistas *L'Arc*, em Aix-en-Provence, e *World Literature today*, e com a exposição realizada pela Bibliothèque Municipale de Tours, no momento da reunião pela Mercure de France de seus cinco primeiros livros de poemas, em 1978. Tal impulso resultou em estudos interpretativos importantes, tais como os de Michèle Finck, de John E. Jackson, de Patrick Née, de Claude Esteban, de Richard Vernier, de Dominique Combe e de ensaios como os de Jean Starobinski, de Pierre Brunel, de Jean-Michel Maulpoix, dentre tantos outros, com ênfases e questões que serão retomadas, cada uma a seu tempo, pelo estudo seguinte. Para uma análise mais detalhada da recepção crítica de Yves Bonnefoy desde os primeiros anos surrealistas, e de sua recepção e tradu-

ção para outras línguas, indica-se, desde já, o estudo de Daniel Lançon, *L'Inscription et la réception critique de l'œuvre d'Yves Bonnefoy: corpus bibliographique général et descriptif (œuvre, traductions et critiques)*, juin 1946-juin 1996, tese de doutorado, Université de Paris VII/Lettres, 1996.

# I RASTRO

Rastro, “trace”. Nem tanto um conceito, a viabilidade segura de seus modos. Vestígios, pistas. As que se anunciam em *Douve*, “tomada pelo sangue de pistas que se perdem”/ “prise par le sang de pistes qui se perdent”, ou como no *Traité du pianiste* de Yves Bonnefoy, publicado em 1946: “ele apaga os últimos rastros do assassinio”/ “il efface les dernières traces du meurtre”. Assim se dispersaram os modos de assumir e de apagar com que se inicia este estudo.

Ton visage ce soir éclairé par la terre,  
Mais je vois tes yeux se corrompre  
Et le mot visage n’a plus de sens (*Douve*, p.57).

[Teu rosto esta noite iluminado pela terra,  
Mas vejo teus olhos corromperem-se  
E a palavra rosto não tem mais sentido.]

Voltar-se para a poesia de Yves Bonnefoy, inquirindo essa imagem simples: aquilo que se inscreve como o poema, a moldura, as massas de cor, a arquitetura, materialmente, para depois apagar-se. Os passos na neve, os riscos de carvão feitos no ar. Nas palavras que evocam aquilo que as engendra e que as destrói, num único instante. Rastro, remontando às condições transcendentais de apreensão e de nosso estar no mundo. Aludindo ao estatuto ontológico paradoxal

de um ser que não é mais. O rosto iluminado pela terra, instaurado na linguagem, é o mesmo que virá desfazê-la, dizendo para o sentido, corrompido pelo movimento dos olhos, sua precariedade: “a palavra rosto não tem mais sentido”.

Com essas imagens, em sua supressão gradativa, podemos, talvez, iniciar a leitura da poesia de Yves Bonnefoy. Observar o estatuto desses vestígios que se afirmam e se perdem.

Je ne suis que parole intentée à l'absence,  
L'absence détruira tout mon ressassement.  
Oui, c'est bientôt périr de n'être que parole,  
Et c'est tâche fatale et vain couronnement. (*Douve*, p.89)

[Eu sou apenas palavra intentada à ausência,  
A ausência destruirá toda minha ruminação.  
Sim, é logo perecer de ser senão palavra,  
E é tarefa fatal e vão coroamento.]

Na palavra dita, “parole”, pretendendo uma presença que está no seu modo de destruição. Operam um duplo viés de aproximação da realidade, não como *mimesis*. Trata-se de uma fratura, de uma quebra entre dois graus distintos de intensidade ontológica. Isso será assunto para a ensaística de *L'Improbable* de 1959, para ensaios sobre André Breton, Baudelaire, Roland Barthes. Para Yves Bonnefoy, há um estatuto da “presença” – termo tantas vezes evocado – num lugar turvo / perturbado, “troublé”, da realidade, na folhagem “que brilha sob a folhagem”. Para dizer que há uma mais profunda, diversa, e que rompe o ideal do conceito filosófico.

O percurso é lastrear esse horizonte, no apagamento que encontra, muitas vezes, a morte, desde o ensaio “Les tombeaux de Ravenne”. Na inscrição que é a condição de abertura do poema ao outro, a suas muitas vozes, ao “eu” dividido. No rastro como testemunho, afeito a outra temporalidade. No rastro como voz, perecendo de ser “apenas palavra”. Palavra como “tâche”/ “tarefa”, buscando abertura às experiências, às durações “verdadeiramente vividas”.

O sentido deste primeiro percurso é partir de Marcel Proust, do que chamou de “equivalente espiritual”. A cena é a meditação final na biblioteca dos Guermantes. Ali a personagem tomada por uma sucessão de lembranças, indo na direção de um outro tempo, formula o lugar da obra de arte. Era preciso prolongar as sensações primeiras, das madeleines, dos campanários de Martinville, dos pavimentos desiguais. Investigá-las e extrair daí, nas marcas deixadas pelo passado, quase apagadas, a possibilidade de reencontrar-se. Fixá-las, conferir-lhes forma. A inscrição, que era o sentido da palavra literária, atestava um pertencimento e enraizamento temporais dados pela presença e constatação de um mundo envolvente. Metonímico, se se quiser retomar o conhecido ensaio de Genette. Além disso, implicava a dimensão ontológica desse “eu” que, ao inscrever, buscava discernir e propagar um dos modos de sua alteridade. Serão lidos os poemas “Vrai nom” e “La lumière profonde a besoin pour paraître” de Yves Bonnefoy, ambos de *Du Mouvement et de l’immobilité de Douve*.

Inscriver, mas para apagar / “effacer”, discernindo o que está em sua volta, nas sombras: o silêncio dos amantes, a fumaça. Rastro que será a marca da passagem dos vivos, a frase desfeita tão logo ela queima no ar:

Et soyons l’un pour l’autre comme la flamme  
 Quand elle se détache du flambeau,  
 La phrase de fumée un instant lisible  
 Avant de s’effacer dans l’air souverain. (DLS, p.289)

[E sejamos um para o outro como a chama  
 Quando se solta da tocha,  
 A frase de fumaça legível um instante  
 Antes de apagar-se no ar soberano.]

Rastro que visa um mar ausente, um outro mundo “para além da visão habitual”, em ensaio sobre Degas. “Things dying, things new born”, para retomar o *Winter’s tale* de Shakespeare, epígrafe de *Pierre écrite*: perdição e redenção. O espaço da palavra seria um

“entre-dois-mundos”, definindo um mundo segundo nascido do sacrifício do imediato. Assim Yves Bonnefoy mencionaria Baudelaire, na poesia, a partir de então, perigosa:

Baudelaire a ranimé la grande idée sacrificielle inscrite dans la poésie. / Il a inventé, lorsque Dieu pour beaucoup avait cessé d’être, que la mort peut être efficace. Qu’elle seule reformera l’unité de l’être perdu. (...) Elle ouvrirait au sentiment religieux, au terme de sa longue errance, la demeure de poésie. (*L’Improbable*, p.39) [Baudelaire reanimou a grande ideia sacrificial inscrita na poesia. / Inventou, quando Deus há tempos deixara de existir, que a morte pode ser eficaz. Que só ela restabelecerá a unidade do ser perdido. (...) Ela abriria ao sentimento religioso, ao fim de sua longa errância, a morada de poesia.]

Baudelaire retornaria à ideia de um lugar sacrificial, à unidade de um ser perdido. O conhecimento tornava-se conhecimento através da morte, no teatro da evidência: o corpo humano. Isso para além dos túmulos, “agravando o curso mortal”, insinuando uma voz que “deseja o que se perde”. O percurso é, nesse segundo momento, observar as imagens do corpo e da salamandra, e investigar essa ausência: na morte e na palavra, visando um mundo perdido, conferindo unidade ao ser inapreensível, abertura ao sentimento religioso. Há um conjunto de ensaios sobre Baudelaire em *L’Improbable*, em *La Verité de parole*, no *Cours de poétique au Collège de France*, na revista *Europe*, intitulado “La septième face du bruit”, dentre outros, além de um livro, *Baudelaire: la tentation de l’oubli*, de 2001, de um conjunto de conferências publicado em 2003, de uma entrevista a Jean Starobinski, *Goya, Baudelaire et la poésie*, de 2004. Todos permitem observar o que estava em “Les tombeaux de Ravenne” ou no ensaio “Les Fleurs du Mal”: morte que orienta o ser, símbolo e alegoria para o “eu” em luto. O trajeto evoca *L’Érotisme* de Georges Bataille, em sua recusa à ciência e ao conceito filosófico. Evoca os modos possíveis de abarcar a alteridade da morte. Serão lidos os poemas “Vrai corps” e “Lieu de la salamandre”, ambos de *Douve*.

O rastro é ainda inscrever para testemunhar. O ensaio “Les tombeaux de Ravenne” e as pedras de *Pierre écrite* parecem inserir a poesia de Yves Bonnefoy numa trajetória dos túmulos, como limiar de um tempo público e da temporalidade. Fratura que remonta à destinação como temporalidade autêntica em Heidegger. Em *Hier régnañt désert*, há dois sentidos que se apreendem, um deles do envelhecimento – “depois envelheci” / “puis j’ai vielli” – mas também do poema como tempo dividido, como voz. Assim estavam as árvores de *Douve*, num movimento frequente à poesia de Yves Bonnefoy: indicação de uma segunda voz, de uma testemunha.

Vous qui vous êtes effacés sur son passage,  
 Qui avez refermé sur elle vos chemins,  
 Impassibles garants que Douve même morte  
 Sera lumière encore n’étant rien. (*Douve*, p.65)

[Vós que vos apagastes sobre sua passagem,  
 Que fechastes sobre ela vossos caminhos,  
 Impassíveis avais de que Douve mesmo morta  
 Será luz ainda não sendo nada.]

São avais, garantias: da passagem dos vivos. O terceiro percurso buscará compreender o rastro como testemunho e transmissão. Observar como se pode responder à oposição entre tempo vulgar e temporalidade autêntica, como os sentidos da responsabilidade e da poesia como um lugar “partilhado” – imagem central a *Pierre écrite* – comportam uma proposição também sobre o testemunho. Serão lidos os poemas “Les arbres” de *Douve*, “Ménaces du témoin” e “À la voix de Kathleen Ferrier” de *Hier régnañt désert* e algumas “pedras” de *Pierre écrite*.

Em resumo – inscrição, morte e testemunho. Orientam a poesia para um tempo no instante em que ele mesmo advém de ser buscado, no que o surpreende e o desfaz, no atestado dúplice de sua presença. Afirmam, assim, um modo da angústia – da hesitação e da memória (outras duas partes deste estudo) – instaurado pelos riscos da palavra poética: “parole risquée”. Será esse o estatuto diverso, para Yves Bonnefoy, de sua mediação.

# MARCEL PROUST E YVES BONNEFOY: INSCRIÇÃO, PRESENÇA

Il faut à la parole même une matière,  
Un inerte rivage au delà de tout chant.  
(*Douve*, p.74)

[Mesmo à palavra é preciso matéria,  
Uma margem inerte para além de todo canto.]

## I

Inscriver os rastros, fixá-los. Como um gesto inaugural, o tempo cessa: o tempo da vida. E é como se os olhos se abrissem para o dia. Leio o poema “Deux barques” de *Dans le leurre du seuil*, com a cintilação de seu tempo na água infinita. Para o “eu” que pede para ser acolhido “intensa mas distraidamente”, depois se dispersa. (*DLS*, p.275) Aqui é o despertar que procura, no copo d’água da noite, meio cheio, o lugar do tempo seguro, nos sopros / fôlegos e nos lábios:

J’écoute, je ne sais quel bruit, puis je me lève  
Et je cherche, dans l’ombre encore, où je retrouve  
Le verre d’hier soir, à demi plein.  
Je le prends, qui respire à notre souffle,  
Je te fais le toucher de ta soif obscure,

Et quand je bois l'eau tiède où furent tes lèvres,  
C'est comme si le temps cessait sur le miennes  
Et que mes yeux s'ouvraient, à enfin le jour. (*DLS*, p.277)

[Escuto, não sei que ruído, e me levanto  
E procuro, na escuridão ainda, onde encontro  
O copo de ontem à noite, meio cheio.  
Pego-o, ele que respira à nosso sopro,  
Te faço tocá-lo com tua sede obscura,  
E quando bebo a água morna onde estiveram teus lábios,  
É como se o tempo parasse nos meus  
E meus olhos se abrissem, enfim, ao dia.]

Há um gesto equivalente para a personagem de Marcel Proust no momento dos beijos trocados com Albertine em *Le Côté de Guermantes*, “naquele curto trajeto de meus lábios às suas faces”. Ou nas madeleines, nos passeios às praias de Balbec, nos caminhos “fugitivos, infelizmente, como os anos”. Despertar provisório para a sucessão de símbolos inscritos pelo narrador, procurando, na escuridão, as marcas deixadas pelo passado. São esquecimentos que nos fazem, tão logo reavivados, “respirar um ar novo, precisamente porque se trata de um ar que já respiramos outrora”. (Proust, 1989a, p.448).<sup>1</sup> Mobilizam-se por rastros que escapam ao inteligível.

[...] le geste le plus insignifiant que nous avons fait était entouré, portait sur lui le reflet des choses qui logiquement ne tenaient pas à lui, en ont été séparées par l'intelligence. (Idem, *ibidem*) [(...) o gesto mais insignificante que fizemos estava envolvido, trazia consigo o reflexo das coisas que logicamente não lhe correspondiam, separadas dele pela inteligência.]

1 As citações, salvo menção – quando extraídas da edição estabelecida por Clarac e Ferré, 1954 – provêm dessas edições de 1987 a 1989. Sobre a estrutura do texto e o modo como a criação romanesca de Proust se apoia sobre a forma essencial do tempo e do “eu”, bem como os problematiza, cf., dentre tantos estudos, Tadie, 1971, sobretudo caps. X, XI e XII. As traduções são minhas.

O movimento é simples e incorpora, através de um objeto ou impressão, a abertura à outra experiência. Como os beijos de Albertine, os lábios. No próprio significado trazido em seu nome, o rastro guardado na língua: Albertine como a alba, solar. Possibilitam acolher as manhãs de sol distantes de Balbec. Os caminhos se encontram, marcados por um horizonte, por uma abertura.

O ruído da colher, as madeleines, o nome de Albertine, submetem o narrador a uma distância. A lembrança evocada é bem mais do que análoga à primeira. Recria em torno de si o lugar antigo, oferece ao narrador uma de suas identidades, daquelas que há entre o passado e o presente. Tempo que cessa. A presença de uma marca, de um objeto, projeta a existência pretérita, envolvida por suas cores e odores – por suas palavras – na existência cotidiana do sujeito. Este se deixa vencer por outro tempo. Afirma-se o justo arbítrio de uma impressão que não será jamais uma vontade. Sua eleição pela inteligência é arbitrária, distraída. Os fragmentos do presente ou do passado tornam-se “reais sem serem atuais, ideais sem serem abstratos, [...] a essência permanente e habitualmente escondida das coisas se liberta, e nosso verdadeiro eu que, talvez desde muito tempo, parecia morto, embora não inteiramente, desperta, adquire ânimo ao receber o alimento celeste que lhe é trazido”. (Idem, p.451)

Tal seria o sentido da inscrição, nessas evocações reviradas e confusas “que não duram mais que segundos”. Na elaboração pretendida pelo narrador, no mesmo instante em que outra – a palavra instituída, desde o início, pela *Recherche* – vem vislumbrar o seu término. Torna-se o lugar do mundo aberto, recuperando o passado, apontando para o que está além de sua presença. O rastro é, nesse momento, o modo de abarcar a sua própria inscrição, de transferir a percepção dos gestos, trazidos pelo texto, à busca e fixação desses mesmos gestos. O retorno e ampliação desse círculo se mostra na palavra literária, nos signos revelados, como o copo meio cheio, conforme eles vão afirmando a sua permanência e integridade. E, com a sede então aplacada, voltam-se ao meio espaço da noite anterior e do dia.

## II

Marcel Proust, em *Le Temps retrouvé*, afigura a realização da obra de arte como modo de converter as sensações dos signos nesse “equivalente espiritual”.<sup>2</sup> Trata-se da proposição de uma verdade ressuscitada, no momento em que se reencontrariam um nome, um verso, um refrão esquecido.

La résurrection au réveil – après ce bienfaisant accès d’aliénation mentale qu’est le sommeil – doit ressembler au fond à ce qui se passe quand on retrouve un nom, un vers, un refrain oublié. (Proust, 1988b, p.387) [A ressurreição ao despertar – após essa benéfica crise de alienação mental que é o sono – deve parecer, no fundo, com o que acontece quando reencontramos um nome, um verso, um refrão esquecido.]

São signos premonitórios, como diria Paul Ricœur, portadores de um sentido desdobrado que só resta à inteligência esclarecer, tornando-se matriz de todas as relações em que dois objetos são alçados à essência e subtraídos às contingências do tempo. (Ricœur, 1995, p.250) Índices de uma autenticidade imemorial, de um antes sem fronteiras dado desde sua primeira frase, cuja tradução pelo tempo verbal no imperfeito será certamente inapropriada: “Durante muito tempo, costumava deitar-me cedo” / “Longtemps, je me suis couché de bonne heure”. Para Georges Poulet, corresponde a um instante, no momento em que o narrador descreve o seu despertar no meio da noite, que não é precedido por nenhum outro, instante primeiro como em Descartes, orientado para o nada que o precede. De uma atenção à emergência de “alguma coisa que *não é mais*, e não alguma coisa que *não é ainda*”, na tentativa de situá-la no universo fenomenal. (Poulet, 1950, p.364)

---

2 Sobre a proximidade da teoria proustiana do simbolismo da vida e sua origem na obra teórica de Gabriel Séailles, cf. Fraisse, 1990, p.432-6, no verbete “L’‘équivalent spirituel’ trouvé chez Gabriel Séailles”.

Marcel Proust, no momento da meditação na biblioteca dos Guermantes, conduz a uma indagação sobre o sentido das palavras escritas e figuras desse outro tempo: do sabor da madeleine, dos campanários de Martinville. Momento em que se suspende toda inquietação acerca do futuro, toda dúvida intelectual. Como para a personagem das *Mil e uma noites*, realiza-se, de maneira insuspeita, um ritual que faz aparecer, visível apenas para si, “um gênio dócil pronto para levá-lo ao longe”. (Proust, 1954, p.868) Surge uma esperança, como em *La Fugitive*, na decisão que era escolha das palavras e eleição do pensamento.

Une allégresse m’avait même soulevé au moment de son départ, parce que j’avait pris une décision. “J’ai répondu du tac au tac.” Et mes souffrances avaient été dispersées. (Proust, 1954, p.444) [Cheguei a ter mesmo um entusiasmo no momento de sua partida, porque havia tomado uma decisão. “Respondi de bate pronto”. E meus sofrimentos haviam se dispersado.]

Ao retornar a uma carta enviada à Albertine, um entusiasmo, cujo valor não se traduz de imediato, surpreende o narrador. Deixa-se levar pela lembrança da frase escrita, para longe. Não se opunham aí, tampouco, lembrança involuntária e do hábito: duas formas de memória, para Henri Bergson. A primeira, espontânea e imediatamente perfeita, conservando seu lugar e sua data. A segunda, reportando as repetições e o exercício habitual do corpo, armazenando-se num sistema fechado de movimentos automáticos. (Bergson, 1999, p.91) São duas condições “extratemporais”, obtidas na infusão da madeleine, na lembrança dos campanários de Martinville, mediante as palavras perigosas, no medicamento, no *phármakon*. Aprendizagem da separação: de Albertine e de si. São essas palavras que trarão a invisível crença que sustenta o “edifício de nosso mundo sensível”.

Albertine, je pouvais penser à elle, en pleurant doucement, en acceptant de ne pas plus la voir ce soir qu’hier; mais relire “ma décision est irrévocable”, c’était autre chose, c’était comme prendre

un médicament dangereux, qui m'eût donné une crise cardiaque à laquelle on peut ne pas survivre. (Proust, 1954, p.445-6) [Albertine, eu podia pensar nela, chorando suavemente, aceitando não vê-la mais esta noite como ontem; mas reler “minha decisão é irrevogável” era outra coisa, era como tomar um medicamento perigoso que teria me causado um ataque cardíaco do qual pode-se não sobreviver.]

Instante de imobilidade, nele cessariam as hesitações acerca da separação. Busca de uma epifania da memória, que permanecerá no tempo: ideia de conservação. Trata-se, além disso, da inscrição como contenção significativa aos gestos divisados pela *Recherche*, desdobrados, como na frase à Albertine. Eles viriam desvelar os “verdadeiros paraísos perdidos”, “a essência permanente das coisas”. Adquiririam forma, se tornariam sólidos.

Há de se reter duas abordagens. A primeira delas é a afirmação de um tempo imemorial, mundo de coisas intercambiáveis, “ideais sem serem abstratas”, que não se atém a nenhum ponto do espaço e da duração. Mundo intermitente, onde “as coisas se projetam diante dos olhos em imagens instantâneas, que substituem em seguida outras imagens pertencentes a outros momentos e outros lugares”, errantes na duração como na extensão. (Poulet, 1950, p.367)

[...] souvent, ma brève incertitude du lieu où je me trouvais ne distinguait pas mieux les unes des autres les diverses suppositions dont elle était faite, que nous n'isolons, en voyant un cheval courir, les positions successives que nous montre le kinétoscope. (Proust, 1987, p.7) [(...) frequentemente, minha breve incerteza do lugar em que me encontrava não distinguia melhor uma das outras as diversas suposições de que era concebida, do que quando isolamos, vendo um cavalo correr, as posições sucessivas que nos mostra o cinetoscópio.]

O lugar em que se está torna-se uma ilha, interrompida por todos os lados, “incapaz de prolongar sua rede de comunicações desaparecidas”, diria Poulet (1992, p.19). Como na sonata de Vinteuil, tão

belamente decifrada por Jean-Pierre Richard, são seis nascimentos de uma frase musical cuja estrutura significativa se liquefaria. Há uma vaporização dispersa e fugitiva das notas, ao lado de sua articulação. “Toda sua mitologia, e sua fantasmagoria, ligam-na ao enigma de uma vinda: ela é o que vem, o que sucede, antes de se dar fugitivamente, e então se perder”. (Richard, 1973, p.5; 9)<sup>3</sup> Bolha de sabão que se suspende no ar e vem animar todas as cores do prisma, coexistência durativa no presente dos vasos fechados, dispostos ao longo de muitos anos, “durante os quais não cessáramos de mudar”. A frase de Vinteuil se tornaria um objeto exemplar, colocando em contato dois espaços análogos: de fuga e de segredo. Ouvida em seis contextos distintos, permitiria apontar para uma totalidade de elementos refletidos da natureza, servindo “de significantes últimos à fragilidade, ao oco de seu significado verdadeiramente universal: o sentido”. (Idem, *ibidem*)

A impressão passada pode surgir tão intensa, assim, a ponto de se tomar por atual o momento imaginário: nessa ilha que se interrompe, nos objetos que surgem e se apagam. Tal reflexão está em Paul Ricœur. O extratemporal constituiria um porto de passagem, ao transformar em duração contínua os vasos fechados das épocas descontínuas. De forma mais precisa, a *Recherche* proporia o tempo de um “acúmulo da duração debaixo de nós mesmos”, tempo englobante. “Sabíamos desde o início que, em última instância, o tempo nos engloba, como se dizia nos velhos mitos: o começo narrativo tinha de estranho o fato de remeter a um anterior indefinido. O encerramento narrativo não faz outra coisa: a narrativa para quando o escritor se põe a trabalhar”. (Ricœur, 1995, p.255)

### III

É preciso reter essa primeira abordagem, como modo de discernir um desnudamento que antecipa e sucede o momento da escrita: desnudamento que a constitui, divisado por ela. Ao tempo

---

3 O estudo foi republicado em *Proust et le monde sensible*. Seuil, 1974.

imemorial, nessa única memória verdadeira para Proust, que reenvia a um mundo primordial – “Eu tinha somente na sua simplicidade primeira o sentimento da existência” – soma-se uma condição da escrita. Como para Yves Bonnefoy, os nomes se reúnem, hipótase necessária em direção à unidade desejada: identidade de duas intuições, “o imediato na coisa e a *pureza* no emprego da palavra”. (Bonnefoy, 1993, p.60)

Ces choses sont en effet comme les contreforts du vrai lieu. Et leur noms s'uniront dans la poésie pour former un intelligible, un *intelligible subjectif* ou nécessaire hypostase avant la désirable unité. Ainsi de notre engagement dans l'obscur possible terrestre, de notre rapport avec ce qui est, la parole est-elle l'intelligence. (*L'Improbable*, p.131) [Essas coisas são, de fato, como os contrafortes do verdadeiro lugar. E seus nomes se unirão na poesia para formar um inteligível, um *inteligível subjetivo* ou necessária hipótase antes da unidade desejada. Assim, de nosso engajamento no obscuro possível terrestre, de nossa relação com o que existe, a palavra é a inteligência.]

O despertar revelaria um sentido do rastro como modo de conflagração possível às reminiscências. Ao gesto tátil ou à impressão sinestésica, do primeiro contato do pequeno Marcel com as bochechas do travesseiro, plenas e frescas, incorpora-se a mediação dos traços fixos, de um tempo aglutinador dos “anos escoados, porém inseparáveis de nós”. Lugar da decifração dos signos e de si, em que se tiraria do “eu”, na obscuridade reinante em seu íntimo, o que lhe pertence. Trata-se de um despertar no meio da noite, sucedido pelo encontro de suas primeiras impressões corporais, de seus vestígios. Só a esse outro tempo caberia a afirmação de um instante de consciência, porque obtido pela mediação dos rastros, num pertencimento como a um mundo prévio. A lembrança, que é a lembrança da palavra, viria resgatar o narrador do nada de que não poderia sair sozinho. É o acesso ao espaço e precisão de sua localidade. Com ela pode induzir a direção das paredes, dos móveis, reconstruindo

e nomeando a sua própria residência, num movimento que faz do quarto – em Yves Bonnefoy sobretudo da casa –<sup>4</sup> o centro e a conformação de sua identidade.

Mon corps, trop engourdi pour remuer, cherchait, d'après la forme de sa fatigue, à repérer la position de ses membres pour en induire la direction du mur, la place des meubles, pour reconstruire et pour nommer la demeure où il se trouvait. (Proust, 1987, p.6)  
 [Meu corpo, entorpecido demais para mexer-se, buscava, a partir da forma de seu cansaço, situar a posição de seus membros para induzir com isso a direção da parede, o lugar dos móveis, para reconstruir e nomear a morada onde estava.]

Não se trata de uma extensão infinita, como na aporia de Agostinho, memória sem termos – *distentio animi*, sem nenhuma referência cosmológica, apesar do rastro que ressoa na voz “como se continuasse a ressoar quando na realidade já não ressoa”, dos números pronunciados, no exercício de contá-los e nomeá-los, como garantia do reconhecimento na própria nomeação da palavra: “Nomeio a palavra “memória” e reconheço o que nomeio. Onde o reconhecimento na própria memória? Mas então está ela presente a si mesma, pela sua imagem, e não por si própria?”. (Agostinho, 1999, p.274)<sup>5</sup> É a impressão redescoberta, na contração instantânea e no presente: no texto. O itinerário de Proust iria de uma distância que separa a outra que une. Entender a mediação dos rastros seria ampliar a percepção de uma periferia significativa, daquilo que Jean-Pierre Richard traduziu com as imagens do véu, da redoma, da casca e

4 Kanes, Martin. “Bonnefoy, architect”, *World Litterature today*, verão 1979, v.53, n.3, p.440-6.

5 Em Agostinho existe uma oposição entre as noções de ciência e literatura, depositadas na memória não como imagem (*nec eorum imagines, sed res ipsas gero*) e os *vestigia*, impressos pela voz, pelo cheiro: mundo sensível e imagens que “entram na alma não se sabe por onde”. Duits, no ensaio “L'énigme poétique d'Yves Bonnefoy”, 1958, p.832-7, evidencia a proximidade dos termos utilizados pelo poeta com a meditação patrística.

do invólucro. Abarcam, em negativo, a dimensão de tais “objetos hermenêuticos” como um lugar de contração no tempo. A interpretação dos signos incidiria numa figuração metafórica oferecida ao presente da enunciação. Figuração, talvez conforme investigado por Erich Auerbach, em que dois acontecimentos seriam propostos, o primeiro deles não significando apenas a si mesmo, mas também ao segundo, “enquanto o segundo abrange ou preenche o primeiro”. (Auerbach, 1997, p.46) Os dois polos da figura estariam separados no tempo, mas ambos, sendo acontecimentos ou figuras reais – abrindo-se, além disso, aos olhos da personagem proustiana – viriam dentro do tempo, dentro da corrente da vida histórica.<sup>6</sup>

Apesar das inúmeras páginas e das vacilações de que o personagem se deverá remediar, há sob a figura sensível da madeleine e sob a metáfora verbal, portanto, um certo lugar de sua imobilidade. Tal preenchimento será designado como *veritas*. Para Georges Poulet, tal mundo, em si mesmo anacrônico, assinala “um certo lugar na duração e na extensão, lhe impondo suas próprias certezas, se imobilizando”. (Poulet, 1950, p.368) Compreender tais signos como modo de atestação e pesquisa dessa verdade, resultado de uma violência no pensamento, será contrastar a um tempo englobante as formas possíveis de sua prova. Só será profundo, como para Gilles Deleuze, o sentido tal qual ele é envolvido, implicado num signo exterior. A interpretação desses signos passaria por dois momentos: “a decepção fornecida por uma tentativa de interpretação objetiva, seguida da tentativa de remediar essa decepção por uma interpretação subjetiva, em que reconstruiríamos os conjuntos associativos”. (Deleuze, 1964, p.13; 31)

---

6 A referência ao estudo de Auerbach comporta uma difícil referência ao que se possa conceber como histórico diante do texto literário, a despeito do que Auerbach identificaria como contraposição da figura, além de seu preenchimento ou verdade, i. e., a *historia* ou *littera*, sentido literal, mas também “acontecimento relatado” (p.41). Todavia é interessante observar em Proust o estatuto das “prefigurações” e o caráter, a um só tempo, provisório e eterno (evocando também noções platônicas) das experiências sensíveis, apontando para o que necessita de interpretação, que será preenchido no futuro, mas que já está presente, preenchido por uma providência que não é divina, como em Auerbach, mas que, de algum modo, “não conhece diferenças no tempo”, p.51.

## IV

São duas abordagens cujo sentido se poderia transportar para a leitura de dois poemas de *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve* de Yves Bonnefoy: “Vrai nom” e “La lumière profonde a besoin pour paraître”. Estão na segunda parte de *Douve*, em “Derniers gestes”/“Últimos gestos”, talvez como os de Proust, à procura do que escapa, definindo os índices e os signos/símbolos. Caminho ao centro das coisas, à espera da efetuação de seu sentido, como nos dois “côtés”, de Swann e de Guermantes. Dois “côtés” também em Yves Bonnefoy, opondo dois territórios, estrutura do “aqui” e do “lá”: “dois territórios da infância inversamente imantados que foram, por um lado, Tours, a cidade natal cinza de um cotidiano sofrido, por outro, Toirac, paraíso materno, terra da eleição do verão.” (Née, 1999, p.16)<sup>7</sup> Abarcam a hesitação dos signos entre o índice, de que se faria arte, e o símbolo, na palavra lançada sobre a origem e a noite, como no segundo poema do conjunto:

Que saisir sinon qui s'échappe,  
 Que voir sinon qui s'obscurcit,  
 Que désirer sinon qui meurt,  
 Sinon qui parle et se déchire?

Parole proche de moi  
 Que chercher sinon ton silence,  
 Quelle lueur sinon profonde  
 Ta conscience ensevelie,

Parole jetée matérielle  
 Sur l'origine et la nuit? (*Douve*, p.66)

[Que capturar senão quem escapa,  
 Que ver senão quem se obscurece,  
 Que desejar senão quem morre,  
 Senão quem fala e se dilacera?

---

7 Verbete sobre Yves Bonnefoy em: Née, 1998, p.3056-8.

Palavra próxima de mim  
 Que buscar senão teu silêncio,  
 Que clarão senão profunda  
 Tua consciência enterrada,

Palavra lançada material  
 Sobre a origem e a noite?]

São antíteses simples, ampliando a dimensão ontológica desse “eu” lançado à “palavra material”. Elas indicam, em *Douve*, o desejo daquilo que morre. A palavra se arremessa, como um signo da carne, no limiar do rosto, na duplicidade que é a mesma indicada pela segunda voz de *Du Mouvement et de l’immobilité de Douve*, entre um modo de interiorização e de exteriorização que forneceria aos poemas algumas de suas imagens e o sistema de sua relação. (Mary, 1988, p.297-306) Manifesta-se na oposição “eu”/“tu”, sobretudo em “Douve parle”, na relação, além disso, do “eu” consigo mesmo que é “consciência”, ouvindo o apelo do outro, da outra voz: consciência, de algum modo, julgante e agente, num desdobramento que atravessa toda a *Fenomenologia do Espírito* e que se expressa desde a epígrafe de *Douve*, tomada de empréstimo a Hegel:

Mais la vie de l’esprit ne s’effraie point devant la mort et n’est pas celle qui s’en garde pure. Elle est la vie qui la supporte et se maintient en elle. (*Douve*, p.43) [Mas a vida do espírito não se apavora diante da morte e não é a que dela se preserva pura. Ela é a vida que a suporta e se mantém nela.]

Tal duplicidade se estenderia a todo o conjunto, ao reencenar uma crise da convicção e da decisão, nesses poemas tão cheios de interrogações:

Es-tu vraiment morte ou joues-tu  
 Encore en tout miroir  
 À perdre ton reflet, ta chaleur et ton sang  
 Dans l’obscurcissement d’un visage immobile? (*Douve*, p.70)

[Estás morta de verdade ou brincas  
 Ainda em todo espelho  
 De perder teu reflexo, teu calor e teu sangue  
 No obscurecimento de um rosto imóvel?]

A palavra ou o nome conquistariam seu sentido sobre as ruínas do que se poderia chamar de uma primeira referência: o primeiro rosto, agora escurecido. São restos, “débris”, como das pedras ou túmulos de Ravena. Remontam a um vazio divisado como origem: na certeza sensível que era o imediato, estranho a toda a razão. A palavra poética revelaria uma tensão entre referente suspenso e mundo evidente, nesses espelhos e reflexos turvos, ou entre a instauração de sentido e a suspeita com relação a esse mesmo sentido. O rosto se detém no obscurecimento de sua própria imagem.

Em Proust, do mesmo modo, a narrativa conjugaria, por meio de um conflito entre identidade e diferença, o processo que engendra as áreas semânticas por fusão das diferenças na identidade. Com o auxílio da proposição de Paul Ricœur, trata-se de avaliar a metáfora – a palavra literária – não como figura de discurso, mas como rastro, concebendo a constituição tensional do verbo “ser” em sua afirmação ontológica mais radical. (Ricœur, 2000a, p.338; 386)<sup>8</sup>

O gesto lançado se tornava o lugar da decifração de si e do preenchimento: “decifração sem dúvida difícil, mas que unicamente nos permitia ler a verdade”, como afirmaria o narrador da *Recherche*. Comunica-se numa impressão física, pré-conceitual, no clarão, “lueur”, luz vaga e fugitiva, bem mais do que na plena luz do dia. A citação provém da parte final de *Le Temps retrouvé*:

Car les vérités que l’intelligence saisit directement à claire-voie dans le monde de la pleine lumière ont quelque chose de moins profond, de moins nécessaire que celles que la vie nous a malgré nous communiquées en une impression, matérielle parce qu’elle

---

8 A abordagem de Paul Ricœur não se estende aí à noção de rastro, “trace”. Esta é desenvolvida em sua relação com o esquecimento no estudo de 2000b, cf. p.536-92.

est entrée par nos sens, mais dont nous pouvons *dégager* l'esprit. (Proust, 2001, p.878) [Pois as verdades que a inteligência captura diretamente através de suas aberturas ao mundo da plena luz têm algo de menos profundo, de menos necessário do que aquelas que a vida nos comunicou, apesar de nós mesmos, numa impressão, material porque entrou em nossos sentidos, mas de que podemos *extrair* o espírito.]

A fixação material ofereceria a viabilidade de um trabalho posterior da inteligência: “para mim, só tenho gosto por essa tarefa”, diria Yves Bonnefoy. (*L'Improbable*, p.23) Observem-se os sentidos da verdade, em Proust, em suas aberturas, na comunicação distraída, na matéria. Retira-se o espírito, isolando-o, na busca de uma origem também aqui não na plena luz, mas na impressão fugitiva. Somente ela, por imperceptível o rastro – o termo será “trace” – por frágil a matéria, libertaria a verdade.

Seule l'impression, si chétive qu'en semble la matière, si insaisissable la trace, est un critérium de vérité, et à cause de cela mérite seule d'être appréhendée par l'esprit, car elle est seule capable, s'il sait en dégager cette vérité, de l'amener à une plus grande perfection et de lui donner une pure joie. (Proust, 2001, p.880) [Apenas a impressão, por mais frágil a matéria, por mais inapreensível o rastro, é um critério de verdade, e por causa disso merece ser apreendida pelo espírito, porque é a única capaz, se ele sabe extrair daí essa verdade, de levá-lo a uma maior perfeição e de proporcionar-lhe uma pura alegria.]

Ela traria a certeza de que as coisas “são elas e não outras”. O critério de verdade se cerca, apreende o que se fixou senão em certos limites: frágeis, esquivos. Num volume finito e circunscrito, implicando a dimensão de uma falta, de um sentido a ser interpretado, mas também de uma decepção. A desconfiança que a relação com Albertine viria assumir produziria, bem mais do que paralisaria o discurso interpretativo. Conjugaria um movimento incessante de literalismo e suspeita.

## V

Em Proust, tanto quanto em Yves Bonnefoy, parecem estar propostos os signos e a escrita, os rastros e a sua condição de incorporação de um tempo da verdade, em sua relação com o mundo sensível. Jean-Pierre Richard, ao reconhecer os três campos essenciais para a leitura da *Recherche* – a matéria, o sentido e a forma – dividiu uma relação tal qual apontada pela noção de “presença” em Yves Bonnefoy. A citação está no ensaio “Les tombeaux de Ravenne”.

Voici le monde sensible. Il faut que la parole, ce sixième et ce plus haut sens, se porte à sa rencontre et en déchiffre les signes. Pour moi je n’ai de goût qu’en cette tâche, recherche du secret que Kierkegaard n’avait plus. (*L’Improbable*, p.23) [Eis o mundo sensível. É preciso que a palavra, este sexto e mais alto sentido, venha a seu encontro e decifre-lhe os signos. Para mim só tenho gosto por essa tarefa, busca do secreto que Kierkegaard não tinha mais.]

Decifram-se os signos, na constatação de um mundo obscuro: também nas palavras, em seu sexto sentido. Denuncia-se, desse modo, a permanente incapacidade de adequação do desejo ao objeto, ou do objeto a seu sentido: contrariedade entre certeza sensível, ou certeza do imediato, e a impossibilidade de dizer seu objeto, sob pena de introduzir nele uma mediação. Trata-se da elaboração de um desejo que é a edificação de um lugar, instituição de um sentido a ser extraído, do mesmo modo. O verbo será o mesmo de Proust, “dégager”: liberando do que envolve e retém, abrindo os vasos. Noutras acepções: deixando escapar um fluido, uma emanção, isolando – como na metáfora. A citação está em ensaio de Yves Bonnefoy sobre André Breton, de 2001.

La réalité, en ce qu’elle a de différencié – notre horizon, nos objets, nos présences d’êtres – est la création du désir, nous avons simplement à la *dégager* des formes pauvres ou dégradées dont ce même désir l’encombre quand il se laisse leurrer par ses motiva-

tions les plus basses, la cupidité ou la peur. (*Breton à l'avant de soi*, 2001b, p.96) [A realidade, no que tem de diferenciada – nosso horizonte, nossos objetos, nossas presenças de seres – é a criação do desejo, temos apenas que *extraí-la* das formas pobres ou degradadas com que esse mesmo desejo a obstrui quando se deixa levar pelas motivações mais baixas, a cobiça ou o medo.]

Há aspectos sobre a criação do desejo que não repercutem, não desse modo, no texto da *Recherche*. Trazem, todavia, a dialética da consciência e dos horizontes divisados em seus “improváveis”, em seus acasos: suspensão da consciência habitual em busca dessa “diferença”. O conceito bergsoniano vem lidar com essa oposição entre distração e atenção: suspensão e intervenção da memória por imagens, na direção dessa multiplicidade do real, multiplicidade das diferenças. A realidade que importava em Breton, para Yves Bonnefoy, não seria, desse modo, a que se descobre pela investigação científica. A sua ousadia teria sido acusar os modos de ser, as “façons d’être”, pelas quais se ameaçava perder a intensidade de que o desejo é capaz.

A investigação de Proust retornaria, do mesmo modo, “ao mistério da relação entre um objeto e uma consciência” (Poulet, 1950, p.384), como na contenção discernida no sabor da madeleine, isolada: topologia do alimento. Encontra-se na relação entre a realidade e a diferença obtida não apenas através da intervenção de outra memória, ou na tarefa, mas no desejo. Não é apenas síntese, no reencontro, na relação com tais movimentos e sabores. Mas a possibilidade de um lugar a ser “penetrado” pela interpretação. Lugar instituído, cuja degradação e extração não parecem exprimir-se como em Yves Bonnefoy.<sup>9</sup> Tal oposição entre um dentro e um fora comportaria, além disso, a categoria de uma intimidade: a madeleine desfeita na saliva. Penetrar, invocando o gestual da introdução,

---

9 Yves Bonnefoy recusaria, sobretudo, a exacerbação do “eu” em Breton e no surrealismo. Por isso a necessidade de um movimento de extração dos excessos desse “eu”.

indo da superfície a seu centro, passando e repassando, mesmo por intermitência, em direção à “intimidade de sua realização verdadeira”. (Blanchot, 1959c, p.36) Para Jean-Pierre Richard, a oposição entre um dentro e um fora seriam pertinentes ao êxito de seu funcionamento. (Richard, 1973, p.20)

Em *La Vérité de Parole*, conjunto de ensaios de Yves Bonnefoy consagrados à poesia, a experimentação do tempo se subsumiria aos signos interpretados por esse “eu” oferecido como sua unidade. É a continuidade silenciosa que chamaria de imediato, nas associações obscuras “por metáfora e metonímia”. Não se trata apenas de penetrar uma realidade sensível em busca de sua essência, mas colocar a experiência da realidade “no plano onde a existência dispõe de suas próprias apostas, isto é – limites espaciais e temporais, tirania do acaso – na finitude”. (*Mallarmé*, p.11) O poema “*achevé*” – acabado em seu caráter formal, autônomo – se proporia a um método que consistiria na abertura, a partir dos dados da realidade, dos riscos que se assumem na palavra poética e no mundo sensível, a um outro modo de si: “outra voz que não a sua, afastada em sua própria voz”. (*L’Improbable*, p.32) Como apontou em ensaio sobre Mallarmé, seria o equivalente da penetração da “intimidade da *passiflora*”, signo medieval compreendido “pelo interior”, nas cores e odores que permaneciam vivos, “tão ricos surgiam de significações simbólicas”: “[...] representação abreviada – uma imagem em espelho – dos instrumentos da Paixão, algarismos eles mesmos da salvação, da Providência”. (*Mallarmé*, p.1) Corresponderiam a uma abertura, com a fundação de nossa modernidade – diante da ausência de Deus – a um modo de individuação esboçado nas palavras e símbolos, nesse vazio da escuta de si mesmo.

J’eus l’impression que je maintenais quelque chose d’ouvert, de troué, dans la substance verbale. Et c’est au point que je décidai alors de faire de cette sorte d’écoute une méthode. [...] Et vient un moment où des mots surgissent, ébauchant le réseau dont il me faudra emplir les espaces, comprendre le vouloir, élaguer le sens. (VP, p.513) [Tive a impressão de que mantinha algo de aberto, de

furado, na substância verbal. Foi nesse ponto que decidi então fazer dessa espécie de escuta um método. [...] E veio um momento em que as palavras surgiram, esboçando a rede cujos espaços eu precisaria preencher, compreendendo-lhe o querer, desbastando-lhe o sentido.]

Signo de um meio de que se dispõe, dissipada a nuvem primeira, sob a letra do texto – oprimida, assim, face às intenções pretendidas pelo autor – havia um rastro, “parole risquéé”/palavra arriscada, a parte da escrita renunciada que era preciso estudar, como um sonho.<sup>10</sup> O texto remontaria a uma estrutura contraditória entre um “eu” primeiro e um “eu” segundo. Escrita “não conceitual desta vez”, fruto de uma rasgadura / “déchirure” sobre as linhas do primeiro texto. Com ela surgiria um outro “eu”, esboço de outras relações de sentido. São “alternativas àquele que atualiza o trabalho feito, na relatividade infinita das construções míticas”. (VP, p.516-517)

Na *Recherche*, tal distanciamento possibilitaria a emergência de um “eu verdadeiro”, somente com o qual se afirmaria a necessidade de fixação na obra literária. Há uma operação metafórica que aproximaria os dois momentos – da madeleine e do texto, “extratemporais” – mantendo uma dimensão sensível e lógica, generalização que é obtida por uma abstração que visa designar uma existência, sem perder a relação com tais objetos e impressões individuais. Trata-se de uma variação possível a esse “eu”. A intimidade se tornaria o sentido da distância, na relação de semelhança e dessemelhança, continuidade e descontinuidade, sujeição e predicação, com um sentido grandemente taxionômico: dos signos, das leis e ideias gerais. É o instante em que o mundo, aberto em sua vastidão, configura-se como ordem abstrata. O vocabulário profundamente platônico do monólogo da biblioteca dos Guermantes é a sua prova definitiva e um dos termos de oposição com que serão lidos os dois poemas de Yves Bonnefoy.

---

10 Retornarei à questão do sonho no quarto capítulo, dedicado à hesitação.

En somme, dans un cas comme dans l'autre, qu'il s'agit d'impressions comme celle que m'avait donnée la vue des clochers de Martinville, ou de réminiscences comme celle de l'inégalité des deux marches ou le goût de la madeleine, il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel. Or, ce moyen qui me paraissait le seul, qu'était-ce autre chose que faire un œuvre d'art? (Proust, 2001, p.878-9) [Em suma, num caso como em outro, quer fossem impressões como a que havia me proporcionado a visão dos campanários de Martinville, ou reminiscências como a imperfeição dos dois degraus ou o gosto da Madeleine, era preciso tentar interpretar as sensações como os signos tanto de leis quanto de ideias, buscando pensar, isto é, retirar da penumbra o que eu havia sentido, e convertê-lo num equivalente espiritual. Ora, esse meio que me parecia o único, não seria ele senão fazer uma obra de arte?]

Situada entre o tempo perdido e o aprendizado dos signos, a obra de arte – esse meio que lhe parecia o único para retirar da penumbra as sensações vividas – apresentava-se, assim, como um lugar das leis. O caráter dimensional do tempo conjugava os signos da ficção e da obra no “reconhecimento que coroa a visão estereoscópica”, reconciliando a vida e a literatura. (Ricœur, 1995, p.253-4) A duração deixava de adquirir seu estatuto de extensão, de virtualidade infinita, porque ao “eu” era mister discernir leis e ideias. Ao tempo imemorial se sobrepunha um outro gesto, na interpretação que fixa e mantém a sua unidade na obra literária, unidade difícil, “nascimento que surge mais como morte e aproximação da ausência definitiva” (Blanchot, 1997, p.47),<sup>11</sup> ou como na descrição das amigas de Albertine no passeio a beira-mar:

Mais je ne pouvais arriver à une certitude car le visage de ces jeunes filles n'occupait pas sur la plage une grandeur, n'offrait pas une forme permanente, contracté, dilaté, transformé qu'il était par

---

11 A observação é sobre Mallarmé.

ma propre attente, l'inquiétude de mon désir ou un bien-être qui se suffit à lui même, les toilettes différentes qu'elles portaient, la rapidité de leur marche ou leur immobilité. (Proust, 1989b, p.232)  
 [Mas eu não podia chegar a uma certeza pois o rosto dessas moças não ocupava na praia uma grandeza, não oferecia uma forma permanente, contraído, dilatado, transformado pela minha própria espera, pela inquietação de meu desejo ou pelo bem estar que se basta a si, pelas roupas que vestiam, a rapidez de seu caminhar ou sua imobilidade.]

## VI

A oposição entre mobilidade e imobilidade se transportaria da esfera ficcional para o encontro das palavras escritas e narradas. São palavras que afirmam a dificuldade e resistência do mundo. Divisam um grau de intelectualização que repõe a metáfora primeira – semelhança evocada pela lembrança imediata – num grau de simbolização. Desapropriação de si, para apropriação de outros modos de si. São vários “eus” confrontados e assumidos na *Recherche*: o narrador, o autor, as personagens. Horizonte de uma distância instaurada pela mediação textual, na tentativa, para um deles – o narrador – de conservação de uma unidade indiferenciada: permanência do “eu”, como fecho às vacilações e hesitações de sua trajetória.

Em *À Rebours*, de J. K. Huysmans, além dos deslocamentos da memória, tão afeitos a Proust – “ele obtinha assim, sem sair de casa, as sensações rápidas, quase instantâneas, de uma viagem de longo curso, e esse gosto do deslocamento que só existe, em suma, na recordação, quase nunca no presente, no próprio instante em que se efetua” (Huysmans, 1987, p.52; 148) – a personagem viria discorrer sobre essa hesitação tão conhecida dos escritores. Após meses de repouso, anos, como na *Recherche*, recomeçariam uma nova obra. Trata-se do aprendizado e eleição entre os signos dispo-

tos ao narrador, através dos quais pode encontrar em si, e narrar, a história de sua vocação.

São talvez três modos e distâncias. A primeira, em que um objeto se abre subitamente e se institui como decifração a esse “eu”. A segunda, convertido em signo literário. Para tornar-se novamente distância, outra distância. Entre uma e outra há um aprendizado que não deve ser esquecido, e que se poderia colocar sob o signo da instrução possível da metáfora.

Mas não se trata apenas da forma permanente do “rosto daquelas jovens”, dos diferentes vestidos, “da rapidez de seu caminhar”. É a iminência de um desejo, motivado pela qualidade incoativa que cada um desses rastros, lançados ao texto, parece promover. Evocam uma origem, na medida em que atestam a necessidade de um eterno recomeço, tal qual alcançado pelo encerramento da *Recherche*. A escrita literária se tornaria o equivalente dessa distância que separa, mas cujo esquecimento, como variação de si – e distância – se conformaria diante do círculo hermenêutico discernido.

Só esse tempo representa a viabilidade de se remeter à memória como instância individual do “eu”, não reflexiva, diga-se de antemão, na relação com esse “si” que se institui pelo texto. Há na decifração dos signos, em sua reunião e transliteração em obra de arte, um estatuto da perda e do reencontro assertivos de uma intimidade. São metáforas do distanciamento, desde sua formulação no judaísmo ou em Agostinho – nas *Confissões* e nos dois “eus” conjugados, o segundo deles em Deus. Correspondem a dois estatutos distintos, como na narrativa do *Êxodo*, de uma errância e de um caminho reto, como modos apartados de uma relação com a existência. São pontos que se permitem localizar sob a extensão das vias e dos caminhos: eu estava perdido e reencontrei-me, “concentro-me, livre da dispersão em que me dissipei e me reduzi ao nada, afastando-me de tua unidade para inúmeras bagatelas”.<sup>12</sup>

---

12 Agostinho. op cit., livro II, cap.1: “et colligens me a dispersione, in qua frustatim discissus sum, dum ab uno te versus in multa evanui” (*Confessions*, 1947).

A narrativa opõe os dois momentos, no texto que os separa. As visões se contraem noutra tempo, em Proust, nas lembranças que privariam da liberdade de escolher entre elas, para se mostrarem como vinham, marcas de sua autenticidade. Em sua interpretação, na falta e no apagamento: não na luz plena de Agostinho, “meridies”, luz de meio-dia.<sup>13</sup> Inquiri-los é buscar, para além dos signos e do sentido, uma essência como princípio de individuação, tanto mais do que do puramente individual. As observações são de Gilles Deleuze. Provém de um estado da alma, de suas cadeias associativas, indo em direção a um ponto de vista criador ou transcendente, em que a obra de arte se tornaria produtora de verdade, tanto mais do que apenas a sua expressão. (Deleuze, 1964, p.109; 119; 183) Não há um espírito, portanto, se estendendo ao passado por uma reminiscência involuntária, por uma lembrança que é imediatamente perfeita, revelada por clarões repentinos. Porém a sua exploração amiúde, para a qual será preciso não só uma graça especial, mas o esforço interpretativo e criador, de um trabalho positivo da atenção, reflexão ou projeção exterior, como se se tratasse de uma imagem ativamente criada.

São dois modos de apropriação da metáfora do rastro, como viabilidade a uma presença, “despertando a visão mais vasta que faz aparecer o mundo”, e como ato criador.<sup>14</sup> Paradoxo de um ser que não é mais, da inscrição que reenvia e assume um ausente; de uma intimidade, além disso, como lugar derradeiro. O “eu” o interroga não como horizonte ontológico do ser do ente, mas como modo “para além de ser”, em sua relação com o outro. O olhar se torna ele mesmo “rastro” do outro, aporia em que o discurso filosófico se detém.<sup>15</sup> A asserção ontológica incidiria na constatação de uma

---

13 Cf. *Confessions*, texte établie par Pierre de Labriolle, Les Belles Lettres, 1947, p.245: “et quod de me nescio, tamdiu nescio, donec fiant tenebrae meae sicut meridies in vultu tuo”.

14 Nesse sentido, pode-se dizer, como Fraisse, 1990, p.435: “La définition impressionniste du style par Proust rend synonymes *création et symbolisation*.”

15 Cf. tb. Ricœur, 1990, p.409: “Peut-être la philosophie, en tant que philosophe, doit-il avouer qu’il ne *sait* pas et ne *peut* pas dire si cet Autre, source de

temporalidade cujo estatuto corresponderá a um questionamento motivado por um duplo caráter: de coincidência e não coincidência consigo mesmo, eterno reenvio.

## VII

Tal tensão está nos poemas “Vrai nom” e “La lumière profonde a besoin pour paraître”, ambos de *Du Mouvement et de l’immobilité de Douve*. Surgem após a encenação da morte de Douve, na primeira parte, “Théâtre”, acedendo “lentamente aos andares inferiores”/“lentement aux étages inférieurs”. (Douve, 1953, p.60) O livro de Yves Bonnefoy traria consigo a emergência das vozes mais graves e antigas da poesia francesa, da *Phèdre* de Racine, com o uso do imperfeito com valor durativo no diálogo de Teseu e Hipólito, mas também nessa imagem da morte “penetrada”:

Phèdre mourait, Seigneur, et sa main meurtrière  
Éteignait des ses yeux l’innocente lumière.  
J’ai vu lever le bras, j’ai couru la sauver. [...]

Croirai-je qu’un mortel, avant sa dernière heure,  
Peut pénétrer des morts la profonde demeure? (Racine, 1968,  
p.56; 86)

[Fedra morria, Senhor, e sua mão assassina  
Apagava de seus olhos a luz inocente.  
Eu vi erguer o braço, corri para salvá-la.(...)]

Será que um mortal, antes de sua última hora,  
Pode penetrar dos mortos a profunda morada?]

---

l’injonction, est un autrui que je puisse envisager ou qui puisse me dévisager, ou mes ancêtres dont il n’y a point de représentation, tant ma dette à leur égard est constitutive de moi-même, ou Dieu – Dieu vivant, Dieu absent – ou une place vide. Sur cette aporie de l’Autre, le discours philosophique s’arrête”. Retornarei a esse questionamento nos capítulos seguintes.

Em *Douve*: “O notre force et notre gloire, pourrez-vous / Trouer la muraille des morts?” / “Ó nossa força e nossa glória, poderão / Furar a muralha dos mortos?”.

Os braços se erguem no súbito de sua iluminação, como na ambiguidade observada por Michèle Finck das figuras do “eu” e de Douve, singularidade que distingue o “Théâtre” de um teatro comum, embora ampliando a dimensão da poesia em direção à ação dramática: (Finck, 1989, p.58 e seguintes)

Le bras que tu soulèves, soudain, sur une porte,  
m’illumine à travers les âges. Village de braise, à  
chaque instant je te vois naître, Douve,

A chaque instant mourir. (*Douve*, p.48)

[O braço que ergues, súbito, sobre uma porta,  
me ilumina através das eras. Aldeia de brasa, a  
cada instante te vejo nascer, Douve,

A cada instante morrer.]

É um gesto que permite o nascimento e morte de Douve, o nascimento e morte da palavra. Erguer / “se levar”, designando o ato pelo qual advém o sentido, intermitente, no meio da noite, reportando um espírito de vigília que é o momento no qual coincidiriam morte e renascimento: nas brasas, como para a Fênix, mito, ao lado da salamandra e do cervo, privilegiado pelo conjunto. No poema III, são os gestos exultantes da morte de Douve e “nossas memórias”, no vento que lhes era maior.

Il s’agissait d’un vent plus fort que nos mémoires [...]

C’était jour de tes seins  
Et tu régnais enfin absente de ma tête. (*Douve*, p.47)

[Era um vento mais forte que nossas memórias (...)]

Era dia de teus seios  
E reinavas enfim ausente de minha mente.]

Vislumbra-se um outro tempo, na relação com o outro erguido no imediato de seus gestos, de seus passos. Está na alternância das vozes “eu” e “tu”, na palavra pretendida contra a ausência, na parte intitulada “Douve fala”. Para John E. Jackson, “todo o conjunto é apenas ação de retrair novamente o processo, a um tempo presente e retroativo, pelo qual o “eu” poderá interiorizar a alteridade dessa morte”. (Jackson, 1976, p.18) Retraçar no nome, como imobilidade a um mundo intemporal. Os termos “sens”, “rive”/“sentido”, “margem” e as formas de inscrever: na matéria, no carvão, no sangue. Com elas Yves Bonnefoy parece divisar uma relação entre o negro dos gestos de Douve, de seu rosto, da matéria densa e fibrosa de que é feita, e a escrita negra / “écriture noire”:

Quelle maison veux-tu dresser pour moi,  
Quelle écriture noire quand vient le feu?

J’ai réculé longtemps devant tes signes,  
Tu m’a chassée de toute densité.

Mais voici que la nuit incessante me garde,  
Par de sombres chevaux je me sauve de toi. (Douve, p.80)

[Que casa queres erguer para mim,  
Que escrita negra quando o fogo vem?

Recuei tanto tempo diante de teus signos,  
Me expulsaste de toda densidade.

Mas eis que a noite incessante me guarda,  
Por negros cavalos salvo-me de ti.]

O ato de salvar-se elabora-se entre as sombras e o negro, na escrita que retira dessa segunda voz sua densidade, ao instaurá-la. Tal dialética será a mesma de “Vrai nom” e de “La lumière profonde a besoin pour paraître”, a partir de dois modos que são constitutivos da poesia de Yves Bonnefoy, movimento duplo de erguer e enterrar, “dresser” e “ensevelir”. Ambos trazem em seus alexandrinos a proposição de uma verdade, o nomear que chama os seres à “presença”, nomeação que tem por efeito “tomar de empréstimo as formulações negativas”, para melhor indicar a plenitude do objeto.<sup>16</sup> Há a constatação de um movimento promovido, desde os ensaios de *L’Improbable*, pelo encontro dos signos e das palavras. Yves Bonnefoy observaria a experimentação de um “agora”, cuja imediaticidade viria encontrar sempre os modos de sua mediação. “Do *alagon*, do que precede as palavras, não podemos – e isso parece lógico – dizer nada, senão substituindo-o pela representação parcial que as mediações nos dão dele”. (*VP*, p.48) As palavras trariam senão o apelo à transparência do mundo primordial. É o que observaria em ensaio sobre Rimbaud:

Et pour l’accomplir, pour rétablir le réel dans sa transparence primordiale, pour retrouver la *vraie vie*, il est bien naturel qu’il ait eu recours au langage. Car les mots, dans une situation de ténèbre, ont un singulier pouvoir d’éclaircissement. De la chose qu’ils nomment, et si même elle est compromise dans l’horizon quotidien, ils semblent ne retenir qu’une purété. Nommée, voici la chose rejointe dans son éclat primitif. (*Rimbaud*, p.25) [E para cumpri-lo, para restabelecer o real em sua transparência primordial, para reencontrar a *vida verdadeira*, é bem natural que ele recorra à linguagem. Pois as palavras, numa situação de escuridão, têm um poder singular de clarificação. Da coisa que nomeiam, e mesmo se comprometida pelo horizonte cotidiano, elas parecem só reter uma pureza. Nomeada, eis que a coisa retorna a seu brilho primitivo.]

---

16 Sobre isso, cf. Himy, 1991, p.37.

Trata-se, no poema XIII de *Douve*, de uma esperança: de aceder a esse domínio separado, fechado em sua pureza. É também ameaça, alternando apreensão e perda do mundo. A intenção seria a de buscar o que vai se perder, interrogando seus limites, investindo, além disso, na possibilidade de outras relações. (VP, p.52) São observações de Yves Bonnefoy sobre Marceline Desbordes-Valmore e Marcel Proust, indo na direção de “nosso tempo”, ao inventarem uma alquimia das opacidades e transparências “que rompe com a ilusão e as pretensões do eu, típicas do romantismo”. (VP, p.41) Mundo que deve ser “redimido”, portanto, ou mais exatamente, para Jean Starobinski, em ensaio fundamental: “o eu só pode ser redimido se o mundo está consigo”, conquistado sobre a abstração, desafogado das águas noturnas do sonho. (Starobinski, p.11; 14)<sup>17</sup> As palavras seriam o lugar dessa presença possível, como incitação à lembrança que se pode ter do ser, de seus lugares:

C'est qu'il y a dans ses mots fondamentaux une incitation à se souvenir qu'il peut y avoir de l'être, c'est-à-dire du sens, des lieux, de la présence et non de l'absence, là où notre parler scientifique n'accepte de percevoir que de l'objet. (*Entretiens*, p.21-2) [É que há em suas palavras fundamentais uma incitação a lembrar-se de que pode haver ser aí, isto é, sentido, lugares, presença e não ausência, aí onde nosso falar científico só aceita perceber objeto.]

A despeito do caráter preciso de uma forma – autonomia que reenvia aos nomes, ao nome verdadeiro, na “espessura preservada do ser” – assume-se a precariedade das palavras ao recolher dos objetos e dos seres o seu “em si”, a sua existência, a sua particularidade. (*Entretiens*, p.91) Da poesia de Gilbert Lely, tanto quanto de Marcel Proust, “nasceria a necessidade de salvar”, diante de um tempo que arruína. (*L'Improbable*, p.88-9) Ambos consolidariam, para Yves Bonnefoy, uma articulação entre mundo e palavra, na

---

17 In Prefácio da edição de 1982 de *Poèmes*, de Yves Bonnefoy.

relação permanente com uma falta: “sentimento de exílio, no seio das palavras, e portanto nostalgia”:

Et pour ma part je crois que c’est seulement quand on s’attache à lui, et à sa parole, de cette seconde façon, avec soupçon, sentiment de l’exil au sein des mots, et donc nostalgie, élan de tout l’être, exigence, que l’on accède à un sentiment de la finitude qui ouvre – et c’est alors la poésie même – à la mémoire de l’immédiat et à l’expérience de l’unité. (*Lieux*, p.12) [E para mim acredito que é apenas quando nos ligamos a ele, e à sua palavra, desse segundo modo, com suspeita, sentimento de exílio no seio das palavras, e portanto nostalgia, ímpeto de todo ser, exigência, que acedemos a um sentimento da finitude que abre – e é então a própria poesia – à memória do imediato e à experiência da unidade.]

Exacerba-se um questionamento da identidade como conflito, na medida em que se propõe a dificuldade, a necessidade de reconhecer e assumir a permanência do outro, do mundo, de si. Para Starobinski, “confiar a tarefa à linguagem, à poesia, seria, para Bonnefoy, pôr em princípio que o mundo segundo tem por fundamento um ato de palavra que nomeia as coisas e que as chama ao *ser* na comunicação viva com o outro (nosso próximo)” (Starobinski, p.17).<sup>18</sup> Trata-se talvez de uma imagem principal à narrativa, mais tarde publicada, *L’Arrière-pays*, encruzilhada em que se poderia vislumbrar, diante da hesitação do “eu”, uma abertura a suas diversas escolhas, a seus diversos modos de existir, na terra distante e invisível para além da paisagem. Tensão assumida, na palavra, da escolha autoral. Nela residiria a duplicidade de um “eu” que inscreve, hesitando e encontrando-se, para, só então, num segundo momento, reconciliar-se com esse mesmo gesto inscrito. É a iminência de um “equivalente espiritual” exposto ao círculo hermenêutico da compreensão e do distanciamento, de uma não compreensão, de um obstáculo, que reelaborariam um aforismo principal de Schleiermacher: “eu entendo

---

18 In Prefácio da edição de 1982 de *Poèmes*, de Yves Bonnefoy.

tudo até eu tropeçar numa contradição ou num não sentido”. (Szondi, 1975, p.298) Para Yves Bonnefoy, trata-se “no coração mesmo da escrita”, de um questionamento da própria escrita. (*Lieux*, p.29)

## VIII

Oferecidos a esse questionamento, os poemas “Vrai nom” e “La lumière profonde a besoin pour paraître” manifestam uma das questões centrais para a maior parte do livro *Du Mouvement et de l’immobilité de Douve*: a nomeação da personagem. Michèle Finck observou a irredutibilidade desse nome, Douve, a qualquer interpretação, apontando, apesar disso, para a coincidência com um dos lugares shakespearianos, “douvres”, penhasco mortal a que será conduzido Gloucester no *Rei Lear*. (*Douve*, p.50; Finck, 1989, p.57) Para Ronald Giguère, no estudo *Le Concept de la réalité dans la poésie d’Yves Bonnefoy*, a imagem de Douve estaria próxima de uma poesia lírica cortês, afirmando-se como objeto de uma busca, “quête”, como a do Graal. Supostos os aspectos éticos assinalados, representaria o verbo, cuja morte vivificaria o espírito: emblema da santidade, ou como da separação indicada por Paulo na segunda Epístola aos Coríntios entre espírito e letra. Nome que se coloca sob a imagem do corpo, na confluência dos signos do negro, e que se mantém enigmático, com ele Yves Bonnefoy pretenderia a destruição de um mundo-imagem abstrato e do pensamento que o sustém. Para John E. Jackson, é a “metáfora da morte em mim”, realidade que cada um traz em si de maneira mais íntima que a existência imediata. (Jackson, 1976, p.17-8) Observar nela uma perspectiva futura, nos verbos futuros, “Nomearei deserto o castelo que foste”/“Je nommerai désert ce château que tu fus”, “Te nomearei guerra”/“Je te nommerai guerre”, conduzirá ao paradoxo final do segundo poema, síntese da condição pretendida entre presença e ausência.

Je nommerai désert ce château que tu fus,  
 Nuit cette voix, absence ton visage,  
 Et quand tu tomberas dans la terre stérile  
 Je nommerai néant l'éclair qui t'a porté.

Mourir est un pays que tu aimais. Je viens  
 Mais éternellement par tes sombres chemins.  
 Je détruis ton désir, ta forme, ta mémoire,  
 Je suis ton ennemi qui n'aura de pitié.

Je te nommerai guerre et je prendrai  
 Sur toi les libertés de la guerre et j'aurai  
 Dans mes mains ton visage obscur et traversé,  
 Dans mon cœur ce pays qu'illumine l'orage. (*Douve*, p.73)

[Nomearei deserto o castelo que foste,  
 Noite esta voz, ausência teu rosto,  
 E quando caíres na terra estéril  
 Nomearei nada o clarão que te trouxe.

Morrer é um país que amavas. Venho  
 Mas eternamente por teus caminhos negros.  
 Destruo teu desejo, tua forma, tua memória,  
 Sou teu inimigo que não terá piedade.

Te nomearei guerra e tomarei  
 Contigo as liberdades da guerra e terei  
 Nas mãos teu rosto obscuro e transpassado,  
 Em meu peito esse país que a tempestade ilumina.]

\* \* \*

La lumière profonde a besoin pour paraître  
 D'une terre rouée et craquante de nuit.  
 C'est d'un bois ténébreux que la flamme s'exalte.  
 Il faut à la parole même une matière,  
 Un inerte rivage au delà de tout chant.

Il te faudra franchir la mort pour que tu vives,  
La plus pure présence est un sang répandu. (*Douve*, p.74)

[A luz profunda precisa para surgir  
De uma terra arrasada e estalando de noite.  
É de lenha tenebrosa que a chama se ergue.  
Mesmo à palavra é preciso matéria,  
Uma margem inerte para além de todo canto.

Terás de cruzar a morte para que vivas,  
A mais pura presença é sangue derramado.]

Os dois poemas intensificam uma das maneiras com a qual a noção de rastro permite o acesso a uma interiorização e abertura ladeadas pela coexistência de modos temporais distintos. São antíteses como aquelas trazidas na interrogação “Que saisir sinon qui s’échappe?”, no segundo poema de *Douve*. Indica-se o sentido de uma luta, nas palavras, contra os apagamentos. Daí o termo “inimigo” e a imagem do castelo, residência / resistência que será erguida. Há uma condição ambígua da inscrição, assumindo-se não apenas redentora, mas *causa mortis*. É o sentido do verso “Douve sera ton nom au loin parmi les pierres” / “Douve será teu nome ao longe entre as pedras”, em outro poema de *Douve*, entre pedras e túmulos. Território a que se acede com o brilho de um clarão, o poema traria um desejo semelhante ao de Orfeu – “Ah! se intorno a quest’urna funesta, / Euridice, ombra bella, t’aggiri”. Desejo de sua permanência, na voz noturna, “nuit cette voix”. Diante da morte, é o momento em que se pretende a manutenção de seu brilho: “Il a besoin que tu demeures, / Sombre lumière, sur les eaux de ce qu’il fut” / “Ele precisa que tu permaneças, / Escura luz, sobre as águas do que ele foi”. (*Douve*, p.102)<sup>19</sup> A ousadia seria a mesma de Orfeu,

19 Blanchot (1955) aproximaria, no ensaio “L’Œuvre et l’espace de la mort”, consagrado a Rilke, o mito de Orfeu e o poema como ponto sacrificial, abismo do deus perdido, rastro infinito da ausência / “trace infinie de l’absence”, p.184. A questão do mito será desenvolvida no último capítulo deste estudo.

manifestando a coragem de enfrentar qualquer provação – “per lei ad ogni prova reggo”.

J’ose à présent te rencontrer, je soutiens l’éclat  
de tes gestes. (*Douve*, p.62)

[Ouso agora te reencontrar, sustento o brilho  
de teus gestos.]

Em *L’Improbable*, no ensaio “L’acte et le lieu de la poésie”, Yves Bonnefoy ofereceria um sentido a esses gestos. Encontra-se na expressão “vrai lieu”/“verdadeiro lugar”. É como um fragmento de duração consumido pelo eterno, “verdadeiro”. Ou como a presença do objeto dessa busca, tanto próximo, tanto distante, e a cujo acesso seria necessário haver provação. Daí o sentido de “preuve”, no estabelecimento de sua verdade, ou de “épreuve”, ato de atribuir dignidade, também de sofrimento, a partir do menor objeto, do ser mais fugitivo. Trata-se do estabelecimento de uma escuta, tanto quanto da apreensão de sua luz.

Déjà, pour celui qui cherche, et même s’il sait bien qu’aucun chemin ne le guide, le monde autour de lui sera une demeure de signes. Le moindre objet, l’être le plus fugitif, par le bien qu’ils feront, réveilleront l’espoir d’un bien absolu. Le feu qui nous réchauffe dit qu’il n’est pas le vrai feu. Sa substance même en est la preuve. Il est ici, il n’est pas ici. (*L’Improbable*, p.130-1) [Já para aquele que procura, e mesmo que saiba que nenhum caminho o guia, o mundo em volta dele será um lugar de signos. O menor objeto, o ser mais fugitivo, pelo bem que farão, revelarão a esperança de um bem absoluto. O fogo que nos reaquece diz que ele não é o fogo verdadeiro. Sua própria substância é a prova disso. Ele está aqui, ele não está aqui.]

As palavras viriam de nós, dissociando a “qualidade que se perde e o sentido que se guarda”. Trata-se de uma alternância, como em “Douve parle”, do sopro daquele que vem nomeá-la e de

sua inscrição. Preserva-se um enigma: o do vivo, mas não a partir de qualquer lenho, do mais baixo, “ténébreux”, seco e carcomido como a terra.

Há um duplo matiz, cuja investigação talvez explicita a antítese central dos poemas, no tempo futuro consolidado na nomeação, na anulação da experiência e na morte: “Je te nommerai guerre et je te prendrai”, como também nos versos 1, 3, 4, 9, 10, 18. Contra eles se volta um outro tempo, do presente, da morte narrada de Douve, em toda a segunda estrofe. A perspectiva atesta o modo irresoluto da dor. Afirma-se uma antecipação desse olhar, no rosto que tampouco se desfaz. O imperfeito dos primeiros versos de *Douve*, em “Théâtre”, ilumina a extensão desse instante:

Je te voyais courir sur des terrasses,  
Je te voyais lutter contre le vent,  
Le froid saignait sur tes lèvres. (*Douve*, p.45)

[Eu te via correr nos terraços,  
Eu te via lutar contra o vento,  
O frio sangrava em teus lábios.]

O passado torna-se o “teatro”, a partir do qual se alcançaria o tempo presente. O futuro se converte numa longa expectativa do futuro, momento de superação da dor e anulação da memória. Nutre-se uma esperança, orientando o espírito para o desconhecido (Starobinski, p.17).<sup>20</sup> O vestígio se torna a possibilidade não apenas de habitar a atualidade do agora, mas constituí-la pelo movimento de distância e diferença que introduz. É o lugar da nomeação, tanto quanto de seu deserto, espaço dilatado da guerra, no “agora” tensionado entre os três tempos.

Le ravin pénètre dans la bouche maintenant,  
Les cinq doigts se dispersent en hasard de forêt maintenant  
(*Douve*, p.61)

---

20 In Prefácio da edição de 1982 de *Poèmes*, de Yves Bonnefoy.

[O desfiladeiro penetra em tua boca agora,  
Os cinco dedos se dispersam em acaso de floresta agora]

Por isso, um estatuto do presente profundamente alargado. Pode-se dizer que ele compreende o caminho que se oferecerá como destinação e escolha a esse “eu”, ao anunciar a sua própria inscrição futura. Aspecto incoativo que se encontra não só na putrefação mais material do corpo de Douve, mas na projeção significativa e decifradora desse “eu” que o nomeará, no momento em que já o nomeia. “Nomearei deserto o castelo que foste / Noite esta voz, ausência teu rosto”. Nomear, na medida em que a esse gesto equivalerá a destruição da memória de Douve, de sua forma, de seu desejo.

## IX

Maurice Blanchot, nos ensaios “Le grand refus” e “Comment découvrir l’obscur?”, ao comentar a publicação de *L’Improbable*, afirmou a contrariedade indicada: recuo diante do que morre, recuo diante da realidade. O nome estável é o mesmo que estabiliza, mas deixando perder-se o instante evanescido. “É a partir daí que Yves Bonnefoy, num esforço aplicado, pelas imagens, e pelo apelo que sabe ouvir nelas, vai procurar, para si e para nós, a via de um retorno, buscando readquirir o ato da presença, o lugar verdadeiro, lá onde se reúne numa unidade indivisa aquilo que é” (Blanchot, 1959a, p.681). Para Georges Bataille, somente tal instante – constatação da morte, acesso ao erotismo – seria capaz de se propor “como uma verdade mais eminente que a vida” (Bataille, 1957, p.26)<sup>21</sup> É o momento em que se romperia a descontinuidade individual a qual nos conduz a angústia. Nesse momento, surgem duas vozes unidas, uma e outra “mescladas de cor cinza”, como no poema “À la voix de Kathleen Ferrier”, simbiose de um teatro, em *Douve*, que divide o amor. Aprisionar é o mesmo de aprisionar-se, na casa alta.

---

21 Retornarei a este estudo no capítulo seguinte.

L'Idée me vient que je suis pur et je demeure  
 Dans la haute maison dont je m'étais enfui. (*Douve*, p.101)

[A ideia me vem de que sou puro e resido  
 Na casa alta de que fugira.]

A imagem talvez seja a de uma terra devastada, no meio da noite, interrompida pelo grito de Douve, alternando luz e treva. Tal antagonismo pode ser observado nos dois versos centrais do poema: “Nas mãos teu rosto obscuro e transpassado, / Em meu peito esse país que a tempestade ilumina”. São mãos que se opõem ao peito, como em William B. Yeats, anunciando um lugar de contenção, mas também fronteira desse “eu”, e que o separa. Indicam uma relação de filiação que será extensão ao que é compartilhado, com o outro, como lugar. Na peça *The land of heart's desire* é a mesma tensão vivida pela personagem Mary, entre o desejo de um país onde “a beleza jamais declina e a morte jamais triunfa”, no amor por um país do outro – “sempre amei o país dela” – e onde encontrará a sua própria morte. (Yeats, 1963, p.138-41)

As mãos se deslocam em direção a esse outro território iluminado pela água e pelos raios. São imagens de amplitude e conflito: “Te nomearei guerra e tomarei / Contigo as liberdades da guerra”. Agrava-se a falta de um ser. Como no ensaio “Sur la peinture et le lieu”, em que Yves Bonnefoy afirmaria um outro rigor para a pintura de Piero della Francesca, rigor estendido à noção de perspectiva no *Quattrocento*, trata-se não apenas de definir com mais precisão as figuras, mas de indicar “com todos os recursos do número a falta essencial do ser nas imagens”. (*L'Improbable*, p.183) Vislumbram-se os destroços que se alternam, no presente, à areia crescente do esquecimento. A guerra anularia mesmo o raio que levou Douve, espargindo o deserto de seu corpo. Permanência e memória estão sob essa dupla tensão: do nome como lugar da eternidade, do “extratemporal”, no sentido que Yves Bonnefoy garantiria à ideia do ornamento no ensaio “Les tombeaux de Ravenne” ou como no poema “Vrai corps”:

Douve, je parle en toi; et je t'encerre  
 Dans l'acte de connaître et de nommer. (*Douve*, p.77)

[Douve, falto de ti; e te encerro  
 No ato de conhecer e nomear.]

Nome, portanto, como acesso ao que há de material na experiência: abertura ao outro, ao que está fora. Seria um modo de acolhê-lo, de compartilhar e dividir. A consciência que se obtém do fechamento do signo torna-se “o único caminho que permite ao sujeito que fala reencontrar um outro sujeito, de compartilhar – no oco talvez mas plenamente – uma dimensão da existência”. (*Lieux*, p.33) Como para Richard Stamelman, o lugar da nostalgia, da perda, do “não mais”, se manifestaria através de uma representação fundamentalmente alegórica, no sentido de Walter Benjamin, trazendo para a linguagem uma relação próxima da realidade dialética do ser.<sup>22</sup> A representação poética refletiria uma visão do luto e da morte. Tal visão viria afirmar-se, a todo o instante, a partir de uma preocupação com o nome, em sua sonoridade, em sua música. Preservando na escuta, além disso, a sua qualidade material, como Yves Bonnefoy afirmaria no ensaio “Poésie et vérité”. (*Entretiens*, p.263) Será um “nome verdadeiro”, como caberia ao termo “verdade”, porque uma margem ali aponta para o distante.

## X

O nome se mostra, assim, em sua diversa condição: quer seja de perpetuar e apaziguar o horizonte da memória, quer seja de celebrar ou abrir a luz profunda e “mais baixa que dia”. Mundo redimido na materialidade da palavra poética, futuro “extratemporal” da nomeação. Trata-se de uma distância que aglutina e representa a

---

<sup>22</sup> Essas observações de Stamelman serão mais desenvolvidas no capítulo seguinte.

fixação figural da existência de Douve. Provém de uma incessante e dolorosa não coincidência consigo mesma, de uma falha que não deixaria, como em Agostinho, de insinuar-se no coração do tríplice presente.<sup>23</sup> É o sentido mesmo da oposição entre *continere* (mas também *continentia*) e *in multa defluere* (dispersar-se em muitas coisas), tomando de empréstimo as observações de Martin Heidegger em seu estudo sobre as *Confissões*. Experimentar algo adverso como preocupação, como *cura*, e que se realiza historicamente como dinâmica e cisão, para dizer que, em Agostinho, a vida é toda tentação, sem resquício algum. E que é imprescindível observar nas *Confissões* a perspectiva de uma busca, busca de Deus em si mesmo – “tenho, pois, de alguma maneira, a Deus?”, “Transcender a memória para chegar a quê? [...] Ter-me-ei esquecido de ti?”.<sup>24</sup>

Em Yves Bonnefoy, tal oposição parece comportar um sentido de passagem: na lembrança de Douve, na nostalgia da terra fértil, trazida pela nomeação. Divisa-se uma ausência no presente, como angústia pretérita, destinação e aniquilamento: união do “eu” com esse outro, em sua oferenda, sacrifício e abertura ao tempo humano. Há uma angústia diante de uma destinação que não é explicitamente a do “eu”, a “minha”: rastro das pistas de sangue, das vidraças manchadas, desde o primeiro poema de Douve: “Quand elle tache les vitres blanches de ton sang”. Possibilita, somente ele, repor uma dialética tão dilatada entre pertença e alienação. Os dois versos finais do segundo poema, nesse sentido, parecem alcançar o paradoxo indicado. É o momento de observar algumas diferenças na relação com ao “equivalente espiritual” proustiano.

Il te faudra franchir la mort pour que tu vives,  
La plus pure présence est un sang répandu. (*Douve*, p.74)

[Terás de cruzar a morte para que vivas,  
A mais pura presença é sangue derramado.]

23 A observação sobre Agostinho é de Gagnebin (2005, p.78), em “Dizer o tempo”.

24 Essa observação muito resumida provém de Heidegger, 1997, p.43.

Há aqui um paradoxo entre morte e vida que se apresenta em sua perspectiva futura. Trata-se de um quiasma, conforme obtido pelo último verso do poema: morte, sangue derramado/vida, pura presença. A imagem líquida evoca novamente as pistas que se deixaram, o substrato último e móbil da existência. Há um rastro que é pura presença, materialidade desse corpo, cujo sangue se oferecerá como prova/provação do vivido. Aspecto puro do presente, na putrefação do corpo mais material, em seu pleno estado de coisa. A memória torna-se um dos lugares dessa interioridade como diferença, residindo mesmo sob um trauma, sob um “si” que deve ser buscado naquilo que há de “extratemporal”, como em Proust, instante de união do “eu” com um de seus “sis” mais próprios, e talvez mais idênticos.

A leitura de “Vrai nom” e de “La lumière profonde a besoin pour paraître” repõe, no entanto, uma gradação na relação assumida com tais mediações da alteridade e do distanciamento. Há uma noite primordial, desde o primeiro momento da *Recherche*, que se revela senão em sua primeira iluminação, no encontro do pequeno Marcel com seus vestígios. Trata-se de um despertar instaurado pelo texto, início de um trajeto mais tarde reconhecido como o de uma vocação: aprendizado que resultará, no último volume, na descoberta de uma alegria primeira. Provado o sabor da madeleine, cessam as inquietações acerca da morte, “pois o ser que me habitara naquele instante era extratemporal, por conseguinte alheio às vicissitudes do futuro”. O entusiasmo é o mesmo experimentado por Yves Bonnefoy no ensaio “Les tombeaux de Ravenne”.

Je n’y éprouvais pourtant qu’allégresse. Je me réjouissais des sarcophages. Moi le premier, qui eusse aimé rencontrer sous ces voûtes tendus de visages immobiles, dans les cloîtres, sur les parvis, cette obscurité d’un instant qui est l’appréhension de la mort, je venais à ces tombes laissés vides comme au plus simple repos. (*L’Improbable*, p.16) [Eu experimentava em Ravena, no entanto, apenas entusiasmo. Alegrou-me com os sarcófagos. Eu, o primeiro que teria amado reencontrar sob as abóbadas estendidas rostos

imóveis, nos claustros, sobre os átrios, essa obscuridade de um instante que é a apreensão da morte, eu vinha a essas tumbas deixadas vazias como ao mais simples repouso.]

Para o narrador de Proust, há um grau de tensão no “equivalente espiritual”, vislumbrado a partir de uma analogia e de um distanciamento metafórico. A obra artística liberaria, como a madeleine, uma essência permanente. O verdadeiro eu, que parecia morto, viria despertar, animado pelo recebimento de tal alimento celeste, acedendo ao que Proust chamaria de “vraie vie”, “vida verdadeira”. (Fraisse, 1990, p.433) A alegria do reencontro é transportada para a palavra literária, meio pelo qual se poderiam prolongar todos os sentidos e dimensões, todas as sensações experimentadas. Há uma espessura do “eu” que se quer pesquisar/“rechercher”, e preservar através das impressões, tornando-as claras “até as suas profundezas”. Não se trata de descrevê-las, tampouco de fixar secamente as linhas e superfícies das coisas – a recusa a um entendimento “realista” é afirmada ao longo de todo o texto da *Recherche* – mas de abrir os vasos repletos de perfumes, de sons, de climas. Trazem consigo a alegria no reencontro idêntico, ainda que a realização da obra afirme a dimensão de uma falta e a peregrinação da busca. Tais impressões apaziguariam a experimentação da morte, ao conduzirem o “eu”, indiciando o penhor de verdade necessária, à sua perfeição. A morte equivaleria não apenas à possibilidade de não ser mais – possibilidade da impossibilidade absoluta – mas ser um outro, diferente de si mesmo, “tal qual um homem que depois de uma doença descobre-se de cabelos brancos”. (Poulet, 1950, p.370)<sup>25</sup>

Em Yves Bonnefoy, há uma gradação que resultaria na constatação da morte como acesso ao ser. Assume-se o lugar de encontro com esse outro, evidenciando a natureza da existência finita. Douve

---

25 Nesse sentido, como afirma Paul Ricœur, o jantar das caveiras, “espécie de dança macabra”, estaria marcado não pelo signo da morte, mas pelo do não reconhecimento. (1995, p.251)

é a metáfora que representaria essa condição. Apesar da abertura semelhante discernida pelo narrador da *Recherche*, avaliar os dois projetos envia a graus distintos da noção de rastro – neste primeiro instante, como inscrição e como presença. Expressa-se no agravamento, em Yves Bonnefoy, da ausência como espaço de tensão. A poesia se torna, em *Douve*, o lugar de uma guerra, de uma luta, em seus termos “lutte”, “guerre”, “affronter”, “combat”, fazendo sua a ética de Heráclito, “o futuro todo é uma luta”, luta que é inseparável da escolha de uma filiação: Baudelaire.<sup>26</sup> Contra as abolições, nos rastros que não evitariam, tanto mais, a experimentação da destinação fatal. O poeta percebe na finitude essa outra luz: a mesma de um “estouro”, de um “éclatement”, índices do vocabulário distinto de sua poesia. Recusaria, além disso, a ideia de ficção como categoria estética, vislumbrada através dos “símbolos estéticos” do narrador de Proust. Os tempos de “Vrai nom” e de “La lumière profonde” tampouco viriam assumir, do mesmo modo, um presente e um pretérito como modos privilegiados de acesso ao ser. A ação é principalmente futura, não no sentido pretendido pelo narrador da *Recherche*, mas de uma guerra que será mantida mesmo lá. Futuro da anulação e da presença, nas “rasgaduras” de um primeiro “eu”. Afirma-se uma vida como espaço de uma interioridade alargada pela coexistência com o outro: última alteridade, última diferença. Nesse sentido, o “equivalente espiritual” não parece corresponder jamais, em Yves Bonnefoy, a uma alienação da vida histórica, da temporalidade. Unidade que ampara a consciência que procura, unidade no meio do múltiplo e da obra, a poesia seria a vontade de ser, em nossa alienação – na linguagem – guardando

---

26 As duas observações são de Finck, 1989, p.31-2. Nesse sentido, Yves Bonnefoy não deixaria de estar próximo dos surrealistas que viram em Heráclito não só o filósofo das ultrapassagens no “sur”, mas o “panegirista da luta dos contrários”, e daí a imagem do raio fulgurante que ilumina o mundo em *Douve*. Sobre a oposição entre o Uno e o múltiplo, ciclo do devir, e que traz consigo a representação do mito da Fênix, onde o fim e o começo se encontram, cf. o último capítulo consagrado à memória.

a memória de si. Seria a ausência, recomeçando o ato mesmo que preside nossas origens:

Quand les mots révélèrent la mort aux hommes, quand les notions en éloignèrent les choses, creusant partout autour d'eux, et entre eux, l'évidence de leur néant, ce qui éveilla l'angoisse et incita notre espèce à cette violence qui la différencie de toute autre, il fallut bien, en effet, quelque chose comme une foi pour persister dans les mots – et tout montre que c'est aussi dans les mots, mais entendus comme noms, criés ou appelés dans l'absence, que cette foi s'est cherchée. (*Lieux*, p.31) [Quando as palavras revelaram a morte aos homens, quando as noções afastaram delas as coisas, cavando em todo lugar em torno delas, e entre elas, a evidência de seu nada, o que despertou a angústia e incitou nossa espécie a essa violência que a diferencia de qualquer outra, foi preciso, de fato, algo como uma fé para persistir nas palavras – e tudo mostra que é também nas palavras, mas ouvidas como nomes, gritadas ou chamadas na ausência, que essa fé se buscou.]

## MORTE, SÍMBOLO E ALEGORIA: BAUDELAIRE E O LUGAR DA SALAMANDRA

Ó ma complice et ma pensée, allégorie  
De tout ce qui est pur,  
Que j'aime qui resserre ainsi dans son silence  
La seule force de joie.  
(*Douve*, p.111)

[Ó minha cúmplice e meu pensamento, alegoria  
De tudo o que é puro,  
Que eu amo que feche assim no seu silêncio  
A única força da graça.]

### I

Discernir o que está nas sombras: o cervo que súbito se evade e se perde entre as árvores. Aqui, em *Douve*: “onde está agora o cervo que testemunhou, sob essas árvores de justiça, que uma estrada de sangue por ela foi aberta?” / “où maintenant est le cerf qui témoigna, sous ces arbres de justice, qu'une route de sang par elle fut ouverte?”, na quinta parte de “Le seul témoin”. (*Douve*, p.71) Único testemunho de que *Douve*, tendo lançado sua cabeça às “chamas baixas d'água”, perdera suas mãos na “ansiosa profundidade”. Em “Vrai lieu du cerf”, no fim do livro, é o cervo na areia que ressoa

os passos daqueles que chegam à casa. Desse poema, apenas dois versos deixados para o fim:

Je pressens que ce jour a fait  
Votre poursuite inutile. (*Douve*, p.112)

[Pressinto que esse dia fez  
Sua perseguição inútil.]

Trazidos ao final de *Douve* – aguardando o último poema: a muralha dos mortos – não é sem intenção que se reúnem “poursuite” e “inutile”, ao lado dessa imagem do cervo, na dubiedade do que estava desaparecido e se perde. Não será o cervo da *Melancholica* de Virgil Solis, aos pés da representação alegórica, com um cisne a seu lado, tão bem apropriada por Jean Starobinski na leitura do “Cygne” de Baudelaire: melancolia no espelho, luto de Andrômaca. (Starobinski, 1989) Aqui o que se buscou na “quête”, na “recherche”, tantos termos indicados pela leitura de *Douve*, se escondeu. É a dispersão mesma desse “eu”, em suas projeções: “je te revis furtive”/“eu te revi furtiva”, vendo e revendo-se nesse segundo lugar “perturbado”, inquirindo-se fugidio como o cervo, como si mesmo.

Au premier jour du froid notre tête s'évade  
Comme un prisonnier fuit dans l'ozone majeur (*Douve*, p.63)

[No primeiro dia do frio nossa cabeça se evade  
Como um prisioneiro foge no ozônio maior]

Perseguir é bem mais do que recorrente ao conjunto de *Douve*: o prisioneiro no ozônio, o cervo que se perde, os devaneios do cavaleiro em luto. “Poursuite” escrito na relação sonora com “presens”, anunciando a formalização final do sentido, o seu acabamento. Tudo isso antecipado, como se pressentir correspondesse a pré-significar. O sentido, “sens”, tomado pelo estudo de Michèle

Finck, ao apontar para uma preocupação que vai se consolidando ao longo da poesia de Yves Bonnefoy, a do sentido – ao lado de outra, a do simples – poderia ser um primeiro caminho. Pressentir, porque há um sentido prestes a convocar-se, a reunir-se. Ele traria consigo uma esperança: a da nomeação, num movimento sempre do *ad*, do ser-à, como observaria Jean-Luc Nancy no estudo “La nécessité du sens” sobre o poeta: do sentido enquanto direção. (*Poésie, peinture, musique*, 1995, p.47) Só através dessa “necessidade do sentido”, ou da presença como *pre-sens*, este pode se perguntar, como no poema final de *Douve*, sobre a possibilidade de furar a muralha dos mortos / “trouer la muraille des morts”. É um questionamento que indicia, duplamente, a necessidade e a impossibilidade da experiência da morte, como diria Maurice Blanchot, pertença ao “tempo indefinido do morrer”. (Blanchot, 1955, p.52)<sup>1</sup> A morte se torna depositária do sentido, tanto mais do que a garantia de Deus. (Finck, 1989, p.443) Yves Bonnefoy se apropriaria de um imperativo categórico: da experiência da morte como condição, fim e origem da literatura e do pensamento. Em *Douve*, está em seu frio, no desejo da extinção do verbo:

Que le froid par ma mort se lève et prenne un sens. (*Douve*, p.85)

[Que o frio por minha morte se erga e adquira sentido.]

O dia se fecha, assim, na noite – “nuit”, “inutile” – indicando a realização/irrealização do sentido do livro. Dia inútil, não porque a caça deixou de ser alcançada, a morte, e com ela o sentido. Há vários matizes e possíveis referências mitológicas nessa figura do cervo: em seu assassinio pelo filho de Telefe, companheiro sagrado; na flauta de Mársias que desafia Apolo, na flauta de Cibele feita com

---

1 A expressão, tomada de empréstimo, refere-se aos personagens de Kafka.

seus ossos.<sup>2</sup> Cervo: figura, além disso, da pureza, do renascimento, da longevidade. Ao avaliar a alegoria como cúmplice, no poema em epígrafe, “Ó ma complice et ma pensée”, como para o companheiro de Telefe, eis também essa duplicação do “eu”, cúmplice e perseguidor de si mesmo. Em “Le seul témoin”, serão as imagens de Douve confundindo-se com as do cervo “caçado no limite”. Do mesmo modo, no início do mesmo poema é o “eu”, e não o cervo, a testemunha capturada:

ô je fus,  
Ménade consumée, dure joie mais perfide,  
Le seul témoin, la seule bête prise. (*Douve*, p.66)

[ó eu fui,  
Mênade consumida, dura alegria mas pérfida,  
O único testemunho, único animal capturado.]

Cervo talvez como na *Legende de St. Julien l'hospitalier* de Gustave Flaubert, onde as convulsões dos pássaros abatidos faziam “encher o coração de uma volúpia selvagem e tumultuosa”. Num território desconhecido, como nos sonhos, Julien encontra a esperança de uma carnificina que o “sufoca de prazer”. Flechas como raios. Com elas, abate cervos dispostos em forma de círculo num vale. “Depois tudo ficou imóvel”. Então, um cervo negro de barbas brancas, atingido por uma flecha, denuncia o assassinio futuro de seus pais. É um cervo “solene como um patriarca e justiceiro”, cuja voz ressoará ao longe para Julien, no momento em que o presságio se cumprir. (Flaubert, 1986, p.84; 88; 89; 100)

---

2 Cf. Grimal, 1982, p.107: Mársias seria o inventor da flauta de dois tubos, a flauta Syrinx/siringe, por esse motivo um dos seguidores de Cibele. Variante da lenda diz que a flauta foi feita com os ossos de um cervo. Após o desafio, Mársias seria esfolado e transformado num rio por Apolo. Outra referência a Mársias encontra-se no *Dictionnaire des Mythologies*, 1999, tomo 2, p.1304. Retornarei a esse mito com a leitura de *Les Planches courbes*, no último capítulo.

“Inutile”, talvez porque o sentido do testemunho, do “seul témoin” que é o cervo, se perdeu. Porque sem a flauta – é preciso ir atrás desse mito divisado pelo livro *Les Planches courbes* – o desafio a Apolo, no baixo-relevo de Mantinée, não se realiza. A contorção orgiástica das personagens: Mársias, o desafiante, e Cibele, a deusa frígia: “símbolos da plena liberdade”.<sup>3</sup> É preciso atentar para os cultos do sangue, os ritos secretos e o casamento místico com essa divindade feminina, mãe dos deuses, divindade da terra: “et le mariage le plus bas s’est accompli”/“e o casamento mais baixo se realizou”. (*Douve*, p.77) Não é sem referência a essa deusa, de quem Mársias é seguidor, que Douve é construída, no sangue que faz renascer, como para Julien, na cabeça de pedra, lançada à orgia de mandíbulas, de tórax e de bicos: Douve, devastada e luxuriante.

Renegar Apolo, como renegar Platão.<sup>4</sup> Trata-se de traduzir um “monumento de eloquência física”, no corpo inteiro que se abandonava aos caprichos da chama, deformado, “projetando no instante mil figuras possíveis”, como no livro de poemas *Anti-Platon* de 1946, fazendo aquilo que Georges Poulet chamaria de um “idealismo invertido”,<sup>5</sup> embora em Yves Bonnefoy haja uma hierarquização que preserva um nível ontológico superior ao nível poético, mesmo que este se constitua, por sua vez, ontologicamente. É um objeto: cabeça de cavalo “onde se incrusta toda uma cidade”, feita de lenho; cabeça de mulher, no primeiro poema do conjunto, com a qual seria possível negar as “perfeitas ideias”. Não se institui, do mesmo modo, como diria Jean Starobinski, um domínio fechado em sua pureza, “fundado sobre o esquecimento da ordem sensível e da condição mortal – a transcendência vazia”.<sup>6</sup> Promove-se, ao con-

3 Cf. Lavendan, 1931. Yves Bonnefoy citaria, aliás, dentre tantas referências, o *Appolon écorchant Marsyas*, de Annibale Carraci, que está na Galeria Farnese; cf. *Rome 1630: l’horizon du premier baroque*, 2000, p.12.

4 Ao menos esse Platão da “esfera das ideias”, diferentemente do autor de *Parmênides*. Haveria, a partir daí, segundo Jean Wahl, “um sistema bastante diferente do que chamamos platonismo”. (1953, p.11)

5 Poulet, in *L’Arc*, n. 66, Aix-en-Provence, 1976.

6 *L’Improbable*, “telle est bien notre vérité: elle ose définir la mort, mais pour la remplacer par du défini”, p.14; 307. A observação de Starobinski está em “La prose du voyage”, *L’Arc*, n. 66, número dedicado a Yves Bonnefoy, 1976, p.5-6.

trário, uma comunhão com o sagrado e com a música de Mársias, querendo fazer-se voz. Mas ouvida em sua distância, como para a personagem de Flaubert: distância do outro, da viagem, de si mesmo. Os sentidos da utilidade e da inutilidade, de Platão vêm encontrar o Baudelaire de “L’invitation au voyage”.

La poésie aussi est cette recherche, elle n’a de souci qu’en ce point du monde que je pressens, elle prépare et traduit ce monument de l’éloquence physique, où paraîtra le jour qu’elle désire, partout ailleurs enseveli... Poésie et voyage sont d’une même substance, d’un même sang, je le redis après Baudelaire, et de toutes les actions qui sont possibles à l’homme, les seules peut-être utiles, les seules *qui ont un but*. (*L’Improbable*, p.22) [A poesia também é essa procura, só preocupa-se nesse ponto do mundo que pressinto, prepara e traduz esse monumento de eloquência física, onde aparecerá o dia que deseja, em todos os outros lugares enterrado... Poesia e viagem são de uma mesma substância, de um mesmo sangue, digo-o novamente depois de Baudelaire, e de todas as ações que são possíveis ao homem, as únicas talvez úteis, as únicas *que têm um objetivo*.]

Torna-se então uma busca: pelo cervo, pela flauta, pelo ruído das vozes que se calam, pelos passos obscuros, “la trace obscure d’un passage”/“o rastro obscuro de uma passagem”. (*L’Improbable*, p.29) Alcançar sua longevidade é inútil. É o tempo mesmo que é preciso despertar, encontrando para ele um sentido da terra, no aqui de nossa finitude.

## II

Para dizer que entre Baudelaire e a poesia de Yves Bonnefoy existe o lugar da morte: “instante que vai perder-se mil vezes, mas tem a glória de um deus. Assemelha-se à morte...”, como afirmaria no ensaio “Les tombeaux de Ravenne”. Mas talvez pelo que representem os sentidos desse lugar a que é impossível aceder através da palavra ou das provações de *Douve*. A morte torna-se a assinatura

do real, em virtude da recusa que opõe à incorruptibilidade do ser, de que a linguagem seria o análogo ambíguo: útil/inútil. Também por sua necessária lembrança de nossa finitude, como o afirma John E. Jackson. (*World Litterature today*, 1979, p.459)

No ensaio “Les tombeaux de Ravenne”, trazido ao início de *L’Improbable*, é a morte como possibilidade de negar o conceito. Excesso da aparência sobre a essência, que chamaria “sensível”, estaria nos túmulos e sepulturas, na pedra esculpida e lavada. Ou no baixo-relevo, na casa e em suas dependências, interior de cadeiras e armários, apertados no espaço da tumba como “um verdadeiro lugar de seu ser”. Corresponde talvez à intimidade dos rastros e vestígios indicados por Walter Benjamin na leitura de Baudelaire, num “choque entre o desejo da eternidade e a consciência aguda da precariedade do mundo”. (Gagnebin, 1994, p.43) É como se se mostrassem, no entanto, menos para o trapeiro do que para a conservação do que é íntimo, menos para “a desolação do que foi e a desesperança pelo que virá” (Benjamin, 1989, p.81), do que para o espanto diante do desejo do intemporal, expresso em cada uma dessas pedras. Pela perfumaria, índices decifrados pela ensaística de Yves Bonnefoy: apelo de odores, do vinho que está num dos túmulos de Ravena. Ressaltam a necessidade de mostrar, em negativo, ao menos em Baudelaire, uma visão devastadora do tempo e da história, contra a plenitude do símbolo, afirmando o desejo e a impossibilidade de retornar à origem, desde sempre, perdida.<sup>7</sup>

Além disso, propõem uma “profundidade”: nas aparências estéticas, nos perfumes, “na fluidez de suas misturas”, confundindo interior e exterior, próximo e distante, presente e lembrança. Esse é o sentido trazido ao tempo em “Harmonie du soir” de *Les Fleurs du Mal*.

Voici venir le temps où vibrant sur sa tige  
Chaque fleur s’évapore ainsi qu’un encensoir;  
Les sons et les parfums tournent dans l’air du soir;  
Valse mélancolique et langoureux vertige! (Baudelaire, 1968a,

p.69)

---

7 Cf. Gagnebin, 1994, p.62.

[Eis o tempo em que vibrando em seu caule  
 Cada flor se evapora como um incenso;  
 Os sons e os perfumes giram no ar da tarde;  
 Valsa melancólica e lânguida vertigem!]

Os perfumes, como os sons, se tornariam o “cataclisma da alquimia” através do qual Baudelaire sonharia em transmutar a realidade ordinária.<sup>8</sup> Abertura a um mundo desconhecido, acresce-se de uma percepção sensorial que é intuição e experiência do infinito, como afirmaria Yves Bonnefoy na segunda conferência de *Baudelaire: la tentation de l’oubli*. Há uma imaginação afetiva em “À une passante” ou no poema “Je n’ai pas oublié, voisine de la ville”, que surgiria para dissipar-se como imagem vã, ou para anunciar uma “presença” que escapa: Mariette, a ama de grande coração, retornando ao quarto do poeta, vinda do “leito eterno”; a passante, fugitiva e bela, cujo olhar “faz subitamente renascer”. (Baudelaire, p.53)

Perfumaria, porque os signos sensíveis evitariam repercutir um modo de conhecimento intuitivo completo e, desse modo, apartado da vontade, como o representaria Schopenhauer na terceira parte de *O Mundo como vontade e representação*. A despeito de uma subtração das amarguras, “seja pelos objetos presentes, seja pelos objetos longínquos, desde que nos elevemos à pura consideração objetiva dos mesmos” (Schopenhauer, 2005, p.270), esse esquecimento de “si”, que é também a morte, encontraria esses lugares ricos de vontades e desejos. O odor, em vez de tornar-se um sentido “menos nobre”, inquinado pela vontade, passa a ser a condição de abertura a uma intuição da unidade – aqui, como no filósofo alemão – capaz de libertar o “eu”. A perfumaria traria, através desses índices da alquimia, uma relação “mais baixa”, expressão frequente à poesia de Yves Bonnefoy, com os desejos e suas repressões.

Observaria em Baudelaire, assim, esses vestígios, no horizonte para o qual é preciso correr rápido, antes que se apaguem – “courons

---

8 A paráfrase é do ensaio “Baudelaire”. In: *Lieux et destins de l’image*, 1999, p.216-18.

vers l’horizon, il est tard, courons vite”, no poema “Le coucher du soleil romantique”. (Baudelaire, 1991, p.135) Indicam o signo de uma falta, como a imagem do pai, no sol que ofuscava e desaparecia em outro poema, “Je n’ai pas oublié, voisine de la ville”, dedicado à mãe. Teologia negativa, como na epígrafe de *L’Improbable*, com que se permite converter a experiência do nada em seu contrário, na epifania de um deus esquecido.<sup>9</sup> Como no cervo da tradição cristã – alegoria do Cristo morto, chamando pelo pai – é um odor dos túmulos e a busca por esse deus, em dois versos:

Mais je poursuis en vain le Dieu qui se retire [...]

Une odeur de tombeau dans les ténèbres nage. (Baudelaire, 1991, p.189)

[Mas eu persigo em vão o Deus que se retira (...)]

Um cheiro de túmulo nada na escuridão.]

É o nada da existência, nos rastros que se apagam, assim como nos deuses da *Eneida* de Virgílio, fugindo como fumaça nas tênues brisas. No poema “Impressions, soleil couchant” de Yves Bonnefoy, é novamente esse deus que aparece. Mas também o céu subitamente vazio.

E maintenant le ciel est presque vide,

Rien qu’une masse rouge qui se déplace

Vers un drap d’oiseaux noirs, au nord, piaillant, la nuit. (VE, p.41-2)

[E agora o céu quase vazio,

Apenas uma massa vermelha que se move

A um lençol de pássaros negros, ao norte, piando, à noite.]

---

<sup>9</sup> Cf., sobre a proximidade entre teologia negativa e ateísmo, o estudo de Derrida, 1995b, p.8.

Nele ressuscitariam os mortos diante das nuvens vermelhas, na crista das ondas no instante em que se quebram: “si c’est là la réssurrection des morts”. Para afirmar um sentido da terra e da finitude resgatados. A leitura de “Les tombeaux de Ravenne” anunciaria uma preocupação tumular cujo sentido se aproxima não só de uma reflexão sobre o testemunho do vivido, mas, sobretudo, desse outro lugar que está, a um só tempo, cheio e vazio. São formas de uma “exterioridade” que se evidenciaria na expressão sensível do túmulo, apreendido como ruído, como pedra, como odor: “Um cheiro de túmulo nada nas trevas”. Tais ornamentos e cheiros erigidos “na superfície sedosa dos túmulos” – casa enterrada, como no túmulo de Galla Placidia em Ravena – trariam a intuição de uma aliança, de uma relação com o outro ausente/presente. Ouve-se o fremir infinito das cortinas que não mexem mais, como das teias e das nuvens, sob a vigília da pedra. Em “Impressions, soleil couchant”, do mesmo modo, as formas das massas de cor se alternavam no céu do crepúsculo, para então apagar-se. São duplos que afirmam um movimento de presença e evasão. Mesmo a apreensão dos túmulos, do vazio divisado neles, se voltaria para uma conformidade com a matéria sensível da pedra, “que pertence ao próprio ser do ornamento, e retém no mundo sensível seus estranhos universais”. (*L’Improbable*, p.18)

Trata-se da busca de um outro lugar, na nomeação que atravessa o espaço sensível e se reúne “a uma água sagrada que corre em toda coisa”. Do mesmo modo, abarcam-se as formulações que remontariam a um obscuro “para além” de toda significação dizível, “embora sua pesquisa requiera toda a riqueza das palavras”, como afirmaria no ensaio “L’acte et le lieu de la poésie” de *L’Improbable*. Pesquisa/“recherche” a que chamaria de “melancolia”: união da lucidez crítica e da esperança, “j’appelle mélancolie cette union de la lucidité, de l’espoir”. (*L’Improbable*, p.133) Diante de pedras como as de *Pierre écrite*, vindo de todos os lados, pede a aproximação do olhar, demarca inscrições, interrompe a leitura. Talvez para afirmar o vazio ou o infinito do distante, o vazio do túmulo de Cristo: “Mais le couvercle est ôté, la tombe vide. Ó pure joie, qui

prend soudain le cœur!”/“Mas a tampa foi retirada, o túmulo vazio. Ó pura alegria, que toma de repente o coração!” (*L’Improbable*, p.19) São signos onde o espírito reencontraria os rastros de um outro espírito.

### III

O real, o obscuro real, a “realidade rugosa”, expressão de Rimbaud de que Yves Bonnefoy se serviria ao aproximar-se de obras como as de Caravaggio, Balthus ou Giacometti, não se atinge, portanto, num primeiro plano, mas num segundo que é movimento e evasão: “retrait” infinito e distante. Há rastros que são o resultado daquilo que se diz para além da palavra, na manifestação da ausência, na memória/escrita como perda e busca desse vivido: rastro onde se fariam permear as categorias de imanência e de transcendência. Divisam um além, o céu sobre a terra, a lua, nesses galhos menores.

O dite à demi-voix parmi les branches,  
O murmurée, ô tue,  
Porteuse d’éternel, lune, entrouvre les grilles  
Et penche-toi pour nous qui n’avons plus de jour. (*PE*, p.216)

[Ó dita à meia-voz entre os galhos,  
Ó murmurada, ó calada,  
Portadora do eterno, lua, entreabre as grades  
E inclina-te para nós que não temos mais dia.]

São palavras, “a poesia”, naquilo que as ultrapassa e de que esperam resposta. Trazem consigo um pedido, como observou Jérôme Thélot, no estudo “La fonction d’oraison dans l’œuvre d’Yves Bonnefoy” (*Poésie, peinture, musique*, 1995, p.76), ou como indicou o poeta Philippe Jaccottet em sua leitura de *Dans le leurre du seuil*, ao aproximar a poesia de Yves Bonnefoy da linguagem das litánias.

(*L'Arc*, 1976, p.25 e ss) Seriam, de fato, “palavras como o céu” / “mots comme le ciel”: algo que se reúne e se dispersa / “quelque chose qui s’assemble, qui se disperse”, e que portanto, ao sujeitar-se ao mesmo apagamento, ao mesmo mistério de um aqui insondável – dispersando-se não no céu, mas no reflexo da poça breve / “dans la flaque brève” – dizem-nos de uma pertença ao mundo e a seus “enigmas”, como bem observou Charles Duits no ensaio “L’énigme poétique d’Yves Bonnefoy”: “se eu posso entrar em sua noite, entrever os espectros que a povoam, ele pode entrar na minha, e isso significa que essas duas noites pertencem, uma e outra, à mesma totalidade.” (Duits, 1958, p.837)

A poesia de Yves Bonnefoy reúne, assim, um modo de presença a si e ao outro, dois espaços de pertencimento a que chamaria “unidade”. É a água de Ravena, água escura como a escrita, lembrando-nos de que a antiga cidade está morta. É a imagem da evaporação da “estrela incerta do sal” na arcada divina do poema “La terre”. (*DLS*, p.291) A poesia traria um segundo dia, um novo amanhecer imprevisto. Na segunda parte de “L’Ordalie” de *Hier régnañt désert*, do mesmo modo, Yves Bonnefoy não hesitaria em referir ao símbolo da eucaristia, num gesto de compartilhar com o outro, numa casa que queima, como no retorno de Perceval ao castelo do Rei Pescador no segundo dia, que é a palavra à que é preciso aceder/cruzar e consentir.<sup>10</sup> E que traz consigo o mistério do distante.

Aube d’un second jour,  
Je suis enfin venu dans ta maison brûlante  
Et j’ai rompu ce pain où l’eau lointaine coule. (*HRD*, p.138)

[Alvorada de um segundo dia,  
Finalmente vim à tua casa ardente  
E parti esse pão onde corre a água distante.]

---

<sup>10</sup> *Hier régnañt désert* e *Pierre écrite* são contemporâneos à elaboração da edição de *La Quête du Graal*, de Bonnefoy e Beguin, Paris: Seuil, 1965.

Há em todos esses gestos, nesse segundo dia, como na água, um movimento duplo da poesia de Yves Bonnefoy. Duplo como na reflexão sobre Ravena, vindo encontrar na cidade enterrada uma água mais baixa: alteridade e caminho subterrâneo. Água onde será possível mirar-se, como mira-se no espelho o melancólico, e provar o “amor indivisível”. (*PE*, p.201)<sup>11</sup> “Et je cherchais cette eau en Ravenne”/“E eu buscava essa água em Ravena”, como os cervos e pássaros do túmulo de Galla Placidia, indo em direção à fonte: alegoria da ressurreição. Ou, como no livro *L’Arrière-pays*, afirmando o sentido do mar, na distância: a “plenitude vazia” a que tanto se voltaram os poetas românticos. (*AP*, p.19) Nesse movimento residiria um amor “fresco” que não se separa, irredutível, no beber eterno e mais baixo que dia.

Il me disait, Tu es une eau, la plus obscure,  
 La plus fraîche où goûter l’impartageable amour.  
 J’ai retenu son pas, mais parmi d’autres pierres,  
 Dans le boire éternel du jour plus bas que jour. (*PE*, p.201)

[Ele me dizia, Tu és uma água, a mais obscura,  
 A mais fresca onde provar do amor indivisível.  
 Retive seu passo, mas entre outras pedras,  
 No beber eterno do dia mais baixo que dia.]

Yves Bonnefoy descobriria em Ravena esse “mirar-se”. É a proposição de uma realidade sensível, reconhecendo a virtude de uma distância que desvia, na perda momentânea: “égarer” também da razão, do conceito. Buscaria os túmulos e o solo “que a delimita e que deve ser considerado”, como modo de despertar essa terra arruinada, meio-enterrada/“demi-ensevelie”.

---

11 Em Baudelaire: “La mer est ton miroir; tu contemples ton âme / Dans le déroulement infini de sa lame / Et ton esprit n’est pas un gouffre moins amer. / Tu te plais à plonger au sein de ton image”, 1991, p.69.

J'opposais d'ailleurs au concept la réalité du sensible, c'est déjà reconnaître la vertu de l'égarement. Je découvrais dans Ravenne l'affleurement d'un autre règne. (*L'Improbable*, p.23; 312) [Eu opunha, aliás, ao conceito a realidade do sensível; já é reconhecer a virtude da perda de si. Eu descobria em Ravena o aflorar de um outro reino.]

Recusaria, através de seus monumentos e da morte que neles se inscreve, a possibilidade de repouso do conceito. Há nesses primeiros ensaios de Yves Bonnefoy, fruto de suas leituras filosóficas – “as grandes leituras de então, Baudelaire, Kierkegaard, Hegel, Plotino” – (*Entretiens*, p.77) a apropriação de um combate que observaria em Hegel e Kierkegaard, frequente à sua ensaística e que remontaria, duplamente, a uma tese destruída sobre Baudelaire e Kierkegaard e aos primeiros estudos sobre o signo e a significação, em 1958, sob orientação de Jean Wahl. A mesma dialética se encontra, aliás, no ensaio ainda do período surrealista, “L'Éclairage objectif”. Incorporaria, nesse momento, a oposição do imediato e da mediação, como na terceira seção de *O Conceito de angústia* de Kierkegaard: “o imediato não é abolido pelo mediado; acontece só que este, mal surge, o elimina no mesmo instante”. (Kierkegaard, 1962, p.56) Traria, além disso, uma reflexão sobre a angústia – angústia diante de ruínas como as de Ravena ou das pinturas murais da França gótica, quase desaparecidas. Nelas observaria a vertigem de uma liberdade. Diante das tumbas, um gesto de contentamento, de entusiasmo/“alegresse” estaria, para citar o texto de Maurice Blanchot, muito próximo da sabedoria hegeliana “que consiste em fazer coincidir a satisfação e a consciência de si, buscando na extrema negatividade, na morte tornada possibilidade, trabalho e tempo, a medida do absolutamente positivo”. (Blanchot, 1955, p.111)

Se existe uma proposição ética na poesia de Yves Bonnefoy, ela provém, portanto, de um mergulho no abismo de um “eu” diante das possibilidades, “diante da culpa e da decisão, agarrado à finitu-

de”.<sup>12</sup> Agarra-se, do mesmo modo, a uma espécie de realidade que é a representação de um “mundo terrestre” – empregaria sobretudo essa expressão, em vez de “natureza” – e que fará, portanto, descobrir através de seus poemas. Tal realidade expressa-se, todavia, numa relação de pertencimento também como em Heidegger ou como em Bataille, na “morte decisiva que vivifica o tempo, orienta o ser”.<sup>13</sup> Tal noção se desdobra em muitos sentidos, como já observaram Michèle Finck, Ronald Giguère, John E. Jackson, dentre outros: na alegoria, tanto em Baudelaire quanto em Walter Benjamin – a sugestão é do crítico Richard Stamelman – mas também num segundo lugar (ou segunda voz, terra segunda), na busca de outras distâncias desse “eu”, referindo a um lugar distante ou a um “lugar escondido”, como observaria Sophie Guermés no estudo consagrado a Rimbaud, Saint-John Perse, René Char e Yves Bonnefoy, intitulado *La Poésie moderne: essais sur le lieu caché*. Tal lugar estaria nas falas de *Douve*, em sua alteridade. Ou no negro e vermelho de suas feições, a paráfrase é de Baudelaire, representando uma vida “sobrenatural e excessiva”, tornando o olhar mais profundo e singular. Dando ao olho “uma aparência mais decidida de janela aberta ao infinito”. (Baudelaire, 1968a, p.562)

#### IV

Seria esse mesmo “pertencer” um atributo possível do luto e da melancolia. A assunção do reino de Ravena, de suas terras nuas, exprimiria o nada da ausência no rastro que é a palavra poética, que é o túmulo. É menos, aqui, a apreensão física da sepultura, sua forma de pedra, do que o lugar da morte que a sustém, em seus ornamentos, espécie de ser que conjuga “em sua pureza profunda

12 Kierkegaard, 1962, p.93; 113: “a liberdade (como possível) anuncia-se em plena angústia”.

13 *L'Improbable*, p.14: “C’est encore dans cet abri qu’Heidegger médite et si j’admire dans ses écrits cette morte décisive, qui vivifie le temps, oriente l’être, c’est sans autre adhésion qu’esthétique ou intellectuelle”.

o universal e o singular” . (*L’Improbable*, p.19) São observações que perpassariam a ensaística de Yves Bonnefoy consagrada à poesia de Baudelaire, nos ensaios que lhe dedicou em *L’Improbable*, em *La Vérité de parole*, em *Lieux et destins de l’image*. A eles somam-se estudos recentes, como o ensaio “La septième face du bruit”, o livro *Baudelaire: la tentation de l’oubli*, voltado ao lugar da “memória”, ao qual se retornará na última parte deste estudo, as conferências reunidas em *Le Poète et le “flot mouvant des multitudes”*: *Paris pour Nerval et pour Baudelaire*, publicadas em 2003, e a entrevista com Jean Starobinski, *Goya, Baudelaire et la poésie*, de 2004.

Tais ensaios justificam a abordagem, neste segundo momento, de um lugar da “morte”, do “símbolo” e da “alegoria”, sobretudo a partir da leitura de Baudelaire e de dois poemas: “Vrai corps” e “Lieu de la salamandre”, ambos incluídos em *Du Mouvement et de l’immobilité de Douve*. Yves Bonnefoy observaria aí um elemento do transitório e uma referência à outra realidade, mais agravada, e que confrontaria duplamente a “verdade”/“vrai” e o corpo. As palavras, sob forma de epígrafe a *L’Improbable*, enfeixam o lugar das nuvens que passam, não como as “nuages” de “L’étranger” dos *Petits poèmes en prose* de Baudelaire – “J’aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... les merveilleux nuages”. Nuvens pesadas, “nuées”, nuvens negras, assumindo sua contingência e seu esfacelamento. Duplicadas pela claridade que as precede, nesse lugar da realidade, como o afirma, improvável.

Je dédie ce livre à l’improbable, c’est-à-dire à ce qui est.

À un esprit de veille. Aux théologies négatives. À une poésie désirée, de pluies, d’attente et de vent.

À un grand réalisme, qui aggrave au lieu de résoudre, qui désigne l’obscur, qui tienne les clartés pour nuées toujours déchirables. Qui ait souci d’une haute et impraticable clarté. (*L’Improbable*, p.9)

[Eu dedico este livro ao improvável, isto é, ao que é.

A um espírito de vigília. Às teologias negativas. A uma poesia desejosa, de chuvas, de espera e de vento.

A um grande realismo que agrave em vez de resolver, que designe o obscuro, que considere as claridades como nuvens sempre rasgáveis. Que se preocupe com uma alta e impraticável claridade.]

Maurice Blanchot, ao observar nessa poesia o sentido de seus “improváveis”, vislumbrou um caminho por que era preciso seguir, como em Heidegger: na existência em sua relação com as possibilidades que nós somos, diante das quais somos colocados; na escrita como experiência da escrita, precedendo a essência elaborada pelo conhecimento. Diante de tudo o que desapareceu, do que não é mais. Tratava-se, para Yves Bonnefoy, de um modo de reencontrar, de readquirir, na palavra, essa presença anterior que se exclui, no momento em que se quer falar, falar dela. “E, aqui, evocaremos o eterno tormento de nossa linguagem, quando sua nostalgia se volta para o que é sempre incompleto”. (Blanchot, 1959a, p.684)

Tais indicações antecipam a dificuldade de definir uma categoria como a de transcendência. Fora da linguagem, presença anterior – como se buscou em Proust – refinam a proposição de um tempo em *Douve* que será, sobretudo, do “agora”, do “aqui”, no desejo do que é presente, na dispersão de seus verbos, como na primeira parte de “Théâtre”, contra as demais, penetradas pela recordação ou pelo futuro. Diante do dia da palavra, o poeta se pergunta pelo sentido da lâmpada e da porta aberta ao tempo.

Tu as pris une lampe et tu ouvres la porte,  
Que faire d’une lampe, il pleut, le jour se lève. (*Douve*, p.106)

[Pegaste uma lâmpada e abres a porta,  
O que fazer de uma lâmpada, chove, o dia se ergue.]

São palavras que avançam ao imediato, nos três tempos que se estendem. Não se oferecem a partir do futuro – ele mesmo uma dúvida, erguer a lâmpada – tampouco no passado, mas na dispersão do presente. A segunda observação de Maurice Blanchot incide sobre essa presença que foge, insaciável. Na impossibilidade do que escapa, sem que haja um “para onde”, como no cervo que se evade. Afirma-se a contingência baudelairiana, o *chiaroscuro* das análises de Yves Bonnefoy da pintura renascentista e do barroco, no paradoxo da arte que reproduz a dialética da manifestação do sagrado, no lugar em que “os valores mais confusos se exaltam e definem o divino pelos aspectos mais equívocos de sua ausência”.<sup>14</sup>

## V

Mas antes de ir aos dois poemas “Vrai corps” e “Lieu de la salamandre”, é preciso indicar as ressonâncias de *L'Érotisme*, ou mesmo das observações de *La Littérature et le mal* de Georges Bataille, nessa Ravena que se abre como um signo da vida/signo da morte. Na tumba que diz uma ausência, no “estouro”, e nela mantém uma vida. O termo “éclatement” é o mesmo do capítulo sobre o sacrifício religioso do ensaio *L'Érotisme*: “na base do erotismo, temos a experiência de um estouro (*éclatement*), de uma violência no momento da explosão”. (Bataille, 1957, p.103) Contemporâneo aos poemas de *Douve*, publicado em 1957, ambos se evocam mutuamente ao trazerem o erotismo e a morte como termos do que não se poderia alcançar com o discurso filosófico. Negação da duração individual, com seu domínio confinado com a violência e a violação: destruição da “estrutura do ser fechado”, como princípio, dissolvendo as formas constituídas – de vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que somos – numa “verdade mais eminente que a vida”. (Idem, p.26)

---

14 O comentário é sobre El Greco, em ensaio a respeito da obra de Fra Angelico, in: *L'Improbable*, p.152.

Voici le maître-livre de notre poésie: *Les Fleurs du mal*. Jamais la vérité de parole, forme supérieure du vrai, n'a mieux montré son visage. Je la vois comme une lumière. (*L'Improbable*, p.31) [Eis o grande livro de nossa poesia: *Les Fleurs du mal*. Nunca a verdade de palavra, forma superior do verdadeiro, mostrou melhor seu rosto.]

Assim Yves Bonnefoy definiria as *Fleurs du mal*, “forma superior do verdadeiro”, buscando nos túmulos uma ética, uma liberdade. O sacrifício, como em Bataille, traria vertigem e abertura ao sentimento religioso. Baudelaire, embora rescindisse ao mesmo discurso de Hugo – “descrições acusadas, pensamentos lógicos, sentimentos ditos com precisão” – (*L'Improbable*, p.33) apontaria para um espaço de recuo diante do “poder ser um todo”, distinto de todas as outras possibilidades pelas quais o “eu” se compreende no cotidiano. Trata-se de observar um aqui, um agora de nossa condição material que Yves Bonnefoy chamaria de “presença indestrutível e eterna”. Com ele, os sentidos de “presença”, “fragmento” e “união”:

[...] L'objet sensible est *présence*. Il se distingue du conceptuel avant tout par un acte, c'est la *présence*. / Et par un glissement. Il est ici, il est maintenant. Et son lieu, parce qu'il n'est pas le lieu propre, son temps, parce qu'il n'est qu'un fragment du temps, sont les éléments d'une force étrange, d'un don qu'il fait, sa *présence*. Ô *présence* affermie dans son éclatement déjà de toutes parts! Dans la mesure où il est présent, l'objet ne cesse de disparaître. Dans la mesure où il disparaît, il impose, il crie sa *présence*. S'il demeure présent, c'est comme un règne qui s'instaure, une alliance au-delà des causes, un accord au-delà du verbe entre lui et nous. S'il meurt, il ouvre à cette union dans l'absence qui est sa promesse spirituelle, en elle il achève de s'accomplir. En elle, en se manquant à lui-même, en se creusant comme une vague, il oppose au concept la vivacité de son être, et dit que cette *présence* était pour nous. (*L'Improbable*, p.26) [(...) O objeto sensível é *presença*. Distingue-se do conceitual, antes de tudo, por um ato, é a *presença*. /

E por um deslizamento. Ele é aqui, é agora. E seu lugar, porque não é o lugar próprio, seu tempo, porque é apenas um fragmento do tempo, são os elementos de uma força estranha, de uma doação feita por ele, sua presença. Ó presença mais forte em sua explosão já de todas as partes! Na medida em que é presente, o objeto não para de desaparecer. Na medida em que desaparece, impõe, grita sua presença. Se permanece presente, é como um reino que se instaura, uma aliança para além das causas, um acordo para além do verbo entre ele e nós. Se morre, abre a esta união na ausência que é sua promessa espiritual, nela termina de realizar-se. Nela, faltando-se a si mesmo, afundando-se como uma onda, opõe ao conceito a vivacidade de seu ser, e diz que esta presença era para nós.]

São matizes, “elementos de uma força estranha”, que perturbariam o ideal e que Yves Bonnefoy, em *L’Improbable*, observaria nos afrescos de Piero della Francesca, na suspensão da perspectiva na obra pictural de Paolo Ucello,<sup>15</sup> ou nos capítulos principais sobre Baudelaire, Paul Valéry, ora para negá-los, como no caso de Valéry, ora para promovê-los a uma identificação que estaria na base de uma “decisão severa, sacrificial”. O objeto sensível se tornaria presença, no brilho que é a subtaneidade do instante, o “estouro”. A citação provém do ensaio “Les tombeaux de Ravenne”. É possível colocá-la ao lado de outra: do ensaio de Georges Bataille sobre a gruta de Lascaux.

Il nous importe ici que, dans son essence, et dans la pratique, l’art exprime ce moment de transgression religieuse, qu’il exprime seul assez gravement et qu’il en soit la seule issue. C’est l’état de transgression qui commande le désir, l’exigence d’un monde plus profond, plus riche et prodigieux, l’exigence, en un mot, d’un monde sacré. (Bataille, 1979, p.41) [Importa-nos aqui que, em sua

---

15 A apreciação da obra de Paolo Ucello mudaria na ensaística de Yves Bonnefoy, neste instante ainda próxima do surrealismo. Em *L’Arrière-pays*, o poeta observaria em Ucello, diferentemente, o uso abstrato da perspectiva, exteriorizando os acontecimentos e as coisas, tornando fantásticas as formas, p.62.

essência, e na prática, a arte exprima esse momento de transgressão religiosa, que o exprima sozinha de forma bem séria e que seja a única saída para isso. É o estado de transgressão que comanda o desejo, a exigência de um mundo mais profundo, mais rico e prodigioso, a exigência, com uma palavra, de um mundo sagrado.]

Embora os dois termos, “embriaguez” e “transgressão”, sirvam mal à leitura da poesia de Yves Bonnefoy, sobretudo a partir de *Douve*, eles encontrariam no termo “désarroi”/“desordem” dos primeiros ensaios surrealistas do poeta, contemporâneos ao estudo sobre Lascaux, uma exigência “severa” à poesia. Em Bataille, há um mundo profundo que se obtém diante desse objeto que se perde, desejo de uma “imediatez” que libera subitamente “o transbordamento de uma alegria de ser infinita”. (Bataille, 1957, p.272) A provação da vida na morte, o domínio da violência, expressos nos rastros do corpo – “morto, o ser descontínuo não desaparece inteiramente, deixa um *rastro* que pode ser mesmo infinitamente durável” – (idem, p.108) conjugariam um olhar, a um só tempo, para o fragmento, fragmento do tempo, como em Yves Bonnefoy, e para uma continuidade ou unidade do “profundo”, do “sagrado”, como *télos* ou fim da escrita poética. Há uma doação destinal do ser em que ao futuro dessa “promessa espiritual” equivalerá, como em Heidegger, um pré-sente da espera. Representa menos um “eu” que transcende na direção dos objetos, do que uma distância aos modos próprios de ser – que, em Yves Bonnefoy, diferentemente de Heidegger, é ética<sup>16</sup> e que só é possível sobre o fundamento da transcendência: união na ausência que é “promessa espiritual”. Trairia consigo, assim, uma compreensão pré-ontológica – infraconceitual como diria Yves Bonnefoy no estudo sobre *Les Fleurs du Mal*. A temporalidade se constituiria, como em Bataille, a partir de um “movimento de ultrapassagem, isto é, como ilimitação dada pela transcendência e como abertura ao indeterminado”. (Bataille, 1957, p.101) Ausência que se afirma no “agora”, corresponderá à busca,

---

16 Sobre uma ética da transmissão e da alteridade, cf. capítulo seguinte.

na poesia, com o auxílio da proposição de Ashraf Noor – no importante ensaio “Terre et inscription chez Bonnefoy et Heidegger” – do nomear como pertencimento ao ser, na estranheza onde não está consigo mesmo. “É nesse sentido que o poeta como signo, que existe na estranheza, nomeia a pertença a um lugar, o átrio do ser, na fenda”. (*Poésie, peinture, musique*, 1995, p.58) Nas palavras de Yves Bonnefoy:

[...] quand nous avons à défier l’absence d’un être, le temps qui nous a dupé, le gouffre qui se creuse au cœur même de la présence, ou de l’entente, que sais-je, c’est à la parole que nous venons comme à un lieu préservé. (*L’Improbable*, p.107) [(...) quando temos de desafiar a ausência de um ser, o tempo que nos enganou, o precipício que se escava no coração mesmo da presença, ou da compreensão, o que sei?, é à palavra que retornamos como a um lugar preservado.]

Baudelaire seria o primeiro a reanimar a ideia desse lugar, do sacrifício. As *Fleurs du mal* seriam um livro “quase sagrado”: “nosso desejo de transcendência encontrou aí seu inquieto repouso”. (*L’Improbable*, p.39) No poema “Le vin des chiffonniers”, é a orgia como instante de quase surdez, na vertigem luminosa dos gritos e tambores.

Et dans l’étourdissante et lumineuse orgie  
Des clairons, du soleil, des cris et du tambour. (Baudelaire, 1991, p.152)

[E na ensurdecadora e luminosa orgia  
Dos clarins, do sol, dos gritos e do tambor.]

Para Mário Praz, no estudo *A Carne, a morte e o diabo na literatura romântica*, Baudelaire fecundaria “com enxertos psicológicos” esses refinamentos pervertidos. Tal seria o trajeto possível para uma confrontação, desde a *Justine* de Sade, morta ao ferir-se por um raio, diante da tempestade: exposta como Douve. Ou como a “Hé-

rodias” de Flaubert, “na poeira”, surgindo ao lado de leões como Cibele. (Flaubert, 1986, p.128; 138) Todas corresponderiam ao que Praz chamaria de “beleza meduseia”, banhadas de sofrimento, de corrupção e de morte. (Praz, 1996, p.63)<sup>17</sup> Trazem o corpo evidente, como em “Vrai corps” de Yves Bonnefoy, encarnação que representaria a presença da morte. Como diante do cervo – um deles inscrito nas paredes de Lascaux ou em “A caça ao cervo” no Palais des Papes em Avignon, quase apagado – (*Peintures murales de la France gothique*, 1954, p.33) a distância no tempo, que é também a distância da incompreensão, repercutiria, em Bataille, uma “animalidade como ordem íntima do mundo”. (Bataille, 1979, p.70) É o mesmo sentido do animal como “alegoria” que se encontrará na leitura do poema “Lieu de la salamandre”. Para Yves Bonnefoy, no ensaio sobre as *Peintures murales de la France gothique*, publicado em 1954:

Pris dans la profusion des plantes et des feuilles, cédant aux végétaux la réalité suprême, ils paraissent des fantômes, dont l’immobilité, le geste de statue peinte semble désigner les sous-bois. Et vraiment une vie cachée, et suspendue, dès qu’on regarde un peu semble reprendre. [...] Et partout le feuillage préserve cette intériorité. Il y cache une vie labyrinthique, une présence diffuse. (*Peintures murales de la France gothique*, 1954, p.19) [Pego pela profusão das plantas e das folhas, cedendo aos vegetais a realidade suprema, eles pareciam fantasmas cuja imobilidade, cujo gesto de estátua pintada parece designar a vegetação rasteira. E, de fato, uma vida escondida, e suspensa, é só olharmos um pouco, parece ressurgir. (...) E em todo lugar a folhagem preserva essa interioridade. Esconde uma vida labiríntica, uma presença difusa.]

## VI

No poema “Vrai corps”, Douve se apresenta em sua assepsia, lavada e purificada: “tout ce qui est pur”/“tudo que é puro”. O

---

17 Cf., sobretudo, o capítulo “Sob a insígnia do divino marquês”.

nome, a palavra poética – esse nomear diante da perda da Beatriz, construindo para ela “um castelo de presença, de imortalidade, de retorno” – (*L’Improbable*, p.107)<sup>18</sup> negaria, ao abrir a dimensão do conhecimento, como em “Vrai nom”, a intimidade das duas vozes do poema. O início coincide com o momento em que, restituído o corpo, então “verdadeiro”, a este se oferecerá o anúncio da morte.

Close la bouche et lavé le visage,  
Purifié le corps, enseveli  
Ce destin éclairant dans la terre du verbe,  
Et le mariage le plus bas s’est accompli.

Tue cette voix qui criait à ma face  
Que nous étions hagards et séparés,  
Murés ces yeux; et je tiens Douve morte  
Dans l’âpreté de soi avec moi refermée.

Et si grand soit le froid qui monte de ton être,  
Si brûlant soit le gel de notre intimité,  
Douve, je parle en toi; et je t’enserre  
Dans l’acte de connaître et de nommer. (*Douve*, p.77)

[Fechada a boca e lavado o rosto,  
Purificado o corpo, enterrado  
O destino luzindo na terra do verbo,  
E o casamento mais baixo se cumpriu.

Calada a voz que gritava à minha face  
Que estávamos inquietos e separados,  
Murados esses olhos; e tenho Douve morta  
Na aspereza de si comigo fechada.

---

18 “Ainsi Dante qui l’a perdu va-t-il nommer Béatrice. Il appelle en ce seul mot son idée et demande aux rythmes, aux rimes, à tous les moyens de solennité du langage de dresser pour elle une terrasse, de construire pour elle un château de présence, d’immortalité, de retour” (grifo do autor).

E maior o frio que suba de teu ser,  
 E ardente o gelo de nossa intimidade,  
 Douve, falo em ti; e te encerro  
 No ato de conhecer e nomear.]

O poema “Vrai corps” inicia com dois movimentos, reportando a purificação do corpo e o gesto de enterrá-lo. Fecha-se a boca, lava-se o rosto. Purificação da terra que se exerce pelo verbo, limpando o que era íntimo. A voz que narra a morte de Douve, voz narrativa, resquício dos textos em prosa *Rapport d'un agent secret* e *L'Ordalie*, abandonados por Yves Bonnefoy,<sup>19</sup> precipitaria o seu ser, como afirmaria Bataille, na descontinuidade, nas paredes que separam. Se “eu” e “tu” estavam juntos, agora estão inquietos, afastados. Há um grito anterior que anuncia, na última estrofe, a separação das duas vozes do poema. Daí o sentido de “murés” atribuído aos olhos, e as imagens de fechamento dispersas ao longo de todo o poema: “close”, “enseveli”, “accompli”, “refermée”, “enserre”. Há um sentido de realização “acabada” que se oferece como limite, como barreira ao “eu”: “na aspereza de si” que é atribuição sonora do “e” e do “r” do substantivo “apreté” ao adjetivo “refermée” do mesmo verso. É o mesmo sentido que estará num dos poemas seguintes a “Vrai corps”.

Pourtant ce cri sur moi vient de moi,  
 Je suis muré dans mon extravagance. (*Douve*, p.79)

[Contudo este grito sobre mim vem de mim,  
 Estou murado em minha extravagância.]

O erotismo de Bataille surgiria como desejo de supressão desse limite, do abismo das vozes, tão manifestas no poema. Promoveria

---

19 Suas duas últimas partes foram preservadas e incluídas em *Rue Traversière*. Para um estudo aprofundado da relação entre poesia e narrativa, e que confrontaria *Douve* e *L'Ordalie*, cf. Combe, 1989, sobretudo p.132 e ss.

uma união “na ausência que é a promessa espiritual”, nesse teatro da evidência, no casamento “o mais baixo”. Intuição sacrificial e beleza corrompida, como em Baudelaire. A pergunta final, no último poema de *Douve*, “Ó nossa força e nossa glória, poderão / Furar a muralha dos mortos?”, repõe essa busca ininterrupta. O interdito, a afronta aos túmulos, encontraria o erotismo no mato luxuriante que invade a personagem. Funda-se num movimento explosivo de violência, animal e sagrada, como no poema XVII de “Théâtre”:

La tête première coule entre les herbes maintenant,  
La gorge se farde de neige et de loups maintenant (*Douve*, p.61)

[A cabeça primeira escorre entre a relva agora,  
A garganta se pinta de neve e de lobos agora]

É preciso observar o instante dessa nomeação e dessa violência. Há, num primeiro momento, a presença de um “eu” que busca recuperar os rastros de *Douve* nos índices em que a diferença entre as vozes “eu” e “tu” mais se atesta. A violência tanto une essas vozes que gritam, em “Vrai corps”, tanto as separa. E é separá-las o que talvez aponte para uma outra intimidade, não a do erotismo como supressão da diferença, mas a de um segredo, contrariedade a tudo o que é público e testemunhado. Tal sentido se aproxima daquilo que Yves Bonnefoy observaria em Baudelaire. A “aspereza de si” se tornaria, ao referir ao “eu” – “comigo enclausurada, encerrada”: manifestação da impossibilidade de compartilhar – a indicação de uma perda primordial. É uma voz para além do poema, que gritava. Afirma o que permaneceu fechado e ardente, o que queimou e agora é apenas cinza.

A angústia da morte oferece, assim, ao muro dessa separação, a dimensão de uma perda. É o primeiro sentido da aspereza. Preserva-a no nome, contra a ideia de nivelamento do conceito – dos vidros e vidraças em que é possível, ao apagar os rastros, restituir transparência. A palavra passa a dirigir-se a um outro lugar, do segredo. Daí os verbos no imperfeito, tanto mais do que no perfeito.

Repõe a incapacidade de adequar o desejo ao objeto, aguçando o retorno, a todo momento, em sua única voz, no verso reincidente: “Douve eu falo em ti”/“Douve je parle en toi”. Há um erotismo no desejo de supressão da diferença, na diferença, como no signo que se divide entre nomear e conhecer. Promove o casamento “o mais baixo”, absoluto como o de Cibele, misturando-se à terra, no retorno à origem e “abertura ao ilimitado”.

C'est généralement le fait du sacrifice d'accorder la vie et la mort, de donner à la mort le rejaillissement de la vie, à la vie la lourdeur, le vertige et l'ouverture de la mort. C'est la vie mêlée à la mort, mais en lui, dans le même moment, la mort est signe de vie, ouverture à l'illimité. (Bataille, 1957, p.102) [É geralmente fato do sacrifício acordar vida e morte, dar à morte o jorrar da vida, à vida o peso, a vertigem e a abertura da morte. É a vida mesclada à morte, mas nele, no mesmo momento, a morte é signo de vida, abertura ao ilimitado.]

A citação de Bataille está no capítulo sobre o sacrifício religioso de *L'Érotisme*. São imagens recorrentes também em *Douve*: da doação do sangue, do corpo, da entrega da cabeça “às chamas baixas” no poema “Le seul témoin”. Presença da vida no sangue e nos órgãos do corpo, cuja continuidade orgânica só se poderá alcançar através da experiência da morte. O sacrifício torna-se um modo de liberar, em sua pletora, essa dissolução. Contra o engano do discurso, que suprimiria o excesso, trata-se de engajar o “eu” na obstinação de “ver durar” o ser descontínuo que ele mesmo é, no sagrado. A morte reataria com um estado de comunicação, dissolvendo os seres. Os corpos se abririam a uma continuidade possível, diante do sentimento do obscuro, do obscuro. Há um excesso que é o signo que não nos deixaria esquecer da morte, “ruptura dessa descontinuidade individual à qual nos leva a angústia”. (Idem, p.26) Trata-se da assunção e necessidade de uma “épreuve”, como na parte XVIII de “Théâtre”, nos limites surdos, como em Baudelaire, diante dessa luz que agrava: orgia luminosa.

Il fallait qu'ainsi tu parusses aux limites sourdes, et  
d'un site funèbre où ta lumière empire, que tu subisses  
l'épreuve. (*Douve*, p.62)

[Precisava assim que aparecesses nos limites surdos, e  
de um sítio fúnebre onde tua luz deteriora, que sofresses  
a prova.]

Instaura-se uma outra ordem atenta ao imediato: instante espasmódico de Douve, espécie de surrealismo do presente em seu máximo. Yves Bonnefoy consumaria esse tempo não apenas na inscrição, como no estudo anterior, mas no ato de apagar. Resultado de uma incessante batalha da forma e do não formal, em “Vrai corps”, indiferenciando os seres, na busca de uma unidade para além do signo. O poema abarcaria o necessário envio a uma abertura anterior que se exclui. A morte revelaria a luminosidade e aspreza do real, não na relação com o nome que se ergue para restaurar o muro da individuação de Douve, dizendo, além disso, o que se quis preservar, como também no poema “Vrai nom”. Mas perseguindo os índices que se afirmam para além da palavra, na injunção que é o espaço da alteridade como justiça. Daí o termo “justice” tão presente em *Douve* – será o título de um poema na quarta parte “L’Orangerie” – e que repõe a necessidade de considerar a alteridade como lugar de atestação e testemunho.

## VII

Mas a consideração sobre a morte permite pensar, além disso, numa filiação que é importante, tanto mais do que a presença de Bataille, para a compreensão do sentido do corpo físico em Douve. Ao afigurar uma presença que excede o sentido, num corpo que exprime a mortalidade física e uma atividade erótica relacionada com a morte, como afirma Daniel Leuwers (1988, p.15), Yves Bonnefoy se aproximaria de um poeta fundamental para entender não só o lugar que Baudelaire ocuparia em seus ensaios, mas a presença de

um mundo espiritual, de um “deus escondido”. Pierre Jean Jouve, no ensaio *Tombeau de Baudelaire*, publicado em 1942, discerniu um sentido “espiritual” na poesia de Baudelaire: “com a poesia entrando na vida espiritual, o mundo espiritual encontrará na poesia sua única expressão”. (Jouve, 1942, p.101)

A necessidade de escrever os silêncios, o inexprimível, através de uma busca, em Baudelaire, do inconsciente – “o segredo de Baudelaire é a pesquisa inconsciente como motor da poesia”, diria Jouve – (idem, p.26) – aliada a esse sentido espiritual, se mostraria, igualmente, em grande parte da ensaística de Yves Bonnefoy consagrada ao poeta. A poesia se determinaria em termos religiosos, numa relação entre o sagrado e o inconsciente. Como afirmaria Jérôme Thélot, e como estaria no verso de Yves Bonnefoy “Dieu qui n’est pas, mais qui sauve le don”/“Deus que não é, mas que salva o dom”, haveria a intuição de um deus exterior que consistiria num certo lugar da transcendência. (*Poésie, peinture, musique*, 1995, p.80) É ela que estará, duplamente, na poesia de Jouve e de Bonnefoy, mesclada a uma dimensão do “égarement”, da perda de si.

Nesse sentido, a presença de Pierre Jean Jouve estaria inscrita ao longo de grande parte da primeira poesia de Yves Bonnefoy. São imagens que estarão dispersas em *Douve* e em *Hier régnant désert*: o cervo, mas que, no poema “Lamentations au cerf” de Jouve, “cruza a morte”. Nas “florestas surdas”, do poema “Inferno I”, do mesmo modo, a presença do cervo/Cristo afirmaria uma misericórdia, uma redenção que não estará na poesia de Yves Bonnefoy, mas que, no entanto, possibilita considerar um trajeto que iria de um a outro.

Nuit sans femmes! Fleurs sans parfum! Et forêts sourdes  
Où le grand cerf Jésus meurt sa miséricorde. (Jouve, 1987,  
p.1073)

[Noite sem mulheres! Flores sem perfume! E florestas surdas  
Onde o grande cervo Jesus morre sua misericórdia.]<sup>20</sup>

---

20 Cervo, no entanto, sempre ferido, diferentemente de Bonnefoy.

Tal trajeto é o mesmo que Yves Bonnefoy identificaria na pintura de Giovanni Battista Tiepolo: dimensão do deus cristão em direção a uma “transcendência plenamente vivida” (Bonnefoy, 1990b, p.6-7), e que asseguraria o seu valor. Há um caminho que vai da poesia de Pierre Jean Jouve a Yves Bonnefoy que é essa dimensão de um deus reposto noutra lugar. O sentido do sagrado ganharia a dimensão de uma teologia negativa em *Douve*, para mudar-se numa epifania da vida, numa temporalidade cada vez mais aceita pela poesia de Yves Bonnefoy, ainda que diante da presença ubíqua da morte e de uma intuição do que está fora, de um mundo sensível – há mesmo um poema de Jouve com o mesmo nome, “Monde sensible” – que é o sentido de uma existência segunda, duplicidade que estará em todo o livro *Hier régnant désert*. Além disso, traria a gnose de uma terra distante que é o sentido de um deus escondido em *L’Arrière-pays*.<sup>21</sup>

Mais il y a encore ceci, que je n’ai la hantise de l’autre terre qu’en des moments, en des lieux, les carrefours, au sens propre ou métaphorique, de l’expérience de vivre. C’est comme si une part seulement de celle-ci se prêtait à la volatilisation, à la fièvre [...] Une hésitation, pour finir, entre la gnose et la foi, le dieu caché et l’incarnation, plus que le choix sans retour. (*Arrière-pays*, p.30-31) [Mas há ainda isto, que não tenho a angústia de outra terra senão por momentos, em lugares, encruzilhadas, em sentido próprio ou metafórico, da experiência de viver. É como se apenas uma parte desta se prestasse à volatilização, à febre. (...) Uma hesitação, para

---

21 É importante lembrar que o lugar do “deus escondido” comporta, através de Baudelaire, uma referência ao romantismo de Victor Hugo: exagero trágico da ocultação divina em oposição a um “glorioso desafio humano” de buscar os signos de sua ocultação, como o caracterizaria Paul Bénichou em “Victor Hugo et le dieu caché”, (1996, p.111-39), embora não se precise aqui a oposição entre ocultação pretendida de deus e sua infinitude insondável. Também de Nerval, como em *Les Chimères*: “Souvent dans l’être obscur habite un Dieu caché”.

terminar, entre a gnose e a fé, o deus escondido e a encarnação, mais do que a escolha sem volta.]

Pierre Jean Jouve é, no entanto, o autor, tanto mais, de um poema que se faz ouvir através do “Vrai corps” de Yves Bonnefoy. Publicado em *Les Noces*, “Vrai corps”, de mesmo título, é o poema que fecha esse livro. É possível observar nele uma relação evidente com o *Ave verum corpus* de Mozart, como observou Jean Starobinski, na repetição anafórica do “salut” como do “ave”. (Jouve, 1995) A leitura do poema auxilia no estabelecimento desse “outro lugar” da morte que está na poesia de Yves Bonnefoy, confrontada ao corpo. Está no longo poema de Jouve citado parcialmente.

Salut vrai corps de dieu. Salut Resplendissant  
 Corps de la chair engagé par la tombe et qui naît  
 Corps, ô Ruisselant de bontés et de chairs  
 [...]
   
 Témoin des lieux insensés de mon cœur  
 [...]

Souris alors et donne un sourire de ton corps  
 Permits que nous te goûtions d’abord le jour de la mort  
 Qui est un grand jour de calme d’épouses,  
 Le monde heureux, les fils réconciliés. (Jouve, 1987, p.189-90)

[Salve verdadeiro corpo de deus. Salve Resplandecente  
 Corpo da carne engajado pelo túmulo e que nasce  
 Corpo, ó Emanante de bondades e de carnes  
 [...]
   
 Testemunha dos lugares insensatos de meu coração  
 [...]
   
 Sorri então e dá um sorriso de teu corpo  
 Permite que provemos em ti primeiro o dia da morte

Que é um grande dia de calma de esposos,  
O mundo contente, os filhos reconciliados.]

As imagens da reconciliação, do “salut”, da salvação, estarão na poesia de Yves Bonnefoy. Do mesmo modo, nela se encontra a confrontação da tumba e do corpo. O testemunho é o mesmo do cervo/Cristo, numa relação com o “cœur” que é a que se pôde observar no poema “Vrai nom”: território iluminado pela tempestade, lugar do “eu”. As estrelas, do mesmo modo, são aquelas manchadas na boca de Douve, que também sorria. Há um “para-além” e um “aqui”, fusão do espírito e do corpo, ou mesmo a presença de uma carne que será índice de um erotismo tão frequente em Jouve e que adquiriria um sentido central a *Du Mouvement et de l’immobilité de Douve*.

O importante é notar, no entanto, a evidência de um corpo engajado na morte, na tumba, num casamento ou reconciliação. Em Yves Bonnefoy, tal reconciliação será com a terra “mais baixa”. A “calma de esposos” se mudaria em silêncio. O dia da morte se torna a possibilidade de encontrar uma distância na manifestação do outro, no sacrifício, que é menos o “grande dia” de Jouve – embora haja também um entusiasmo, uma “alegresse” que se manifestaria em Yves Bonnefoy – do que a proposição de um lugar que se retira, fechado. Esse é o sentido de “Vrai corps” de Yves Bonnefoy. O ato de conhecer e nomear é aquele que, de algum modo, “encerra”. É o contrário da manifestação do Cristo.

Nesse sentido, pode-se dizer que há um “tempo negativo”, como Yves Bonnefoy o empregaria inúmeras vezes, que se propõe como um caminho que iria da religiosidade de Pierre Jean Jouve a um certo “mal-estar” que será o signo de uma “cegueira”, de um “aveuglement”, mais tarde trazido ao poema “L’Encore aveugle”, do olhar de Deus que se recusa – (*Planches*, p.117) e que é a possibilidade de ver “para além da visão habitual”. O lugar em que o outro se retira, como no cervo do poema “Vrai lieu du cerf” de Douve, traria um sentido, portanto, tão menos unívoco para a religiosidade já suficientemente complexa em Jouve, a ponto de Patrick Née, por exemplo, afirmar a presença de uma espécie de “ateologia negati-

va” em Yves Bonnefoy: deus que “desde sempre e metafisicamente não existe” e que remontaria a uma “desidealização” em Bataille e ao existencialismo kierkegaardiano. O lugar de deus se encontraria transgredido pela recusa a uma figura “reguladora da Lei, que oferece o seu sentido à finitude aceita”. (*Europe*, 2003, p.75) À ideia de deus como figura abstrata se oporia, assim, uma existência que é salva na relação com o tempo humano, na finitude assumida, contrastando *actus essendi* e *actus existendi*. Yves Bonnefoy, segundo Patrick Née, descristianizaria suas próprias fontes filosóficas, Etienne Gilson e Kierkegaard, em direção a uma “metafísica ateia da Presença”. (Idem, p.89)

Mas o pensamento da “presença” não deixaria de comportar um segundo plano, mistério metempírico que é a morte, inconcebível sem uma certa categoria do religioso ou do sagrado. Se é possível pôr em suspenso a presença de deus, substituindo-a, em Yves Bonnefoy, pela relação a outrem, e mudando, do mesmo modo, a Paixão e a salvação em “compaixão dividida na existência” (idem, p.87), ou, como afirma Sophie Guermés, se é possível observar a apropriação de categorias cristãs, mas com o esvaziamento de seu conteúdo (Guermés, 1999, p.194), não é, todavia, sem a intuição de um mundo segundo, misterioso, de uma unidade “para além de toda figura, em que a existência particular ao mesmo tempo se dissipa e se ilimita”, como afirmaria Bonnefoy em *La Journée d’Alexandre Hollan* (1995, p.7). A própria recorrência da palavra “Deus” em toda a obra do poeta, como em *Jouve*, assim como a devoção a uma arte tão impregnada de signos religiosos, como de Piero della Francesca e Fra Angelico, nublam um percurso aparentemente unívoco da obra de *Jouve* à sua, ou do pensamento de Gilson e Kierkegaard em direção a um “désarroi”, conforme estaria em seus primeiros ensaios surrealistas.

Diferentemente, é possível aproximar o instante da poesia de Yves Bonnefoy desse instante religioso em Kierkegaard, no qual o

infinito torna-se finito.<sup>22</sup> Jérôme Thélot, no estudo do verso “Dieu qui n’est pas, mais qui sauve le don”, apontaria para uma transcendência fundada na relação com o outro, mas observando os índices de uma linguagem religiosa (*Poésie, peinture, musique*, 1995, p.79-80), cujo exemplo mais evidente é o poema “Dévotion”. A intuição de um deus exterior ao ser, como afirmaria Thélot, estaria no imediato que escaparia à sua própria aparição. O sentido da presença ou *parousia*, de um segundo amanhecer como *télos*, se evidenciaria no “*Dieu enfant et à naître encore*” / “Deus criança e ainda para nascer”, como em *Dans le leurre du seuil*. A ausência/presença de deus, como do cervo – cuja dubiedade é o estatuto mesmo da possibilidade de considerar a noção de rastro – traria, como a morte, um vazio que se escava bruscamente na plena continuidade ou identidade do “eu”. Segundo Vladimir Jankélévitch, “o existente, subitamente invisível como por efeito de uma prodigiosa ocultação, se abisma, num piscar de olhos, na armadilha do não ser.” (Jankélévitch, 1977, p.7)

## VIII

Uma certa “consistência ontológica do real” alheia à toda espécie de religiosidade poética, como afirmaria Jean-Michel Maulpoix,<sup>23</sup> poderia ser legitimada, assim, se por “religiosidade” entender-se o signo de uma *parousia* no instante da palavra ou no presente: rastro inapagável. Se nela, além disso, divisar-se um inteligível como realidade suprema, suprimindo as contingências e os “acazos dos fatos de cultura” e da existência, como afirmaria Yves Bonnefoy em entrevista a Jacques Ravaud. (*Yves Bonnefoy*, 1998, p.78) Mas a possibilidade de uma epifania tão presente em sua obra, fruto de

22 A sugestão é do estudo de Wahl, 1953, p.301, em que refere à concepção de tempo em Kierkegaard, sobretudo a partir do instante de decisão. Retornarei a isso no quarto capítulo deste estudo, consagrado à leitura de *L’Arrière-pays*, *Rue Traversière* e *Dans le leurre du seuil*.

23 Maulpoix, “L’image et la voix”. In: *Magazine littéraire*, 2003, p.40.

uma recusa às formas de possessão e, todavia, a assunção de uma finitude enquanto acaso e temporalidade, não deixariam de trazer ao centro de sua poética uma consideração sobre o sagrado e o religioso, como em Bataille ou como Jean Wahl observaria em Kierkegaard, na oposição à toda filosofia da imanência. O seu centro seria um sentimento da existência, como em Wahl, “enquanto separação, e aspiração àquilo de que está separada”. (Wahl, 1953, p.134)

Nesse sentido, e a despeito de uma recusa a Jacques Derrida por grande parte da crítica do poeta, ao observar nele a impossibilidade de uma intuição essencialista, para quem a “presença real” seria uma ilusão que legitimaria diversas formas de opressão (Greene, 1991, p.31), considerar a dubiedade que se inscreve na noção de rastro, como presença e desaparecimento, traria consigo um sentido da finitude e da morte, índices do caminho percorrido até aqui:

La trace est l'effacement de soi, de sa propre présence, elle est constituée par la menace ou l'angoisse de sa disparition irrémédiable, de la disparition de sa disparition. Une trace ineffaçable n'est pas une trace, c'est une présence pleine, une substance immobile et incorruptible, un fils de Dieu, un signe de la parousie et non une semence, c'est-à-dire, un germe mortel. (Derrida, 1967, p.302) [O rastro é apagamento de si, de sua própria presença, ele é constituído pela ameaça ou a angústia de seu desaparecimento irremediável, do desaparecimento de seu desaparecimento. Um rastro inapagável não é um rastro, é uma presença plena, uma substância imóvel e incorruptível, um filho de Deus, um signo da parousia e não uma semente, isto é, um germe mortal.]

É o mesmo “germe mortal” que Yves Bonnefoy identificaria na poesia de Baudelaire. Do mesmo modo, será esse apagamento, com o sentido de uma negatividade, que estará em *Douve* e em *Hier régnañt désert*. Encontra-se, ademais, no ensaio de *Remarques sur le dessin*, publicado em 1993:

Mais il est toujours ce saisissement de l'esprit qui voit de l'invisible labourer soudain, retourner, briser, le visible. (*Remarques*, p.72) [Mas sempre há essa agitação do espírito que vê o invisível trabalhar subitamente, retornar, quebrar, o visível.]

A possibilidade de considerar a noção de rastro encontraria nessas “quebras do visível” o seu sentido. Será, sobretudo, o de uma esperança. Esperança de um mundo pleno, embora mortal, cuja indicação se encontra no ensaio dedicado a Baudelaire em 2003, mudando, como para si mesmo, o pêndulo “de acentos fúnebres” a uma esperança de um mundo invisível e simples. As pedras tornam-se o signo de um rastro, a um só tempo, mundo sensível, presença física, pré-conceitual, reenvio a uma presença que se exclui, mas também instituição de um lugar das relações humanas e modo de compartilhar uma experiência autêntica. A crença numa presença futura a partir desse lugar, ao opor visível e invisível não se situaria, evidentemente, no escopo das análises de Jacques Derrida, para quem o movimento da diferença/“différance”, introduzido na linguagem como linguagem metafórico-metonímica, rejeitaria uma clivagem entre figurado e próprio, visível e invisível.<sup>24</sup> A impossibilidade de assumir a presença de deus ou de um mundo obscuro como “presença” em Yves Bonnefoy – ela se situaria na origem e no fim da escrita, como *télos* (Jackson, 2002) – não rescindiria à própria possibilidade de negar tanto a origem, quanto uma relação de pertença difusa a si mesmo e ao outro, na vida autêntica.

Nesse sentido, ela comporta uma positividade, na assunção da contingência e dos rastros como um lugar do “simples”, mas de

---

24 A própria noção de rastro, para Jacques Derrida, rejeitaria, portanto, a topologia que se pode observar em Yves Bonnefoy, para quem o *arrière-pays* “n’est pas pour autant entièrement insituable” (*Arrière-pays*, p.33). O rastro, para Derrida, se torna “o simulacro de uma presença que se desloca, se transfere, se reenvia, ele não tem propriamente lugar, o apagamento pertence a sua estrutura”, cf. “A diferença”, 1991a, p.57, e “Ousia e Gramme”, idem, p.103 e ss. A “desconstrução” da presença passaria, assim, pela “noção irreductível do rastro (Spur)”. In: Derrida, 1973, p.86.

um simples ou “real” que é esperado – há mesmo um sentido da esperança, num movimento futuro da poesia e da ensaística de Yves Bonnefoy, como desde o ensaio “La nouvelle objectivité” de 1947. Esperança de uma presença que virá na vida errante, como no título do conjunto *La Vie errante*, ou como no belo poema de *Hier régnant désert*, incluído na parte “Le visage mortel”:

Tu te coucheras sur la terre simple  
De qui tenais-tu qu'elle t'appartint?

Du ciel inchangé l'errante lumière  
Recommencera l'éternel matin.

Tu croiras renaître aux heures profondes  
Du feu renoncé, du feu mal éteint.

Mais l'ange viendra de ses mains de cendre  
Étouffer l'ardeur qui n'a pas de fin. (*HRD*, p.148)

[Deitarás na terra simples  
Por que achavas que ela te pertenceu?

Do céu imutável a luz errante  
Recomeçará a eterna manhã.

Acreditarás renascer nas horas profundas  
Do fogo renunciado, do fogo mal apagado.

Mas o anjo virá de suas mãos de cinza  
Abafar o ardor que não tem fim.]

Se há, portanto, uma luz errante ou um fogo que oscila entre a renúncia e a extinção, opõe-se a essa duplicidade uma “terra simples”. É a mesma oscilação de uma manhã em eterno recomeço. A diferença de um futuro introduzido diante de um tempo que reini-

cia eternamente e que se torna “cinza” repõe uma oposição entre símbolo e alegoria. Divisado nas palavras, um mundo invisível e misterioso encontraria um lugar frágil, onde o brilho simbólico da presença, futuro ou pretérito, se confrontaria com uma morte no interior das palavras. Para Richard Stamelman, *Douve* aproximaria “todos os lados, de fora e de dentro, por meio de descrição ou monólogo, através de um testemunho, por promessa ou alegoria, o mistério de um instante único, ato da morte reveladora onde brilha a presença”.<sup>25</sup> A oposição entre interior e exterior desdobraria sua essência como combate, cada vez mais aceito por Yves Bonnefoy, fazendo desaparecer as imagens de uma consciência em luta. O vestígio traria, no tempo, uma evidência e uma morte comutáveis. Entre presença e não presença, um paradoxo: no corpo de Douve, confrontado com o “verdadeiro”. Mas, sobretudo, um rastro: corpo humano em decomposição que, ao apagar-se, traria a intuição de um “para além”, mundo simbólico que se comunicaria tanto com o sagrado de “Vrai corps” de Jouve, quanto com Baudelaire.

## IX

Yves Bonnefoy, em seu estudo sobre Degas publicado em *L’Improbable*, afirmou um sentido principal para a compreensão de Baudelaire, ao aproximar objeto efêmero e absoluto. Tal contrariedade está no verso de *Les Fleurs du Mal*, “c’est la mort que console, hélas! et qui fait vivre”/“é a morte que consola, ai de mim! e que faz viver” (Baudelaire, 1991, p.179), como na epígrafe de *Douve*, ao apontar para uma evidência da vida na morte, e que seria o centro do ensaio consagrado a Baudelaire no mesmo livro. A ele se somariam outros sentidos, o lugar da viagem, como em “L’invitation au voyage”, ou de um absoluto, signo de um “para além”, cujo estatuto será buscado por Yves Bonnefoy com um sentido existencial: no aqui das “coisas simplesmente naturais”, onde se poderia “existir plenamente”. (2003c, p.79) A poesia estabele-

---

25 Stamelman, in *World Literature today*, verão de 1979, n.53, p.227-31.

ceria uma relação entre a experiência cotidiana e uma presciência do absoluto. (Guermés, 1999, p.217) É o sentido que se poderia encontrar na frase ambígua de Baudelaire do artigo publicado por J. Crêpet em 1938.

La Poésie est ce qu'il y a de plus réel, c'est ce qui n'est complètement vrai que dans *un autre monde*. (Baudelaire, 1968a, p.448) [A Poesia é o que há de mais real, o que não é completamente verdade senão *num outro mundo*.]

A poesia de Baudelaire conjugaria uma transitoriedade, que seria o sentido da modernidade, e a presença de um mundo eterno, imutável: “la modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable.” (Baudelaire, 1968a, p.553)<sup>26</sup> São duas proposições que encontrariam lugar, de maneira diversa, nas leituras de Yves Bonnefoy. A primeira delas está no ensaio “Baudelaire contre Rubens”, publicado em *Nuage rouge*. Nele o poeta viria distinguir, sobretudo, três “religiões” que se disputariam no julgamento de Baudelaire: “um paganismo de sensações e volúpias, um cristianismo e uma gnose imaginativa impaciente e contraditória”. (*Nuage*, p.18) A vida múltipla, instável e fugitiva seria o índice de uma realidade difusa e exterior constitutiva da poesia, como diante do caleidoscópio de Baudelaire: nova metáfora visual – em vez do cinetoscópio proustiano – espelho em movimento cuja totalidade constituiria o que Bonnefoy chamaria de “uno”. A citação é de Baudelaire.

Ainsi l’amoureux de la vie universelle entre dans la foule comme dans un immense réservoir d’électricité. On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule; à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie.

26 Cf. tb., na p.791: “Le beau est fait d’un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d’un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l’on veut, tour à tour ou tout ensemble, l’époque, la mode, la morale, la passion”.

C'est un *moi* insatiable du *non-moi*, qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive. (Baudelaire, 1968a, p.552) [Assim o amante da vida universal entra na multidão como num imenso reservatório de eletricidade. Podemos também compará-lo com um espelho tão imenso quanto essa multidão: com um caleidoisópio dotado de consciência que, em cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e a graça movente de todos os elementos da vida. É um *eu* insaciável pelo *não eu*, que, a cada instante, devolve-o e exprime-o em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugitiva.]

As sensações e volúpias do “eu”, puramente terrenas, e portanto instáveis e fugitivas, se relacionariam com a presença de uma unidade na vida, em sua totalidade. Para Yves Bonnefoy, tal presença dos seres na multidão, tanto quanto esse “eu” insaciável do “não eu” exprimiriam a possibilidade de conciliar um pensamento do excesso e da transcendência: um paganismo das sensações e uma gnose. A multidão representaria não só um “não ser em potência”, como no ensaio *Le Poète et le flot mouvant des multitudes*, mas um excesso que seria o lugar da perda de si. A primeira consciência de Baudelaire é a de que há na realidade “mais do que sua parte visível”. (2003c, p.79) Comutar um pensamento do excesso, como signo também do sagrado, e uma certa transcendência, possibilitaria a Yves Bonnefoy considerar o *non-moi*, o “não eu” excessivo de Baudelaire como a própria totalidade do uno.

Je parle d'un excès qui est en fait une transcendance, parce qu'il est à la fois et totalité et unité: unité où de proche en proche s'agrègue au tout de la terre cet autre tout qui défie toute analyse. (*Entretiens*, p.260) [Falo de um excesso que é, de fato, uma transcendência, porque é igualmente totalidade e unidade: unidade onde pouco a pouco se agrega ao todo da terra esse outro todo que desafia qualquer análise]

Longe de considerar a morte em Baudelaire, portanto, como “mais uma impostura”, como afirmaria Maurice Blanchot no ensaio “O fracasso de Baudelaire”, em *A parte do fogo* (1997, p.158), a oposição entre duas totalidades, da vida e do excesso da morte, nos ensaios que Yves Bonnefoy consagraria a Baudelaire, propõe uma espécie de limite ao pensamento – a morte é mais forte do que as tentativas de racionalização. Se o discurso ou a escrita suprimem o excesso, a função da poesia será a de reunir, na palavra, duplamente, um sentido da terra – na poesia de Bonnefoy, ele se expressaria tanto mais pelas paisagens do que pela multidão – e um excesso da morte, dos “não seres” fugitivos, das volúpias e sensações, diante de aparições fantasmáticas, como a de Mariette, “la servente au grand cœur”, em Baudelaire, ou da *Promé té ché* de “L’Égypte”. Além disso – e essa é a questão central que se pode ler em “Vrai corps” e que se oporia frontalmente às leituras de Paul Valéry, para quem Baudelaire descobriria uma lógica e mecânica dos efeitos poéticos em Edgar Allan Poe – (Valéry, 1999).<sup>27</sup> Baudelaire promoveria o encontro “pela primeira vez em nossas letras” entre o corpo ferido e a linguagem imortal. A palavra poética salvaria a verdade através de um apelo à morte, fazendo dela um ponto de vista decisivo na percepção do real. Se há em Baudelaire uma categoria estética da arte, do belo, que opõe um sentido transitório e um absoluto, para Yves Bonnefoy, tal contraste revelaria, sobretudo, um “aspecto profundo da presença dos seres”. (*L’Improbable*, p.116)

A essa morte o poeta deverá encontrar resposta, assim, num ato tanto mais difícil, que é o de salvar. A morte, de fato, indicaria uma destinação como aspecto inalienável aos seres. Comportaria, do mesmo modo, uma intuição do que escapa ao “eu”, tornando-se índice de uma certa realidade como conjunto de resistências, talvez como na seção 43 b de *Ser e tempo* de Heidegger, para o qual “o que vem ao encontro do *Dasein* não tem a sua passagem assegurada” (Heidegger, 1988, p.277), num impedimento, naquilo que resiste

---

27 Sobre essa oposição, cf. ensaio de Yves Bonnefoy, “Paul Valéry”. In: *L’Improbable*, p.99-105.

a um esforço, a uma tarefa, que é também o de conceitualização. Tal realidade estaria confrontada, todavia, a um gesto não só ontológico, mas de sacralização, embora menos ascético, dado, segundo Yves Bonnefoy, na presença ao mundo. Recusa da ascensão como processo de participação no inteligível e no conceito: indiferenciando conceito e ideia. Será tarefa da poesia responder ou pôr em questão todos esses limites, manifestando-os. O ato de salvar encontraria no ritmo, na música da palavra poética, nos excessos tanto quanto num movimento de simbolização, em “Vrai corps” ou em “Lieu de la salamandre”, a sua possibilidade.

## X

Mas antes de ir a esse segundo poema, é importante observar, ainda que brevemente, o papel do ritmo ou da música nas leituras de Yves Bonnefoy da poesia de Baudelaire. Esse, de fato, é um dos sentidos da frase que está no ensaio de Baudelaire consagrado a Théophile Gautier: “é um dos privilégios prodigiosos da Arte que o horrível, artisticamente expresso, torne-se beleza e que a dor ritmada e cadenciada encha o espírito de uma *alegria* calma”. (Baudelaire, 1968b, p.255, grifos do autor) A morte de Douve em “Vrai corps” conjugaria uma dor repleta de alexandrinos e decassílabos alternados. Comunicaria uma exterioridade e participação na evidência que deverá, pelo ritmo e musicalidade da palavra poética, habitar um sentido do “aqui”, do “agora”. Yves Bonnefoy desenvolveria tal questão no ensaio “La septième face du bruit”, ao apontar para a importância das palavras e de seu componente sonoro. Ela antecede uma reflexão mais aprofundada sobre o lugar do símbolo e da alegoria, necessária para a leitura de “Lieu de la salamandre”, em que o questionamento da morte estabelecerá um dos lugares para a consideração da noção de rastro.

A sugestão provém da pergunta de Boris de Schloezer no ensaio “La présence transparente”: “qual é, portanto, o modo de existência do objeto dito estético que, enviando totalmente a outra coisa,

sendo compreendido em referência a outra coisa, continua sendo presente?” (Schloezer, 1981, p.154) Boris de Schloezer propõe, nesse ensaio, um objeto estético que faria “corpo” com o seu sentido. Trata-se, sobretudo, da experiência de restituir “esta presença em sua unidade”, que é a unidade da palavra como música em seu significado imanente ao significante. (Schloezer, 1981)<sup>28</sup>

A partição entre os dois modos de linguagem parece reelaborar uma operação tal qual prevista por Baudelaire. Com outras palavras, rescinde a um deslocamento e não coincidência – da Paris com suas gigantescas náiades – mas também de uma frase que chama atenção para elementos sonoros e arranjos imprevistos, indo em direção a uma outra ordem de palavras, e que acabaria por transformar o ato significativo num tipo de existência chamada por Boris de Schloezer de estética. A “alegria calma” seria restituída no momento em que o luto e a perda, característicos da palavra poética, se transmutariam numa nova relação. Esse é o sentido principal do ensaio de Yves Bonnefoy. Compor seria o equivalente de permitir a cada palavra alcançar a unidade que as *Correspondances* sabiam “profunda”. (*Bruit*, p.5) Indica-se a oposição entre uma existência que adquire forma, o paroxismo de uma finitude que se ilimita, mas na palavra que se mantém, duplamente, como alegoria e conteúdo intencional “cheio”, na medida em que chamaria a atenção, a todo o momento, para o deus retirado ou “presença” que é a mesma epifania/não epifania do sentido.

A presença/ausência faria corpo com a música e o ritmo da palavra poética. A ideia de composição, no ensaio sobre Baudelaire, se oporia, ademais, ao discurso inspirado dos românticos e a um

---

28 Cf. tb. o estudo importante de Finck (2004) que aprofunda algumas de suas proposições ao observar na poesia moderna de Jouve, Bonnefoy, Des Forêts, Mallarmé, Trakl, Soupault, Rilke, dentre outros, uma adesão à música que engaja um possível retorno contra a música (non vorrei), sob o signo da *Janus bi frons*, com os dois rostos opostos. O cervo, a propósito, seria, a um tempo, o atributo do ouvido na representação alegórica dos cinco sentidos e de Érato, musa da poesia lírica, p.22.

pensamento do conceito. Rastro ou corpo da palavra, feita voz,<sup>29</sup> para dizer que a incompletude não é mais um fragmento, mas uma eternidade restituída como uno, “presença e transparência”, para retomar o título do ensaio de Boris de Schloezer. Nesse sentido, pode-se dizer que há uma perda da totalidade apenas conceitual: da linguagem filosófica, da ideia, da abstração. Concepção não aurática, se se puder pôr nesses termos, e aurática, ao trazer ao estatuto da arte e da poesia um conteúdo simbólico, capaz de estabelecer-se, em Yves Bonnefoy, como lugar de uma “unidade”, ao mesmo tempo em que apontando para uma não coincidência entre poesia e mundo intuído como “presença”: ora evidência, ora perda.

A música e o ritmo da poesia possibilitariam, assim, ao constituírem o “vrai corps” da poesia, numa intuição da música como em Pierre Jean Jouve, ou dos ornamentos como no túmulo de Galla Placidia, a emergência de uma outra relação. Será o lugar da busca de um “não eu”, como em Baudelaire, de uma realidade que comutaria sensível e transcendência. Traria consigo um apelo ao sentido, através do corpo, na matéria fônica. Matéria fônica na palavra como voz:

S'il est un lieu où la poésie peut se souvenir de l'être, se dégager des fantômes, accéder à la vérité, c'est bien la voix (*Bruit*, p.19)  
[Se há um lugar onde a poesia pode se lembrar do ser, livrar-se dos fantasmas, aceder à verdade, é bem a voz]

## XI

O estudo de Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, consagrado à noção de símbolo no romantismo alemão, aprofundaria esse paradoxo. A oposição entre símbolo e alegoria, que estava em Schelling ou em Henrich Meyer, incide, de algum modo, na noção de “pre-

---

29 *Bruit*, p.9: “[...] c'est la voix qui de par son appartenance au corps – présence infinie et précaire, expérience du temps à chaque instant affleurante – peut nous garder au plus près de l'indéfinit sous les mots [...]”.

sença” de Yves Bonnefoy. São diversas contrariedades: entre razão e intuição, sentido aberto e fechado, interpretação infinita e finita, imediatez e sucessividade, universal e particular. Oposições não espelhadas e cuja manifestação em cada autor será buscada por Todorov no capítulo “Symbole et allégorie”. A alegoria caracterizaria, todavia, de maneira geral, um sentido indireto das palavras, dentro das categorias retóricas do próprio e transposto: categorias que repercutem em seu conceito. Contra a ideia de símbolo: infinito representado de maneira finita, segundo nota de Schelling “o belo é uma representação simbólica do infinito”. (Todorov, 1977, p.30)<sup>30</sup> A estética romântica condenaria a arbitrariedade e a convencionalidade da alegoria, em direção a uma categoria do simbólico como intuição ou inconsciente. Será esse, a propósito, o sentido para Schopenhauer, na § 50 de *O Mundo como vontade e representação*. Na alegoria estaria esquecida a intuição do símbolo, tornando-se apenas conceito abstrato, intuição enganosa. A alegoria pretenderia designar um conceito e dirigir o espírito do observador da representação intuitiva apresentada – portanto da arte – para outra, abstrata, localizada fora da obra de arte. É o mesmo que Yves Bonnefoy apontaria nos estudos reunidos em *Lieux et destin de l’image*, ao abordar os dois conceitos. A ideia de abstração estaria, evidentemente, em consonância com um pensamento da linguagem ou da imagem como modos de mediação a serem combatidos pela linguagem poética.

Alors que l’allégorie [...] est ce qui procède du savoir propre à la langue, à ses réseaux de concepts, et ne s’établit donc entre la pensée et son horizon naturel qu’en prenant appui sur des choses que cette langue y a déjà découpées (*Lieux*, p.209-10) [Ao passo que a alegoria (...) é o que procede do saber próprio à língua, a suas redes de conceitos, e que só se estabelece, portanto, entre o pensamento e seu horizonte natural apoiando-se sobre coisas que essa língua já recortou]

---

30 Cf., sobretudo, cap. “Symbole et allégorie”. As citações e os títulos dos livros citados estão, como no estudo original, em francês, p.245.

O conceito de alegoria traria consigo, todavia, a proposição de uma perda do mundo e da linguagem originária que, somada a um movimento de simbolização, seria constitutiva do gesto poético de Yves Bonnefoy. É o que Richard Stamelman, tomando de empréstimo algumas observações de Walter Benjamin, afirmaria no ensaio dedicado ao poeta, “The allegory of Loss and Exile in the poetry of Yves Bonnefoy”. Morte, ausência, ruína, dispersão e errância seriam temas centrais à poesia de Yves Bonnefoy, nas imagens da nuvem desfeita, do grito de um pássaro, da árvore solitária, do afresco erodido. (*World Literature today*, 1979, p.421) A alegoria significaria a não existência daquilo que representa. Para Benjamin, de fato, a imediaticidade do símbolo corresponde a uma feliz evidência do sentido, revelação da transcendência na linguagem humana graças à inspiração do poeta; o peso e o arbítrio da alegoria ressaltam a deficiência da linguagem, na qual o sentido verdadeiro nunca é alcançado. (Gagnebin, 1994, p.40) O símbolo estaria vinculado, assim, à redenção e ao “agora místico”, enquanto a alegoria – marcada pela separação entre ser imagético e significado – apontaria para a “facies hippocratica”, doentia e efêmera, da história.<sup>31</sup> É o que Walter Benjamin observaria em Baudelaire, num sentido de separação e não coincidência que constituiria o ato significativo.

Aquilo que é atingido pela intenção alegórica permanece separado dos nexos da vida; é, ao mesmo tempo, destruído e conservado. A alegoria se fixa às ruínas. Oferece a imagem da inquietação entorpecida. Ao impulso destrutivo de Baudelaire não interessa, nenhures, abolir o que lhe cabe. (Benjamin, 1989, p.159)

Em Yves Bonnefoy, do mesmo modo, o culto das ruínas e do cadáver em *Douve*, ou dos túmulos de Ravena, dos murais quase apagados da França gótica, rescindem a esse tempo da destruição

---

31 Todas essas observações sobre a oposição símbolo/alegoria em Walter Benjamin provêm do estudo de Selligman-Silva, 1999, p.91 e ss., e dos estudos de Gagnebin supracitados.

e da morte. A alegoria aprofundaria o apelo a um outro lugar, na tensão que se elabora entre visível e invisível: visibilidade da terra, apreendida como unidade. Afastaria o presente do momento que acaba de ser vivido, como em “Vrai corps”, ainda que diante dos verbos no presente. O combate tramado por Yves Bonnefoy contra as diversas formas de ilusão encontraria, do mesmo modo, um lugar do acaso e do tempo como “tempo mortal”, “que desfaz”. A esse lugar da alegoria se soma, todavia, à possibilidade de uma “presença”, instante de fulguração.

A perda da linguagem ordinária, o culto da ruína, marcas centrais da melancolia de Baudelaire, encontrariam em Yves Bonnefoy um movimento de simbolização que divisaria, nos objetos ou no vazio da “presença” em sua relação com a palavra a possibilidade de uma totalidade simbólica como fim da poesia: redenção na imagem do “Deus que irá nascer” ou no gesto de salvar, “plenitude ontológica” que caracterizaria seu esforço crítico e que o faria preferir as categorias da experiência moral àquelas da retórica. (Thélot, 1983, p.15) Daí o sentido de “composição” ou “unidade” que indicaria nos ensaios dedicados a Baudelaire, somando ao sentido da morte ou do esquecimento, como observaria em *Baudelaire et la tentation de l'oubli*, a lembrança da palavra. A visão devastadora do tempo e da história se mudaria na possibilidade de uma representação simbólica do infinito, fusão do particular ao universal, suspensão do tempo em direção a um outro, mais profundo, numa aliança diante de “um reino que se instaura”.

O termo “allégorie” surge, no entanto, no poema “Lieu de la salamandre”. A sua leitura talvez permita divisar mais claramente a duplicidade das duas abordagens. Responderia, igualmente, à própria noção de rastro, na contrariedade da morte como intuição de uma transcendência situada no interior das palavras e do mundo. Tempo mortal, mas ao mesmo tempo sem presente e sem passado, abertura do instante ou do acaso – tempo do imediato – a uma totalidade da iluminação e da reserva, da “éclaircie” e do “retrait”.

## XII

O poema “Lieu de la salamandre” está na última parte de *Douve*, chamada “Vrai lieu”. As salamandras, na simbologia alquímica, como observaram Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero, em *O Livro dos seres imaginários*, são espíritos elementares. Se a Fênix, outra imagem presente em *Douve*, provaria a ressurreição da carne, a salamandra seria o exemplo de que os corpos podem viver no fogo. Como para os quatro elementos fundamentais – o fogo, a terra, o ar e a água – numa teoria das paridades: “se havia animais da terra e da água, era preciso que houvesse animais do fogo”. (Borges e Guerrero, 1996, p.126-8)

Mas o poema “Lieu de la salamandre” aponta, antes mesmo dessa oposição entre frio e calor – retomada com um sentido temporal: da pedra e do eterno – para uma duplicidade do lugar de Douve. A salamandra reenviaria à personagem principal do conjunto. Alegorização, em que o animal representa o atributo ou valor moral/conceitual de uma ação. A duplicidade inscrita no poema é de outra ordem. São dois instantes: de Douve e da salamandra, tanto quanto da mobilidade e imobilidade do título do livro.

La salamandre surprise s’immobilise  
Et feint la mort.  
Tel est le premier pas de la conscience dans les pierres,  
Le mythe le plus pur,  
Un grand feu traversé, qui est esprit.

La salamandre était à mi-hauteur  
Du mur, dans la clarté de nos fenêtres.  
Son regard n’était qu’une pierre,  
Mais je voyais son cœur battre éternel.

O ma complice et ma pensée, allégorie  
De tout ce qui est pur,  
Que j’aime qui resserre ainsi dans son silence  
La seule force de joie.

Que j'aime qui s'accorde aux astres par l'inerte  
 Masse de tout son corps,  
 Que j'aime qui attend l'heure de sa victoire,  
 Et qui retient son souffle et tient au sol. (*Douve*, p.111)

[A salamandra surpresa se imobiliza  
 E finge a morte,  
 Esse é o primeiro passo da consciência nas pedras,  
 O mito mais puro,  
 Um grande fogo atravessado, que é espírito.

A salamandra estava à meia-altura  
 Da parede, na claridade de nossas janelas.  
 Seu olhar era apenas pedra  
 Mas eu via seu coração bater eterno.

Ó minha cúmplice e meu pensamento, alegoria  
 De tudo o que é puro,  
 Que eu amo que feche assim no seu silêncio  
 A única força da graça.

Que eu amo que se acorde com os astros pela inerte  
 Massa de todo seu corpo,  
 Que eu amo que espere a hora de sua vitória,  
 E que retenha o sopro e permaneça ao chão.]

Há dois momentos que explicitam o percurso da morte de Douve a esse termo esquivo, “allégorie”, da terceira estrofe. Dois instantes em “Lieu de la salamandre”, como na duplicação de Douve em animal, nas duas primeiras estrofes e nas duas últimas. Há uma ação da salamandra que se imobiliza, finge a morte, escondendo, em algum sentido, a vida. Situa-se, logo a seguir, à meia-altura das paredes, com o olhar de pedra opondo-se ao bater do coração. Nas duas últimas estrofes, há um movimento de exaltação da ação anterior, divisando na alegoria, no silêncio, na inércia, na retenção

do fôlego, um sentido para o poema. É importante observar que há um trajeto que vai da observação do animal na parede a um tipo de categoria do pensamento, “Ó ma complice et ma pensée”, trajeto característico da linguagem poética de Baudelaire, como em “L’Albatros”. O poema “La salamandre” que estava na terceira parte de *Douve* já havia afirmado o instante em que a carne, como a pele, é trocada em conhecimento. Mudando de pele, “*muer*” ou murando-se, é possível observar a ressonância dos dois verbos e um caminho que refletiria o gesto crítico de Yves Bonnefoy: do imediato a um aprendizado dos signos, movimento que, em Baudelaire, será o de “extração”. Corresponde à possibilidade de atribuir um sentido “espiritual” a uma cena da vida ordinária, conferindo às entidades abstratas, por outro lado, “uma figura materializada, quase visível”. (Starobinski, 1989, p.74)

Na primeira estrofe de “Lieu de la salamandre”, o passo da consciência “nas pedras” é dado, todavia, através de um fingimento. A salamandra surpresa se imobiliza, chamando a atenção para a mesma terminação das palavras “surprise”, “s’immobilise”, numa sonoridade do “s” que bem evocaria o famoso poema de William Carlos Williams: “let the snake wait under”.<sup>32</sup> Há uma interrupção que é a da salamandra e a do ouvido, detido pelo ruído de seu esgueirar-se. Tal interrupção é como a do olho de pedra, imagem do rosto de Douve. Nesse fingimento há uma espécie de tomada de si, consciência que se mostrará vitoriosa. A morte dissimulada, como diante de um artifício que seria o de Baudelaire, investiria o “eu” de uma “força de graça/de alegria” que será a expressão do amor, como nos três versos iniciados por “Que j’aime qui resserre / [...] s’accorde / [...] attend”.

Diante de um “eu” para o qual o gesto de fingir é desvendado – “Je voyais son cœur battre l’éternel”, olhar que investiga para além da pedra que se forma, ou da matéria de que é feita (empedrada, como diante da Medusa) – a salamandra afrontaria a morte como

---

32 Cf. tb. certo lugar da metáfora que reconciliaria, no poema, “as pessoas e as pedras”: “through metaphor to reconcile/the people and the stones”.

modo de preservar a vida. Esse é o mito o mais puro, e que se tornará “alegoria”. Nascimento à presença, através da negatividade da morte.<sup>33</sup> A consciência surge nesse instante, e é ele que deverá ser mantido. Tal concordância está no verbo “accorder”, estendendo ao absoluto dos astros, duplamente, o “cœur” e a massa inerte. Mantido, além disso, como nos dois versos finais “retient/tient”, retendo o “fôlego” que é o sopro da vida e da voz.

Mas o termo “alegoria” situa, sobretudo, a oposição salamandra/Douve. O verso “de tout ce qui est pur” encontra no corpo lavado de Douve, em “Vrai corps”, uma manifestação anterior que, a um só tempo, se separa e ressurge na imagem da salamandra. A representação alegórica remete à ausência que é o sentido do “être en retrait” do cervo, apesar de manifesta em sua arbitrariedade, no signo suspenso à meia-altura. Nesse sentido, o gesto sucessivo do poema, dividido em dois momentos e fazendo menção a uma presença anterior que se exclui, abarca a caracterização alegórica. A existência se afirma no momento de seu apagamento numa outra existência, reinscrevendo-se paralelamente ou alegoricamente. A alegoria não deixaria, assim, de afirmar também um excesso, revelando as múltiplas correspondências de que cada objeto se cerca, as diversas formas sensíveis em que cada entidade ideal pode encarnar.

A noção de alegoria apontaria, contudo, para um tempo pretérito, espetáculo exterior vertiginoso que, na primeira parte de *Douve*, como em Baudelaire, imobilizaria o “eu”, na tentativa, em Bonnefoy, da busca de um “nome verdadeiro”. Seria necessário dobrar um segundo sentido, divisar uma “segunda terra” ou “segundo amanhecer”, para evitar a dissipação do real. Daí talvez a presença das diversas imagens da massa, da pedra, da inércia, e dos verbos “reter”, “accorder”. Ou da alegoria, como a da salamandra, pura, sem restos. A imagem alegórica encontraria o seu lugar num movimento de fechamento – ao situar-se também ao fim do conjunto –

---

33 Para John E. Jackson: “La condition mortelle [...] est un condition dans laquelle les ‘things dying’ sont toujours contemporaines des ‘things new born’.” Cf. Goya, *Baudelaire et la poésie*, 2004a, p.69.

na afronta à morte e impossibilidade de cruzá-la. Tudo se torna alegoria, como em Baudelaire. O poema seguinte, não sem motivos, traria a seu início a imagem principal da perda.

Un dernier cerf se perdant  
Parmi les arbres. (*Douve*, p.112)

[Um último cervo perdendo-se  
Entre as árvores.]

### XIII

Confrontado com a intuição da morte, o gesto de inscrição – como no estudo sobre Marcel Proust e Yves Bonnefoy – ao precipitar o “eu” nos fragmentos do processo de significação, não deixaria de apontar, todavia, para uma possibilidade da “presença”. O mito mais puro – a alegoria “de tudo o que é puro” – é como “um grande fogo atravessado, que é espírito” / “un grand feu traversé, qui est esprit”. Como afirmaria Patrick Née, embora pretendendo as noções de “símbolo crítico” e de “metonímia”, a vida subjacente do símbolo parece atravessar a petrificação melancólica: “pulsção, signo da vida aqui”. (Née, 2004, p.136)<sup>34</sup> Contra a corrosão dos laços vivos

34 O autor aprofundaria, em seu estudo, a oposição entre símbolo e alegoria na obra de Yves Bonnefoy, embora rejeitando a ideia de alegoria (cf. capítulo “L’Allégorie détrônée”) na direção, duplamente, de um símbolo crítico, integrando um momento do negativo à ideia de símbolo romântica, e de metonímia, figura da contrariedade entre “parole” e “présence”. Retornarei a essa ideia de metonímia no momento da leitura de “L’Égypte”, no quarto capítulo. Não é possível, todavia, colocar, a partir de Paul Ricœur, a metáfora (*stabilisatrice*, segundo Née) no edifício da metafísica platonizante, v. ed. bras. de *La Métaphore vive*, 2000a, p.453 – porque, ao contrário, ela permite justamente pensar a mais, vivificando a linguagem (Ricœur, 2000a, p.465) – e preferir, assim, a metonímia (“reprise métonimyque du contigu”, Née, 2004, p.116), fundando-a sob a concepção tensional do verbo ser, metafórica para Ricœur. Além disso, a alegoria (“de type métaphorique”, Née, 2004, p.121), contestada a Richard Stalmelman, não corresponde a um “exílio da realidade” e, do mesmo

e materiais entre as coisas, haveria um segundo movimento que, ao buscar essa evasão, “retrait” infinito e distante, divisaria nos índices e rastros desse real uma positividade que é a consciência de si e a possibilidade de uma iluminação, como na “lumière” que surgirá em toda a primeira parte de *Les Planches courbes*. A ironia e a distância de Baudelaire, com seu “hypocrite lecteur”, signos de uma impostura como caracterizaria Maurice Blanchot, de uma dissimulação, como observaria Pierre Jean Jouve, ou como no verso “je suis un cimetière”/“eu sou um cemitério”, capaz de um recuo frente ao estatuto da própria identidade – contra o lirismo “à la Musset” – não equivalerão jamais a esse gesto da poesia de Yves Bonnefoy.<sup>35</sup> O real, o obscuro real, ao trazer o mistério do distante, intuição de um “mundo terrestre”, não deixaria de encontrar no poema a possibilidade de fazer desaparecer a falta de imediaticidade, ainda que aprofundando uma outra falta, nas imagens renovadas, nunca acabadas. A intuição simbólica de Yves Bonnefoy estaria, de fato, em consonância com a afirmação de Henrich Meyer, “o símbolo é produzido inconscientemente, e provoca um trabalho de interpretação infinito; a alegoria é intencional, e pode ser compreendida sem resto”.<sup>36</sup> A herança do surrealismo se expressaria, aliás, por um apelo ao inconsciente e ao sonho. Tarefa interpretativa infinita, nela o “eu” pode encontrar os diversos lugares da própria identidade, na suspensão da consciência habitual.

---

modo, não se opõe ao que Bonnefoy designa como “présence”, na medida em que a poesia comportaria um movimento evidente de temporalização e de perda. Trata-se aqui, todavia, de uma terminologia distinta, “símbolo crítico”, e afim à compreensão de Yves Bonnefoy das noções de símbolo (proveniente de Goethe, sobretudo) e de metáfora, entendida como interpretação analógica, e à sua recusa a um conceito de alegoria diferente da leitura de Benjamin de Baudelaire, por exemplo, ou da leitura de Richard Stamelman.

35 A questão do *alter ego*, uma espécie de dupla postulação, príncipe e bufão, que caracterizaria a mitologia romântica do artista e de Baudelaire, a máscara, portanto, e da qual Baudelaire conserva uma consciência aguda de seu caráter encenado, como afirmaria Jean Starobinski (1967 é o centro do artigo) e que colocaria o poeta no papel desse *clown trágico*, cuja imagem se perpetuaria, ainda segundo Starobinski, em Rouault e Beckett, é índice dessa diferença.

36 Cf. Todorov, 1977, p.243.

A identidade que é trazida pela poesia de Yves Bonnefoy não é, assim, a mesma de Baudelaire. Tampouco a relação entre poesia e leitor se dá nas tensões da não identificação. Há, em Bonnefoy, um gesto oposto, de identificação – a expressão é vaga, mas evidencia a diferença entre os dois poetas – situando-se tanto mais numa adesão ou tentativa de conversão do olhar do “passant”/“passante”, diante das inscrições dos poemas, inscrições tumulares como as pedras. Além disso, o conteúdo simbólico, em Yves Bonnefoy, não impede que o objeto poético seja, ao mesmo tempo, aquele que se nega a um movimento de interpretação e análise. Nele, duplamente, existe um pensamento da dissociação, mas também de uma união para além do conceitual, na “correspondência” das coisas no “eu” – como no verbo “accorder” – lugar do “simples” e do amor. Ao rastro fugitivo corresponderá uma “verdade” ou “redenção”, centrais para a compreensão de seu projeto poético. O lugar da salamandra torna-se um lugar do tempo e do tempo “evaporado”: pureza do ser na morte e no mito. Nele, opõem-se o fogo de Douve e a possibilidade de resistir às chamas, aguardando a vitória. Isso talvez permita entender, apesar dos diversos lugares tematizados de combate, a ausência de uma representação, na poesia de Yves Bonnefoy, de um espaço verdadeiramente hostil, como em Baudelaire. A suspeição e o artifício não se tornariam, além disso, o atributo de um “belo”. Nesse sentido, o olhar do melancólico não deixa de dobrar-se numa positividade que é a possibilidade de transmitir ao outro uma experiência autêntica. Como afirmaria Jean-Michel Maulpoix, Baudelaire não pretende aceder a uma espera da presença, capaz de se religar ao mundo, senão pela imagem alegórica. “Essa glorificação é melancólica, desabusada do real, convida a considerar o distante como um espetáculo, a não tomar parte nele, a nada esperar, a se isolar e se dobrar na língua para aí dissolver a realidade.[...] Do real, com efeito, o que resta em Baudelaire, senão a alegoria?” (Maulpoix, 2000, p.102)

Yves Bonnefoy encontraria outras imagens. São elas, cada vez mais, do dia, como em *Hier régnant désert* e em *Pierre écrite*, a despeito de uma simbólica solar fundamental a *Les Fleurs du Mal* de

Baudelaire. O vocabulário muda, na recusa à ironia, pretendendo tanto mais do que escavar sob a distância alegórica, preenchê-la pela identificação e evidência do símbolo. As palavras tornam-se o lugar do que desapareceu, mas também de sua permanência, súbita, frágil, a que se pede uma intuição. Elas são um rastro/“trace” do bem.<sup>37</sup> Chave preservada de um futuro desconhecido, presença absoluta em que “o tempo se evapora”. Contra o nada definitivo, há uma esperança que retomaria o sentido da fé, como no final do estudo anterior. Trata-se da tentativa do homem, “na viagem, no amor e na arquitetura”, de acolher uma presença, de celebrá-la. “Bem absoluto”, é ele que deverá ser dividido, através da poesia, com o outro. A ausência, a intuição da ausência, traria uma responsabilidade que é da “palavra poética”, da “verdade de palavra”, ainda que diante de um mundo devastado.

Il sortit. La figure du monde, déchirée,  
Lui parut d'une beauté autre, plus humaine.  
La main du ciel cherchait sa main parmi des ombres,  
La pierre, où vous voyez que son nom s'efface,  
S'entrouvrait, se faisait une parole. (*Planches*, p.39)

[Saiu. A figura do mundo, rasgada,  
Pareceu-lhe de uma beleza outra, mais humana.  
A mão do céu buscava sua mão entre sombras,  
A pedra, onde vês que seu nome se apaga,  
Se entreabria, se fazia uma fala.]

---

37 Cf. *L'Improbable*, p.129 (grifo do autor). As citações seguintes provêm do mesmo ensaio, “L'acte et le lieu de la poésie”.

## PEDRAS E VOZES, CAMINHOS DO TESTEMUNHO

Autour de cette pierre le temps  
bouillonne. D'avoir touché cette  
pierre: les lampes du monde tournent,  
l'éclairage secret circule.  
(*Anti-Platon*, p.41)

[Em torno desta pedra o tempo  
fervilha. De ter tocado esta  
pedra: as luzes do mundo giram,  
a iluminação secreta circula.]

### I

A imagem das pedras, daquilo que Jean-Pierre Richard, nos *Onze études sur la poésie moderne*, chamou de uma oposição entre a seiva e a sua condensação, surge ao longo da primeira parte de *Les Planches courbes* de Yves Bonnefoy, publicado em 2001. (Richard, 1964, p.254) “La pluie d’été”/“A chuva de verão” traz nove inscrições, nove pedras. São rochas da casa natal em que viriam chocar-se as espumas, no poema “La maison natale”. Ou colinas que escondem fogo e anunciam o reencontro com as salas em chuva. São pedras como a própria casa, com a água brilhando em seu redor, nos espelhos. No texto em prosa que dá título ao conjunto, estão nova-

mente na proximidade da água – “Le passeur s’assit sur une pierre, près de la barque”/“O passante se sentou sobre uma pedra, perto da barca” – (*Planches*, p.102) como se à própria oposição do rio que será preciso cruzar e da pedra correspondesse um outro encontro, da criança e do barqueiro, gigante e imóvel, para quem ela pede: “Oh, s’il te plaît, sois mon père! Sois ma maison!”/“Ó, por favor, seja meu pai! Seja minha casa!”.

Há, no entanto, uma pedra que vem interromper a leitura logo no início. É a terceira delas, após a chuva de verão, súbita e breve. Diante do céu que consentia um ouro alquímico, bebido pelos lábios baixos na água – alquímico talvez como nos “projetos de epílogo” de Baudelaire; em Yves Bonnefoy: “Cet or que l’alchimie/Aura tant cherché”/“Esse ouro que a alquimia/Terá buscado tanto” – (*Planches*, p.16) o poeta anuncia o retorno ao leito amoroso, o reconhecimento da mesa, da lareira. É um reconhecimento que funde a instância pretérita, dita no prefixo de repetição “nous avons reconnu”/“reconhecemos”, tão frequente à poesia de Yves Bonnefoy (Thélot, 1983, p.173), e o presente da enunciação, na multiplicação desse olhar em retrospecto que espalha os signos pelo presente da memória, alargando-o como a estrela que surge na vidraça.

Une hâte mystérieuse nous appelait.  
 Nous sommes entrés, nous avons ouvert  
 Les volets, nous avons reconnu la table, l’âtre,  
 Le lit; l’étoile grandissait à la croisée,  
 Nous entendions la voix qui veut que l’on aime  
 Au plus haut de l’été  
 Comme jouent les dauphins dans leur eau sans rive.

Dormons, ne nous sachant. Sein contre sein,  
 Souffles mêlés, main dans la main sans rêves. (*Planches*, p.17)

[Uma pressa misteriosa nos chamava.  
 Nós entramos, nós abrimos  
 Os postigos, reconhecemos a mesa, a lareira,

A cama; a estrela se alargava na vidraça,  
 Ouvíamos a voz que deseja que amemos  
 No mais alto verão,  
 Como brincam os golfinhos em sua água sem margens.

Durmamos, não sabendo de nós. Seio contra seio,  
 Fôlegos mesclados, mão na mão sem sonhos.]

No poema “La chambre” de *Pierre écrite*, Yves Bonnefoy já havia avançado pelos signos dados ao reconhecimento: “Et nous étions deux pays de sommeil [...] La main pure dormait près de la main soucieuse”/“E éramos duas regiões de sonho [...] A mão pura dormia perto da mão cuidadosa”. (PE, p.221) Observava o espelho, os móveis do quarto, os caminhos de pedra. Do mesmo modo, Konstantinos Kaváfis, no poema “Uma noite”, retornara ao leito amoroso pretendendo novamente embriagar-se na lembrança do “corpo do amor”:

Era o quarto vulgar e miserável,  
 escondido no andar de cima da taverna  
 suspeita. [...]

Ali, num leito bem reles, ordinário,  
 eu tive o corpo do amor, desfrutei-lhe os lábios  
 rosados e sensuais toda a ebriez –  
 tal ebriez dos lábios róseos, que ainda agora  
 ao escrever, tantos anos depois,  
 nesta casa vazia, eu de novo me embriago. (Kaváfis, 1998, p.131)

Há em “Une pierre” de Yves Bonnefoy, todavia, menos a separação entre presente e pretérito, entre a lembrança e a sua evocação, do que um reconhecimento que funde as vozes na instância enunciativa que é o poema. Fusão que as indiferencia e que é o atributo de sua transmissão, ouve-se uma única voz, mesclada, tão logo e rapidamente restituída no plural: “Nós entramos, nós abrimos”.

Duas vozes, para não dizer que são tantas outras. O caminho é duplo, em primeiro lugar, porque há um reconhecimento na palavra poética, naquilo que ela traz consigo: a entrada no quarto, a redescoberta do amor; e um outro, na voz presente, que dispõe os signos no momento em que esse “eu” vem reconhecer-se também neles. Há, além disso, uma outra voz, que diz para se amar “no mais alto verão”. Parece sugerir não a palavra falada, o desejo comum, mas a união dos amantes, mesclados nos sopros/fôlegos. Os dois caminhos, a intimidade tanto quanto o desejo, encontrariam os limites suspensos, a mistura da água sem margens/“sans rives” e dos seios/“seins”. A diferença dos corpos, apagada na ausência dos nomes, nas mãos que estão juntas, não será a mesma de *Douve*. Não há violação, tampouco sacrifício. O desejo, além disso, não se choca contra as dificuldades da nomeação, ao pretender restituir uma experiência primeira. Não se trata de lamentar a perda, no nome, da hesitação dos passos desse “tu” e desse “nós”. Diferentemente, o caminho é encontrar, no reconhecimento, na palavra juntada, como a lenha – “Et le bois qu’on rassemble” (*Planches*, p.80) / “E a lenha que juntamos” – um lugar das vozes.

## II

As *Planches courbes* trazem um instante de união com esse outro surgido no quarto. É também o signo do exílio materno que estará na parte “La maison natale”, evocando Proust: “Je m’éveillais, c’était la maison natale / L’écume s’abattait sur le rocher” / “Eu acordava, era a casa natal / A espuma se abatia contra o rochedo”, numa presença da água que equivaleria ao instante do sonho. Do mesmo modo, no texto em prosa que dá título ao conjunto, uma criança se agarra ao pescoço de um barqueiro, numa evocação do pai, como na parte final de “La maison natale”, pela primeira vez em sua obra poética. Não rescindem, todos esses instantes, ao espaço de luta permanente pelas formas do interdito, visadas em *Douve*, ou à violência primeira, como nos túmulos de Ravena, ao sangue

espargido. Ashraf Noor evidencia, em ensaio importante, a recusa de Yves Bonnefoy à autodestruição a que Georges Bataille destinaria a poesia. Esta não pode ser o silêncio, porque é preciso que haja palavras para que o silêncio tenha um sentido de transgressão rumo ao indizível.<sup>1</sup> Para ouvidos atentos, é preciso notar a multiplicação de ruídos nessa poesia. Ruído ligeiro da criança que se aproxima do homem, trazendo em sua mão uma moeda de cobre, com sua “voz clara, mas que tremia”. Das pedras arremessadas na água no último poema: “E estávamos lá, na noite, lançando pedras”. Das rãs do mato que abrem o conjunto, sugerindo a música de Bashô.

Rauques étaient les voix  
Des rainettes le soir,  
Là où l'eau du bassin, coulant sans bruit,  
Brillait dans l'herbe. (*Planches*, p.11)

[Roucas eram as vozes  
Das rãs à tarde,  
Lá onde a água da bacia, correndo sem ruído,  
Brilhava na relva.]

Tal é o sentido buscado por Michèle Finck e Patrick Quillier, à procura dessa *fine écoute*. Observam a necessidade de demarcar uma linha que viria separar a poesia de Yves Bonnefoy, numa dupla postulação da poesia, “tida entre um *parti-pris* da matéria, da finitude, da aliança entre a falha e a forma (rouquidão) e o desejo do ideal, da eternidade”. (Finck, p.7-21) Tal postulação se expressaria, além disso, como na morada que a criança vem pedir ao barqueiro, nas tentativas do poeta de “restituir o que fôramos/diante da chama do céu mais vasto da tarde”, na eternidade, no infinitamente/“infiniment”, termos tão frequentes em *Pierre écrite*. Para Quillier, trata-se de observar o valor crucial do som na cons-

---

1 Noor, Ashraf. “Terre et inscription chez Bonnefoy et Heidegger”, in *Yves Bonnefoy – poésie, peinture, musique*, op cit., p.65.

trução do sentido, ouvindo sua disseminação e suas pedras miúdas. (Quillier, 2002, p.3-18) O poeta recusaria, através delas, a idealidade do conceito, mas afirmando um outro absoluto. No conjunto do poema em oito partes “Que esse mundo permaneça!” / “Que ce monde demeure!” de *Les Planches courbes*, é o olhar para a evidência do mundo, no reflexo do céu na poça seca, e o desejo de sua eternidade.

Oh, que tant d'évidence  
 Ne cesse pas  
 Comme s'éteint le ciel  
 Dans le flaqué sèche (*Planches*, p.28)

[Ó, que tanta evidência  
 Não cesse  
 Como se apaga o céu  
 Na poça seca]

Mistura das vozes que falam, desde *Douve* ou *Hier régnant désert*, para evocar a voz da contralto Kathleen Ferrier, voz de um “só absoluto”. (*HRD*, p.159) São vozes roucas e cinzas, como proposição de uma única voz pura, além do timbre. Alteridades do canto, essa voz misturada: “mesclada de cor cinza”. Há, por trás dela, o seu iminente apagamento, também uma *anamnésis*, nas palavras de Pierre Brunel, remontando à infância e à voz materna. (Brunel, 1995, p.23-32) Para Michèle Finck, trata-se de entender essa pretensão da poesia de Yves Bonnefoy de se fazer voz, ao investigar sua rouquidão, na materialidade da palavra e da música, na hipótese de que representaria uma “encarnação acústica da matéria”, na aliança do timbre rouco e da cor vermelha da terra. Tomar as vozes ao nada de nossa condição, como no segundo poema de “La voix lointaine”, na medida em que elas constituiriam o seu médio.

Et parfois ce n'étaient pas même des mots,  
 Rien que le son dont des mots veulent naître,  
 Le son d'autant d'ombre que de lumière,  
 Ni déjà la musique ni plus le bruit. (*Planches*, p.58)

[Mas, às vezes, não eram nem palavras,  
 Nada, apenas o som de que elas querem  
 Nascer, tanto de sombra que de luz,  
 Nem já a música, nem mais o ruído.]

Corresponderiam menos à apropriação daquilo que Mallarmé julgou participar do signo, em sua sonoridade e materialidade, do que abertura a uma outra relação. Buscar na sonoridade uma apreensão do mundo mais baixa, quase sem ruído. Tomar a suficiência plena que é o encontro com o outro: a escuta de sua voz misturada à mesma que fala. Linguagem silenciosa, nas “idas e vindas silenciosas do ser feminino”, fazendo ressoar em seus passos “as espessuras secretas do ser”, como diria Emmanuel Lévinas. (Lévinas, 1961, p.129) Esperança, termo central à poética de Yves Bonnefoy, de uma habitação do mundo aberta desde o início a seus acasos. Mas também, com *Les Planches courbes*, e desde *Pierre écrite*, a uma plenitude do encontro e da música, nos sopros mesclados, expressos em seu quase nada, com um pouco de voz.

Elle dirait: nos voix  
 Qui se prennent au rien  
 L'une de l'autre soient  
 Notre suffisance. (*Planches*, p.31)

[Ela diria: nossas vozes  
 Que se tomam ao nada  
 Uma da outra sejam  
 Nossa suficiência.]

## III

Os rastros desdobrariam, assim, uma consideração sobre o sentido da voz poética em Yves Bonnefoy. Ela se afirma, duplamente, como pedra tumular e como voz. São os títulos preferenciais à grande parte de seus poemas. Ampara-se dessas duas imagens, como em “La voix encore” de *Ce qui fut sans lumière*: “Et vois, la pierre / A des mots infinis dans l’herbe du seuil” / “E veja, a pedra / Tem palavras infinitas na relva da entrada”, (CFL, p.29) trazendo ao sentido da pedra sua duplicação em palavra. As duas imagens trariam uma perspectiva do testemunho, lugar central para a compreensão de *Hier régnant désert* e *Pierre écrite*. Possibilidade de permanência nas pedras, epitáfios em que surgiriam inscrições como a do primeiro poema intitulado “Une pierre” de *Pierre écrite*. Nele, o uso não só de aspas, indicando uma segunda voz, mas a disposição no centro da página pela primeira vez na poesia de Yves Bonnefoy – e como se repetiria, aliás, para as demais pedras de *Pierre écrite*, de *Ce qui fut sans lumière* e de *Les Planches courbes* – revelaria o estatuto distinto, quase arquitetural de cada uma delas.

Regarde-moi  
Là-bas, dans cet espace que transit  
Une eau rapide et noire... (PE, p.194)

[Veja-me  
Lá, nesse espaço em que enregela  
Uma água rápida e negra...]

Indica-se, talvez, um lugar pleno/vazio, como se pôde observar no estudo anterior. A poesia traria, através dessas imagens da pedra e da voz, nesse espaço distante da água “rápida e negra”, a “intuição do valor sacrificial de um lugar”. (*L’Improbable*, p.25) Há, no entanto, a partir da publicação de *Pierre écrite*, a emergência de uma preocupação com o que deve ser compartilhado e transmitido ao outro. A esse gesto passarão a corresponder as imagens dos “supos-

tos epitáfios” no fundo dos quais é possível “ouvir o que a finitude sabe dos seres”.<sup>2</sup> As duas imagens são conjugadas: da pedra fúnebre, mas também da necessidade de uma escuta. No ensaio *Poésie et architecture*, Yves Bonnefoy observaria essa mesma duplicidade: a poesia seria como uma pedra que se tornou “abóboda”, reportando uma intuição da presença e do sagrado. (2001c, p.20) Estaria inscrita no espaço das vozes veladas que ascendem ao círculo das cúpulas, como um canto religioso. Ou, como no poema de *Les Planches courbes*, divisando também na água – água do esquecimento e da lembrança, na travessia inquieta de um lado a outro das duas margens – esse lugar de passagem, que é cruzar o rio, como também a morte.

Mas a voz e a pedra comportam, antes de tudo, um paroxismo. A existência da voz – como movimento para fora, *ex*-istência – traz, nesta, seu apagamento. A voz começa a soar, soa e continua a vibrar, depois cessa, vem o silêncio. Para Agostinho, no livro XI das *Confissões*: “*ecce desinit, iamque silentium est*”. (Agostinho, 1999, p.316) Não se pode medir a voz, como não se pode medir o tempo. Não há nela início, nem fim. Ela ressoa e continua a ressoar, depois se cala. Há uma intuição da música em Yves Bonnefoy, mas também do testemunho como aquilo que deve ser dividido, no espaço dialógico que é um modo de transmissão da experiência da vida, quase silenciosa, cujo sentido apontaria para uma intuição do tempo igualmente fundamental. Remonta a uma provação, como no estudo precedente, constituindo-se na palavra que se diz ao outro, no ato de dizer, no “dizer”, na voz, e que será um modo de reportar-se à própria identidade. Nas pedras e nas vozes estaria a possibilidade de uma memória da existência: do indivíduo e de sua comunidade, na relatividade infinita e efêmera da relação com o que está fora, com o outro. São ruínas, como desde os túmulos de Ravena, para dizer-nos de um lugar que tem o “instinto de sua imortalidade”. Avisam-nos de uma presença, mesmo que, nos túmulos, a negação da vida se conjugue com o que necessariamente se cala. A pedra fecha-se em seu mutismo, em seu silêncio. A tumba,

---

2 Entrevista de Yves Bonnefoy ao *Magazine littéraire*, jun. 2003, p.27.

para Yves Bonnefoy, parece indiciar, todavia, um sentido de abertura: é a possibilidade de olhar seu interior, de intuir uma presença que escapa. Vazio/cheio interior – é importante lembrar-se dos ornamentos que conjugariam, para o poeta, universal e singular – mas para dizer que o acesso a esse interior em nenhum instante está obstruído. Ele é possível, inscreve-se no espaço da promessa. É um desses caminhos da possibilidade, de encontro com o outro, de fusão na “mescla”. O estatuto de sua publicidade, das inscrições que cada um dos túmulos de Ravena traz consigo, atestaria a repercussão de um valor da transmissão que é, ele mesmo, a lembrança da finitude e da morte: “rastros obscuros de uma passagem”. É o sentido que indicaria, no ensaio sobre Ravena, para as tumbas egípcias:

Je déduis de l’aspect des grandes tombes égyptiennes, si haut dressées dans l’assurance et la paix, fortes et si subtiles, enserrant dans leur nuit, par tant de beaux visages et de signes qui y sont peints, l’accent conscient de la vie, je déduis de ces tombes sans dieux que figurés, union de fards et de pierres, formes dès lors presque vie, que l’immortalité qu’elles portent est celle aussi que j’ai dite. Qui se fie au rêve d’une résurrection jette simplement sur le sol, comme les premiers chrétiens, la trace obscure d’un passage. (*L’Improbable*, p.29) [Deduzo do aspecto das grandes tumbas egípcias, erguidas tão altas na segurança e na paz, fortes e tão sutis, encerrando em sua noite, através de tantos rostos belos e de signos que nelas foram pintados, o acento consciente da vida, eu deduzo dessas tumbas sem deuses senão figurados, união de maquiagens e de pedras, formas desde então quase vida, que a imortalidade que elas trazem é aquela também de que falei. Aquele que confia no sonho de uma ressurreição lança simplesmente ao chão, como os primeiros cristãos, o rastro obscuro de uma passagem.]

A dimensão fugidia da voz parece contrastar-se, assim, com outra dimensão: a do tempo permanente, no rastro como pedra, imobilizado. Como afirmaria Pablo Neruda em *Las Piedras del Chile*, quase contemporâneo a *Pierre écrite*, escrito entre 1959 e

1961, elas manteriam “su misteriosa materia ultraterrenal, independiente y eterna”, trazendo, outrossim, a possibilidade de uma conversação que será encontro e vida, diante do segredo.<sup>3</sup> A pedra, para Yves Bonnefoy, afirma a proximidade do ausente: mesmo gesto que “diz a ausência e mantém aí uma vida”. (*L’Improbable*, p.30) Nesse sentido, a noção de testemunho, dada pelos índices da pedra e da voz material/imaterial, justifica a leitura que se tentará empreender desses dois lugares centrais para a reflexão sobre o tempo na obra poética de Yves Bonnefoy. A pedra e a voz conjugam uma preocupação com o tempo que se estenderia a toda a sua obra: testemunho e transmissão como modos autênticos de uma “palavra poética”, modos de compartilhar. Ocupam, de fato, um lugar diverso das considerações sobre a noção de rastro, trazida, até aqui, enquanto inscrição e morte. Não é apenas o gesto da escrita, da inscrição como nomeação, que repercutiria a presença de um mundo sensível para um “eu” solitário, numa busca que seria a de sua própria manifestação, ainda que diante da duplicidade de Douve, na alternância eu/tu constitutiva de um gesto de alteridade, alteridade em conflito. Tampouco corresponde à intuição apenas de um mundo envolvente, de uma transcendência dada na relação com os objetos e com a morte, deus escondido/“dieu caché”, como observou Sophie Guermés, e que era a própria possibilidade/impossibilidade do sentido: “retrait” incessante. Há aqui, como afirmaria Michèle Finck, uma “provação do outro”.<sup>4</sup> A voz que surge em *Pierre écrite* é uma voz plural, do nós. Não consiste apenas nos caminhos do “désaissement”, do “désarroi”, da experiência da morte – e do erotismo, em Bataille – pertencimento ao tempo finito, como observaria em Baudelaire, na intuição de um mundo “profundo”. Nesse sentido, uma frase tomada ao estudo de Bonnefoy sobre Mirò, publicado em 1964, traz uma inflexão que indicaria os caminhos deste terceiro estudo. Há um “nada” que observaria em

3 Neruda, 2004, p.77: “Por eso este libro embellecido con los retratos de los seres de piedra es una conversación que dejo abierta para que todos los poetas de la tierra la continúen y encuentren el secreto de la piedra y de la vida”.

4 Cf. Finck, 1989, p.109-45.

Sade, o nada da morte, como no estudo anterior, a que virá opor um compromisso ético, responsabilidade que é a transmissão/testemunho da palavra e da arte, como modo de ensinar e de responder à angústia. São eles o atributo de uma relação com o outro onde se situaria um pensamento do tempo. A imagem da criança que surge, aliás, antecipa-se à sua aparição nas narrativas de *Rue Traversière* e nos poemas de *Ce qui fut sans lumière* e *Les Planches courbes*.

[...] Faut-il accepter l'amour du néant de Sade? Peut-on vraiment l'opposer au goût du néant du nazisme? Quelle morale enseigner à l'enfant à naître? Telle est l'angoisse des hommes – et l'actualité de Mirò. (*Mirò*, p.16) [(...) É preciso aceitar o amor do nada de Sade? Podemos, de fato, opô-lo ao gosto do nada do nazismo? Que moral ensinar à criança que vai nascer? Essa é a angústia dos homens – e a atualidade de Mirò]

#### IV

Trata-se de uma resposta à frase atribuída a Theodor Adorno. A ela Yves Bonnefoy retornaria diversas vezes. Para um poeta onde a guerra se faz, todavia, distante, senão aludida.<sup>5</sup> Há um compromisso ético, apesar disso, cujos caminhos aproximariam os termos que já estavam em *Douve*, da verdade, mas também da justiça e do bem, de uma relação com o próximo, ainda que ele esteja muitas vezes preocupado, sem aparecer. A “plena experiência poética”, com suas palavras, residiria num lugar de união: palavra de comunhão e de verdade. Diante da realidade dos campos de concentração, da impossibilidade de dizer frente à perda da convicção, uma “pesquisa em comum”, “pesquisa de verdade”, através da poesia, “jamais foi

---

5 No gás – “Au centre de la lumière, j’abolis / D’abord ma tête crevassée par le gaz [...] En tête du cortège je suis tombé / Sans dieu, sans voix audible, sans péché” (*PE*, p.209) – nas ruínas, no vazio, na noite.

tão necessária”.<sup>6</sup> A poesia deixaria, desse modo, de ser literatura ou ficção, para tornar-se uma voz “que deseja a presença”: “a poesia não é a literatura”.<sup>7</sup> E onde à alteridade equivalerá o gesto de compartilhar. A oposição entre “partageable” e “impartageable” será, a propósito, o centro de *Pierre écrite*, numa linguagem “qui partage le clair”/“que partilha o claro” do poema IX de “L’été de nuit”, na oferta do fruto “sem angústia, nem morte” de um mundo “compartilhado”, na parte II do mesmo poema (*PE*, p.193; 186), ou como em “La lampe, le dormeur”:

Tu partages l’obscur au sommet de la table,  
Et que tes mains sont nues, ô seules éclairées! (*PE*, p.199)

[Partilhas o obscuro no alto da mesa,  
E tão nuas estão tuas mãos, ó sós iluminadas!]

“Partager” que, ao aproximar-se da imagem da lâmpada, retomaria, assim, o provérbio bíblico 6, vers. 23: “Pois o preceito é uma lâmpada,/e a instrução é uma luz”, no contexto de continuação do discurso paterno. Do ensinamento, como para a criança do ensaio consagrado a Mirò ou para as crianças da periferia parisiense, em resposta a Georges Formentelli.<sup>8</sup> A alteridade que era a perda, a

---

6 *Entretien à Jacques Ravaud*, p.87: “Et comprendre cela, ne pas fermer, par orgueil parfois, cette voie qui va à l’échange, au partage, c’est important, j’en suis bien sûr, dans un siècle où on a essayé dans les camps d’extermination d’arracher à des êtres, non seulement leur vie, mais leur conviction [...] La parole de communication et de vérité est précaire. Et il n’est donc pas inutile que la poésie existe, en ce que je disais son retour aval. Après Auschwitz la poésie est-elle impossible – comme Adorno s’en est posé la question – parce que la réalité dévoilée en ce camp, en cette expérience aux limites, rendrait l’illusionnement intolérable, voire complice du mal? Je crois plutôt qu’elle n’a jamais été aussi nécessaire.”

7 *Idem*, p.82: “Il faut assurément penser que la poésie n’est pas la littérature; que la voix qui veut la présence n’est pas le texte qui figure ou analyse ou simplement joue.”

8 Sobre isso, cf. tb. ensaio de Jean-Paul Avice, “La Poésie par cœur”. In: Lallier, 2001, p.25-6.

morte ou o erotismo em *Douve*, encontraria, a partir de *Pierre écrite*, um “dizer” ético, contra o “dito” do poema: “voz” contra “palavra”. Apontaria, além disso, para uma partição entre palavra poética, ou fala, e palavra conceitual – “parole”/“mots conceptuels” – que elaboraria o próprio sentido da música que se poderia trazer à consideração do lugar das vozes, da voz, neste terceiro estudo: *parti-pris* da matéria, da falha, modo de “promessa” de outra coisa que não é ideia, (*Poésie et architecture*, 2001c, p.18) nem representação conceitual. Há, de fato, um engajamento nas palavras que se oporia à própria ideia de beleza: “Marteler toute forme toute beauté”/“Martelar toda forma toda beleza”. (*HRD*, p.139) Beleza que será desonrada, dita culpada, como no poema “La beauté” de *Hier régnant désert*.

Celle qui ruine l'être, la beauté,  
Sera suppliciée, mise à la roue,  
Déshonorée, dite coupable, faite sang  
Et cri, et nuit, de toute joie dépossédée

[A que arruína o ser, a beleza,  
Será supliciada, posta à roda  
Desonrada, dita culpada, feita sangue  
E grito, e noite, de toda graça desapossada.] (*HRD*, p.136)

A referência ao primeiro poema de Rimbaud de *Saison en enfer* – “Un soir, j’ai assis la Beauté sur mes genoux. Et je l’ai trouvée amère” “Uma noite, pus a Beleza sobre os joelhos. E a julguei amarga” – (Rimbaud, 1984, p.123) aponta para uma inflexão desse momento da poesia de Yves Bonnefoy. Coincide, aliás, com a elaboração do longo ensaio *Rimbaud*, publicado em 1961. Injuriar a beleza, para assumir a palavra e a arte como expressões não miméticas. Inscrevendo-as, além disso, numa esfera da responsabilidade.

A essência da poesia, por assim dizer, torna-se ética. Esse é um dos sentidos que observaria na poesia de Rimbaud.<sup>9</sup>

No longo ensaio dedicado a ele, Yves Bonnefoy identificaria, sobretudo, uma passagem da poesia “subjetiva” em “objetiva”: negação do idealismo, do “estetismo”. (*Rimbaud*, p.55) A poesia deixaria de ser a produção de um objeto verbal simplesmente, compreendido enquanto perfeição: fechado e autônomo.<sup>10</sup> Daí a possibilidade de se apropriarem as noções de “voyance”/“vidência” de Rimbaud e de “vrai lieu”/“verdadeiro lugar” de Yves Bonnefoy, segundo Mitsuro Yoshimoto, modo de ultrapassar a aparência, que é também a aparência do poema, e “juntar-se ao ser”. (Yoshimoto, 1991, p.50) Daí também a necessidade de compreender a errância, mas também a viagem, como lugares privilegiados para a tentativa da “voyance”, como se poderá observar nas “narrativas em sonho” de *Rue Traversière* de Yves Bonnefoy. O sentido principal que o poeta encontrará em Rimbaud será, todavia, o de um “novo amor”. (*Rimbaud*, p.13) A iluminação traria uma esperança, o brilho de uma graça fugitivo.<sup>11</sup> Uma conversão, uma tarefa: “é preciso reinventar o amor, essa é a tarefa/*tâche* de Rimbaud”. Conversão que aproximaria o poema “*Dévotion*” de Bonnefoy daquele de Rim-

9 Cf., sobre a relação entre Rimbaud e Bonnefoy, o estudo de Yoshimoto, 1991, e o ensaio “Yves Bonnefoy et Arthur Rimbaud” de Bancquart, 2003, p.172-87, que remete, por sua vez, a outros ensaios comparativos de Michèle Finck, Patrick Née e Gérard Gasarian. O encontro da vida em Rimbaud, contra o *phármakon* mallarmeano, estaria, ademais, em consonância com a valorização de Rimbaud pelo surrealismo, fundindo arte, amor (cf. *Second Manifeste du Surréalisme*, de 1930) e uma certa *práxis* social, embora em Bonnefoy nem tanto *práxis*, nem tanto sociedade. Há uma visada prévia do outro anterior aos modos de socialização, conforme explicitado mais à frente neste capítulo.

10 É o que observaria, dentre outros, Leuwers, 1982, p.67: “l’idéal déclaré d’Yves Bonnefoy, sur lequel repose toute sa poétique, réside dans le refus d’une perfection de l’œuvre conçue comme close et autonome.” Tal ideal de Yves Bonnefoy se afastaria, assim, segundo o autor, da leitura de Pierre Jean Jouve de Mallarmé, a despeito de um “fundamento trágico da poética mallarmeana” importante para ambos.

11 *Rimbaud*, p.40: “[...] et il ne suggère donc pas la connaissance transcendente, la gnose élaborée par l’esprit, mais la trouée d’un espoir, l’éclat d’une grâce, fugitif.”

baud, embora menos grave.<sup>12</sup> E que reencontraria o sentido de uma “existência plena”.

[...] Et, dans un monde où l'être s'est dégradé par trop de consentement aux fragmentations, à la dispersion, à la mort, il sait que se vouer à l'objet limité, à la personne mortelle est le début d'une mutation décisive, où l'existence plénière peut se réaliser dans l'instant. Or, cet attachement est l'amour qui par chance lui fut donné. Il lui a été enseigné autrefois, dans la “blanche maison” de l'enfance heureuse, que le réciproque amour existait. (*Rimbaud*, p.49) [...] E, num mundo onde o ser se degradou por consentir demais às fragmentações, à dispersão, à morte, ele sabe que se confiar ao objeto limitado, à pessoa mortal é o início de uma mutação decisiva, em que a existência plenária pode se realizar no instante. Ora, esse apego é o amor que, felizmente, lhe foi dado. Foi-lhe ensinado outrora, na “casa branca” da infância feliz, que o amor recíproco existia.]

O sentido do amor, a mutação decisiva em Rimbaud não deixa, portanto, de indicar dois caminhos para esse momento da poesia de Yves Bonnefoy. O primeiro deles provém de uma mudança em sua própria vida pessoal. John E. Jackson afirmaria, a partir de *Pierre écrite*, a presença de uma “força amorosa” que dissiparia um mundo angustiado por fantasmas. (Jackson, 2002, p.21) O amor é um dos termos que estará em vários poemas de *Pierre écrite*: “amour partageable”. Num de seus poemas sem título:

---

12 Rimbaud, 1984, p.193. Cf. sobretudo, no fim do poema, a estrutura que Bonnefoy levaria à evocação da Cappella Brancacci de Florença: “Ce soir à Circeto des hautes glaces, grasse comme le poisson, et enluminée comme les dix mois de la nuit rouge”. Em Bonnefoy, “A la chappelle Brancacci, quand il fait nuit”, *L'Improbable*, p.179. Uma comparação dos dois poemas encontra-se em Née, 2004, p.45-70, e também no ensaio do mesmo autor “Dévotions: Arthur Rimbaud, André Breton, Yves Bonnefoy”. In: Maulpoix, 1996.

L'âme se fait d'aimer  
 L'écume sans réponse.  
 La joie sauve la joie,  
 L'amour le non-amour. (PE, p.200)

[A alma se faz de amar  
 A espuma sem resposta,  
 A graça salva a graça,  
 O amor o não amor.]

A descoberta do amor traria uma positividade assumida nas palavras que se pretenderão as mais simples, transparentes. Nesse sentido, é possível compreender a noção de transparência que Bonnefoy observará nas *Chansons néantes*, “as mais simples de Rimbaud”. Positividade da transmissão, desejo de juntar-se a um ser, a um horizonte finito, “por um elo de amor compartilhável”. (Rimbaud, p.82) Esse é o sentido da lembrança no poema “Une pierre” de *Les Planches courbes*, na indiferenciação que é o espaço das mãos inseparáveis: “main dans la main sans rêves”. (Planches, p.17)

Mas há também um segundo caminho: de recusa da poesia como objeto fechado em si mesmo. Substituição da realização estética, rumo “às grandes necessidades da vida”. O amor, mas também um compromisso ético com o outro, trariam à palavra poética o desejo de uma certa “transparência”, de uma simplicidade, cujo estatuto se encontrará naquilo que se poderá “testemunhar” ou “transmitir” através da poesia. Yves Bonnefoy indicaria um sentido de comunhão nas “palavras do sentido”/“mots du sens”. Há uma alteridade visada desde *Douve*, na duplicidade eu/tu, que ganharia relevo na forma poética cada vez mais clara, mais simples de *Pierre écrite*. Nela se expressaria uma espécie de positividade de que se cercará toda a poesia de Yves Bonnefoy.<sup>13</sup> Positividade grave, diga-se de

---

13 John E. Jackson apontaria, ademais, para uma dimensão prospectiva do tempo, “positivité du vecteur temporel”, e que se exteriorizaria a partir de *Pierre écrite*, cf. “Yves Bonnefoy”. In: Jackson, 1978, p.327.

antemão, confinada com o sentido de uma “responsabilidade”. Ética da responsabilidade em sua relação com o futuro.

## V

Nesse sentido, é importante observar que a resposta do “amor” na poesia de Yves Bonnefoy situa-se no mesmo lugar da responsabilidade, da sinceridade e da ética. Ruptura com a solidão, busca de uma abertura, na recusa ao fechamento do outro, desde *Douve*, “murée”. Diferentemente de Bataille, há uma transcendência do discurso que se conjugaria com o sentido do amor, tornando-se a busca de um lugar de acolhimento. Transcendência como movimento “fora de si”, estrangeiro, metafísico, “relação cuja positividade vem do afastamento, da separação”.<sup>14</sup> Estava já nas travessias do cavaleiro em luto em *Douve*, no poema “Vrai lieu” – “Qu’une place soit fait à celui qui approche”/“Que se dê lugar a quem se aproxima” – (*Douve*, p.107) ou no “eu” que chega à “casa que queima” em *Hier régnant désert* – “je suis enfin venu dans ta maison brûlante”/“cheguei enfim à tua casa ardente”. (*Douve*, p.138) Transcendência que é a espera de um fogo através do qual fará reviver o rosto do outro. No poema “La patience, le ciel”, assim como no poema “Une pierre”, ambos de *Pierre écrite*, tal espera conjugase com o sentido de uma “paciência”, termo caro a Emmanuel Lévinas, cuja aproximação dessa poesia e das preocupações de Yves Bonnefoy é inevitável.

Le temps divin qu’il faut pour emplir ce vase,  
Oui, rien qu’aimer ce temps désert et plein de jour. [...]

La patience pour faire vivre un feu sous un ciel rapide,  
L’attente indivisé pour un vin noir [...] (*PE*, p.230)

---

14 A citação é do estudo de Lévinas, 1961, p.4.

[O tempo divino que é preciso para encher esse vaso,  
Sim, apenas amar esse tempo deserto e cheio de dia. (...)]

A paciência para fazer viver um fog sob um céu rápido,  
A espera indivisa por um vinho negro (...)]

Un feu va devant nous.  
J'aperçois par instants ta nuque, ton visage (*PE*, p.232)

[Um fogo vai diante de nós.  
Percebo por instantes tua nuca, teu rosto]

É o tempo necessário para “preencher esse vaso”, mas também para preencher a vida “cheia de dia”. Tempo como o que estará diante do rosto no poema “Terre du petit jour” (*HRD*, p.160), em que se ouviria a voz de Kathleen Ferrier, do poema anterior, ainda ressoando: alba que vai “reflorescer em teus olhos de sono”/“L’aube va refleurrir sur tes yeux de sommeil”. Para dizer que “nada pode vencer o amor”, como em *Hier régnañt désert*. E que esse amor é a resposta ao “tempo deserto”, subitamente mudado em dia pleno. É a espera do encontro com o outro, de seu rosto, nessas palavras justamente “sem boca nem voz, sem rosto”.

Et quelle étrange chose que certains mots,  
C'est sans bouche ni voix, c'est sans visage (*Planches*, p.117)

[E que coisa estranha algumas palavras,  
Sem boca nem voz, sem rosto]

O rosto, as imagens do rosto, estão em toda a poesia de Yves Bonnefoy. Encenam as duplicações do “eu” e do “outro”, mas também do outro e seu duplo, como no poema IX de “La voix lointaine” publicado em *Les Planches courbes*. Assume-se o canto de uma terceira pessoa, “ela cantava”, nas palavras que dizem de uma outra que se vira, “sem rosto”:

Elle chantait: “Je suis, je ne suis pas,  
 Je tiens la main d’une autre que je suis,  
 Je danse parmi mes ombres, l’une se tourne  
 Vers moi, elle est riante, elle est sans visage. (*Planches*, p.65)

[Ela cantava: “Eu sou, eu não sou,  
 Seguro a mão de uma outra que sou,  
 Danço nas minhas sombras, uma vira  
 Para mim, tão sorridente, ela sem rosto.]

Do mesmo modo, no poema “La maison natale”, há alguém que bate à porta: “la sans-visage”. Na poesia de Yves Bonnefoy, há uma busca do rosto desse outro, modo de uma relação à que trará um gesto de acolhimento ou, muitas vezes, de culpabilidade, compaixão, diante de uma “evasiva presença materna” ou do feminino da personagem *Promé té ché* da narrativa “L’Égypte”, à qual se retornará no estudo seguinte. A espera desse rosto, de uma plenitude do sentido nas palavras, está, contudo, num primeiro momento, em oposição, tanto mais, a uma ausência do sentido, na terra devastada/*Waste land* de T. S. Eliot, combate como em *Douve*, a que Yves Bonnefoy oporá, na gravidade de sua poesia, uma “busca da verdade”. Daí o sentido de “vrai nom”, “vrai corps”, “vrai lieu”, todos já em *Douve*. Daí a possibilidade também de se estabelecer um diálogo entre Yves Bonnefoy e um conjunto de poetas a que Jean Starobinski dedicaria os ensaios de *La Poésie et la guerre: chroniques 1942-1944*. São eles Pierre Jean Jouve, Pierre Emmanuel e Loys Masson. (Starobinski, 1999)<sup>15</sup> A relação é, aqui, apenas sugerida. Próxima, sobretudo, do primeiro deles, diante dos acontecimentos graves da guerra, a poesia de Yves Bonnefoy apontaria, de fato, para a busca de um certo lugar do testemunho, canto se esforçando em direção a um absoluto. Pode-se pensar, evidentemente, na imagem tão frequente do grito, mudando-se cada vez mais em “voz”. Pode-se pensar, além disso, na própria poesia opondo, constante-

15 Cf. tb. Seghers, 1974.

mente, o “soulée”/“suja” e a “boue”/“lama” a uma pureza, como em *Douve*, ainda que sem a sublimação espiritual da “souillure de l’incarnation” de Pierre Jean Jouve, diante, aqui, das meias-luzes, da luz fugitiva de vários poemas:

Ó ma complice et ma pensée, allégorie  
De tout ce qui est pur (*Douve*, p.111)

[Ó minha cúmplice e meu pensamento, alegoria  
De tudo o que é puro]

Há, no entanto, em Pierre Jean Jouve ou em Pierre Emmanuel, mais do que isso. Ambos trariam à poesia uma esperança, manifestando o desejo de reunir-se a uma unidade superior. Expressam a presença de Deus, “unidade bem alta, cujo acesso verdadeiro o poeta deve ter a humildade de reconhecer não possuir, não podendo senão indicar a direção”. (Idem, p.39) Recusam o direito de se satisfazer na poesia, assim, apenas com a sua realização formal. Pedem outra coisa “por e através da poesia”. (Idem, p.47) Expressão de um indivíduo em crise, nessa “era de catástrofes”, depois de Auschwitz. Não se trata, portanto, da reprodução de uma suposta estrutura de dominação, segundo Adorno, na arte inocentemente alegre ou artisticamente estilizada. Fazem apelo a uma voz grave: dor e trágico da existência histórica e humana, “presença do sofrimento sem palavras, nem conceitos”, mas que, diferentemente de Adorno, não desarticulária “a vontade de coerência e de sentido de nossos empreendimentos artísticos e reflexivos”.<sup>16</sup> O sofrimento

16 A primeira citação é de Jeanne Marie Gagnebin. Adorno apontaria para uma “estilização artística” na obra *O Sobrevivente em Varsóvia*, de Arnold Schönberg. Cf., sobre essas relações entre ética e estética em Adorno, o estudo de Gagnebin, “Após Auschwitz”. In: Seligman-Silva, 2003. Para Yves Bonnefoy, “Comprise ainsi, vécue ainsi, la poésie n’est certes pas ce qu’Auschwitz déconsidéra. Elle n’est pas la rêverie complaisante que certains faits ne peuvent que rendre insupportables, mais la lucidité que va relayer le courage”; cf. “Le siècle où la parole a été victime”. In: *Yves Bonnefoy et l’Europe du XXe siècle*, 2003, p.485.

negaria uma arte, ao mesmo tempo em que exigiria essa arte. Há uma voz grave que se elevaria na poesia de Yves Bonnefoy, tanto quanto em Pierre Jean Jouve ou em Pierre Emmanuel, para dizer que o poeta não pode colocar-se “fora do tumulto”, como afirmaria Jean Starobinski. E que, como em Jouve, “o que se passa no plano mais íntimo se encontra espontaneamente erguido ao plano superior da revelação”.<sup>17</sup> É esse plano que trará ao acontecimento da salamandra, por exemplo, na poesia de Yves Bonnefoy, um excesso de solenidade que seria o índice da distância crítica manifesta por Philippe Jaccottet em seu ensaio consagrado ao poeta.<sup>18</sup> É o que se poderia encontrar, igualmente, em Pierre Emmanuel, no poema “Asie”.

[...] Alors la pierre parle au présent  
 Elle seule  
 Peut répondre à l'appel de l'homme révolu,  
 Elle que l'homme croyait sourde et qui écoute  
 Tel un juge muet médite, en attendant  
 L'heure de la sentence éternelle: son heure. (Emmanuel,

2001, p.571)

[(...) Então a pedra fala ao presente  
 Ela só  
 Pode responder ao apelo do homem feito,  
 Ela que o homem acreditava surda e que escuta  
 Como um juiz mudo medita, à espera  
 Da hora de sua sentença eterna: sua hora.]

17 Starobinski, 1999: “Le poète ne peut se placer au-dessus du tumulte”, p.14; “Ce qui se passe alors sur le plan le plus intime se trouve spontanément élevé sur le plan supérieur de la révélation”, p.22.

18 Jaccottet, 1968, p.256: “S’il n’est pas tout à fait vrai de dire que Bonnefoy soit le plus émouvant dans ses proses, c’est à cause d’un certain nombre de poèmes comme ceux que j’ai cités plus haut, qui échappent à la fois à l’excès de solennisation, au mythe et à l’excès de généralisation.”

A “hora da sentença eterna”, o milagre da surdez transformada em escuta, mas também uma espécie de excesso retórico que passa toda a obra de Pierre Emmanuel, não se encontram na obra poética de Yves Bonnefoy.<sup>19</sup> Pode-se observar, todavia, uma aproximação entre a presença da pedra e a possibilidade de uma escuta. É importante notar essa pedra que “fala ao presente”, vestígio da voz que se faz permear através de uma espera. A ela Yves Bonnefoy somaria o sentido do amor pelas coisas perdidas, através de um olhar que buscará nas palavras um equivalente aos vestígios. São essas palavras que permanecerão, ao invés de desaparecer. Tornam-se a “chave preservada” diante do futuro desconhecido. A citação provém do ensaio “L’acte et le lieu de la poésie”.

Car il est vrai que le passé et la mort, aussi évidents soient-ils et aigument médités, n’accablent plus alors l’amant des choses perdues. Il peut en regarder les vestiges. Et d’eux qui ne sont rien, n’ayant pas sauvé la présence, ne sachant pas réunir, pour notre inerte mémoire, l’essence désagrégée, il comprendra pourquoi si jalousement il les garde, comme la clef préservée d’un avenir inconnu. Il peut rencontrer les mots. Eux aussi sont ce qui demeure de ce qui a disparu. Tenons-les pour une trace du bien et non plus de la quiddité. (*L’Improbable*, p.129) [Pois é verdade que o passado e a morte, por mais evidentes e agudamente meditados, não subjugam mais o amante das coisas perdidas. Ele pode olhar os vestígios. E deles que não são nada, não tendo salvado a presença, não sabendo reunir, para nossa memória inerte, a essência desagregada, ele compreenderá porque os guarda com tanto ciúme, como a chave preservada de um futuro desconhecido. Ele pode encontrar as palavras. Elas também são o que permanece do que desapareceu. Tenhamo-las por um rastro do bem e não da quiddidade.]

---

19 De fato, diferentemente da proximidade de Pierre Jean Jouve e Yves Bonnefoy, há poucos contatos entre a poesia deste e de Pierre Emmanuel, a despeito do sonho ou espera de uma “nouvelle naissance”, mito fundador de sua poesia, segundo François Livi; cf. Emmanuel, 2001, p.IX.

Não é necessário considerar a oposição entre “rastros do bem” e “quididade” a que Étienne Gilson oferecerá várias das páginas introdutórias de *L'Être et l'essence*, ao compreender em “essence” não o sentido corrente da língua francesa, mas o ato de ser, efetuação do ser, de que Emmanuel Lévinas oferecerá a grafia “essance”.<sup>20</sup> Diante da guerra e da perda do sentido, a poesia iria buscar um bem “agregador”, contra a essência desagregada. Testemunha-se a violência da história individual ou coletiva do sofrimento, mas em seu negativo, no amor – “l'amant des choses perdues”. Se há uma instância externa de dominação para Yves Bonnefoy, ela se situaria, de fato, apenas no discurso ou no conceito – mais tarde, na imagem ou no sonho, numa dialética que se poderá observar em *L'Arrière-pays*. A própria dimensão da ação nas palavras que afirmam um desaparecimento, como observaria na poesia de Paul Celan, diante do “ser que ela não é”, conjugaria, duplamente, uma “vontade de experimentar, de unir”, celebrando – antecipa-se, aqui, o sentido do verbo “célébrer” que estará no poema à Kathleen Ferrier – e que é “ouvir tanto a alegria do instante e a ameaça da hora”.<sup>21</sup> Há um caráter literário, ademais, e uma redução da categoria da experiência que será não só diferente do que se possa chamar de narrativa ou literatura testemunhal, mas em que o evento-limite deixa de permear-se pelo horror ou pela expressão de um sobrevivente. A despeito disso, uma exigência do real, da verdade, além das diversas tensões entre memória e esquecimento, palavra e existência, ética e estética, diante da morte do outro, como em *Douve*, confinando, além disso, com o indizível, permitem abarcar uma dimensão do testemunho na obra poética de Yves Bonnefoy. Porque entre o gesto de “deixar um rastro”, inscrevê-lo, e a “obsessão pela morte”, como em Celan, parece incidir uma preocupação com o testamentário, a transmissão, o testemunho, à qual o poeta trará os índices materiais/imateriais da “pedra” e da “voz”.

20 Sobre isso, cf. Lévinas, 1993, p.16. Cf. tb nota preliminar de *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, em que Lévinas recusaria ainda a grafia “essance”, embora expressando o mesmo questionamento.

21 Bonnefoy, Yves. “Paul Celan”, in *VP*, p.548.

## VI

Mas antes de ir em direção aos demais poemas de *Hier régnant désert* e de *Pierre écrite*, e ao aprofundamento dessa noção de testemunho na relação com o outro – e ela enviará necessariamente a uma aproximação das obras de Emmanuel Lévinas – é preciso fazer uma última menção a *Douve*, a suas árvores. São elas que, diante de seu apagamento, tornam-se testemunhas de sua passagem, ecos de sua voz. Restituem-na através de sua mediação, possibilitando essa união, como no poema anterior, com o outro, embora sem a voz plural “nós”. As árvores fecham os caminhos, são garantias de sua luz: fibrosa matéria e densidade. O poema está citado integralmente.

Vous qui vous êtes effacés sur son passage,  
 Qui avez refermé sur elle vos chemins,  
 Impassibles garants que Douve même morte  
 Sera lumière encore n'étant rien.

Vous fibreuse matière et densité,  
 Arbres, proches de moi quand elle s'est jetée  
 Dans la barque des morts et la bouche serrée  
 Sur l'obole de faim, de froid et de silence.

J'entends à travers vous quel dialogue elle tente  
 Avec les chiens, avec l'informe nautonnier,  
 Et je vous appartiens par son cheminement  
 À travers tant de nuit et malgré tout ce fleuve.

Le tonnerre profond qui roule sur vos branches,  
 Les fêtes qu'il enflamme au sommet de l'été  
 Signifient qu'elle lie sa fortune à la mienne  
 Dans la médiation de votre austérité. (*Douve*, p.65)

[Vós que vos apagastes sobre sua passagem,  
 Que fechastes sobre ela vossos caminhos,

Impassíveis avais de que Douve mesmo morta  
Será luz ainda não sendo nada.

Vós fibrosa matéria e densidade,  
Árvores, próximas de mim quando ela se lançou  
Na barca dos mortos e a boca cerrada  
Sobre o óbolo de fome, frio e silêncio.

Ouço através de vós que diálogo ela tenta  
Com os cães, com o informe barqueiro,  
E vos pertença pelo seu caminhar  
Através de tanta noite e apesar de todo esse rio.

O trovão profundo que rola em vossos galhos,  
As festas que ele atija no ápice do verão  
Significam que ela liga sua fortuna à minha  
Na mediação de vossa austeridade.]

O testemunho apresenta-se, nesse poema de *Douve*, como uma instância exterior do rastro. Não se trata mais da relação eu/tu, na voz do poeta que se alterna à voz de Douve, voz do outro em si mesmo, em “Douve parle”. Mas de uma união na mediação, no “terceiro”, através do qual o “eu” pode ligar-se à sua “fortuna”, pujança que presumivelmente distribui a felicidade e a infelicidade, como se observará no poema à Kathleen Ferrier. Trata-se de uma união “através” dessas árvores que significam. A leitura do que está nas árvores – que se encontram próximas, depois se distanciam – parece representar um modo do “eu” de colocar-se diante de si mesmo. É possível notar a reincidência da expressão “à travers”. A ela pode somar-se o termo “médiation”, próximo ao sentido das leituras hegelianas de Yves Bonnefoy: mediação das palavras conceituais ou poéticas, como já se pôde indicar brevemente no capítulo consagrado a Marcel Proust e Yves Bonnefoy, mediação do pensamento através da própria linguagem. Há, além disso, uma dimensão jurídica – a palavra justiça estaria em vários poemas de

*Douve*, como no poema “Justice”. Expressa-se no termo “garant”, aquele que pode garantir o pagamento de uma dívida e que, portanto, é responsável pelo outro. Se à primeira expressão “à travers” pode-se atribuir uma espécie de movimento em direção à *Douve*, essa mesma instância, no entanto, será aquela que se separa de ambos, afiançando a sua passagem.

Há, portanto, um primeiro momento em que as árvores se apagam, somado a um outro em que elas, em sua matéria fibrosa e densidade, tornam-se “mediação”. Elas significam, como diz o poema, através de seus galhos. São talvez palavras escritas apontando para um “trovão profundo” que as atravessa. O “eu” do poema viria buscar esse testemunho nas garantias impassíveis do vivido, lá onde elas poderiam existir sem *pathos*, sem paixão, sem sofrimento. Contra o movimento dispar das ações de *Douve*, nesse território da repetição traumática onde um presente, como no verso “eu te vejo estendida”, se repete incessantemente, será preciso uma “mediação de vossa austeridade” para restituir a palavra ao poeta. Isso talvez explique por que o poema “Les arbres” se situa logo após a parte “Théâtre” de *Douve*, no início do livro. Parece conferir ao presente da morte de *Douve* um primeiro modo de distância. Nele o “eu” poderá reencontrar o outro e reencontrar-se. Contra o imediato do vivido, surgem as árvores e o cervo, “le seul témoin”, duplicando a voz do “eu”, assumidamente a única testemunha da morte de *Douve*.

O “eu” encontraria, assim, um lugar para si mesmo nesses signos. São instâncias capazes de permitir essa dupla referência do “eu” a si mesmo. Divisa-se através da nomeação, do “gritar o nome” como Yves Bonnefoy observaria para a obra de Gilbert Lely (1990, p.89), um lugar de diálogo com esse outro: “quelle dialogue elle tente”. São vestígios inscritos na tensão do desaparecimento, mas através dos quais o “eu” pode referir a si mesmo como “eu”. Há aqui, sobretudo, uma primeira dimensão da relação do “eu” com esses símbolos: as rochas, a poesia, as árvores. O signo sensível, nessas árvores e nas pedras que se perpetuam, “significa”. O termo está no poema “Les arbres”, na significação que se consome

como chama. Afirma-se a presença de uma distância, mas não na identidade do “eu” consigo mesmo, senão num desprendimento, na assunção da voz do outro. Desprendimento que é também o “apagamento”, no gesto das árvores que se apagam no início do poema. É ele que possibilitará ao poeta o diálogo que tentará ouvir “à travers vous”, através dessa terceira instância, fruto de seu próprio silêncio. O importante é observar que há uma dimensão interior somada a uma outra. São galhos, como os lenhos trazidos em “Vrai nom”, que se iluminam com o trovão. Há, no poema “Les arbres”, a conclamação da lembrança oculta sob o silêncio das árvores. Veem-se os caminhos que foram fechados sobre Douve. A dimensão propriamente interior parece somar-se a um tempo público. Perda que se manifesta na materialidade do rastro como instante de publicidade, como para Paul Ricœur, o rastro, visível para todos, “ainda que só seja finalmente decifrável para alguns, projeta a nossa preocupação, cujas principais ilustrações são a caça, a busca e a investigação, no tempo *público* que torna comensuráveis todas as durações privadas”. (Ricœur, 1997a, p.207)

É possível reconhecer, assim, nas árvores do poema “Les arbres”, um lugar para essa publicidade. Elas atestariam a presença de Douve e do “eu”. Trazem, além disso, um sentido para as durações privadas, embora permaneçam, elas mesmas, “incomensuráveis”. Pode-se compreender, portanto, o que afirmaria Yves Bonnefoy diante das árvores do artista Alexandre Hollan. Nelas estaria um “limite quase exterior da aparência”: “uma passagem entre o dizível e o transdizível”. As árvores ensinariam a livrar-se da representação, a abandonar a própria categoria da forma, incapaz de sua representação, apontando para a busca de uma realidade transcendente, no símbolo.<sup>22</sup>

---

22 Cf., igualmente, Bonnefoy, 1995b (doravante *Hollan*), p.8: “À l’époque romane, par exemple, les peintres, les sculpteurs ont dit avec force leur intuition d’une réalité foncièrement transcendante à la phrase humaine [...], et cela les a délivrés de tout respect pour la représentation prétendue exacte: le concept devant s’effacer dans ces grandes trouées que font les symboles dans le voile des apparences”.

L'arbre est la limite presque extérieure de l'apparence; par ses milliers de formes locales, qui s'enchevêtrent, il se dégage de la catégorie de la forme, et incite et enseigne à se délivrer du souci de la mimesis. (Hollan, 1995b, p.22) [A árvore é o limite quase exterior da aparência; por suas milhares de formas locais, que se emaranham, ela se libera da categoria da forma, e incita e ensina a livrar-se da preocupação da mimesis.]

No poema “Les arbres”, é o mesmo limite da perda do outro, quase irrepresentável como o “informe barqueiro”, ressaltando o caráter impreciso das figuras da poesia de Yves Bonnefoy, fantasmáticas. A morte de Douve, morte do outro, que é também o *sem-resposta* da boca fechada, adquire resposta senão “através” desse limite, diante de uma realidade “fundamentalmente transcendente”. (Hollan, 1995b, p.22) Limite exterior a que corresponderá uma “transmissão”, um “testemunho”, também no limite. Na relação com o outro que será, portanto, um “hors limite”, “infiniment”, “éternel”. Somente a experiência de um absoluto para além da linguagem tornaria esse outro visível. Segundo Ashraf Noor, “é nessa nova visibilidade do outro que se engendra a necessidade de um lugar compartilhado, de um sentido”.<sup>23</sup> Assim, os caminhos do rastro, do testemunho e dessa possibilidade de transmitir, de ensinar, afirmando-se sob o significado das árvores: enraizamento, e que, em Alexandre Hollan, será a “luz verdadeira”/“vrai lumière”, muito precisa e fugitiva. (Hollan, 1995b, p.79)

## VII

Outro poema reúne essa presença “dura”, como da pedra, e uma “verdade de vento”: a série “Ménaces du témoin”/“Ameaças do testemunho”. Encontra-se no início de *Hier régnant désert*,

---

23 Noor, 1995, p.60: “Alors que la parole courrante voile autrui, l'expérience de l'absolu' au-delà du langage le rend visible. C'est dans cette nouvelle visibilité d'autrui que le besoin d'un lieu partagé, d'un sens s'engendre”.

onde se situam as perguntas e imagens centrais a todo o livro: o mito da incuriosidade de Perceval, “trabalho poético moderno”, como afirmariam Michèle Finck e Béatrice Arndt, sobre a *Quête du Graal*, como *The Waste Land* de T. S. Eliot.<sup>24</sup> São imagens do altar e do fogo, que surgirá como promessa e confiança, nas palavras, ao Édipo salvo, no fim do livro.

Pourquoi des mots? Par confiance,  
Et pour qu'un feu retraverse  
La voix d'Œdipe sauvé. (*HRD*, p.173)

[Por que palavras? Por confiança,  
E para que um fogo reatrasse  
A voz de Édipo salvo.]

O poema “Ménaces du témoin” traz, no entanto, palavras que “testemunham”, diante da morte do outro, ou de “nossa morte”, no plural. Trata-se de um “eu” e de um “tu” concernidos por esse mesmo gesto. A própria linguagem inscreve-se num espaço da ameaça, na morte que se deixa ouvir através de todo o primeiro poema, em suas sonoridades e rimas: “mort”, “dehors”, “dors”, “peur”. Multiplica-se pelo vento que se cala, pelo fogo que é apenas memória e cinza, ruído de asa fechada e de rosto morto: “Déjà le feu n'est plus que mémoire et que cendre / Et bruit d'aille fermée, bruit de visage mort” / “O fogo já não é senão memória e cinza / E ruído de asa fechada, ruído de rosto morto”. (*HRD*, p.121) Tais oximoros, nos fogos da morte que são iluminação, nos ruídos que são o “horizonte de uma voz”, espalham-se por todo o poema. O tempo é novamente o futuro de “Vrai nom”: “pour toi j'élèverai

---

24 As sugestões provêm da análise mais detalhada de Finck, 1989, p.179-200, e do cap. “La Quête du Graal” do estudo de Arndt, 1970, p.57-62. O tema do exílio e o papel fundamental do mito arturiano da “incuriosidade” hesitante de Perceval para a obra de Yves Bonnefoy, sobretudo diante das encruzilhadas e labirintos de *L'Arrière-pays*, estão no capítulo seguinte.

le feu sans lieu ni heure”/“para ti erguerei o fogo sem lugar nem hora”. (HRD, p.121)

O livro *Hier régnant désert* alternaria a presença desse “tu” e de um certo “ele”, através dessas imagens do fogo, lugar escolhido como capaz de evocar a ambos. É um lugar de comunhão, na mesa, onde se poderiam encontrar as indicações das duas vozes que envelhecem: “puis j’ai vieilli”, em “Ménaces du témoin”, “il vieillira” – referindo-se ao pássaro/Fênix, no segundo poema de “Rive d’une autre mort”. (HRD, p.124) São vozes que esperam, na vigília, em frente ao fogo, pelo “horizonte de uma voz”, de uma outra voz, tão logo o vento calado, no início da quinta parte de “Ménaces du témoin” – “Le vent se tait” – encontre o fogo nos “cimos do lenho morto”. Como nas duas estrofes finais do poema, trata-se de um retorno à própria matéria da árvore que se parte e que poderá se tornar iluminação, chama que será “navio e porto”.

Oh, souffre seulement de ma dure parole  
Et pour toi je vaincrai le sommeil et la mort,  
Pour toi j’appellerai dans l’arbre qui se brise  
La flamme qui sera le navire et le port. (HRD, p.121)

[Ó, sobre apenas de minha dura palavra  
É para ti vencerei o sono e a morte,  
Para ti chamarei na árvore que se parte  
A chama que será navio e porto.]

São movimentos das folhas, das vozes, das palavras, para afastar a ironia e amar “tudo o que se perdeu”. Amar na folhagem, como nas árvores, a proliferação infinita,<sup>25</sup> o infinito da perda, o movimento diante da vida e da morte. A própria imagem do infinito, à que corresponderá o “eterno” do poema dedicado à Kathleen Ferrier, retomaria os sentidos de um horizonte para o qual se apela.

25 “‘Feuillage’, à cause de l’enchevêtrement, de la prolifération infinie, qui fait que la mort ressemble à la vie”, nota de Yves Bonnefoy, em Thélot, 1997, p.263.

É um limite exterior, união do finito e do infinito, movimento constante em direção a um absoluto, como aquilo que se separa e que une. É ele que deverá, na poesia de Yves Bonnefoy, ser canto “vasto e simples”: “verdade de vento” e “verdade de palavra”.

## VIII

Esse canto aparecerá em toda a sua capacidade de evocação e beleza em “À la voix de Kathleen Ferrier”, um dos poemas centrais de *Hier régnant désert*. Está na terceira das quatro partes de *Hier régnant désert*, chamada de “Le chant de sauvegarde”: salvaguarda que é a dimensão da proteção, da garantia do outro. Situa-se após as duas primeiras partes, “Ménaces du témoin” e “Le visage mortel”, preparando um caminho em direção à terra do amanhecer da parte final, “À une terre d’une aube”, onde surgirá o “país descoberto” (HRD, p.170), esse território de “pedras sobre pedras”, diante do tempo que vai curar/“le temps qui va guérir”.<sup>26</sup> Pierre Brunel apontaria, no poema à Kathleen Ferrier, para a variedade de oximoros, como se pôde observar em “Ménaces du témoin” e em “Les arbres”, indicando talvez o lugar de tensão do poema entre os dois momentos do livro: diante das mortes de “Ménaces du témoin” e da terra segunda descoberta em “À une terre d’aube”. O poema, além disso, inscreve-se sob o signo de uma voz, é dedicado a ela. No livro, as vozes serão música, canto, mas também ruído, quase silêncio. Vozes de um pertencimento ao corpo, ao mesmo tempo que “presença infinita e precária”, como observou Yves Bonnefoy em seu ensaio consagrado a Baudelaire. Elas poderiam “guardar-nos ao mais próximo do que se desfaz sob as palavras”. Guardar que será, portanto, adeus: experiência do tempo “a cada instante aflorando”, a cada instante apagando-se, perdendo-se. Como testemunho diante da presença evasiva do outro, celebrado enquanto

---

<sup>26</sup> HRD, p.172: “Ici, toujours ici. Pierres sur pierres/Ont bâti le pays dit par le souvenir”.

voz e rosto, está o poema “À la voix de Kathleen Ferrier”. Poema que se divide, como a voz da cantora, entre as duas margens: a dor extrema e a alegria. E que aponta para um lugar de união, na voz mesclada, diante do quase silêncio da guerra, dos golpes profundos do ferro/“coups profonds du fer”:

Toute douceur toute ironie se rassemblaient  
 Pour un adieu de cristal et de brume,  
 Les coups profonds du fer faisaient presque silence,  
 La lumière du glaive s’était voilée.

Je célèbre la voix mêlée de couleur grise  
 Qui hésite aux lointains du chant qui s’est perdu  
 Comme si au delà de toute forme pure  
 Tremblât un autre chant et le seul absolu.

O lumière et néant de la lumière, ô larmes  
 Souriantes plus haut que l’angoisse ou l’espoir,  
 O cygne, lieu réel dans l’irréelle eau sombre,  
 O source, quand ce fut profondément le soir!

Il semble que tu connaittes les deux rives,  
 L’extrême joie et l’extrême douleur.  
 Là-bas, parmi ces roseaux gris dans la lumière,  
 Il semble que tu puises de l’éternel. (*HRD*, p.159)

[Toda doçura toda ironia se reuniam  
 Para um adeus de cristal e de bruma,  
 Os golpes profundos do ferro quase silenciavam,  
 A luz do gládio cobrira-se com um véu.

Celebro a voz mesclada de cor cinza  
 Que hesita nas distâncias do canto que se perdeu  
 Como se para além de toda forma pura  
 Tremesse um outro canto e o único absoluto.

Ó luz e nada da luz, ó lágrimas  
 Sorrindo mais alto que a angústia ou a esperança,  
 Ó cisne, lugar real na irreal água escura,  
 Ó fonte, quando foi profundamente noite!

Pareces conhecer as duas margens,  
 Da extrema alegria e da extrema dor,  
 Lá, entre esses juncos cinza na luz,  
 Pareces extrair o eterno.]

Descoberta pelo maestro Bruno Walter, nos anos 1940, para cantar a parte de contralto do *Canto da terra* de Gustav Mahler, Kathleen Ferrier morreu precocemente em 1953. A celebração da terra de Mahler, o “ewig” final, ressoa na celebração de sua voz pelo “eu”, no “eterno” do fim do poema de Yves Bonnefoy. Canto que se ergue nessa voz “mêlée de couleur grise”, entre a claridade do cristal e a opacidade da bruma, mesclada, para dizer de uma pureza velada e que estará, assim, “para além de toda forma pura”. É o canto de uma voz, como afirmaria Olivier Himy, “contingente e que sofre”. Canto da voz do poeta que se substituirá àquela de Kathleen Ferrier, “como para fazer-nos ouvi-la uma última vez, tornando-a presente”.<sup>27</sup> Na voz frágil, além disso, mas através da qual se inscreve a possibilidade de um renascimento na fonte, “O source”, nesse “là-bas” que é, a um só tempo, luz – “dans la lumière” – e eternidade.

Seria possível, talvez, aproximar esse poema da longa série “La voix lointaine” de *Les Planches courbes*, observando em ambos uma voz distante, perdendo-se “au-delà”, “là-bas”, como no poema à Kathleen Ferrier. O canto dessa voz daria “quase fim” à longa guerra, diante desses “golpes profundos do ferro”, embora na escuta da

---

27 Himy, 1991, p.71 e 76. Cantando, portanto, em seu nome, “sorte de duo fantasmé où les deux voix ne seraient plus dissociables”, conforme sugestão de Moncond’huy, 1994, p.10.

voz juvenil – “Voix lointaine, un enfant qui joue sur la route” – voz da criança que canta na estrada:

Elle chantait, et j’ai eu dans ses mots  
De quoi presque finir ma longue guerre. (*Planches*, p.67)

[Ela cantava, e tive em suas palavras  
Com que quase acabar a longa guerra.]

Há, de fato, uma música que se deixa ouvir nos dois poemas: na homenagem à Kathleen Ferrier, na lembrança dessa voz distante, voz dançante/“voix dansante”, menos grave do que os cinzas e a hesitação da voz do poema de *Hier régnant désert*, ambas diante da angústia e da esperança. Diante de uma guerra quase extinta, além disso, guerra da nomeação de “Douve”, mudando-se num gesto de acolhimento ao outro, de encontro, nas palavras, desse canto. Há, na voz de Kathleen Ferrier, na voz do “eu” do poema, um movimento que alterna os dois lugares: as duas margens reunidas, da doçura e da ironia – ironia como na segunda parte do poema “Le feuillage éclairé”: distância e morte, no lugar recusado/“lieu refusé”.<sup>28</sup> Ela traria esse canto mesclado entre voz e linguagem, deixando a palavra errar/“errer”. (*Planches*, p.58) A voz hesita nos dois poemas, na incerteza de si que conjugaria, no poema à Kathleen Ferrier, os verbos “trembler” e “connaître”. A hesitação do canto, na inquieta voz de tantos poemas de *Hier régnant désert*, indicaria um sentido da vida face às decisões e ao acaso – à fortuna do poema “Les arbres”: contradição entre alegria e violência, luz e treva, êxtase e horror. É a possibilidade de um conhecimento das “duas margens”, nas vozes baixas e roucas, graves e gastas. Trazem um modo de acesso ao tempo como desgaste, como desaparecimento. Reúnem, portanto, um sentido do eterno, mas amparado por essa voz que não é “forma pura”, mas evasão, voz baixa, no limite

---

28 A noção de “ironia” será mais bem desenvolvida à frente, na parte final do capítulo.

de seu próprio desaparecimento. Será preciso que os ferros façam “quase silêncio”, para que se possa ouvi-la. E que a “luz do gládio”, esse símbolo da guerra e da justiça divina, esteja velada na meia-luz dos cinzas e oximoros.

Porque é uma voz que se diz como um índice esquivo da relação com o outro. O poema tentará buscá-la, não apenas mediante o espelhamento dos rastros – na palavra que diz uma ausência, nessa ausência como voz, portanto, também contingente – conferindo, assim, uma primazia à voz, embora sem atribuir à escrita o sentido de uma cópia menos viva, menos centralizada. Mas como um certo lugar da poesia duplicado, ambas remontando a um dizer que será o índice material de uma presença a si e ao outro, perante a própria ausência, escavando na música das palavras, no ritmo esboçado como música ou canto, um ato de “plenitude”. Para lembrar que a poesia deve ser, antes de tudo, canto.

A palavra deixaria, assim, que se percebesse um som, uma materialidade, uma existência física. Não se trata, evidentemente, da ourivesaria de Francis Ponge, do signo dobrado sobre si, ou como no simbolismo, conforme caracterizado por Gaëtan Picon, ancorado sobre as possibilidades musicais da linguagem. (Picon, 1960, p.33) A analogia fônica para Yves Bonnefoy é, sobretudo, uma confirmação ou índice de uma afinidade entre linguagem e realidade arquetípica ou cósmica. Procederia desse modo na leitura das aliterações *fish, flesh, fowl* de William B. Yeats.<sup>29</sup> A materialidade da palavra poética confluiria, sobretudo, a um dizer que é perda e espera. Tal qual a imagem do fogo ou da chama diante da qual o “eu” velará nos poemas de “Ménaces du témoin”, claro-escuro da consciência, da vela hesitante que “traz consigo um signo da poesia”, que chama os devaneios da memória ao “eu” solitário: “todo sonhador de chama é um poeta em potência”. (Bachelard, 1961, p.3) Uma presença aí se mantém, na ordenação insuspeita das palavras, na música. Mas

---

29 Cf. nota de Yves Bonnefoy em Thélot. 1997, p.264: “L’analogie phonique a été reçue comme une “confirmation”, ou plus exactement comme l’indice [...] d’une affinité entre langage et réalité archétypale ou cosmique”.

somada a um caminho da revelação do rosto do outro que é a revelação do ser, na perda, nas distâncias da vigília solitária.

## IX

O poema “À la voix de Kathleen Ferrier” parece situar, portanto, a evocação de sua voz, como afirmaria Pierre Brunel no ensaio “L’évocation d’une voix”, sob o signo de um adeus. (Brunel, 1995, p.26) Há uma série de elementos do luto que evidenciam esse lugar de união com o outro, diante da perda. É um adeus ao rosto do outro, aos signos que se inscrevem nesse rosto: a voz que lembra a perda da voz, e que agora se cala como o vento de “Ménaces du témoin”; as lágrimas sorridentes, oximoro que repercute a duplicidade da angústia da perda e da esperança no verso “Souriantes plus haut que l’angoisse ou l’espoir”/“Sorrindo mais alto que a angústia ou a esperança”. Sorrindo, para além desses dois lugares, do mesmo modo, ao mais alto que é verticalidade aérea, ascensão ao infinito. Indica-se um “au-delà” que é o sentido do luto, como nas imagens constitutivas do gesto poético de Yves Bonnefoy, estabelecendo-se uma afinidade entre esse lugar do “adeus” e do “eterno”, no fim do poema. A evanescência da voz em “À la voix de Kathleen Ferrier” não proíbe, portanto, um acesso ao eterno. Antes o garante, nessa dimensão mais alta, mais real. (Idem, p.28)

Há uma transcendência, no entanto, marcada pelo mistério da morte, como no estudo anterior, embora expressa no infinito que será um modo de relação com o outro. Como para Emmanuel Lévinas, numa das conferências que realizaria entre 1946 e 1947 no Collège Philosophique, fundado por Jean Wahl, tal mistério da morte constituiria um movimento do tempo compreendido senão como “transcendência ao infinito do completamente outro”. A morte do outro precederia a própria morte.

Le “mouvement” du temps entendu comme transcendance à l’Infini du “tout Autre” ne se temporalise d’une façon linéaire, ne ressemble pas à la droiture du rayon intentionnel. Sa façon de signifier, marquée par le *mystère* de la mort, fait un détour en entrant dans l’aventure éthique de la relation à l’autre homme. (Lévinas, 1983, p.11) [O “movimento” do tempo entendido como transcendência em direção ao Infinito do “completamente Outro” não se temporaliza de modo linear, não se parece com a retidão do feixe intencional. Seu modo de significar, marcado pelo *mistério* da morte, faz um desvio ao entrar na aventura ética da relação com o outro homem.]

O movimento do tempo adquire sentido, parece “significar”, na aventura ética dessa relação. É possível lembrar do que estava no poema “Les arbres” de *Douve*, no desvio, no significado “desviante” e que escapava à relação eu/tu. Há vários caminhos que poderiam aproximar o testemunho, que está nesse poema dedicado à Kathleen Ferrier, de alguns dos lugares e imagens centrais a Emmanuel Lévinas. O primeiro deles é que há um modo de temporalização manifesto pela poesia de Yves Bonnefoy, desde o livro *Du Mouvement et de l’immobilité de Douve*, a partir da relação com o outro. Poesia “o menos narcísica possível” como caracterizaria Jean Starobinski no prefácio à edição dos cinco primeiros livros reunidos pelo poeta. Ela colocaria em questão o “eu”, mas a partir da relação com esse outro lugar: o “tu”. Não se trata de um objeto, como em *Anti-Platon*, repleto de referências surrealistas. O próprio desaparecimento do termo “objeto” do léxico poético e crítico de Yves Bonnefoy, que o substituirá por “presença”, atesta um caminho que buscará nos símbolos inscritos – na voz, no rosto, mas também na pedra, nesses lugares atravessados por vários tempos e onde o “eu” projetaria sua memória, seus devaneios, sua espera paciente e vigilante – a presença desse outro. Outro como não coincidente,

mas também como relação, e que será o centro das conferências de Emmanuel Lévinas ao Collège Philosophique.<sup>30</sup>

Le but de ces conférences consiste à montrer que le temps n'est pas le fait d'un sujet isolé et seul, mais il est la relation même du sujet avec autrui. (Idem, p.17) [O objetivo dessas conferências consiste em mostrar que o tempo não é o fato de um sujeito isolado e só, mas a relação mesma do sujeito com outrem.]

A relação com o outro constituiria, portanto, a primeira questão da filosofia – mas também da poesia para Yves Bonnefoy – fundando-a sobre a ética. Contra uma filosofia dominada pelos conceitos de ser e de totalidade, Lévinas vai buscar um “fora de si estrangeiro” como o sentido da metafísica.<sup>31</sup> A alteridade é anterior a uma realidade como “resistência” em Heidegger. Há um “em face” que se propõe preferencialmente à descrição heideggeriana do “mit”, do mundo compartilhado, “mitwelt”, do ser-com, “mit-sein”. Há uma abordagem do tempo como “face a face” com outrem – “eu gostaria ao menos de indicar a referência do próprio tempo a essa situação de face a face com outrem” – (Lévinas, 1983, p.68) que escapa, duplamente, à postulação de seu sentido enquanto degradação da experiência autêntica, não mais discernindo nele as preocupações que “não têm nada de frívolas” (idem, p.41), e a uma degradação da eternidade. Ele é relação ao que, inassimilável, absolutamente outro, não se deixaria nem assimilar pela experiência, nem compreender-se. A epifania do rosto do outro se torna a experiência por excelência, o encontro da ideia de infinito. Tal experiência se fundaria, ademais, na capacidade do homem finito e mortal de acolher uma ideia do infinito.

30 Idem, p.10: “Le temps signifie ce *toujours* de la non-coïncidence, mais aussi ce *toujours* de la *relation* – de l'aspiration et de l'attente”.

31 Cf. “Métaphysique et transcendance”. In: Lévinas, 1961. O termo é central para Yves Bonnefoy. Cf. o estudo consagrado a Pierre Alechinsky, 1992b, p.24: “Arrêtons-nous à ce grand moment de l'art d'aujourd'hui, lequel est si souvent privé, même quand il vaut, d'audace métaphysique”.

O segundo caminho que se poderia aproximar da poesia de Yves Bonnefoy reside, pois, nessa relação com o rosto desse outro, mas através da ideia de infinito. No capítulo “Visage et éthique” de *Totalité et infini*, Emmanuel Lévinas exprimiria a relação do “eu” e do “outro” sob esse lugar. O outro permanece transcendente, infinitamente estrangeiro/estranho. O infinito se produziria “mediante uma relação com o rosto”. (Lévinas, 1961, p.170) A imagem do rosto traduz, em toda a poesia de Yves Bonnefoy, a mesma impossibilidade de possessão.<sup>32</sup> Pode-se conjugá-la com noções de excesso, de desmedida, sobretudo em *Douve*, mas também de infinito, na imprevisibilidade do rosto desse outro presente na noção de “improvável”. Em ambos, há uma relação com o rosto do outro que passa pela morte, como se pôde observar no ensaio sobre Baudelaire, mas que se traduz pelo apelo – apelo do “eu” que pretenderá a nomeação desse outro, apelo do “outro” concernindo o “eu”, como no belo poema de *Les Planches courbes* “La maison natale”, em que a empregada chama pelo poeta do outro lado da porta.<sup>33</sup> A morte do outro é a morte primeira, a que corresponderá uma responsabilidade por esse outro, uma “exigência de justiça”. Nesse sentido, o “eu” torna-se o sobrevivente à morte desse outro. Ela é não resposta,<sup>34</sup> como a imagem da boca fechada de Douve. Contra a voz, que é justamente o que mantém vivo: “voz que se enuncia e que se livra [...] eis onde devemos procurar a origem da linguagem”. (Lévinas, 1993, p.224) A voz seria, ademais, como afirma Lévinas, esse lugar do “dizer”, desse dizer primordial que realiza/“accomplit” a sinceridade. A sinceridade torna-se “um dizer sem dito”. Estaria próxima do sentido do testemunho – impossibilidade de calar – testemunho que não pressupõe uma experiência.

32 A esse respeito, cf. tb. o ensaio “Proximité du visage” in *L’Improbable*, p.309-18.

33 Nesse sentido, evita-se aprofundar a “extrema dificuldade”, como afirmaria Paul Ricœur (1997b), de pensar a atribuição ao “eu” que fala da origem de seu dizer. A iniciativa, segundo Lévinas, vem principalmente do outro, de outrem. Esse seria o sentido mais originário das noções de passividade e paciência.

34 Derrida, 2004, p.21: “A morte, não em primeiro lugar o aniquilamento, o não ser ou o nada, porém uma certa experiência, para o sobrevivente, do ‘sem resposta’”.

Há aqui um terceiro caminho que talvez se possa aproximar da poesia de Yves Bonnefoy. Mais difuso. Porque o testemunho pressupõe uma linguagem, a extrema tensão da linguagem, enquanto proximidade do “eu” e do “outro”. Em Lévinas, a questão da linguagem passa por um lugar do “terceiro”, enquanto próximo, mas também outro próximo, próximo do “outro”. Ela é uma “doação de signo”: “como a transparência da confissão, o reconhecimento de uma dívida, uma denúncia de si mesmo”. (Idem, p.225) Não se pode evitar, como observaria Paul Ricœur, de trazer à imediaticidade do “dizer”, desse modo, uma dimensão contraditória do “dito” enquanto “terceiro”. A linguagem se tornaria “justiça”, “responsabilidade”, mas enviando a um testemunho, a um “dizer sem dito do testemunho”, onde o infinito ultrapassa o finito antes de entrar no “dito” como sistema de palavras.<sup>35</sup> A emergência da questão do terceiro e da justiça designaria, portanto, a interrupção do face a face, a ruptura da relação eu/tu, mas também a possibilidade de acolher o que está separado. Como afirmaria Jacques Derrida, “não há intencionalidade antes e sem este acolhimento do rosto que se chama hospitalidade [...] e não há acolhimento do rosto sem este discurso que é justiça”. (Derrida, 2004, p.68) De fato, para Emmanuel Lévinas, “a linguagem é justiça”. (Lévinas, 1961, p.188)

É preciso atentar para esses lugares da justiça tão manifestos pela poesia de Yves Bonnefoy, fundindo linguagem simbólica e testemunho, reportando uma instância próxima, embora apartada da dicotomia eu/tu. A linguagem poética buscaria, através desses lugares do símbolo, um “desnudamento” —<sup>36</sup> a imagem é recorrente à ensaística de Yves Bonnefoy — talvez para restituir uma dimensão mais originária, comutando a perda do dizer e o dito. Evidentemente, não se trata aqui de um “dito”, de um “terceiro”, de uma “linguagem”, em que um conteúdo intencional deixe de renunciar à tematização, tornando-se, além disso, “livro, direito e ciência”. (Ricœur, 1997b, p.32)<sup>37</sup> É interessante notar que há uma gradação,

35 Idem, p.231: Cap. “Témoignage et éthique”. Cf. tb. Lévinas, 1978, p.228 e ss.

36 Em Lévinas, “le Dire est dénudation de la dénudation”, 1978, p.83.

37 Mas que é também um espaço da política; sobre isso, cf. Ricœur, 2000b, p.470.

há uma relação com uma certa linguagem “vasta e simples” muito diferente da noção de linguagem em Lévinas. Assim, a paciência ou a “pura passividade” em sua “espera sem visada de esperado”,<sup>38</sup> para Lévinas, tanto quanto a linguagem silenciosa do ser feminino, o assentimento do “sim”,<sup>39</sup> ou mesmo a contemporaneidade da representação, em que o próximo se torna visível,<sup>40</sup> não encontram na poesia de Bonnefoy senão a proximidade com um movimento de transcendência, ligado ao amor, através do registro de uma linguagem particular. Porque ela se duplicaria como tematização dessa “transparência” primordial da linguagem, pretendendo o encontro das palavras simples do léxico, assim como a redução da categoria da experiência a essa relação originária, a uma simplicidade que estaria na economia de meios expressivos. Nesse sentido, a própria legibilidade do léxico do poeta manifestaria a sua preocupação com o diálogo. (Thélot, 1997, p.151) Daí um certo classicismo entendido como economia (idem, p.148) e, portanto, uma grande diferença com relação à herança surrealista dos primeiros livros, *Anti-Platon*, *Le Cœur-espace*, mesmo de *Douve*. A poesia reduziria as marcas das circunstâncias particulares em que surge a uma linguagem que pretenderá, cada vez mais, transmitir-se, testemunhar, num sentido bem próximo do que se encontra em Lévinas, testemunho que não pressupõe uma experiência, buscando um modo de relação com o outro, no poema, que antecede a linguagem. Não será, todavia, uma linguagem trivial. Acerca-se de uma solenidade, de um registro grave, somente através do qual pode referir-se à morte desse outro, morte de Kathleen Ferrier, morte como o “sem resposta”, o “dizer”

---

38 Lévinas, 1993, p.38: “Le temps doit être considéré dans son attente sans visée d’attendu, comme ayant englouti son intentionnalité d’attente, attendant comme patience ou pure passivité, pur subir sans assomption (contrairement à la souffrance où il y a assomption). Non-assomption de l’infini, inquiétude: relation sans le vouloir de l’intentionnalité qui est un vouloir à sa mesure.”

39 Como estaria, aliás, no livro *Dans le leurre du seuil* de Yves Bonnefoy: no “oui”, no “je consens”, na “paix”.

40 Lévinas, 1978 apud Ricœur, 1997b, p.31-2: “La justice exige la contemporanéité de la représentation. C’est ainsi que le prochain devient visible, et dé-visagé, se présente, et qu’il y a aussi justice pour moi.”

infinito contra o “dito” do poema. E ao qual a poesia só pode aceder como canto, voz, pedra, rastro.<sup>41</sup>

Pedras e túmulos podem divisar, portanto, um “passante” / “passeur”, em outro tempo. O próprio “eu” se apaga, se cala, por vezes, assumindo uma pertença à pedra que não trará de si, a partir daí, senão o rastro de sua voz, de um “dire” que é também a voz do outro, celebrada como “adeus”, como “canto”, mas “que se perdeu”. A pedra, a casa, a mesa, o pão trariam o sentido, como em *Hier régnant désert*, de uma hospitalidade, mas num gesto de compartilhar que passa pela memória e por esses símbolos simples, embora cheios de sentido. Mesclados, além disso, numa indiferenciação que não estará em Lévinas, entre o real e o irreal: “Ó cisne, lugar real na irreal água escura”. Como afirmaria o personagem Jean Basilide de Yves Bonnefoy, num dos fragmentos que restaram da narrativa *L’Ordalie*, escrita entre 1949 e 1950, e incluída ao final de *Rue Traversière et autres récits en rêve*:

Enfin Jean Basilide avait tué le silence. [...] C’était un grand bonheur. Et composé des phrases les plus simples, mais chargées désormais de sens et mêlées aux choses réelles que Jean ne distinguait plus de leur nom. (*RT*, p.193) [Enfim Jean Basilide havia matado o silêncio. (...) Era uma grande alegria. E composto frases as mais simples, mais carregadas a partir daí de sentido e mesclada às coisas reais que Jean não distinguia mais pelo nome.]

## X

Roger Caillois publicou, em 1970, *Pierres*. Em suas pedras não há “empreinte”/impressão, tampouco “trace”/rastro. Nelas não se pode vislumbrar um certo lugar da memória, senão talvez de sua própria memória “intransmissível”. Também não há linguagem, língua de pedras, como na poesia de João Cabral de Melo Neto, no

---

41 Para Lévinas (1978, p.82), estaria aí, nesse rastro, portanto, a possibilidade da redução fenomenológica.

livro *A Educação pela pedra* (2003, p.338): “captar sua voz inenfática”. E onde a linguagem é dura, feita de cortes, repercutindo muito pouco das vozes que estão na poesia de Yves Bonnefoy – e muito pouco de uma paisagem local em que a imagem da pedra se conjugava com a esterilidade, com a aridez do próprio “eu”. Em Roger Caillois, as pedras não são úteis, pouco atestam. Assim estão elas em sua “dedicatória”.

Je parle de pierres qui ont toujours couché dehors ou qui dorment dans leur gîte et la nuit des filons. Elles n'intéressent ni l'archéologue ni l'artiste ni le diamantaire. Personne n'en fit des palais, des statues, des bijoux; ou des digues, des remparts, des tombeaux. Elles ne sont ni utiles ni renommées. (Caillois, 1970, p.7) [Eu falo de pedras que sempre passaram a noite fora ou que dormem em seu abrigo e a noite dos veios. Não interessam nem ao arqueólogo nem ao artista nem ao joalheiro. Ninguém fez delas palácios, estátuas, joias; ou represas, muralhas, túmulos. Não são úteis nem renomadas.]

Não há, de fato, na poesia de Yves Bonnefoy, essa descrição variada das pedras. No livro de Roger Caillois, há um elenco de pedras da antiguidade clássica, pedras do Nilo. Elas não produzem ruído, não se publicam “gravadas por caracteres inapagáveis”. Não interessam a arqueólogos, a artistas. Tampouco têm o peso de uma reverência a um passado atestado. Estão num mundo anterior ao homem. Se há na poesia de Yves Bonnefoy, como afirmaria Jérôme Thélot, um espaço do primitivo prévio aos modos de socialização – e que fará com que a palavra “televisão” em *Dans le leurre du seuil* produza um estranhamento – tal presença das pedras não é a mesma de Caillois. Diferentemente, elas falam a esse homem. Trazem senão a marca de sua indústria, a despeito de um lugar fundamental para Yves Bonnefoy da arquitetura, da escultura de Alberto Giacometti ou dos mosaicos de Ravena, ao menos a inscrição de sua consciência. Embora prefira os termos folhagem, pássaro, caminho, “em vez de automóvel, concreto, rua”, indicando o que Thélot

chamaria de uma “transcendência dos signos de sua alienação: esta sociedade, este país, este século” (Thélot, 1997, p.158-9), Yves Bonnefoy parece divisar na pedra um espaço de comunidade. Ela “compartilha”, contrariamente ao obstáculo drummondiano, ainda que surja, por vezes e igualmente, como “barreira” a esse poeta que, como Drummond – “eu, avaliando o que perdera/seguia vagaroso, de mãos pensas” – (Andrade, 1991, p.124) – segue pelos caminhos, nas próprias palavras.

Je vous poussais sans bruit,  
Je sentais votre poids contre nos mains pensives,  
O vous, mes mots obscures,  
Barrières au travers des chemins du soir. (*PE*, p.235)

[Eu vos empurrava sem ruído,  
Sentia vosso peso em nossas mãos pensativas,  
Ó vós, minhas palavras obscuras,  
Barreiras através dos caminhos da noite.]

São pedras, assim, que têm peso, ainda que se reduzam a um mínimo, a uma economia de meios formais e expressivos – “sem ruído”. As pedras não trazem consigo os adjetivos de Roger Caillois. Ao contrário, indicam uma restrição no uso de imagens, de atributos, em busca de uma certa transparência, em *Pierre écrite*, nas mãos, nos caminhos para além das pedras “obscuras”. Trata-se, para Yves Bonnefoy, da busca de um “dizer comum”, contra a “crise de comunicação da poesia”.<sup>42</sup> Em resposta à ideia de “empobrecimento” que Thélot desenvolveria em seu estudo, numa das notas anexadas a ele, o poeta justificaria o sentido da economia de recursos, aliada a esse lugar da pedra como “peso”:

La richesse d’une langue n’est pas dans la multiplicité de ses instruments mais dans l’intensité de chacun. (*Entretiens*, p.256)

42 “La Poésie et l’Université”. In: *Entretiens*, p.209 e 206, respectivamente.

[A riqueza de uma língua não está na multiplicidade de seus instrumentos mas na intensidade de cada um.]

As palavras tornam-se pesadas como pedra. Há, na poesia de Yves Bonnefoy, a busca de uma certa intensidade que repercute o duplo assentimento do simples e do peso. As palavras pesadas tornam-se, além disso, aquelas “não dispersas” em forma de abóbada.

La poésie est la parole non plus dispersée de notion en notion mais voûtée, avec des mots à nouveau aussi lourds et granuleux que des pierres. (*Poésie et architecture*, 2001c, p.19) [A poesia é a palavra não mais dispersa de noção em noção porém abobadada, com palavras novamente tão pesadas e granulosas como pedras.]

Nesse sentido, como afirmaria Jean-Pierre Richard, são falésias, pedras rasgadas, barrancos, paredes, terraços, átrios, mesas, todas revelando um “índice de noite”. É a própria salamandra, carne que se faz pedra e, assim, resiste ao fogo. (Richard, 1973, p.274) São pedras “ligadas a um tipo de fascinação agressiva da ausência”. (Idem, p.263) Expressam uma relação com o vento, com o sopro, com uma “respiração”. Jacqueline Michel, em *Jouissance des déserts dans la poésie contemporaine*, observou um olhar refletindo o movimento da areia e a impermeabilidade da rocha, a “verdade primeira da terra”, na poesia de André Chérid, Jacques Dupin, Edmond Jabès, Philippe Jaccottet, Lorand Gaspar e Jean Tortel. Haveria aí uma vontade de “ver durar” no significado da pedra, tomada ao infinito de um espaço de areia, “nossos desertos”: solidão, errância, desejo, deriva. (Michel, 1998, p.3-4) É o sentido que estará em *L’Arrière-pays*, lugar pretendido pelo “eu” face à “nossa condição moderna”, como afirmaria Yves Bonnefoy, do exílio. (*Entretiens*, p.272)

Em *Hier régnant désert e Pierre écrite*, as pedras se desgastam, todavia, roídas, erodidas como em Ravena, afirmando as marcas da violência, da morte, do tempo. Elas são ruínas, índices de um apagamento, de um tempo que esculpe, discernindo-se uma profunda afinidade com esse outro lugar: da voz rouca, fugitiva. A pedra

traria um gesto de testemunho diante da morte. É um rastro/ruína que se quer deixar, mas através do qual o “eu” pode divisar o outro, dizê-lo, integrá-lo ao processo poético, segundo Henri Scepi (1994, p.322). Testemunho dado, apesar disso, pela contenção expressiva, na restrição ao espaço comutável da língua comum. O testemunho deixa de consistir apenas num conhecimento, uma vez reduzido a um signo/símbolo ao qual se subsume, apagando-se, a experiência do poeta, dita senão nessas palavras simples: pedra, água, vento, fogo. Seu ato não se reduz a informar, ensinar, anunciar. O ensinamento indicado na obra de Mirò não é senão o estabelecimento de um ato de verdade, num compromisso de “mudar a vida”. De Mirò a Rimbaud, a arte se tornaria “socorro”, “cura”, como no poema “Vrai lieu” de Douve.<sup>43</sup>

Se há um caminho que pode recuperar na poesia de Yves Bonnefoy, portanto, em face dos túmulos de Baudelaire ou de Mallarmé, uma certa “poética do túmulo”, como investigou Henri Scepi, estendendo-a aos poemas “À la voix de Kathleen Ferrier”, “Dedham, vu de Langham”, consagrado ao pintor John Constable, mas que poderia abarcar o poema “Le fleuve” de *Dans le leurre du seuil*, em que o “eu” se recorda de Boris de Schloezer (*DLS*, p.255), tal caminho embora conforme à essência do testemunho, à sua sobrevivência por meio da prova da atestação testamentária – do túmulo, da pedra, do poema – encontra, em Yves Bonnefoy, um outro lugar da experiência. Não se trata, como observaria em Mirò, de dar expressão a um modo de ser “angustiado ou feliz”, mas compreender e ultrapassar um conflito. (*Mirò*, p.5) Reside aí uma contradição da escrita e da arte, aqui confundidas, no próprio gesto de conversão do “eu” e compreensão desse conflito – em muitos momentos dado pelo distanciamento da crítica, da reflexão, como se poderá observar em *L’Arrière-pays* – e um movimento da escrita em direção a um momento que é feito “para depois”.

---

43 Mirò, 1964, p.22 e ss. Cf. Douve, p.107. “L’art est la guérison du concept”, cf. *Remarques sur le regard*, 2002, p.14.

O poema como “lugar compartilhado” se constitui a partir de uma proposição do testemunho que jamais corresponderá, de um lado, à impossibilidade de sua transmissão. Contra um mundo devastado, a poesia de Yves Bonnefoy se cercaria dessas palavras simples, de modo a restituir um espaço de partilha. A pedra traria consigo um sentido de inscrição, tornando-se, a um só tempo, rastro do outro, de sua voz, mas também rastro através do qual a própria voz do poeta se faz intuir, inquieta. Esse é o espaço do poema, a unidade pretendida pela poesia de Yves Bonnefoy.

Não há, assim, nesse modo privilegiado da mediação poética enquanto música – próxima, portanto, ao que se desfaz – apenas a exterioridade do passado, de uma experiência ou documento que é transmitido como tradição, para retomar a aproximação entre os processos de tradição e transmissão em Paul Ricœur, sob o conceito de rastro.<sup>44</sup> Não se trata de tornar o passado transmissível, facultando ao presente o acesso a ele, ainda que sem a ilusão de responder-lhe, mortificando-o. O testemunho sobre si, “le témoinage sur soi”, reivindicado pelo poeta, possui uma outra transitividade. Talvez seja possível indicar um questionamento da memória, ao qual este estudo retornará em seu último capítulo: poema como rememoração, segundo John E. Jackson, embora sem a virtude recuperadora ou imortalizadora indicadas. (Jackson, 1992, p.255 e ss) Memória do “eu” e do “mundo” que escapa à publicidade do rastro apenas como materialidade da marca, do poema, e que deve ser dita através de uma escrita elíptica, indicando uma voz, um “dizer”, como instância primeira e que se apaga. Linguagem como limite da linguagem, retraída ao que se possa designar como literatura, embora profundamente literária. Trágica, além disso, no sentido de uma opacidade e incomunicabilidade do “eu” na encruzilhada da

---

44 Ricœur, 1997b, p.390: “Entre rastro *deixado* e percorrido e tradição *transmitida* e recebida, revela-se uma profunda afinidade” (grifos do autor). Sobre o conceito de rastro, cf. p.203 e ss. Rastro/documento e sua relação com o testemunho, embora “nem todos os documentos sejam testemunhos”, cf. Ricœur, 2000b, p.647, ainda que o testemunho constitua a estrutura fundamental da transição entre memória e história, idem, p.26.

ação, face a uma decisão, como o caracterizaria Jean-Pierre Vernant, que o engaja por completo. (Vernant, 1999, p.57)

Mas o “eu” não é aqui tampouco um agente diante de uma ação inevitável. O ato de testemunhar da poesia de Yves Bonnefoy envolve uma transitividade difícil: comunicável, incomunicável. Porque responde aos caminhos de uma unidade perdida, como afirmaria no ensaio “*Difficulté de la communication poétique*”, ainda que não incida nela o que se poderia chamar de uma modalidade ou gradação da experiência de choque, como em Walter Benjamin, de um trauma que apontaria para diferentes valores testemunhais e modos de superação. Não se trata de acolher a barbárie, o resto, na arte moderna, sobretudo o “rastro” como “resto”, para Yves Bonnefoy.

A própria comunicabilidade se inscreve, além disso, no espaço da promessa, numa tarefa/obrigação de verdade/“*tâche de vérité*” (*Entretiens*, p.287), transferindo o passado e o vivido para uma outra temporalidade, através da escrita. Porque se há uma perspectiva da paz, do apaziguamento da memória, ela não se constitui diante do evento-limite ou do real, mas pelo próprio gesto da escrita literária em sua busca por uma “aliança” no símbolo – esse objeto que é compartilhado por duas pessoas “para se reconhecerem”<sup>45</sup> a despeito da guerra que se dissipa para além dele.

Le fer des mots de guerre se dissipe  
Dans l'heureuse matière sans retour. (*PE*, p.242)

[O ferro das palavras de guerra se dissipa  
Na feliz matéria sem retorno.]

A despeito, além disso, da febre curada – “On a réconcilié la fièvre” / “Reconciliamos a febre” – no último poema de *Pierre écrite*. Porque há um estatuto do poema: da linguagem tramada pelos versos, pelas referências literárias, pelos mitos do Édipo, da Fênix, pela música. O passado espectral, e que pede justiça, deixa-se per-

---

45 “La Poésie et l'Université”, *Entretiens*, p.216. Cf. tb. *Le Sommeil de personne*, 2004b, p.37.

mear pelo mito de Ceres, em *Les Planches courbes*, pela referência ao Hamlet, em *L'Arrière-pays*. A transferência do passado a uma outra temporalidade esbarra, além disso, na voz poética de *Pierre écrite*, interrogativa e presente. O próprio “eu” torna-se “altar”, essa mesa de pedra vazia,<sup>46</sup> essa dúvida, no penúltimo poema do livro, dobrando-se, contraditório, no amanhecer introduzido pela conjunção “mas”.

Je suis cet autel vide, et ce gouffre, et ces arches  
Et toi-même peut-être, et le doute: mais l'aube  
Et le rayonnement de pierres descellées. (PE, p.248)

[Sou esse altar vazio, e esse abismo, e esses arcos  
E tu mesmo talvez, e a dúvida: mas o amanhecer  
E a radiação de pedras desfeitas.]

Se há no testemunho um modo de reaproximar-se do histórico, contra o estruturalismo, contra uma certa abordagem sincrônica – e tal preocupação pode legitimar-se em face do esforço crítico de Yves Bonnefoy de compreender na escrita literária uma finitude “não assumida mas sofrida”, assegurando à “voz que se mantém no livro um conteúdo de presença” – (VP, p.524)<sup>47</sup> ele não encontra no poeta, portanto, senão uma perspectiva da poesia como união, instauração de um sentido, como modo de transcender momentaneamente a opressão da vida social e política, tanto quanto de suas ideologias. Não se pode falar de uma representação dos abjetos e esquecidos, como em Kafka, em que uma instância de dominação se

46 Que é também o símbolo do sacrifício cotidiano e da Eucaristia. Cf., no prefácio de Albert Béguin à *La Quête du Graal*, a multiplicação analógica das significações da mesa do Graal como pedra do santo-sepulcro, mesa dos doze apóstolos e altar, fundindo três realidades: a Crucificação, a Santa Ceia e a Eucaristia. 1965, p.29.

47 “Et c'est déjà, au sein d'une finitude, et qui filtre de toute part à travers la porte mal close, assurer à la voix qui se maintient dans le livre un contenu de présence.”

conjugava com as personagens hesitantes e as narrativas e espaços labirínticos. A poesia de Yves Bonnefoy se situa, diferentemente, a meio caminho de uma negatividade do testemunho, em que o real poderia ser considerado dentro da chave freudiana do trauma, mas também de uma positividade da transmissão, da comunicação, embora sabendo que “não é preciso uma língua inteiramente compartilhada”, e que isso é desconhecer a “vontade de escutar, de fazer seu o trabalho inacabável da obra que pode haver em outrem”. (*Entretiens*, p.218) Há um “eu” que se afirma no poema como “épreuve”/provação, escrito “à beira da linguagem”, que, apesar disso, traz consigo a possibilidade e o desejo de um lugar pleno, integrando-o à própria vida, lançando à outra margem “sua única memória e seu único verdadeiro amor”. (*HRD*, p.133)

## XI

Ele é, portanto, também aquele “que não quer mentir”. Como no poema “Rive d’un autre mort” de *Hier régnant désert*, ao mencionar a imagem principal da Fênix, que estava em *Douve*, contra a miséria profunda, será preciso uma voz “qui ne veut pas mentir”. Para um canto que será morte diante dos túmulos e pedras espalhados por essa poesia. O gesto de reerguer-se das ruínas, como, mais tarde, no último poema de *Hier régnant désert*, em direção à mesma eternidade “sem amanhã” de Kathleen Ferrier, que “extraí o eterno” – “L’oiseau des ruines se dégage de la mort”/“O pássaro se livra da morte” – (*HRD*, p.174.) encontra, na Fênix, essa sinceridade.

L’oiseau se défera par misère profonde,  
 Qu’était-il que la voix qui ne veut pas mentir,  
 Il sera par orgueil et native tendance  
 A n’être que néant, le chant des morts. (*HRD*, p.124)

[O pássaro se desfará por miséria profunda,  
 Que era senão a voz que não quer mentir,  
 Será orgulho e tendência nativa  
 A ser apenas nada, o canto dos mortos.]

O “eu” da poesia de Yves Bonnefoy, tanto quanto seu próprio gesto crítico, recusariam as máscaras, os simulacros, o humor, a ironia. Este último termo, de fato, constava do poema à Kathleen Ferrier, ao opor-se ao substantivo “doçura”. Encontrava-se, do mesmo modo, no poema “Le feuillage éclairé”, em que um barco, carregado de dor/“chargé de douleur”, levava “toda ironia” para longe do rio. É difícil estabelecer um sentido preciso para essas duas “ironias” confundidas, aqui, com a dor e a tristeza. Pode-se aproximar, todavia, o “não mentir” do poema de *Hier régner désert* do ato de cantar e celebrar a morte, através da voz novamente indicada. A voz do “eu” na poesia de Yves Bonnefoy, como no poema, “ne veut pas mentir”. Há, igualmente, na literatura de testemunho uma certa recusa à ficção e à ironia. Aproximá-las, diante da poesia de Yves Bonnefoy, talvez possibilite o estabelecimento de um lugar da sinceridade, da verdade como desejo, já mencionados, mas sobretudo de uma experiência da escrita como modo de acesso ao outro, mediante a presença de um eu/outro do texto que se pretende próximo, como em Emmanuel Lévinas, ou verdadeiro. Yves Bonnefoy formularia, ainda uma vez, uma resposta a Adorno, na conferência “Poésie et vérité”, ao relacionar mentira e discurso ideológico.

Dans ces conditions peut-on supporter de mentir, poétiquement, de se leurrer, quand la forme extrême de ce mensonge a été exposée, prouvée? (*Entretiens*, p.273) [Nessas condições podemos suportar mentir, poeticamente, enganar-se, quando a forma extrema dessa mentira foi exposta, provada?]

Mas a poesia não escapa, segundo o poeta, ao discurso que mente. Ela é um lugar privilegiado, justamente porque sabe de sua própria mentira: “elle sait son mensonge”. A busca da sinceridade,

do testemunho, torna-se, portanto, um desejo, através do qual a Fênix poderá reerguer-se, libertar-se, para também cruzar “toda dor, toda memória”: “Il a franchi toute douleur, toute mémoire”. A presença do pássaro trará o mesmo sentido da salvação do Édipo ao final do livro, como o “Moisés salvo das águas” de Nicolas Poussin a que Yves Bonnefoy dedicará algumas das páginas finais de *L’Arrière-pays*. Ou, como na última parte de *Pierre écrite*, indicando uma esperança no tempo que toca a parede “com suas mãos sem tristeza”.<sup>48</sup> Estende ao texto, diante da duplicidade da aparição da Fênix, um tempo que dura, na espera, embora não apenas cíclico, no qual se vislumbra na morte pelo fogo e no renascimento um processo que “não terá fim e não teve princípio”. (Borges e Guerrero, 1996, p.37-8)

Pode-se apontar para um caminho que resultará, assim, na publicação das “narrativas em sonho”, como designaria a partir de 1970, em que o tempo deixará de ser a fagulha, o instante de *Douve*, permeado pela lembrança e pela espera, para constituir-se por um modo, de certa maneira, mais narrativo. O sentido da experiência emergiria à dimensão do texto, aliado à escrita autobiográfica. Hesitante, para esse “eu” que escreve diante dessas identidades potenciais, de uma distância do texto que é pretendida, mas problematizada pela reflexão concomitante. A confissão, que é o modo correspondente dessa escrita, torna-se um *post-scriptum*, através do qual o tempo, a finitude, as palavras, serão interrogados “sempre mais”. (AP, p.84) Porém onde a experiência se fará permear por uma escrita que é a própria distensão da escrita e de seu tempo. E onde talvez se possam divisar esses lugares da ficção e do “eu”, no face a face consigo mesmo e com o outro, como em *Ce qui fut sans lumière*: na intimidade, na nudez. Mas a despeito, como observaria, aliás, para as Madonas de Giovanni Bellini, do encontro impossível dos olhos. (*Tout l’œuvre peint de Giovanni Bellini*, 1975)

---

48 PE, p.247; 243 – “Et ce crépi d’un mur que le temps simple touche” – e 249, respectivamente.

Ils aimaient ce miroir  
Dont le cadre écaillé s'ornait encore  
Des cornes d'abondance de l'âge d'or.  
Deux figures dansantes s'y faisaient face,  
Ces épaules, ces ventres étaient nus,  
Ces mains  
Se touchaient, s'étreignaient,  
Mais c'est vrai que les yeux ne se rencontraient pas. (*CFL*, p.81)

[Eles amavam esse espelho  
Cuja moldura lascada ornava-se ainda  
De cornucópias de abundância da idade de ouro.  
Duas figuras dançando uma face a outra,  
Esses ombros, esses ventres estavam nus,  
Essas mãos  
Se tocavam, se abraçavam,  
Mas é verdade que os olhos não se encontravam.]

## II HESITAÇÃO

A meio caminho de um ensaio sobre Roland Barthes, chamado “*Le Degré zéro de l’écriture et la question de la poésie*”, publicado em 2001, Yves Bonnefoy traz uma sugestão sobre a noção de “hesitação”. Hesitação da folha, no tempo de sua queda. Seria um fragmento de “duração”, mas tampouco um fragmento, indicando um “mundo que nos envolve”, “presença indecomposta”:

[...] Mais voici que votre regard rencontre une feuille qui s’est détachée d’une branche et, comme hésitante, descend lentement vers le sol, où elle se perdra dans de hautes herbes. Hésitante dans la lumière. À un instant quasi immobile, par l’effet sans doute d’un peu de brise. Hésitante, et de par cette indécision, cette lenteur, changeant la nature du temps comme nous le vivons quand nous agissons ou observons des actions. Le temps de cette feuille qui tombe, ce n’est plus ce qui va, si rapidement toujours, d’un point à un autre sur les cadrans. C’est quelque chose dont on ne sait plus le commencement, dont on ne pressent pas la fin. C’est un fragment de durée, mais ce n’est plus un fragment. Disons que c’est un instant. Moins l’équivalent d’un point sur une ligne que l’oubli de la ligne et de ses points. Disons même: moins une partie que le tout, ce tout étant le monde qui nous entoure, et dont rien ne montre qu’il soit plus ou moins, ou autre, que la feuille qui si dissipe dans son sein qui n’est pas l’espace: en cet instant, en effet, il n’y a plus sous nos yeux qu’une seule grande présence, présence indécomposée,

indéfaite, là où auparavant il y avait entre les choses et nous tant de pensées, tant de soucis, pour nous empêcher de prendre conscience de cette unité sous le multiple. (Barthes, p.12) [(...) Mas eis que seu olhar encontra uma folha que se desprende de um galho e, como que hesitante, desce lentamente até o chão, onde se perderá no mato alto. Hesitante na luz. Num instante quase imóvel, pelo efeito sem dúvida de um pouco de brisa. Hesitante, e por essa indecisão, por essa lentidão, mudando a natureza do tempo como nós o vivemos quando agimos ou observamos ações. O tempo dessa folha que cai não é mais o que vai, sempre tão rapidamente, de um ponto a outro dos mostradores do relógio. É algo de cujo começo não sabemos mais, cujo fim não pressentimos. É um fragmento de duração, mas não é mais um fragmento. Digamos que é um instante. Menos o equivalente de um ponto na linha do que o esquecimento da linha e de seus pontos. Digamos até: menos uma parte do que o todo, com esse todo sendo o mundo que nos cerca, e do qual nada nos mostra que seja menos ou mais, ou outro, do que a folha que se dissipa em seu seio que não é o espaço: nesse instante, de fato, não há mais sob nós olhos do que uma grande e única presença, presença indecomposta, indesfeita, lá onde antes havia entre as coisas e nós tantos pensamentos, tantas preocupações, para nos impedir de tomar consciência dessa unidade sob o múltiplo.]

A imagem não é o equivalente do desmoronamento de uma pedra, de um grito ou de um passo, como na noite de “Les tombeaux de Ravenne”. Não se trata da presença imediata da morte, da voz ou da pedra, contra a escrita: signos exteriores, rastros em que a dialética da precariedade e da permanência, da inscrição difusa e de um tempo que deveria ser transmitido como experiência autêntica, testemunhado, se fazia índice da poesia. Yves Bonnefoy, nesse ensaio consagrado a Roland Barthes, pede outro gesto: que se observe a hesitação de uma folha. Trata-se do tempo de sua queda, sem início e fim determinados. Ela cai, “folha que se dissipa em seu seio e que não é espaço”, durando contra o tempo de “tantos pensamentos, tantas preocupações”. A hesitação, que será um dos índices da

angústia em *L'Arrière-pays*, diante das encruzilhadas, apagaria, ela mesma, a consciência angustiada, em busca de uma outra consciência. Gesto e abertura a uma presença “sem partes”, uno ou unidade sob o múltiplo, como na última frase do fragmento.

Marcada por uma dialética frequente à sua ensaística, no momento em que representaria, ainda uma vez, essas coisas “que o conceito não encara” – o imediato que referia em Kierkegaard – o movimento da folha aponta para um instante. É o momento contínuo de sua queda, ao acaso. Não será, de fato, o ruído, o “éclatement”, o estouro de um clarão em *Douve*, o grito da beleza em *Hier régnant désert*. É o tempo do olhar. Há um instante de indecisão, de lentidão, “indécision, lenteur”, apreendido por uma escrita que se dilata também aos olhos do leitor, mesmo diante de um ensaio crítico. O imediato da primeira poesia de Yves Bonnefoy se amplia em direção a um outro sentido. Daí talvez o termo “durée”/“duração”, um fragmento que se torna indecomposto, no momento da hesitação: “hesitante na luz”. Há um começo desconhecido e um fim imprevisto para esse movimento da folha, indicando talvez os caminhos que se buscaram no diálogo com Marcel Proust. Suspensão, no entanto, em direção a uma presença que é o esquecimento das linhas e dos pontos. O poeta afirmaria em *L'Arrière-pays* que é na “duração” que se libera talvez uma sabedoria do eterno. Ela é “menos uma parte do que o todo”. Momento que pretende como o da poesia, estabelecendo aí uma distância essencial com relação a Roland Barthes, num modo de entendê-la como um alargamento da sensibilidade diante da ciência e da linguagem. Contra a crítica estruturalista que assumiria a escrita como “articulação dos efeitos da língua e daqueles que manifestam o estilo”, Yves Bonnefoy responde com uma formulação cujo estatuto se situa a partir de dois momentos. O primeiro deles é que, para o poeta, a escrita não pode mais ser pensada, depois de Freud, como ato consciente. Opera por determinações de que nada se sabe. Há uma profundidade do ser psíquico que é diferente de assumir o trabalho literário apenas como linguagem.

Qu'est-ce, en effet, qui se passe au juste au fond de ce qu'on appelle le "moi", ce rapport à soi dont le "style" serait la présence dans l'œuvre? Ne faut-il pas concevoir qu'il y a des événements dans la profondeur du psychisme qui expliqueraient autrement que par la structure sociale l'origine de la décision d'écrire quand celle-ci, par exemple, prend le tour violent et bouleversant qui caractérise certains œuvres? (*Barthes*, p.9) [O que, de fato, se passa justo no fundo do que chamamos "eu", essa relação a si cujo "estilo" seria a presença na obra? Não deveríamos conceber que há acontecimentos na profundidade do psiquismo que explicariam de outro modo que não pela estrutura social a origem da decisão de escrever quando esta, por exemplo, adquire o sentido violento e perturbador que caracteriza certas obras?]

Pergunta-se, desse modo, por aquilo que se passa no "fundo do eu". A ideia de um outro lugar do desejo, mas de um "eu" que hesita, igualmente, entre as suas diversas manifestações na escrita literária, torna-se o centro dessa leitura. Como em *L'Arrière-pays*, o "eu" se abre a essa "origem da decisão de escrever". A noção de hesitação apontaria para uma "profundidade" que é a tensão do tempo na escrita e na arte. A ideia de um outro território da consciência traria a coexistência de dois graus, dois "eus", talvez como em Henri Bergson: "eu social" e "eu profundo". A necessidade de estabelecer uma escuta da "terra distante" permitiria ao poeta divisar uma profundidade – o adjetivo "profond" será um dos mais empregados em toda a obra de Yves Bonnefoy – como instância diferente daquela que exerce o controle habitual sobre nossas representações. Trata-se de uma instância mais flexível na tolerância que manifestaria com relação ao deslizamento potencial da identidade, abrindo-se ao sonho/"rêve", termo de que se serviria para definir os diversos conjuntos de narrativas que publicaria a partir dos anos 1970. Sonho que é uma linguagem, como afirmaria em "Sept feux": "je rêve – et le rêve n'est que ces mots"/"eu sonho – e o sonho é só essas palavras". E que permite um diálogo com a herança surrealista, ao conjugar-se com a noção de acaso. Mas que não será apenas o

“acaso objetivo”, a coincidência, como um desvelamento do destino: o encontro, por exemplo, com uma mulher, em *Nadja* de André Breton, e que faria da cidade, no surrealismo, esse lugar privilegiado dos encontros e da literatura. Tal mundo inconsciente, diante do acaso, tomando de empréstimo as palavras de Yves Bonnefoy,

[...] *revient* comme présence seconde, restructurée par de l’inconnu, mais vivante et en rapport plus intérieur avec moi. [...] (AP, p.30) [(...) *retorna* como presença segunda, reestruturada pelo desconhecido, mas viva e em relação mais interior comigo.]

A fascinação que exerce o “arrière-pays” traria a possibilidade de um outro lugar para esse “eu”. Esse é o segundo caminho que se poderia opor a Roland Barthes. Há um “rapport à soi” pretendido por Yves Bonnefoy que é a experiência do escritor: “o autor do poema conta, sua vida importa”. A poesia não é o termo de um aprendizado, mas, a cada instante, “o que aceitamos ou recusamos”. Daí uma outra categoria de autor em tensão permanente com a sua existência de indivíduo.

Cette sorte d’auteur ne fait corps avec sa création que de façon ambiguë, il y consent mais il la refuse, il lui fait confiance puis il la juge, il la quitte sans cesse et il y revient dans une dialectique où son existence d’individu n’a certes pas le peu de valeur qu’offre pour la critique celle d’autres auteurs attachés à des œuvres non poétiques. (Barthes, p.20) [Esse tipo de autor não faz corpo com sua criação senão de maneira ambígua, consente a ela mas a recusa, confia nela e em seguida a julga, deixa-a sem cessar e retorna a ela numa dialética onde sua existência de indivíduo não tem, certamente, o pouco valor que possui para a crítica aquela de outros autores ligados a obras não poéticas.]

Com suas palavras, o autor faz “corpo com sua criação de maneira ambígua”. Há certos acontecimentos “da profundidade de sua existência” que permeariam o texto poético. A poesia desvelaria um “fundo”, para Yves Bonnefoy. Trata-se, de algum modo, da mesma dialética que se buscou explicitar nos estudos anteriores,

indo em direção ao que excede a significação, duplicidade entre “aqui” e “lá”: no som da poesia, portanto, que “desconceitualiza”, na abertura ao imediato, ao mistério, a um sentido da finitude “de que é incapaz o pensamento conceitual”.

Tais lugares da dialética do rastro encontram na hesitação, no entanto, um certo caminho da autoria. Ela faria coincidir uma categoria crítica, a poesia e uma proposição sobre o “eu” que escreve diante desses signos esquivos, como a folha que cai. Hesitação da folha e do “eu”. Incide, duplamente, sobre um olhar que é capaz de interromper-se, como diante das obras de arte e dos livros que estarão em *L’Arrière-pays*, e sobre um “eu” que põe a si mesmo em suspenso em face da experiência e da autoria do texto poético. Trata-se do texto, do próprio texto, mas também do texto de um outro: os livros lidos na infância, os livros que tentou escrever, as personagens descritas, as paisagens contempladas ou as obras de arte trazidas à escrita, com uma atenção e minúcia críticas constitutivas senão desse outro tempo. Há um narrador que hesita diante do sonho, que é um modo da escrita poética, mas que visa a sua compreensão através do próprio texto. Traz, assim, uma reflexão crítica, um *post-scriptum*, que é como um outro lugar da experiência, diferentemente de Nerval, em que esse lugar se acercava de um projeto analítico, de uma via de restituição do sonho. Não se trata, para Yves Bonnefoy, apenas de um “vivido onírico”. A isso se retornará mais adiante. A “evidência de um ensinamento simbólico”, diante da suspensão do “olhar” que encontra a folha, expõe o texto poético a um “eu” que se pretenderá presente em suas contradições e hesitações. É ele que estará em face da terra estrangeira de *L’Arrière-pays*, observando labirintos como aqueles que estão na paisagem atrás de Battista Sforza e Federico de Montefeltro no díp-tico de Piero della Francesca da Galleria degli Uffizi. Constituem um campo onde será preciso decidir e pôr em questão cada decisão. Talvez porque não exista, nos labirintos, a possibilidade de um julgamento totalizador.

A que se poderia somar uma outra questão. A terra estrangeira que está em *L’Arrière-pays*, desde a sua epígrafe de Plotino, nesse

conflito entre dois lugares, despertaria um tempo que, desde então, não poderá mais ser vivido. Esse é o tempo, para Yves Bonnefoy, também da escrita. A abertura a um pensamento da “duração” indicaria uma temporalidade, no aqui de nossa condição, insuficiente para abarcar a virtualidade infinita do mundo e das decisões. Como na alegoria final da salamandra, que repõe o estatuto da mobilidade e da imobilidade de Douve, trata-se da hesitação como surpresa e recusa corporal, diante da morte e do outro. Em *Anti-Platon*, a imagem da hesitação já oscilava entre os lugares da consciência e da inconsciência, também simulacros – termo, mais tarde, abandonado pela poesia de Yves Bonnefoy – jogo de imagens, projeção de uma mulher como alteridade, antecipando *Douve*, e obra artística: feita de cera.

Quel sens prêter à cela: un homme forme de cire et de couleurs le simulacre d'une femme, le pare de toutes les ressemblances, l'oblige à vivre, lui donne par un jeu d'éclairages savant cette hésitation même au bord du mouvement qu'exprime aussi le sourire. (*Anti-Platon*, p.35) [Que sentido dar a isso: um homem forma com cera e cores o simulacro de uma mulher, enfeita-a com todas as semelhanças, obriga-a a viver, dá-lhe por um jogo erudito de iluminações essa hesitação mesma à beira do movimento que o sorriso também exprime.]

A hesitação traria, portanto, uma outra questão “à beira do movimento”, para dizer “à beira do tempo”. Responderia à necessidade de pensar os lugares da errância, do deserto, do labirinto, da viagem, da encruzilhada, do sonho, como lugares em que a consciência se surpreende e em que o tempo assume uma outra dialética: da indecisão e da decisão. Indica-se, além disso, um estatuto da autoria em tensão permanente com o registro autobiográfico das “narrativas em sonho” e com um lugar da experiência certamente elíptico, em que o próprio acontecimento é perpassado por outras leituras, por sonhos, por imagens, por brancos, como se poderá observar em “L'Égypte”, mas também por um limiar que, em *Dans le leurre*

*du seuil*, é o lugar que separa a “porta fechada”, “a frase vazia” da possibilidade de “pegar um pouco de terra com as mãos”, como Nicolas Poussin ao final de *L’Arrière-pays*, para fazer germinar “o trigo das coisas do mundo”.

**L'ARRIÈRE-PAYS, RUE TRAVERSIÈRE E  
DANS LE LEURRE DU SEUIL: SONHO,  
HESITAÇÃO E LABIRINTO**

Quelles mains hésitantes  
Et comme découvrant  
Prendront, feuilletteront  
L'ombre des pages?

(*DLS*, p.262)

[Quais mãos hesitantes  
E como que descobrindo  
Tomarão, folhearão  
A sombra das páginas?]

I

*L'Arrière-pays*, publicado em 1972, inicia com uma citação de Plotino a propósito do uno e da terra estrangeira – “ninguém andar­á aí como numa terra estrangeira” – e com a descrição de um sentimen­to de inquietação nas encruzilhadas: “experimentei com frequência um sentimento de inquietação, nas encruzilhadas”. (*AP*, p.9) 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 a 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 vimos, *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, découvrait dans sa profondeur une spatialité imprévue. Et parallèlement l’ici morne, le lieu d’énigme, s’ouvrait à une mémoire, un avenir, une science. (AP, p.111) [(...) O “onde” que o francês só contornava, empregando-o como que de fora, revelava em sua profundidade uma espacialidade imprevista. E paralelamente o aqui triste, o lugar de enigma, se abria a uma memória, um futuro, uma ciência.]

*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 e de fronteiras, remonta a uma região para trás da costa do mar. A profundidade de campo é a profundidade dessa espacialidade imprevista para Yves Bonnefoy. É a mesma que tentará vislumbrar, de cima do barco, para além das igrejas e telhados de Tessalônica ou Esmirna na narrativa “L’Égypte”. Do mesmo modo, a tela que ilustra a capa de *L’Arrière-pays*, detalhe do díptico de Piero de la Francesca, mostra essa 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, dado a partir desses diversos lugares, se abre ao gesto narrativo. Diante dos vestígios da consciência de Virgílio, como afirmaria, tais arcanos seriam, pouco a pouco, revelados. E como o narrador da *Recherche*, o de *L’Arrière-pays* decide escrever, para arrancar o real das reviravoltas da memória, das ilusões do desejo, para fixar no centro do pensamento “que a quinta questão na estrutura das quatro, insituável mas também a única que tinha resposta, é aquela que sonda o tempo e não o espaço”. (AP, p.119)

[...] Mais je l'ai dit: *vorrei e non vorrei*, quelque chose d'obscur en moi se refusait à la tâche. [(...) Mas disse-o: *vorrei e non vorrei*, algo de obscuro em mim se recusava à tarefa.] (AP, p.119)

Como no dueto de Don Giovanni e Zerlina da ópera de Mozart, há uma hesitação que responde a um desejo e que é o centro de uma proposição sobre o tempo. Desejo de uma terra do outro, de outro modo de si, de uma região “protegida pela amplitude de suas montanhas, selada como o inconsciente”. (AP, p.17) O “eu” hesita entre dois caminhos, nas encruzilhadas, no labirinto, como na última imagem do livro, ou entre o modo narrativo que viria assumir o relato, mesclado de autobiografia, e a reflexão, a crítica de arte, o ensaio filosófico. Tomando lugar, além disso, de uma primeira narrativa abandonada, que chamou de *Le Voyageur*. É a espacialidade imprevista dos quatro termos latinos, da encruzilhada, diante da paisagem distante e profunda, ou do próprio inconsciente despertado por uma narrativa permeada por sonhos, por presenças e omissões que o poeta se esforçará por compreender. As duas correções manuscritas na edição definitiva repousam sobre esse engano e o estatuto que ele passa a adquirir, uma vez lançado às palavras. Para dizer que são palavras de uma hesitação e que a própria escrita literária comporta esse instante. Por isso talvez o termo “*récit en rêve*”/“narração em sonho”, atribuído frequentemente a esses textos e cujo título designou em 1987 uma publicação conjunta de *L'Arrière-pays e Rue Traversière*. Explicita uma relação com outro modo de si, com outro modo de escrita literária, alternando “sonho” e “recusa do sonho”, na frase que se segue à dúvida de Zerlina: ilusão do sonho e saber da finitude. (AP, p.119) Alternando, do mesmo modo, a experiência vivida e a “beleza própria de uma obra”, ao recusar o prazer de criar artisticamente. Tais duplicidades trariam consigo uma relação com um “si” buscado a partir de um sentimento de exílio, na sensação “a mais humilde”: uma colher de estanho, uma caixa de ferro enferrujada. (AP, p.24) O objeto exila o “eu” melancólico, levando-o a uma outra terra “mais verdadeira”.

[...] le vrai chemin est celui, là-bas, qui s'éloigne, par des passes rocheuses de plus en plus resserrées. [...] o verdadeiro caminho é aquele, lá longe, que se afasta, por passagens rochosas cada vez mais fechadas.] (AP, p.18)

Mas entre um modo do exílio, no “verdadeiro caminho” que se distancia, uma vez tomada a decisão, e um pertencimento ao “aqui”, alcançando com o final de *L'Arrière-pays*, se situaria um questionamento sobre a hesitação como modo de acesso ao tempo. Trata-se da possibilidade de agir diversamente de como se agiu. Desdobrada na escrita poética, ou entre poesia e narrativa – “poésie” e “récit” – do mesmo modo, a hesitação apontaria para uma duplicidade entre narrativa apagada e outra aceita. São vários caminhos e retornos, também pelas obras de arte, pelo Perceval do *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes ou pela *Quête du Graal*, na edição que elaboraria com Albert Béguin em 1965, para esse texto repleto de encruzilhadas, já desde o início da saga, em que se pede ao cavaleiro, “que busca aventura”, que escolha entre o caminho da direita ou da esquerda.<sup>1</sup> Ou pelo *Hamlet* de Shakespeare: figura exemplar do hesitante. Diante da falha, da ordem fragmentada, fazendo da relação da pessoa consigo mesma um enigma/“le rapport de la personne à soi une énigme”, do destino uma solidão/“et le destin une solitude” (*Théâtre et poésie*, 1988b, p.70)<sup>2</sup> aos quais Hamlet só pode responder com a perspectiva do “readness”, do estar preparado/“être prêt”, segundo Yves Bonnefoy. Que é estar preparado/disponível também para o acaso, aceitando as coisas “como elas vêm, por mais desordenadas e contraditórias”. (Idem, p.76)

A liberdade desse instante, a hesitação entre um possível e um outro, encenaria a imagem principal do labirinto: a escultura medie-

1 *La Quête du Graal*, 1965, p.88. Cf. outras cenas de encruzilhadas, todas elas decisivas, p.102, 168 e 210.

2 Sobre a tradução de Yves Bonnefoy do *Hamlet*, cf. Breunig, Leroy C. “Bonnefoy’s Hamlet”; Martin, Graham Dunstan. “Bonnefoy’s Shakespeare translations”. In: *WLT*, 1979, p.461-70.

val da catedral de San Martino em Lucca, ao final de *L'Arrière-pays*. Não o labirinto da escrita ou da linguagem que Yves Bonnefoy recusaria mesmo em Jorge Luis Borges, vendo nele aquele que se obstina “no caminho da vida, nas etapas sempre distantes da ética e do religioso”, ao denunciar a ficção. (*VP*, p.340) Borges evidenciaria o que se perde nos meandros da linguagem. (*VP*, p.332) Labirinto, para Yves Bonnefoy, no momento em que a ação e o destino passam a constituir o espaço da narrativa, ainda que o poeta, mais tarde, como Bernini, abra-o e faça nascer daí “a vida do desejo aceito” (*AP*, p.154), opondo Bernini a Borromini, que fecharia o sonho sobre si, perdendo-se no labirinto. (*AP*, p.154)<sup>3</sup> Trata-se, de maneira geral, de um momento em suspenso do “eu” diante de outra terra cuja revelação é esperada pelo poeta, mas ela mesma impossível face às suas escolhas. Duração aberta e imprevisível que Yves Bonnefoy observaria em Kasané, a menina do poema de Bashô, num instante de liberdade e acaso, frente ao viajante, este mais tarde, aliás, diante de outra menina, em “L'Égypte”. A citação é do ensaio sobre Bashô de *La Vérité de parole*.

[...] la liberté de l'instant, son hésitation entre un possible et un autre. C'est dans le temps, dans ce qu'il noue ou dénoue, le hasard aidant, que ce paysan a paru près du voyageur égaré, c'est dans la durée ouverte et imprévisible que Kasané est enfant encore, timide encore. (*VP*, p.565) [(...) a liberdade do instante, sua hesitação entre um possível e um outro. É no tempo, no que ele ata ou desata, com o acaso ajudando, que esse camponês apareceu perto do viajante perdido, é na duração aberta e imprevisível que Kasané é criança ainda, tímida ainda.]

---

3 “Borromini le gnostique, et mon proche à bien des moments (quand j'interrogeais l'autre route, au carrefour), reclôt le rêve sur soi et se perd, dans le labyrinthe.”

## II

Mas voltemos ao início de *L'Arrière-pays*. Nele o poeta descreve o sentimento de inquietação que há nas encruzilhadas. Instante de decisão e indecisão, entre o caminho que se escolhe e outro que é deixado para trás. Hesitação “entre a gnose e a fé, o deus escondido e a encarnação”, recusa que se alimenta também do que é recusado. (AP, p.31) Tempo suspenso de nossas possibilidades sempre perdidas, nessa terra “onde teria podido viver e que desde então perdi”. (AP, p.9) A questão central que repercute em todo o texto é essa hesitação ou inquietação como um “verdadeiro comportamento para com a vida, para com a nossa realidade pessoal”, como afirmaria Kierkegaard em *O desespero humano*. (Kierkegaard, 2004, p.14)<sup>4</sup> Num tempo marcado pela “preeminência do possível”, pela escolha, pelo “instante decisivo” que será o centro do desejo e mesmo da fruição perversa do narrador do *Diário de um sedutor*, em que a ironia denunciaria “tanta ética” ao preferir a busca de um “céu da estética” onde tudo é leve, belo, fugitivo.<sup>5</sup> Hesitação também sintática, em Bonnefoy, com sua pontuação imprevista, seus “quase”, seus verbos no condicional, para enunciar um sentimento que, no fim do livro, se acompanhará de uma narrativa sobre um historiador que encontrou no *Burlington Magazine* o quadro de um dos artistas discípulos de Crivelleschi em que havia um rosto. O “sentimento desconhecido” – “ce visage, me dis-je, exprime par son sourire (mais ce n'est pas un sourire) un sentiment inconnu” / “esse rosto, digo para mim, exprime por seu sorriso (mas não é um sorriso) um sentimento desconhecido” – (AP, p.135) com o qual o poeta pretenderá esboçar um projeto de narrativa, é o mesmo que se pode vislumbrar já nas primeiras frases de *L'Arrière-pays*.

4 “E ela representa, para o cristão, a seriedade por excelência”. A inquietação é um dos termos frequentes a Kierkegaard. Retornarei a ele mais à frente, ao se aprofundarem as noções de “angústia” e “instante” em Yves Bonnefoy.

5 Wahl, Jean. Op cit., 1938. “Le temps était marqué pour Kierkegaard par la prééminence du possible”, p.288. Cf. tb. (Kierkegaard, 1979, p.50-1).

J'ai souvent éprouvé un sentiment d'inquiétude, à des carrefours. Il me semble dans ces moments qu'en ce lieu ou presque: là, à deux pas sur la voie que je n'ai pas prise et dont déjà je m'éloigne, oui, c'est là que s'ouvrait un pays d'essence plus haute, où j'aurais pu aller vivre et que désormais j'ai perdu. (AP, p.9) [Experimentei com frequência um sentimento de inquietação, nas encruzilhadas. Parece-me nesses momentos que esse lugar ou quase: aí, a dois passos do caminho que não tomei e do qual já me afasto, sim, que aí se abria uma região de essência mais alta, onde teria podido viver e que desde então perdi.]

Era preciso “dar precisão” a esse pensamento. Fazendo, além disso, do sonho a possibilidade de vivê-lo, de tomá-lo a sério “em minha condição pessoal”. (AP, p.136) Primeira alternativa: o historiador vê uma fotografia que reproduz a tela no *Burlington Magazine*. Depois de pesquisá-la, decide escrever um artigo, até que encontra um linguista, este também fascinado por uma “quase invisibilidade” que confirma a presença de um “sentimento desconhecido” no dialeto úmbrio na mesma época do pintor em questão. Face a esse novo caminho, o historiador, tomado pela “profundidade do instante que vem, pela qualidade das escolhas que precisará fazer”, detém-se como numa encruzilhada:

Eh bien, les grandes routes, amplement dessinées à flanc de montagne, semblent, de loin, nous parler, nous garantir l'évidence, d'un signe qu'elles tracent sous les nuages, un signe fixe, mystérieux dans la mobilité du ciel et des choses. Mais qu'on s'approche, et sous les roues de la voiture elles s'aplanissent, se font ligne droite, se démêlent du signe annéanti, de l'énigme – une forme pourtant continuant d'exister, mais derrière nous, au-dessus, autour, lointains où ne s'accumule plus que l'être de notre passage, crête d'où déjà ne ruisselle plus que l'éternité de l'instant. (AP, p.143) [Ora, as grandes estradas, amplamente desenhadas no flanco da montanha, parecem, de longe, nos falar, nos garantir a evidência, de um signo que traçam sob as nuvens, um signo fixo, misterioso na mobilidade

do céu e das coisas. Mas quando nos aproximamos, eis que sob as rodas do carro elas ficam planas, fazem-se linha reta, se desembaraçam do signo aniquilado, do enigma – uma forma, contudo, continua a existir, porém atrás de nós, acima, em torno, distâncias onde não se acumula mais do que o ser de nossa passagem, pico de onde já não jorra senão a eternidade do instante.]

As grandes estradas que parecem garantir uma evidência, no signo fixo e misterioso que traçam sob as nuvens – estradas como as que estarão em “Rouler plus loin” de *Les Planches courbes* – se livram, todavia, do enigma. Trata-se de uma forma, como afirmaria o poeta, que continua a existir nesses outros lugares ao lado do centro (atrás, acima, em torno, longe) (*AP*, p.31), multiplicando a referência ao lugar, como nos quatro significados latinos para o termo “où”. Indica-se também um sentido de passagem, em consonância com a eternidade do instante: acúmulo a que se retornará no último estudo consagrado aos dois livros *Ce qui fut sans lumière* e *Les Planches courbes*. É como um outro instante, no poema de *Ce qui fut sans lumière*, em que a sombra vai em direção a um outro lugar deixado para trás.

Car tout instant terrestre est un carrefour  
Où, quand l'été s'achève, va notre ombre  
Vers son autre pays dans les mêmes arbres (*CFL*, p.43)

[Pois todo instante terrestre é uma encruzilhada  
Onde, quando o verão acaba, vai nossa sombra  
A sua outra terra nas mesmas árvores]

Tal hesitação repõe, antes de tudo, uma outra: nos rastros que afirmavam, duplamente, um aqui e um distante, um mesmo e um outro, no paradoxo ontológico que se percorreu ao longo dos estudos anteriores. A palavra poética hesitava entre um mundo em desagregação e um outro restituído. Ao recompor a história de sua própria inquietação, o narrador de *L'Arrière-pays* persistiria na

busca de um “lugar verdadeiro”. A narrativa retraçaria, assim, a história dos encontros que o marcaram, como esse encontro duplicado face aos signos esquivos, aos rastros de outra presença. Duplicado, além disso, porque o narrador que retorna à Veneza e visita uma exposição consagrada a “Crivelli e i Crivelleschi” – Carlo Crivelli e seus imitadores e alunos – encontra na figura do historiador a possibilidade de um relato sobre si mesmo. Confrontado com o “sentimento desconhecido” de uma aparição – até então a exposição teria sido como um encontro ao qual a outra pessoa não veio – o poeta imagina esse personagem que, por sua vez, se colocará diante da mesma encruzilhada do “eu”, observando um rosto de expressão singular, mas não o mesmo, talvez o de uma tela “de mais difícil atribuição”. A narrativa em primeira pessoa encontra uma terceira, ambas frente a essa invisibilidade de um objeto, a essas aparições que se desfazem, como as montanhas, à difícil necessidade de “continuar a experiência” no ensaio ou na literatura, experiência “para além das palavras que ela faz florescer”.

C'est comme s'il éprouvait, oserai-je l'écrire, un sentiment destiné à lui rester inconnu./Je ne sais si j'aurais osé, car quelques heures plus tard j'avais déjà renoncé à rediger le récit. (AP, p.145-6)  
[É como se experimentasse, ousarei escrevê-lo, um sentimento destinado a permanecer-lhe desconhecido. Não sei se teria ousado, pois alguns instantes mais tarde já havia renunciado a redigir a narrativa.]

No entanto, o “eu” redige a narrativa, talvez porque o historiador fosse ele mesmo – “l'historien, c'était moi, et tout mon passé et tout mon possible”/“o historiador era eu, e todo meu passado e todo meu possível” – (AP, p.147) e porque a gênese da narrativa alcançada, *L'Arrière-pays*, estivesse também nesse outro encontro, que reorienta as convicções do “eu” e cuja impossibilidade/possibilidade de transformar-se em ficção indica um dos caminhos principais da atividade poética de Yves Bonnefoy. A narrativa recusada, o caminho recusado, diga-se assim, é aquele denunciado, que surge

em toda a sua negatividade em *L'Arrière-pays*. Do mesmo modo, na narrativa “Les découvertes de Prague” de *Rue Traversière*, que conta a descoberta de um historiador de uma sala em Praga que continha uma coleção de quadros do século XVII desde então jamais vistos – um pouco como na narrativa final de *L'Arrière-pays*, abrindo-se a um lugar de enigma, num passado que é “outro” e que rompe com a continuidade do presente – tal descoberta é a via de uma negatividade, mas também de um retorno “mais profundo” ao presente. É esse presente que será ainda desdobrado na reflexão que antecede e sucede a narrativa de *Rue Traversière*, estendendo-se ao texto seguinte, chamado de “Nouvelle suite de découvertes”, em que o “eu” retorna à narrativa anterior. Retificam-se algumas de suas informações, compreendem-se as motivações do primeiro relato.

Est-ce là, ce premier musée, l'origine de l'information en définitive erronée dont je fus la victime, certainement complaisante?

[...] Oui – je reprends ces quelques dernières pages, je les relis, les redécouvre, plutôt [...]

[...] Je relis, c'est toujours difficile, les phrases imprimées, publiées. Je m'efforce de regarder du dehors ces mots que j'ai décidés chacun. (*RT*, p.58, 61 e 62)

[Será que está aí, nesse primeiro museu, a origem da informação em definitivo errônea de que fui vítima, certamente complacente?

(...) Sim – retomo essas últimas páginas, releio-as, redescubro-as, sobretudo

(...)

(...) Releio, é ainda difícil, as frases impressas, publicadas. Esforço-me para olhar de fora cada uma dessas palavras que decidi.]

O narrador relê e reescreve, de algum modo, “Les découvertes de Prague”. A hesitação é essa com que se aprofunda, num segundo

momento, a primeira escrita. O “eu” de “Nouvelle suite de découvertes” vem explicitar os acontecimentos ou omissões que, no primeiro texto, tiveram “valor decisivo”. (AP, p.61) Porque o narrador havia se esquecido de uma informação principal, a de que jamais existira, segundo o artigo de T. Gottheiner consultado também na *Burlington Magazine*, uma sala perdida. Com suas próprias palavras, o “eu” protegeu “inconscientemente, a informação inicial, aquela que lhe permitia sonhar”. (AP, p.58) O inconsciente, aliás, é o mesmo de que se adverte o leitor no início de “Les découvertes de Prague”, ao apontar-se para um processo de escrita que é também um sonho, capaz de abrir “a parcela de vida secreta” e que o “eu” ajudaria, com o “trabalho prudente das rasuras”, a melhor respirar. (AP, p.42) Abre-se a escrita, por assim dizer, como a porta da sala do castelo de Praga, “insituável”, ou como também o “arrière-pays”. Para dizer de um inconsciente que é despertado pelas palavras. A galeria perdida, o desconhecido, “eis que descubro que estão em cada uma de nossas palavras”. (AP, p.59) Palavras do fechamento/“mots” onde o desconhecido se fecha, mas também vestígios que se mantêm nas palavras/“paroles” como memória. Não é preciso retomar a dialética do “rastro” que encontra, aqui, e de maneira geral, a sua contraparte nas inquietações, nas hesitações do “eu”. Ou mesmo na angústia a que corresponderá, de algum modo, a dúvida diante dos próprios índices da consciência. São palavras que se inscrevem talvez como sonhos e que, num segundo momento, requerem, por sua vez, um trabalho de interpretação e reescrita, ambos assumidos.

É o mesmo movimento que está presente em “Rue Traversière” e “Seconde rue Traversière”. O “eu” viria mostrar, na segunda delas, que se enganara com relação a uma lembrança da infância que dizia respeito à localização dessa “Rue Traversière” ou de uma outra, confundida: “Quelle fut l’autre rue Traversière?”/“Qual foi a outra rua Traversière?”. (AP, p.73) O segundo texto revela, assim, que essas duas memórias que evitaram desde então chocar-se viariam confrontar-se justamente na escrita. A memória, o passado, tornam-se constitutivos também de um outro modo de consciência,

uma vez manifestos. Eles devem ser mantidos em suas duplicidades, em sua “espessura”. Este torna-se o motor das narrativas: o motor apagado de “L’Égypte”, que faz com que o barco se deixe ao sabor das marés e correntezas, abandonando-se à escrita. E que é, a um só tempo, a perda de si, abrindo-se a uma “força escondida” da viagem e do sonho, e o espaço reconquistado e aprofundado do texto poético. Nesse sentido, o “eu” de “Nouvelle suite de découvertes” – duplicação das descobertas primeiras, do historiador e de Praga, nas descobertas do “eu” de si mesmo, de suas omissões e desejos – não deixaria de ressaltar o lugar de um enigma, na experiência e na narrativa, indo em direção ao que chamaria de “a raiz obscura dos sonhos”. (RT, p.66)

### III

“Je fis un rêve”, “je me vis”/“Tive um sonho”, “Me vi”. As duas expressões surgem, por vezes, em *Aurélia* de Gérard de Nerval. A segunda delas representando uma espécie de desdobramento do narrador, que se vê errante pelas ruas de uma cidade populosa e desconhecida. Coberta de colinas, além disso, talvez como a cidade avistada pelo narrador de “L’Égypte” de Yves Bonnefoy –<sup>6</sup> é difícil mesmo não aproximar a menina dessa narrativa da “petite fille” de Nerval que “andava deslizando sobre a terra enrijecida”, ainda que, em “L’Égypte”, ela hesite ao testar a resistência do gelo: “às vezes, com seu pé direito, arriscado graciosamente à frente no jogo do negro e do claro, tateava a solidez do solo”. (Nerval, 1990, p.312; RT, p.13) Para um escritor, Nerval, assomado por uma “ideia terrível”: “o homem é duplo”, “eu sinto dois homens em mim”. (Idem, p.277) A primeira expressão, por sua vez, “tive um sonho”, reitera essa duplicação de lugares, para esse “eu” que pretenderá conhecer

---

6 Também na narrativa “L’Indéchiffrable”: “Je vais par des sentiers étroits qui traversent de longues collines boisées, au-dessus d’une plaine où brille au loin un lac, prisonnier d’autres collines encore”, RT, p.123.

o segredo de si mesmo, forçar as “portas místicas”, buscar o sentido, fixar o sonho.

C'est ainsi que je m'encourageais à une audacieuse tentative. Je résolu de fixer le rêve et d'en connaître le secret. [...] De ce moment je m'appliquais à chercher le sens de mes rêves, et cette inquiétude influa sur mes réflexions de l'état de veille. Je crus comprendre qu'il existait entre le monde externe et le monde interne un lien [...] (Nerval, 1990, p.314) [Era assim que me encorajava a uma tentativa audaciosa. Decidi fixar o sonho e conhecer dele o segredo (...) A partir desse momento, aplicava-me a buscar o sentido de meus sonhos, e essa inquietação influenciou minhas reflexões do estado de vigília. Acreditei compreender que existia entre o mundo externo e o mundo interno um elo (...)]

Albert Béguin, em *L'Âme romantique et le rêve*, compreendeu de forma definitiva a busca romântica pelas “regiões ignoradas da alma”, de modo a que se encontrasse aí o “segredo de tudo o que, no tempo ou no espaço, nos prolonga para além de nós mesmos e faz de nossa existência atual um simples ponto na linha de um destino infinito”. (Béguin, 1939, p.XVI) O inconsciente romântico seria um lugar de inserção no processo da natureza, seria um caminho de reintegração: “ele é a raiz mesma do ser-humano”.<sup>7</sup> Apontaria para uma intuição essencial “comum a todos aqueles que obedecem à necessidade de conduzir a multiplicidade das aparências a uma unidade fundamental”. (Idem, p.67) Para Béguin, a consciência que os românticos tiveram de seu enraizamento nas trevas interiores corresponderia ao início da estética moderna. Mas não com o sonho de Hölderlin, sua adoração da claridade, das manhãs radiantes, e que é talvez um caminho que distingue o imaginário noturno de Ner-

---

7 Nesse sentido, aliado a uma imagem do gênio – “Le génie existe dans les moments où la toute-puissance de la nature inconsciente, où les profondeurs nocturnes et inaccessibles de l'existence sont dévoilées et révélées à l'état de veille”, p.77 – o poeta é aquele “que em toda coisa daqui embaixo reconhece o rastro de Deus” (Béguin, p.314).

val, com sua lua como um “refúgio das almas fraternas”, e aquele despertado pelas “narrativas em sonho” de Yves Bonnefoy.<sup>8</sup> Há um ato de imaginar bem mais diurno em todas essas narrativas de *Rue Traversière* ou em *L'Arrière-pays*. Segundo Béguin, haveria em *Aurélia* de Nerval uma inspiração ocultista proveniente, em grande parte, da estética baudelairiana das *Correspondances*. Ainda que ela conduza ao que se possa caracterizar como uma certa “presença misteriosa, no fundo das coisas”, central para Yves Bonnefoy – e que permitiria ao crítico Jean-Claude Pinson, em *Habiter en poète*, aproximar alguns poetas, como Bonnefoy, Philippe Jaccottet ou André Frenaud, de uma intuição do absoluto, de uma vocação ontológica não sem relação com os românticos alemães (afinidade eletiva, por assim dizer, também com o questionamento ontológico de Heidegger) – (Pinson, 1995, p.28)<sup>9</sup> em Yves Bonnefoy, tal presença despertada pelo sonho, por uma escrita do sonho, se retornaria contra esse mesmo ocultismo. Para Jean Starobinski, Yves Bonnefoy não aceita o sonho, senão após tê-lo denunciado e combatido.<sup>10</sup> O “arrière-pays”, nesse sentido, é também uma quimera.

A dialética do sonho em Yves Bonnefoy foi investigada por John E. Jackson em *À La Souche obscure des rêves, la dialectique de l'écriture chez Yves Bonnefoy*. (Jackson, 1993)<sup>11</sup> O crítico procurou compreender aí as duplicações trazidas pela questão do sonho e das

---

8 *Aurélia*, 1990 p.303: “La lune était pour moi le refuge des âmes fraternelles qui, délivrées de leurs corps mortels, travaillaient plus librement à la régénération de l'univers.” Albert Béguin observaria um esplendor helênico, uma perfeição harmônica em Hölderlin, 1939, p.163. É possível notar repercussões dessa poesia, aliás, no imaginário poético de Yves Bonnefoy ou de Philippe Jaccottet, que foi seu tradutor.

9 Para o autor, haveria, contra uma poética da lógica do regime “semiótico” caracterizada, de forma resumida, pela revista *Tel Quel*, uma vertente “teológico-poética” de André Frenaud, Bonnefoy, Jaccottet que continuaria a se inscrever, cada um a seu modo, “na esteira da modernidade romântica”, p.31. Retornarei à noção de “habitar”, desenvolvida por Pinson, no último capítulo consagrado à memória.

10 Entrevista ao *Magazine littéraire*, número consagrado ao poeta, 2003, p.39.

11 A mesma análise, de forma mais resumida, encontra-se no posfácio “Yves Bonnefoy et ‘la souche obscure des rêves’”, em Bonnefoy, p.205-30.

“narrativas em sonho” na obra do poeta. Se o sonho comporta uma abertura a um “eu”, em Yves Bonnefoy, a uma duplicidade do “eu” que se poderia aproximar de Nerval, ele é também “imagem fascinante” que conduz esse mesmo “eu” a um “ailleurs”, a um outro mundo apartado de um lugar da existência, de um “aqui”. O sonho traz consigo, desse modo, uma dimensão profundamente positiva. Ele permite “desconstruir o ilusório”, tornando-se ele mesmo poesia. Esse é um dos sentidos que Yves Bonnefoy oporia, ainda uma vez, a Roland Barthes, no ensaio “Poésie et vérité”. (*Entretiens*, p.256-7) A poesia seria a possibilidade de “transfigurar o eu”, conforme observaria em carta a Gaëtan Picon.<sup>12</sup> Transfiguração que não deve resultar, contudo, numa “pessoa da ontologia recusada”.<sup>13</sup>

La poésie est-elle mouvement pur qui, déconstruisant l’illusoire, brisant ses codes, libérerait les forces tout de même réelles et bénéfiques qu’une culture aliénée refoule dans l’inconscient? Et sa vertu serait-elle ainsi de délivrer le sujet des empiègements du moi narcissique, ce qui donnerait à nos existences la possibilité de davantage de jouissance (comme l’on dit), au prix pour nous d’accepter de ne plus coïncider avec une image déterminée de nous-mêmes – au prix, en somme, de n’être plus la “personne” de l’ontologie récusée? Mais que deviennent alors les responsabilités que nous avons en tant que quelqu’un, justement, en tant que cet être bien défini que nous restons malgré tout, et demeurerons, dans le *hic et nunc* de notre existence sociale, où il nous faut faire des choix? (*Entretiens*, p.255-6) [A poesia é movimento puro que, desconstruindo o ilusório, partindo seus códigos, liberaria as forças ainda assim reais e benéficas que uma cultura alienada recalca no inconsciente? E sua virtude seria, portanto, livrar o sujeito das armadilhas do eu narcísico, o que daria a nossas existências a possibilidade de ainda mais satisfação (como se diz), às custas de aceitar

12 Retornarei a esse questionamento mais à frente.

13 É difícil não se ouvirem ecos aí do “personalismo” de Emmanuel Mounier, de uma “pessoa” da ontologia que não se deve recusar e esquivar de suas responsabilidades éticas, de sua “existência social”.

não coincidir mais com uma imagem determinada de nós mesmos – às custas, em suma, de não ser mais a “pessoa” de uma ontologia recusada? Mas que se tornam então as responsabilidades que temos uns para com os outros, justamente, enquanto seres bem definidos que somos apesar de tudo, e permanecemos, no *hic et nunc* de nossa existência social, onde precisamos fazer escolhas?]

Ao sonho deve corresponder, portanto, um retorno ao “aqui e agora” de nossa condição. Não se trata apenas da imagem de si que é recusada, mas de um lugar da escolha assumido em estreita relação com o sonho. Os dois lugares devem ser vividos “no aqui”. Trata-se, assim, de uma apropriação e de uma resposta que se situa no conjunto de outras respostas dadas pelo poeta ao surrealismo. Uma delas, e a mais importante, encontra-se na entrevista a John E. Jackson recolhida em *Entretiens sur la poésie*.<sup>14</sup> Yves Bonnefoy recusaria o ocultismo que identificou no surrealismo na década de 1940. Esse é um dos motivos pelos quais decidiu não assinar o manifesto *Rupture inaugurale* em 1947:

[...] je m’imaginai que le surréalisme était tout le contraire d’un occultisme, autrement dit qu’il ne tendait qu’à révéler les richesses du monde qui tombe sous les sens, et de la vie possible en son sein, sans croire à des puissances cachés. (*Entretiens*, p.71) [(...) achava que o surrealismo era o contrário de um ocultismo, isto é, que só tendia a revelar as riquezas do mundo que cai sob os sentidos, e a da vida possível em seu seio, sem acreditar em poderes escondidos.]

Daí a recusa a certa categoria da “imagem”, a mesma imagem que tanto atraiu o poeta: “a imagem, foi o que me havia mais tocado”. (*Entretiens*, p.68) A despeito, apesar disso, da necessidade de opor à fixação da imagem o fluxo do sonho. (Jackson, 1993, p.10)

---

14 “Entretien avec John E. Jackson sur le surréalisme (1976)” que é acompanhada pela “Lettre à John E. Jackson (1980)”, *Entretiens*, p.68-116. Sobre esse período e as primeiras publicações de Yves Bonnefoy, cf. o estudo de Lançon, 2001, bem como o estudo recente de Buchs, 2005.

A “atitude gnóstica” que, para Yves Bonnefoy, substituiria “a tudo, e a outrem em particular, uma imagem, que se considera o único real” (idem, p.81), embora inerente à poesia, seria, igualmente, negada. (*Entretiens*, p.81)<sup>15</sup> A oposição trazida em *L’Improbable*, ao pretender um “grande realismo que agrava em vez de resolver”, indo em direção às categorias do “simples” e do “uno”, recusaria a noção de imagem que o surrealismo buscara em Pierre Reverdy: a aproximação de duas realidades diferentes. Tal imagem seria a negação de uma certa “capacidade duradoura de identidade consigo mesmo”/“durable capacité d’identité à soi-même”. (*Breton*, p.25) O próprio jogo de imagens, com esse sentido específico, afastaria os poemas de *Le Cœur-espace* e mesmo de *Anti-Platon* e *Douve*, que lidam ainda com essas duplicidades conflituosas da própria identidade, de livros como *L’Arrière-pays*, *Ce qui fut sans lumière*, *Début et fin de la neige* e *Les Planches courbes*. Não para dizer, com isso, que se deve recusar a imagem e o sonho. Diferentemente, é preciso “liberar as forças que se compõem aí de forma estreita demais; e não se recusar ao desejo, que traz a imagem, mas desemaranhá-lo dos objetos particulares demais nos quais se aliena, interiorizá-lo ao universal”. (*Entretiens*, p.85) Nesse sentido, *Douve* já representaria, para o poeta, o anúncio de um “ser mortal”. Seria o retorno à finitude e ao real, aos “seres vivos”. Mas também a uma certa “terra-lugar” pretendida como finalidade última da poesia, “lugar de nossa existência”. (*Entretiens*, p.110)

## IV

O sonho traz consigo, portanto, uma dialética que se situa, por um lado, no mesmo lugar da imagem, ora como abertura, ora alienação: “mundo-imagem” distante do acaso e da finitude, “a

---

15 “Je crois qu’on peut affirmer, ce qui aiderait aux travaux critiques, que toute littérature, toute poésie surtout, étant pour une part écriture, sont pour une part de la gnose”.

imagem é nossa magia moderna”. (*Entretiens*, p.250) No ensaio consagrado em 2001 a André Breton, *Breton à l'avant de soi*, Yves Bonnefoy aprofundaria ainda um outro sentido para a oposição “real”/“surreal”. Desta vez, trata-se de compreender na “sobrerrealidade” uma reivindicação do absoluto, estatuto ontológico distinto que é uma intensidade dos fenômenos, dos acontecimentos. Para afirmar, uma vez mais, a “busca do sentido”, o desejo e o amor. Daí a espera de um acontecimento absoluto, convicção da liberdade que seria “a poesia mesma naquilo em que ela se afasta de todas as atividades e de todos os projetos em curso”. (*Breton*, p.22)<sup>16</sup> Residiria na suspensão da consciência habitual em busca de uma outra “mais profunda”.

[...] L'attente est le suspens de la conscience habituelle pour l'écoute d'une autre plus profonde, dont le champ véritable, a écrit Breton, dans *Nadja*, “m'est tout à fait inconnu”. (*Breton*, p.22) [(...) A espera é a suspensão da consciência habitual para escuta de uma outra mais profunda, cujo campo verdadeiro, escreveu Breton em *Nadja*, “me é totalmente desconhecido”]

Como afirmaria John E. Jackson, o sonho evidenciaria um “modo de encadeamento (deslizes, condensações, deslocamentos, inversões)” que desestabilizaria os princípios da “causalidade conceitual”. (Jackson, 1993, p.67) É possível observar em “L'Égypte”, nas três ações descritas em suas três partes, conforme se investigará mais adiante, um caráter de condensação da representação dos acontecimentos a um só tempo metafórico e metonímico, diferentemente de uma espécie de cronologia de eventos recusada também por Nerval como projeto narrativo. As três ações em “L'Égypte” se sobrepõem e permitem significar através das diversas relações que se podem estabelecer entre elas. Há uma tensão entre continuidade

---

16 Nesse sentido, é possível abarcar a afirmação de Breton, 1988, p.319: “Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, qui sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité”.

e descontinuidade que preservaria um caráter enigmático, como na poesia. Tal caráter estaria em consonância não só com a manifestação de uma identidade em movimento, mas também em conflito, em Bonnefoy. Corresponde, além disso, à abertura a uma “vida segunda”, para retomar Nerval. (Nerval, 1990, p.251)

Mas a duplicação do “eu me vi” em Nerval não é a mesma de Yves Bonnefoy.<sup>17</sup> Ainda que este afirme que “nós somos seres duplos”, a oposição encontrada por este, antes de todas as demais, confronta linguagem e existência: “somos seres duplos, diria com minhas palavras de hoje; a um só tempo linguagem e existência”. (*Entretiens*, p.91) Não há uma espécie de confusão entre o sonho noturno e as visões delirantes, tampouco a utilização de fórmulas modalizantes como em Nerval – “parece-me”, “acreditei ver” – instaurando uma multiplicidade de vozes e pontos de vista. O “eu” não é, além disso, aquele que se vê agindo, “eu” intradieético que se duplica na visão, para retomar a categoria de Gérard Genette. Tal duplicidade encontra-se senão na relação com as personagens, como os historiadores de *L’Arrière-pays* e de “Les découvertes de Prague”, personagens que passam a oscilar, assim, entre estatuto ficcional e autobiográfico – também porque provêm de um “eu” que se pretende verdadeiro. Para Yves Bonnefoy, existe uma relação sobretudo entre autoria e voz narrativa: “eu” existente e da linguagem. Se o sonho traz consigo uma identidade mais instável, ele encontra sua manifestação e problematização na escrita. À duplicidade da escrita como fechamento e abertura equivalerá a dialética do

---

17 Há dois textos importantes de Yves Bonnefoy sobre Nerval, em *La Vérité de parole*, de 1988, e em *Le Poète et le “flot mouvant des multitudes”*: Paris pour Nerval et pour Baudelaire, de 2003. Neste último, o poeta analisaria as obras de Nerval e Baudelaire, fazendo da multidão e de Paris (do labirinto) o centro de sua reflexão. Não deixaria de observar em *Aurélia*, todavia, “a atração sobrenatural que desagrega tudo o que restava ao autor de *Sylvie* de vida ainda terrestre”, p.63, e que oporia, ainda uma vez, sonho e vida. Há, ademais, uma referência textual a *Aurélia* em *L’Arrière-pays*, “Une seconde fois perdue!”, (p.122) referindo-se à visão de uma jovem romana, mas também ao mito de Eurídice presente em ambos.

sonho apontada por John E. Jackson. Os sonhos, por vezes, como as palavras, “não conhecem a precariedade temporal”.

Não se trata, pois, da oposição entre sonho e escrita, de uma “missão do escritor que é analisar sinceramente”, referência a um “vivido onírico” prévio, segundo Nerval, fazendo apelo a um discurso científico, a uma espécie de teoria do sonho e da alucinação, mesmo que haja um momento anterior à narrativa “Les découvertes de Prague” de Yves Bonnefoy de cunho manifestamente teórico – e mesmo que o “eu” de Nerval traia, de algum modo, as suas pretensões. Talvez porque a natureza do acontecimento relatado e o caráter doentio desse “eu”, tanto quanto a ideia de “missão do escritor”, sejam diferentes de Yves Bonnefoy. A citação é de *Aurélia*.

[...] Si je ne pensais que la mission d'un écrivain est d'analyser sincèrement ce qu'il éprouve dans les graves circonstances de la vie, et si je ne proposais un but que je crois utile, je m'arrêtera ici, et je n'essayerais pas de décrire ce que j'éprouvai ensuite dans une série de visions insensées peut-être, ou vulgairement malades... (*Aurélia*, 1990, p.257) [(...) Se não pensasse que a missão de um escritor era analisar sinceramente o que experimenta nas graves circunstâncias da vida, e se não propusesse um alvo que acredito útil, pararia por aqui, e não tentaria descrever o que experimentei depois de uma série de visões insensatas talvez, ou vulgarmente doentias...]

A duplicação do eu, o “eu me vi” de Nerval permite, todavia, considerar um certo lugar das experiências pessoais do narrador de *L'Arrière-pays*: instância mais fluida da consciência e da narrativa. É a possibilidade de o poeta evocar o passado, hesitando entre o apelo e a lógica própria de um “outro nível da consciência”.

Car l'évocation de l'arrière-pays m'incitait à faire appel à des souvenirs, des impressions fugitives, à revenir sur des expériences bien personnelles, et cet autre niveau de la conscience ne pouvait que chercher à s'imposer, avec sa logique propre. [Pois a evocação dessa terra distante me incitava a apelar a lembranças, impressões

fugitivas, a retornar a experiências bem pessoais, e esse outro nível de consciência não podia senão buscar impor-se, com sua lógica própria.] (*Entretiens*, p.17)

É a possibilidade de deter-se, do mesmo modo, na encruzilhada da escrita: na viagem, no sonho, no barco, como em “L’Égypte” – “primeiro tempo dessa viagem, ou desse sonho” – que é também o momento inaugural do texto. Contra a agitação, a confusão de figuras, a pluralidade de imagens: o automatismo concebido por André Breton como condição de uma “palavra verdadeira”. Porque há a necessidade da “narrativa”. Essa é a segunda oposição de Yves Bonnefoy ao projeto surrealista. Trata-se de “libertar o sujeito das armadilhas do eu narcísico”; combater a imagem (ou o sonho) fechada sobre si, e que permaneceria num espaço “imaginário” e “egocêntrico”. (*Entretiens*, p.209)<sup>18</sup> Se o devaneio põe o “eu” em contato com as possibilidades que o destino não soube utilizar, e daí o paradoxo dos sonhos voltados à infância, “passado morto que tem em nós um futuro, o futuro de suas imagens vivas”, para Gaston Bachelard, é preciso colocar essa mesma imagem/sonho em questão, reintegrando-a a uma unidade que garantiria “a terra em

18 “D’Edgar Poe, l’auteur malheureux d’*Eureka*, aux surréalistes, ce qui remonte, en fait de réalité collective, c’est un inconscient cloisonné, aveuglé, laissé à ses pulsions les plus pauvrement égocentriques.” O inconsciente é, assim, ruptura com um certo narcisismo. Uma vez “fechado”, todavia, sem apelo ao “récit”, a esse contar-se sob a forma narrativa (estruturada, consentindo à pessoa ontologicamente delimitada e ao outro visado pela escrita, contra o automatismo surrealista), torna-se ele mesmo narcísico. Cf., sobre isso, *Breton à l’avant de soi*, 2001, p.29 e ss. Vários outros poetas, tendo participado do surrealismo, se afastaram e conceberam recusas que estão na base de outros projetos modernos para a poesia. É interessante ver o quanto Yves Bonnefoy se afastaria da representação da cidade moderna, esse “rosto verdadeiro de uma cidade”, segundo Benjamin (1994, p.26 e ss.), e sua atitude revolucionária. As experiências da manifestação, do documento, da falsificação, tanto quanto os jogos de transformação fonética e gráfica, apontados por Benjamin, também não se encontram em seu projeto. Não é possível, aqui, aprofundar o sentido de cada um desses projetos. A crítica do poeta ao “inconsciente fechado” surrealista, assim, é apenas um caminho para se compreender a atribuição à narrativa de um lugar fundamental em sua obra.

sua evidência, a terra que é a vida”. (Bachelard, 1988, p.107).<sup>19</sup> Para Bachelard, trata-se de separar uma “poética do devaneio” de uma “poética da poesia”. (Idem, p.153)<sup>20</sup> Há uma “descida vertiginosa em nós” pretendida por Yves Bonnefoy que é, de fato, diferente da força psíquica do inconsciente, “porque é menos narcísica”. A narrativa seria o lugar de união entre desejo e linguagem, que chamaria de éros. Nela estaria o consentimento a uma estrutura verbal, dando forma aos sonhos de acordo com “as leis que governam a realidade como podemos reconhecê-la”. (Breton, p.31)

Yves Bonnefoy participou do grupo de André Breton durante um curto período, entre os anos de 1945 e 1946. O poema *Le Cœur-espace* se encontra próximo de uma certa escrita do inconsciente e de um vocabulário e imaginário característicos dessa proximidade, com seu apelo à infância. Do mesmo modo, os ensaios “L’éclairage objectif” e “Donner à vivre”, republicados recentemente, podem ser situados em relação a esse projeto.<sup>21</sup> No primeiro deles, Yves Bonnefoy indicaria não apenas o lugar dos símbolos como possibilidade de “novas paisagens mentais” – e o exemplo são as personagens de Dalí – mas a necessidade de um “terrorismo poético” através das imagens surrealistas. No segundo deles, já com ressalvas ao projeto surrealista, tratava-se, ainda assim, de uma reivindicação do sonho, embora não mais “na solidão”.

Le surréalisme postule qu’il y a un chemin pour la “vrai vie”. / À nous de fondre dans une seule recherche collective le plus de conscience, le plus de vie, le plus de réalité. [O surrealismo postula que

---

19 Há, portanto, um valor da infância como princípio da vida profunda “sempre relacionada com a possibilidade de recomeçar” (p.119) que permite compreender um dos lugares da infância na poesia de Yves Bonnefoy, sobretudo a partir dessas narrativas. Retornarei à representação da criança no último capítulo consagrado à memória. A segunda citação é de *Entretiens*, p.82.

20 “A substância fluente de nossos sonhos, os poetas nos ajudam a canalizá-la, a mantê-la num movimento que recebe leis.”

21 Cf. *Yves Bonnefoy*, 1998.

há um caminho para a “vida verdadeira”./A nós de fundir numa só pesquisa coletiva mais consciência, mais vida, mais realidade.]<sup>22</sup>

O sonho constitui um dos termos principais da poesia de Yves Bonnefoy, desde seu início. Diante da recusa ao surrealismo, ele ganharia relevo apenas com a publicação do poema em nove partes “L’été de nuit” de *Pierre écrite*. Nele há um movimento que será semelhante ao da menina da narrativa “L’Égypte”, voltando-se ao Oriente – (RT, p.13) Oriente que faz emergir a presença do sonho e que é o signo hesitante da dança: questionamento da relação entre corpo e lugar, índice de uma oscilação do instante, “tremor”, tão frequente à sua poesia. Na última parte, a mesma oposição entre o sonho e a linguagem permitiria situar o sonho a meio caminho da lembrança e do despertar, também hesitando entre “o fundo das águas mentais” da memória, como em “L’éclairage objectif”, e o reconhecimento que lhe é constitutivo:

Dans les eaux du dormeur les lumières se troublent.  
Un langage se fait, qui partage le clair  
Buissonnement d’étoiles dans l’écume.  
Et c’est presque l’éveil, déjà le souvenir. (PE, p.193)

[Nas águas do adormecido as luzes se turvam.  
Uma linguagem se faz, que partilha o claro  
Ramificar de estrelas na espuma.  
E é quase o despertar, já a lembrança.]

São representações daquele que dorme, o “dormeur”. Em “L’Égypte”, pode-se observar como se repercute a temática da viagem, talvez como na expressão francesa comum às boas viagens: “isso faz sonhar”. O barco de “L’Égypte” é o mesmo que surgirá

22 O ensaio foi originalmente publicado em *Le surréalisme en 1947*, exposition internationale du surréalisme, présenté par André Breton e Marcel Duchamp, Maeght, *Pierre à feu*, 1947b, apud Yves Bonnefoy, 1998, p.22.

como um leito nos poemas “Le Myrte” de *Pierre écrite*, homenagem à imagem de Nerval:<sup>23</sup>

Parfois le lit tournait comme une barque libre  
Qui gagne lentement le plus haut de la mer. (*PE*, p.225)

[Às vezes o leito girava como um barco livre  
Que alcança o mar-alto lentamente.]

No primeiro poema de *Dans le leurre du seuil*, além disso, esse momento do despertar, o mesmo que se repetiria no poema em nove partes “La maison natale” de *Les Planches courbes*, seria justamente aquele em que as imagens do sonho, esses “restos noturnos” (ou rastros), surgiriam ao “poète-dormeur”: ruído de um “outro lugar, próximo, distante”, no postigo que vibra.

Mais non, toujours  
D’un déploiement de l’aile de l’impossible  
Tu t’éveilles, avec un cri,  
Du lieu, qui n’est qu’un rêve. [...] (*DLS*, p.253)

[Mas não, sempre  
De um desdobrar da asa do impossível  
Despertas, com um grito,  
Do lugar, que é apenas sonho. (...)]

Os devaneios constituem, portanto, uma dimensão essencial à poesia de Yves Bonnefoy. Como o caracterizaria Bachelard, a partir da ideia de feminino e de *anima*, opondo “la rêverie” a “le rêve”, *anima* a *animus*, eles trazem consigo a feminilidade das imagens da água, do repouso, da língua materna, como em “L’Égypte”. (Bachelard, 1988, p.28 e 157) É possível aproximar esse “devaneio”

---

23 Yves Bonnefoy mencionaria um modo de existência plena caracterizado por essa imagem em Nerval ou pelo “verger” de Rimbaud; cf. *L’Improbable*, p.324.

de Bachelard, que “ilustra o repouso do ser”, devaneio poético que abre a um “mundo belo”, mas não sem o “ser da inquietação”, a uma aceitação de Yves Bonnefoy do sonho, das imagens, de si mesmo. Esse é o sentido que responderá, de algum modo, às diversas hesitações do narrador: momento de interrupção na soleira de *Dans le leurre du seuil* ou diante da mãe em “L’Égypte”, no limiar da linguagem e do sonho. Não o sonho noturno que “pode desorganizar uma alma”, porém o “bom devaneio” que permite à alma “gozar de seu repouso”, potência do ser em repouso: *cogito* do sonhador que é fácil, sincero. (Idem, p.17 e ss) E, desse modo, a proximidade da mãe e da criança, “uma percepção incerta e fantasmiosa de uma criança no limiar da linguagem (RT, p.12), que, em Yves Bonnefoy, é recuperada também pela escrita – a “narrativa” especificamente, contra a ideia do “conto”, ainda em *Breton à l’avant de soi*.<sup>24</sup> Daí um privilégio ao devaneio poético, ensinando a sonhar, buscando “nos devaneios mais profundos, mais particulares” a dimensão de sua comunicação. À narrativa, tanto quanto ao poema, em Bonnefoy, corresponderiam essas tarefas, no sentido de Bachelard: “afirmar-se numa boa consciência de sonhador, coordenar as liberdades, encontrar o verdadeiro em todas as indisciplinas da linguagem abrir todas as prisões do ser para que o humano tenha todos os devires. Tarefas todas frequentemente contraditórias entre aquele que concentra o ser e aquele que o exalta.” (idem, p.152)<sup>25</sup>

## V

*L’Arrière-pays* faz menção a três narrativas abandonadas: *L’Or-dalie*, *Le Voyageur* e *Un Sentiment inconnu*. A primeira delas teve seus dois últimos capítulos, escritos entre 1949 e 1950, salvos da

24 *Breton*, p.38: “Il reste qu’en revanche aucun objet dans le conte n’aura eu ce que l’on peut dire une épaisseur de réalité, une qualité substantielle.” e p.41: “Un récit, un roman: et l’on est dans le monde des faits, avec leurs possibles propres, dont j’ai rappelé l’intérêt pour l’enrichissement de la vie”.

25 Corresponde às duas citações.

destruição pelo poeta e foi publicada, em fragmento, no primeiro número da revista *L'Éphémère*, em 1966, depois acompanhada de águas-fortes de Claude Garache e, finalmente, incluída na edição de *Rue Traversière et autres récits en rêve*, em 1987. Abandonada em virtude da elaboração de *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve*, que herdaria, com o quase apagamento de suas personagens e situações, algumas de suas palavras, na penúltima parte chamada “L’Orangerie”, *L’Ordalie* trazia consigo uma ordenação narrativa mais determinada que os poemas de *Douve*, e estaria aí a preferência de Yves Bonnefoy por esta outra forma verbal. Em sua republicação, o poeta explicitaria a oposição, àquela altura, entre a poesia e a narrativa “submetida demais à autoridade de uma forma”: forma fechada como o inconsciente. (RT, p.199) O “laranja” seria uma “casa do inteligível”/“maison de l’intelligible” à que se retiraria a personagem principal, Jean Basilide, ao final de *L’Ordalie*. O acaso do tempo seria negado. (RT, p.193) Yves Bonnefoy não deixaria de atribuir à narrativa o fechamento que o surrealismo vislumbrara nessa escrita. Recusa da narrativa, talvez conforme o projeto de Valéry, excluindo-a por seu caráter representativo, cuja base seria o platonismo. As observações são de Dominique Combe, em seu estudo *Poésie et récit: une rhétorique de genres*. (Combe, 1989)<sup>26</sup> Tal recusa teria como fundamento um novo sistema de gêneros, dualista: “lá onde o poema sugere, a prosa desenvolve, sublinha, por uma espécie de expansão retórica.” (idem, p.96)<sup>27</sup> Valéry reuniria os temas essenciais do platonismo: a rejeição das imagens, dos simulacros relacionados às “cópias” perniciosas. É importante observar essa oposição, para que se compreenda em que sentido a recusa de Yves Bonnefoy à narrativa já se situava, a despeito do sistema dualista, num outro caminho. A citação é de Paul Valéry.

26 Algumas observações provêm também do estudo de Enikő Sepsí, “Yves Bonnefoy et le poème en prose”, que retoma, por sua vez, algumas considerações de Dominique Combe. Cf. bibliografia.

27 A exclusão do narrativo, de início como exigência própria a alguns poetas, como Mallarmé, se tornaria parte integrante, assim, da paisagem poética contemporânea. Cf. p.10.

Par rapport à un poème, un roman (au sens moderne) contient plus de caractères arbitraires, moins de rigueur fonctionnelle, moins de lois intrinsèques, plus de “matière” [...] Tandis que le roman tend à se substituer une image des choses et des gens, une fausse vie – le poème tend à l’essence (qu’elle existe ou non), c’est-à-dire à se substituer l’activité pure du système neuro-mental. La différence est une différence de *pureté* avec le roman. (Idem, p.27) [Com relação a um poema, um romance (em sentido moderno) contém mais caracteres arbitrários, menos rigor funcional, menos leis intrínsecas, mais “matéria” (...) Ao passo que o romance tende a substituir uma imagen das coisas e das pessoas por uma vida falsa – o poema tende à essência (que ela exista ou não), isto é, a substituir a atividade pura do sistema neuro-mental. A diferença é uma diferença de *pureza* com o romance.]

Não se trata, para Yves Bonnefoy, de uma diferença com relação à “pureza” ou ao que se possa conceber como uma “atividade pura do sistema neuro-mental”, fazendo da poesia um caminho ao inteligível. Tampouco de uma oposição entre verdade e falsidade, espelhamento de uma contrariedade entre poesia e narrativa. O mito da “poesia pura” em Valéry, todavia, embora pretendesse uma “essência”, determinaria como ontologicamente inferiores categorias antinômicas como a narrativa, o romance e a ficção. As implicações são variadas: trata-se de interpretar tal recusa como uma ascese, desde Mallarmé. A narração, para ambos, estaria próxima de um imediato/espontâneo da reportagem e do homem loquaz. No surrealismo, a narrativa tanto quanto o romance seriam desqualificados, do mesmo modo, em virtude de um certo caráter imotivado “carregado de conotações pejorativas no contexto de Mallarmé”. (Idem, p.13) Tratava-se de opor “a exaltação poética à mediocridade prosaica”. (Idem, p.20) A exclusão da narrativa se estenderia de Valéry a Breton e Reverdy. Uma objeção como essa se refletiria sobre a dimensão do autor, alienado por uma escrita “natural”. Mesmo Yves Bonnefoy se inquietaria com o “desabrochar de forças inconscientes reveladas pela narrativa”.

A condenação da narrativa pelo surrealismo, ao aproximá-la do romance, com suas descrições, comentários e estrutura, não se subsumiria, no entanto, ao lugar do inconsciente. A essa dimensão se somaria um valor arbitrário, uma dimensão realista. Trata-se de um tipo de escrita, de um modo narrativo compreendido a partir da representação de um encadeamento de fatos, com uma cronologia e uma lógica. Valéry reduziria a ideia de romance, por exemplo, à intriga. Yves Bonnefoy, portanto, ao retomar o termo “*récit*”, situa-o próximo ao que Hugo Friedrich chamaria de uma natureza referencial ancorada na realidade. Nesse sentido, não remonta nem ao projeto de Valéry, nem ao surrealismo. O “*récit*” comporta leis, embora haja nele, ao mesmo tempo, uma abertura a uma dimensão inconsciente. O poeta não se voltaria, dessa vez, contra “esse lugar verbal do qual Mallarmé quis fugir” e cuja permanência observaria em Baudelaire. (*L’Improbable*, p.33) Por outro lado, a narrativa se identificaria por vezes, em Yves Bonnefoy, com os termos “livro” e “ficção”. O primeiro termo se encontra no vocabulário de Mallarmé, cujas ressonâncias Dominique Combe procurou acompanhar. Voltando-se à representação, a uma função referencial, a narrativa, sendo ficção, participaria das funções retóricas ligadas à sua expressão: o limite descritivo, a lógica sintagmática. Tal ordenação conduziria o texto a essa “fatalidade de ser um livro”, como afirmaria Yves Bonnefoy a respeito de *L’Ordealie*. O poema, diferentemente, universalizaria as figuras da ficção, ao descontextualizá-las em *Douve* ou em *Paulina 1880* de Pierre Jean Jouve: dissociando os pronomes pessoais de sua referência ficcional.<sup>28</sup> Nesse sentido, *L’Ordealie* seria um “romance”, irredutível a toda verossimilhança.

*L’Ordealie*, le “roman” que j’avais écrit puis détruit trois ou quatre années avant, parce que ces bifurcations, ces décompositions prismatiques étaient certes irréductibles à toute psychologie,

---

28 Sobre a relação entre a escrita de *L’Ordealie* e de *Douve*, refiro, ainda uma vez, ao estudo de Dominique Combe, 1989, cf. p.132-5. Sobre Yves Bonnefoy, cf. também p.180-184.

toute vraisemblance, se retirant comme une eau de l'écriture finie. (AP, p.98) [*L'Ordalie*, o “romance” que eu havia escrito depois destruído três ou quatro anos antes, porque essas bifurcações, essas decomposições prismáticas eram, de fato, irredutíveis a toda psicologia, toda verossimilhança, retirando-se como uma água da escrita finita.]

Se toda a literatura é ficção – e a poesia lírica traria senão um apelo à verdade, na proximidade ética com o outro –<sup>29</sup> se toda a literatura culmina, além disso, em representação, em autoilusão, a narrativa seria o lugar evidente dessa relação. A transformação estilística do romance/narrativa *L'Ordalie* em poema, segundo Yves Bonnefoy, tinha por mérito liberá-lo de seu “veio de ficção”. A nova escrita traria uma ressonância “menos determinada e mais interior” à sua expressão pessoal. (RT, p.198)

No momento em que *L'Ordalie* ressurgiu, no entanto, junto com a referência, em *L'Arrière-pays*, a uma outra narrativa rasgada, “lacrada”/“scellée” – *Le Voyageur* – há uma mudança. O poeta encontraria, desta vez, a possibilidade, através da narrativa, de uma “provação”. Se, num primeiro instante, o “eu” recusara um “desdobramento do sonho”, ao mesmo tempo ficcional e realista, ao qual o projeto narrativo estaria intimamente ligado, trata-se agora de retornar a essa escrita, vendo nela a possibilidade de “aproximados os fatos da vida, fornecer confirmações ou chaves”.<sup>30</sup> Contra a escrita imaginativa de *Le Voyageur*, era preciso buscar a “análise alerta, condição da experiência moral”.<sup>31</sup> A narrativa deixaria de encontrar o seu direto espelhamento na ideia de ficção. É impor-

29 Cf. capítulo anterior.

30 RT, p.199: “[...] c'est que je voulais de l'écriture qu'elle soit, non le déploiement d'un rêve, aux ambiguïtés infinies sur les marges du temps vécu, mais l'épreuve par laquelle on peut se prouver, et à soi-même d'abord, digne de vivre là où la vie a son lieu, c'est-à-dire “ici”, “maintenant”, dans la présence des autres êtres”.

31 AP, p.100: “Je déchirai *Le Voyageur* parce que je ne voulais pas l'écriture imaginative, et scellée, mais l'analyse avertie, condition de l'expérience morale”.

tante observar a presença cada vez mais frequente na obra de Yves Bonnefoy dos poemas em prosa, dos poemas narrativos: em “La maison natale” de *Les Planches courbes*, ou nos poemas sobre Zêuxis, em *La Vie errante*, rompendo com as partições do sujeito que determinariam os gêneros distintos da poesia, da narrativa e da crítica, através de formas híbridas como o “*récit en rêve*”.<sup>32</sup> Haveria aí um “espírito da poesia”, como na nota sobre *L’Ordalie*, não mais restrito à forma exclusivamente poética. Com suas palavras, a poesia deixaria de opor-se à narrativa, como se a segunda estivesse relegada apenas a um “teatro onde se encena o sonho”. (Idem, p.200) A atribuição à primeira parte de *Douve* do título “teatro”, talvez porque comportasse um desenvolvimento de caráter narrativo, com a utilização de uma única forma verbal, o “imperfeito”, que indicava uma ação e a retrospectiva dessa ação pelo “presente” – “je vois” em oposição ao “je te voyais” dos primeiros poemas – tal perspectiva é reconsiderada. Jean Grosjean, num dos primeiros ensaios consagrados a *Du Mouvement et de l’immobilité de Douve*, em 1954, reconheceu no conjunto um tom narrativo que lhe conferia unidade e que se compunha de explosões líricas, retomando o que chamaria de uma “epopeia em filigrana”, através de “repetições encantatórias”. (Grosjean, 1954, p.510-1) A presença de uma personagem que teve, por sua vez, a sua gênese a partir de uma outra narrativa intitulada *Rapport d’un agent secret*, ainda que indicasse esse caráter narrativo preservado pelos poemas, apontaria para uma indeterminação pretendida pelo poeta. As imagens recorrentes e a fragmentação da narrativa, em *Douve*, permitiam aos poemas a repercussão de outros instantes. Encontrava-se aí a origem de uma “composição simbólica”. Ao consentir à ideia de narrativa, portanto, Yves Bonnefoy manteria um apelo à multiplicidade, representada pelo sonho.

---

32 Lallier, François. “Le vrai lieu de l’image”. In: *Europe*, 2003, p.131. Nesse texto, o autor procura distinguir “*récit en rêve*” de “*récit de rêve*”, observando a recusa de Yves Bonnefoy do sonho como objeto, ao propor um sujeito onírico como não exterior à linguagem.

[...] Qui a dit que le récit d'un rêve ne valais pas, qu'il était inadmissible, parce qu'il substituerait le défini au multiple? Chaque phrase est un labyrinthe, ce sont partout des grottes où de l'eau luit sur des pierres. (RT, p.51-2) [(...) Quem disse que a narrativa de um sonho não valia, que era inadmissível, porque substituiria o definido pelo múltiplo? Cada frase é um labirinto, são grutas em todos os lugares onde a água reluz sobre pedras.]

Mesmo os “poemas em prosa”, que evitariam digressões morais ou explicativas, preservando sua unidade,<sup>33</sup> muitas vezes não serão o texto “cadré”/enquadrado, conforme caracterizado por Jean-Michel Maulpoix, recolhendo um objeto prosaico, recusando a direção a um sujeito. Deixando de situar-se, além disso, como oferta ao outro. (Maulpoix, 1996, p.14) Porque alguns dos “poemas em prosa” de *La Vie errante*, por exemplo, como em “Les raisins de Zêuxis”, dialogam através das recorrências, das sugestões narrativas. Eles fazem emergir um lugar da experiência, ao mesmo tempo em que haveria aí uma distância com relação a um “eu do texto”. A própria expressão “récit en rêve” indicaria essa provação do “eu” e do labirinto. “Eu” em tensão permanente com o registro autobiográfico, com a hesitação da escrita.

Nesse sentido, uma hesitação entre os gêneros poesia e narrativa – mas também “ensaio filosófico” e “crítica de arte”, em *L'Arrière-pays* – revelaria a sua permeabilidade. É ela que estará, muitas vezes, na dimensão fragmentada de algumas dessas narrativas, como se poderá observar em “L'Égypte”. A configuração narrativa ficcional, para tomar de empréstimo uma expressão do livro *Temps et récit* de Paul Ricœur, buscaria esse “alargamento das variações imaginativas”. A experiência do tempo se subsumiria a um modo narrativo distinto, diferentemente da narrativa histórica.<sup>34</sup> A ficção – o sonho, por vezes, para Bonnefoy – implicaria um momento de dis-

33 Sepsi, “Yves Bonnefoy et le poème en prose”; cf. bibliografia. O autor apresenta, nesse ensaio, uma leitura de *La Vie errante*.

34 Ricœur, 1997a, p.217-39.

tanciamento da relação de si a si. Embora a perspectiva central do poeta se contraponha a esse lugar legitimado da ficção (também do “*récit de fiction*”), ao buscar um sentido da verdade, tal proposição narrativa comportaria uma dimensão do “eu” pretendida em sua relação consigo mesmo e com o outro. Narrativa, para dizer de uma abertura ao “sonho”, e que Paul Ricœur caracterizaria, a respeito da narrativa ficcional, como uma libertação do narrador em relação à obrigação de dobrar-se aos conectores da reinscrição do tempo vivido sobre o tempo cósmico.<sup>35</sup> As narrativas de Yves Bonnefoy, com frequência, explorariam esses outros tempos. São perpassadas, igualmente, por diversos “eus”. O próprio projeto autobiográfico não será possível senão por essas falhas/descontinuidades.

O “eu” que se detém na soleira é, assim, aquele diante do qual cada uma dessas interrupções se manifesta, e que faz acompanhá-las de uma reflexão. Espaço dilatado da escrita, em oposição à poesia, por comportar uma perspectiva da reflexão crítica e do “agir humano” (*práxis humana, mimesis praxéos*, contrastada com o *pathos* cósmico, ação que já é, de algum modo, pré-significada),<sup>36</sup> nele haveria um lugar para os “mil circuitos de análise, de memória, para percorrer pacientemente em minhas profundezas”. (AP, p.148) A imaginação se substitui – e então é mais evidente que as “variações imaginativas” indicadas por Paul Ricœur trazem um retorno em Yves Bonnefoy – por uma busca do “eu”, por um sentido da terra (“a terra é, a palavra *presença* tem um sentido”) (idem, p.149) que é

35 Idem, na edição brasileira, p.219.

36 Sobre a oposição entre narratividade e poesia lírica em Paul Ricœur (1997), cf. “Narratividade e referência” (p.118-25). Para ele, “o que é ressignificado pela narrativa é o que já foi pre-significado no nível do agir humano”. É interessante observar que em Yves Bonnefoy essa pre-significação do agir humano constitutiva da narrativa é fraturada em virtude do olhar presente e do apelo ao sonho: busca menos da ação, do tempo da ação ou dos acontecimentos, do que do “eu”. Nesse sentido, o poeta se aproximaria do que Ricœur define como modo lírico da poesia: oposição entre re-significação e redescrção; cf. p.123-4.

o sentido mesmo da poesia (pujança ontológica da simples nomeação) e a possibilidade de uma presença a si e ao mundo.<sup>37</sup>

## VI

La poésie, c'est une reconquête  
du Je, mais dans une transfiguration.  
[A poesia é uma reconquista do Eu,  
mas numa transfiguração.]<sup>38</sup>

A citação é de uma carta de Yves Bonnefoy a Gaëtan Picon, num dos momentos de ruptura do grupo da revista *L'Éphémère*, em 1968, que contava com André du Bouchet, Jacques Dupin e Louis-René des Forêts. Contestando uma ideia presente em *Les Jardins du Luxembourg* – “uma relação consigo mesmo como fato, como objeto de uma psicologia, como elemento de uma sociedade definida” – Yves Bonnefoy estabelece um dos caminhos centrais para considerar o que compreende como uma relação entre o “eu” e a poesia. Relação

---

37 Nesse sentido, como na frase de Emmanuel Mounier tomada de empréstimo por Paul Ricœur, “la personne ne se trouve qu'en se perdant”. Não se pode esquecer, todavia, que o conceito de identidade narrativa de Paul Ricœur (1990, p.137-98) aproximaria os caminhos indicados pela ideia de narração, em *Temps et récit*, e pela ideia de identidade pessoal, observando suas implicações entre uma teoria da ação e uma teoria moral (idem, p.193 e ss) perpassada pela compreensão das personagens e de si. Assim, o retorno (ou a reconquista) do “eu” em Yves Bonnefoy indicaria, antes mesmo do gesto hermenêutico de Ricœur, um aprofundamento da escrita autobiográfica diante da própria dificuldade de narrar e assumir a voz e o tempo enunciados (tempo narrativo que não é, em Ricœur, a inescrutabilidade fundamental da poesia). A “terra”, o “simples”, que são horizontes da poesia de Yves Bonnefoy, aos quais se retornará no último capítulo, não encontrarão, todavia, nem uma “simplicidade indecomponível do *cogito*”, de certo modo “fundamental”, nem a “vertigem de sua dissociação”, para retomar os caminhos de Ricœur (1990, p.30).

38 Carta de Yves Bonnefoy a Gaëtan Picon, 23 de setembro de 1968, apud Mascarou, 1998, p.75. Sobre o episódio de rompimento da revista *L'Éphémère*, bem como sobre os demais desdobramentos dessa publicação, com análises, sumários da revista etc., cf. o estudo de Mascarou.

que reside numa distância do “je” ao “moi” – “a consumação desse eu” – mas também ao “il”, ao “tu”, numa resposta que repercutirá algumas dessas tensões da identidade e da alteridade: da alteridade constituída pelo texto literário e pelas diversas escolhas que essa escrita possibilita ao “eu”. “Autobiografia, portanto, mas também autografia, autonecrografia, heterografia, pois a poesia intensifica todas as grafias possíveis”, como afirmaria Jean-Michel Maupoix. O trabalho autobiográfico residiria menos na reconstituição da gênese de um indivíduo, do que num lugar em que ele se desfaz e se assume: a autobiografia buscando centralizar a figura, a poesia dispersando, desfigurando. (Maupoix, 2002, p.238)

Há, em *L'Arrière-pays*, um apelo à escrita autobiográfica – menos elíptica do que em *Douve* ou em *Pierre écrite* – que aprofunda um sentido da experiência perpassada pelo texto. Feita de aparições, de reflexões, com muito pouco de narrativa propriamente, entendendo por isso a sucessão de eventos e circunstâncias ou a referência a acontecimentos da vida pessoal. Autobiografia, no entanto, pelo engajamento do autor nessa escrita, que relata lembranças da infância, impressões: o ruído de vozes na rádio de ondas curtas, a viagem à Índia, o sonho na manhã de Arezzo, evocando uma igreja octogonal em cujas paredes havia Sibilas anunciando a encarnação. Pequenos relatos, rapidamente interrompidos pela reflexão. Capazes, entretanto, uma vez recoberta uma sequência temporal suficiente, de fazer surgir o caminho de uma vida.<sup>39</sup> O mais longo, sobre a infância em Tours, antes da guerra, ao contar sobre a espera das férias em Toirac, resultaria na descrição dessa inquietação no lugar que separava, 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. (AP, p.102) [(...) A obsessão do ponto que separa duas regiões, dois influxos me marcou desde a infância e

---

39 A sugestão é do estudo de Starobinski, 1970, p.257.

para sempre. E, de fato, porque se tratava de um espaço mítico mais que terrestre, na articulação de uma transcendência.]

São também relatos de leitura, como de *Dans les sables rouges*, história de um jovem arqueólogo com o qual se identificaria no momento da visão de uma menina. E que conhece, guiado por ela, uma cidade subterrânea que, subitamente, desaparece. A porta se fechou “e mesmo se apagou”.<sup>40</sup> Outro relato, sobre a leitura de *Magic and mystery in Tibet*, descreveria o deserto que é o deserto das páginas, os caminhos não abertos, ao qual oporia a presença de Roma. (AP, p.46) A reflexão encontraria a dimensão arquitetural “que é a permanência vivida”, contra o “arrière-pays” fugitivo. São encontros com as obras de arte, paisagens e cidades, ou com o viajante estrangeiro, duplo fundamental do narrador, em *Le Voyageur*, duplicando-se por sua vez:

[...] Quelle peur en moi, aussi bien, quel interdit que ne peut transgresser encore la remontée symbolique? J'écoute, il y a d'autres variantes, peut-être d'autres figures. Et de fait: le voyageur avait rencontré, une nuit, un inconnu à Florence. (AP, p.96) [(...) Que medo em mim, igualmente, que proibição que não pode ser transgredida ainda pela elevação simbólica? Escuto, há outras variantes, talvez outras figuras. E desse fato: o viajante havia encontrado, numa noite, um desconhecido em Florença.]

François Lallier acompanhou os desdobramentos desse “eu” confrontado com a experiência fundamental do estrangeiro e do desconhecido, a partir do ensaio de Yves Bonnefoy sobre Alberto Giacometti, chamado “L'Étranger de Giacometti”, e de *L'Arrière-pays*. Esse é o sentido, igualmente, do estudo de Livane Pinet-Thélot, *Yves Bonnefoy ou l'expérience de l'étranger*. (Lallier, in *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX<sup>e</sup> siècle*, 2003; Livane, 1998) A voz que se ouve em *L'Arrière-pays* traz consigo, através da crítica de arte,

---

40 A narrativa se encontra entre as páginas 35 e 42 de *L'Arrière-pays*.

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. (*L’Improbable*, p.321) [(...) Foi junto a uma janela dessa casa que vi uma vez, recortando-se sobre a brancura de uma parede nua, a silhueta obscura de um homem. Ele estava de costas, um pouco inclinado, parecia falar. E isso foi para mim o Estrangeiro.]

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 perturbadores de plenitude furtiva”. A oposição entre dois lugares se inscrevia, no ensaio, entre a “terra feliz das possessões e do sentido, onde não há dúvida” e a “experiência do nada”. (*L’Improbable*, p.322) A imagem do Egito resplandeceria a 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. (*L’Improbable*, p.323) [(...) O Estrangeiro permanece imóvel na soleira. Fala? Mas não, sou eu, no tempo que ele abre, onde deslizo, onde minha palavra se torna, por mais vazia que seja e sem origem, minha única esperança, meu único ser.]

O narrador/crítico se lembraria, além disso, de uma obra de Giacometti: a estátua de uma pessoa que trazia na mão um objeto invisível: “o que não era mais”. (*L’Improbable*, p.324)<sup>41</sup> Centro oculto de uma convergência, tão buscado em *L’Arrière-pays*. E que é também, e 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 “aceitação egípcia do Aqui em todo lugar”, de um centro “que permita escapar à dialética do aqui e do distante”, conforme investigado por Patrick Née em *La Poétique du lieu dans l’œuvre d’Yves Bonnefoy ou Moïse sauvé*: “para preservar esse Outro lugar no coração mesmo do aqui”. E que o autor caracterizaria como um “descentramento do centro”, com uma tensão entre o Egito insituável e Roma “em todos os lugares”. (Née, 1999, p.288, 12 e 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. (*L’Improbable*, p.329) [...] E quando ele ia embora, na hora em que as cores caem, ou quando demorava-se apaixonadamente a falar, às vezes com um desconhecido, sempre com o Desconhecido, era à espera desse milagre: que subitamente o real tivesse seu centro *aqui*, que o ser presente bastasse.]

Há o sentido de uma suficiência do aqui, ao qual se retornará no último estudo consagrado à memória. Solicitação de uma

---

41 “C’est cela aussi, cette absence entre les mains de la figure spectrale, sur le seuil de Giacometti.”

arcádia/“sollicitation arcadienne”, como afirmaria Yves Bonnefoy, na promessa do real a partir da evidência de seus bens, e que será uma das respostas à inquietação/hesitação em *Les Planches courbes*. O centro se estabeleceria, entretanto, 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 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'entrevisions oniriques. (*L'Improbable*, p.323) [Essa figura, é o Estrangeiro, não duvidemos, ou a Ausência, genialmente significadas pela agregação de lembranças e entrevisões oníricas.]

Em Shakespeare, do mesmo modo, Yves Bonnefoy observaria as personagens menos como lugar de análise, do que a projeção de si. Elas constituiriam figuras da dúvida, da possessão e do nada. O poeta inglês viveria cada uma delas como uma metáfora autônoma, viva, de uma parte do que seria o próprio “eu”. “Esse imenso teatro é apenas o de um Eu em luta com todos os seus *outros*. É apenas a diversificação em dimensões quase universais [...] de uma consciência lírica”. (*Théâtre et poésie*, 1988b, p.198) O poema seria um destino, assim, que “tomou forma [...] e sabe dizer, diretamente, sua adesão a si mesmo”. (*Théâtre et poésie*, 1988b, p.203) Busca-se dizer “eu”, diante dessa virtualidade autobiográfica das “ficções nascidas da esperança e da desilusão quanto ao poder dos signos”: capacidade “de se reconhecer e de se aceitar”.<sup>42</sup> Os signos trariam consigo a possibilidade de retornar, através do tempo, à existência

---

42 As citações estão, respectivamente, na entrevista de Yves Bonnefoy à revista *L'Œil-de-bœuf*, cf. bibliografia, e em *Lieux*, 21, em que abordaria a questão do “eu” em face da ficção.

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 [...] (*Entretiens*, p.115)  
 [...] O que deve caracterizar a poesia futura não é a renúncia a dizer “Eu”, é que busque fazê-lo de outra maneira, por efração desse “eu” que não dispõe de um mundo senão porque esse, que é imagem, não é nada. (...)]

Há uma reconquista do “eu” que é, assim, um engajamento na “restituição de seu ser próprio”. (Idem, 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, assumido-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.<sup>43</sup> 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, 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 “critique en rêve”,

43 Não se aprofundam aqui, evidentemente, as diversas considerações de Lejeune (1975). É preciso apenas indicar que a oposição entre ficção e autobiografia, esta última em vista de um contrato, de um nome textual e “indubitavelmente referencial” (p.35) (apontando, assim, para um valor de verdade, ainda que este não seja apenas exterior ao texto, mas dado em função do tipo de leitura que engendra) (p.46), não repõe a mesma oposição em Yves Bonnefoy, também em função do gênero privilegiado por Lejeune.

investindo de maneira evidente o olhar analítico, no ensaio sobre Mallarmé, *La Hantise du ptyx: un essai de critique en rêve*, por exemplo, com a vivência do “eu”, com uma escrita que se permite outra mobilidade e que retomaria um sentido certamente positivo do sonho. A mesma interrupção se pode vislumbrar no ensaio sobre Roland Barthes, na hesitação da folha, rescindindo a um “eu” em face de suas próprias inquietações. Em sentido inverso, *L’Arrière-pays* ou “L’Égypte” trariam, 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, como diria Jean-Michel Maulpoix, e que retorna a cada uma delas afirmando o seu abismo. (Maulpoix, 2002) 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.

Desse modo, a escrita de Yves Bonnefoy ficaria a meio caminho da poesia e da autobiografia, conforme caracterizados por Maulpoix. Porque a gênese do “eu”, a despeito de não manifestar-se como “história”, como continuidade, é buscada por uma escrita que situa suas inquietações, 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”.<sup>44</sup> O lugar mesclado dos gêneros permite, ademais, a emergência ao texto, em *L’Arrière-pays*, do acontecimento biográfico, ao mesmo tempo em que ele é apenas sugerido. Assim, é possível dizer, como Hervé Micolet, que *L’Arrière-pays* “no caminho biobibliográfico da obra de Bonnefoy, ocupa o lugar de uma experiência crucial”. (Micolet, 2005, p.17)

---

44 Prefácio a Lely, 1990, p.15: “Il y a grande différence à souffrir dans le temps mortel ou simplement l’évoquer dans l’œuvre. Et tout attrait pour la précision d’une langue ressemble bien à la tentation de se dérober à cette nuit du dehors, qui est tout de même le seul réel.”

Mas a autobiografia é também autografia da escrita. A passagem do tempo em “Les découvertes de Prague” e “Nouvelle suite de découvertes”, indicada pelas datas afixadas a cada momento de retomada do texto, como se fosse um diário, antes mesmo de indicar uma sucessão de acontecimentos, aponta 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, p.229),<sup>45</sup> em vez de uma verdade do passado, narrativa posterior, que é o índice de uma distância e da impossibilidade/necessidade, em Yves Bonnefoy, de oferecer dele uma imagem 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. O caminho de uma “simplicidade” em Yves Bonnefoy será retomado no último estudo consagrado à memória. 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”. “Novo nascimento”, “terra segunda”:

[...] 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. (AP, p.65) [(...) Pois a pedra, as árvores, o mar ao longe, o calor, todas as espécies sensíveis que até então moviam-se sem fim sob meus olhos, espelhamento de água fechada, retornavam como secas, era meu novo nascimento.]

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

---

45 Genette distingue, nesse momento, quatro tipos de narração considerados do ponto de vista da posição temporal: narrativa posterior, anterior, simultânea e intercalada.

de privado de “luzes”. (Starobinski, 1970, p.265; 261)<sup>46</sup> 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”. (Idem, 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, além disso, uma outra hesitação: diante das paisagens, das pedras e das obras de arte. O caráter do presente se deixa perpassar por outras escolhas. E se há escolhas frequentes à escrita de *L'Arrière-pays*, de “Les découvertes de Prague” e de “L'Étranger de Giacometti”, elas se encontram também na recusa ou apelo às imagens. Trata-se de um tempo das imagens e da hesitação diante de um “segundo grau de intensidade ontológica”. Delas é que provêm, aliás, o projeto narrativo e a busca do “eu”.

## VII

*L'Arrière-pays* é um livro de imagens. A angústia de um outro caminho, de uma terra distante, para além das montanhas, não se diz sem menção a esse lugar. Imagem multiplicada: são as paisagens de Piet Mondrian ou de Nicolas Poussin, sendeiros que se abrem, “um caminho que será a própria terra”, como indicariam a *Paysage*

---

46 “Il n’y aurait pas eu de motif suffisant pour une autobiographie, s’il n’était intervenu, dans l’existence antérieure, une modification, une transformation radicale: conversion, entrée dans une nouvelle vie, opération de la Grâce”.

e a *Petit paysage d'Italie vu par une lucarne* de Edgar Degas. Ou como para *Le Nuage rouge* de Mondrian: “o crisol onde a terra distante, dissipada, viria readquirir forma”.<sup>47</sup> Em *L'Arrière-pays*, Yves Bonnefoy afirmaria a “necessidade que temos das imagens” e a relação que estabelecem, de maneira geral, com a criação poética. Assim as definiria, como o que aparece nos devaneios a partir das experiências e dos desejos que as “simplificam, ou intensificam, ou transfiguram”. A relação com o sonho é evidente, conforme já se assinalou. São também imagens que se fixam com seus traços: “tudo que parece, apesar de tudo, fazer da visão fugitiva um fato”, interrompendo o fluxo. A citação é de *Entretiens sur la poésie*.

Les images, c'est bien sûr ce qui apparaît dans la rêverie, à partir des expériences déjà tentées dans notre pratique effective et des désirs qui les simplifient ou intensifient ou transfigurent. Mais c'est aussi le cadre, la page, la fixité du tracé, tout ce qui semble faire de la vision fugitive un fait malgré tout, un fait relevant d'un autre lieu que celui de notre vie, et témoignant même peut-être de l'existence d'un autre monde. (*Entretiens*, p.12) [As imagens são com certeza o que aparece nos devaneios a partir das experiências já ensaiadas em nossa prática efetiva e dos desejos que as simplificam ou intensificam ou transfiguram. Mas são também o enquadramento, a página, a fixidez do traçado, tudo o que parece fazer da visão fugitiva um fato apesar de tudo, um fato proveniente de um outro lugar que não a nossa vida, e testemunhando mesmo talvez a existência de um outro mundo.]

No fim dos anos 1960, Yves Bonnefoy recebeu um convite de Albert Skira para participar da coleção *Sentiers de la création*, criada alguns anos antes em Genebra. São livros de imagens, em que as imagens se relacionam com o texto literário. Embora elas tenham sempre participado de sua obra ensaística e poética, não apenas com o sentido da crítica de arte frequente ao surrealismo, em *L'Ar-*

---

47 As três telas ilustram, respectivamente, as páginas 58-59, 153 e 151.

*rière-pays* elas adquirem um lugar central. Imagens não do próprio escritor, como de Roland Barthes ou de Henri Michaux, que ilustraram a mesma coleção. A relação entre texto e imagem, como afirmaria Hervé Micolet, não é também uma relação secundária de ilustração. (Micolet, 2005, p.35) As imagens são acompanhadas apenas de pequenas frases extraídas do texto, sem menção direta. Em *L'Arrière-pays*, elas não recebem comentários. Deixam-se enunciar, no entanto, através do texto. Constituem a raiz de seu próprio movimento, hesitante, tanto quanto de sua intriga: da recusa das imagens à aceitação delas e de si. Conforme afirmaria Catherine Becchetti, no ensaio “Du rêve de l’image à la parole simplifiée”, “entre a representação pictural e a voz hesitante que anuncia a presença, se desdobra todo o espaço da criação poética como Yves Bonnefoy a compreende”. (Becchetti, 1994, p.2)

Em “La présence et l’image”, aula inaugural do curso de poética do Collège de France, em 1981, o poeta investigaria um de seus desdobramentos. A imagem estaria próxima da ideia de ficção. Trata-se, em primeiro lugar, de sua relação com as palavras: “eu chamarei imagem essa impressão de realidade enfim plenamente encarnada que nos vem, paradoxalmente, das palavras que se desviam da encarnação”. (*Lieux*, p.26)<sup>48</sup> A imagem é mentira, “por mais sincero que seja o criador de imagens”. Nesse instante, Yves Bonnefoy definiria a poesia como uma negação da imagem, uma transgressão. A imagem seria o “mundo-imagem” que é preciso combater, com vistas à finitude: dialética também do sonho e do aqui, do “eu que sonha” e do “eu que existe”. Toda representação se tornaria um véu que esconde o “verdadeiro real”. “A poesia conhece a sua própria mentira”, como já se indicou, mas através de sua relação com a imagem. Esse é o primeiro sentido, e o negativo, das imagens de *L'Arrière-pays*: visão “coerente e suficiente”, que “se substitui ao mundo da finitude”.

Mas a imagem comporta também uma verdade, como afirmaria em “Leurre et vérité des images”. (Bonnefoy, 1993, p.35-78) Assim

---

48 O texto foi reunido também em *Entretiens*, p.179-202.

Florença, esse lugar de conversão para Yves Bonnefoy, é também 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. (AP, p.80-3) [Florença tinha sido para ele a educadora ferida, memoriosa, sábia, de que ele tinha necessidade, que buscava. E ela lhe mostrou, lição jamais recebida até então, que podemos amar as imagens, mesmo que em cada uma reconheçamos o não ser: tanto é verdade que todas essas obras juntas, elas não são uma anulação recíproca, mas um aprofundamento possível de si-mesmo, e enfim o destino.]

*Ut pictura poesis.* Um aprofundamento de si é obtido através das imagens. O poeta não hesitaria em referir a esse lugar de contato da poesia e da pintura. O pintor seria aquele que “permitiria ao poeta melhor compreender a natureza da ilusão”, que tanto a poesia quanto a pintura têm em comum: “é a preocupação do que chamo *imagem*”. (Bonnefoy, 1993, p.44) A arte italiana revelaria, por um lado, a “felicidade que há nos aspectos do mundo, quando os percebemos como componentes de nosso lugar”. (Idem, p.63) É preciso compreender essa dialética de Yves Bonnefoy mediante o mesmo caminho que se divisou na leitura do poema “Vrai nom” de *Douve*. Somente assim poderemos entender sua recusa, por outro lado, a Picasso e Manet. Este faria com que a arte rompesse com “seu antigo projeto de conhecimento, metafísico ou moral”. Picasso, em *Les Demoiselles d'Avignon*, tentaria desarticular a pintura como lugar de uma “consciência profunda”. (Idem, p.69; 71)<sup>49</sup> No ensaio “Giacometti et Picasso”, em *Remarques sur le regard*, Yves Bonnefoy

---

49 A análise de Yves Bonnefoy da mesma tela encontra-se também no texto a seguir, cf. p.91-6.

explicitaria essa contrariedade ao opor o projeto de ambos. É revelador que a recusa a Picasso encontre, no que caracterizaria como uma “abolição do olhar”, um componente da relação das imagens e do “eu”. O autorretrato, para Picasso, seria um problema, como no *Autoportrait* de 1906, em que desviaria o olhar. Nas duas telas de 1928, *Le Peintre et son modèle*, Yves Bonnefoy chamaria a atenção para essa inaptidão do artista de colocar-se “em plena presença” do outro e de si. Numa delas, a modelo com três olhos, que miram o artista, encontra em sua representação apenas dois que observam não a ela, porque voltados “para nós, que estamos fora da cena, como se quisessem escapar ao pedido que lhes é dirigido”. Não se afrontam a intensificação e a inquietude desse olhar.

Comment mieux signifier que le regard, voie d'émergence de l'être dans la figure, est ce qui hante Picasso, mais aussi ce qu'il craint de ne pouvoir soutenir, ce que son art va à la fois garder en mémoire et éviter de affronter? (*Remarques 2*, p.82) [Como melhor significar que o olhar, via através da qual o ser emerge na figura, é o que mais aparece em Picasso, mas também o que ele teme não poder sustentar, o que a sua arte vai ao mesmo tempo guardar em memória e evitar afrontar?]

Alberto Giacometti, por sua vez, como para o poeta Jacques Dupin – “ele persevera nas aparências e escava o real até tornar visível a essência de sua relação, isto é a presença do sagrado” – (Dupin apud Mascarou, 1998, p.125) seria aquele que colocaria em primeiro plano, não o prazer estético, mas a exigência moral. (*Remarques 2*, p.100) Ele atestaria a presença, segundo Bonnefoy, mas também “essa descoberta de si”, situando-se na contrariedade de Picasso,<sup>50</sup> ao ir “direto ao rosto”.<sup>51</sup> Contra a arte lúdica e livre,

50 Sobre o caminho da representação do rosto, que conjugaria “aparência, essência e intemporalidade”, e as interrogações sobre a ausência de retratos na arte moderna, cf. ainda Yves Bonnefoy. “Le Portrait: sa naissance, sa renaissance”. In: Campbell, 1991b.

51 “Proximité du visage”, *L'Improbable*, p.316.

as “facilidades da virtuose sarcástica”, Giacometti, paralisado, se colocaria frente ao “duro fardo da responsabilidade pessoal”, no século que começava com o sentimento da relatividade das culturas, da irrealidade dos valores da tradição ocidental. Daí a “esterilidade inquietante” do artista no pós-guerra dos anos 1920. A hesitação é a mesma que caracterizaria a sua invocação na revista *L'Éphémère*, segundo Alain Mascarou, por um engajamento na “existência real”, aproximando vida artística e sucessão de provações. (Mascarou, 1998, p.127)

A pintura/imagem comporta, para Yves Bonnefoy, portanto, ilusão e verdade. Com essa dicotomia, o poeta investigaria a *Passage du Commerce-Saint-André* de Balthus, no ensaio “L’invention de Balthus”, observando as “figuras com mais ausência, as miragens mais perigosas”, mas também um rapaz debaixo da soleira da porta: “ele significa a presença que veio da ausência”. (*L’Improbable*, p.55) E, então, um Balthus oposto ao “rei dos gatos”: oposição entre o que estivera preso aos números, à literalidade, e o outro que se confronta com esse “grande realismo” – a expressão é constitutiva da ensaística de *L’Improbable* – “não figurável na transcendência desse olhar”. (*L’Improbable*, p.56)

É importante indicar a dimensão do olhar do pintor ao reencontrar um outro. Hesitação que Yves Bonnefoy colocaria sob o signo do tempo, em seu estudo “Le temps et l’intemporel dans la peinture du Quattrocento” de *L’Improbable*. Angústia, por vezes, como definiria com relação a *Profanation de l’hostie* de Paolo Ucello, no tremer dos dedos e na fixidez dos olhares, confrontados a um futuro iminente, a uma virtualidade trágica. A *Profanation* “seria” do tempo, ao dizê-lo em sua “rede de projetos e de inquietações”. (*L’Improbable*, p.66) Trata-se da escolha de um momento da pintura: “espessura de hesitações”, frente à ação próxima. Hesitação do pintor e dos gestos. Há um momento cuja intensidade responderia, segundo Pascal Griener, ao que os gregos chamaram *acmé*. A análise é do livro *Rome 1630* de Yves Bonnefoy, em que o poeta figuraria a contradição entre dois acontecimentos do período do barroco italiano: arte refinada e terror desumano. Contradição que Yves Bon-

nefey identifica não apenas na história, nos momentos de decisão e mudança da convicção dos artistas, como procederia Léon Chestov, por exemplo, em seu estudo sobre Nietzsche e Dostoievski – e que apartaria grandemente o projeto *Rome 1630* de *Renaissance und Barock* de Wölfflin, por uma dimensão também pessoal que é, a cada instante, preservada pelo poeta.<sup>52</sup> Contradição na obra: do “eu” e do outro. São dois olhares que devem ser confrontados, no instante. E que trazem uma dimensão do acaso, apontada por Griener, ao fazer da história o “jogo misterioso da necessidade com o acaso”: título de seu ensaio. Por isso, o interesse de Yves Bonnefoy pela “decisão de ser um pintor”, pelo momento decisivo, que estaria no centro de *L’Arrière-pays*, na referência a Nicolas Poussin: “Poussin olha, compreende, e decide pintar, mestre do ramo de ouro, onde quer que eles existam, seus grandes Moisés salvos”. (*AP*, p.155) Momento da decisão, dada no instante, e que se encontra também em *Rue Traversière*, no poema em prosa “La décision d’être peintre”, nele as palavras ininteligíveis mudam-se no sol que se ergue, bruscamente, aos olhos do artista.

Et brusquement, au tournant d’un mur, il eut le soleil levant dans les yeux comme un grand cri d’enveloppement, d’embrasement, de fumée, dans l’inachevé de la lumière. (*RT*, p.100) [E bruscamente, ao contornar um muro, ele recebeu o sol levante no rosto como um grande grito de envolvimento, de abraço, de fumaça, no inacabado da luz.]

Mas é preciso indicar ainda uma outra dimensão desse encontro, dessa atestação de si. Interrupção como a que se surpreende no pássaro da narrativa “Les chariots de feu”: “um desses pássaros hesitou, parecia ferido:” (*RT*, p.154) contra o “leurre”, pássaro de couro vermelho, feito para enganar o falcão. Interrupção que será dada na viagem, lugar de abertura do olhar. Yves Bonnefoy não deixaria de inscrever-se e de indicar essa aproximação entre a viagem e a arte,

---

52 Griener. In: Bonnefoy, 2004a, p.85; 101.

como Goethe no momento em que encontra os túmulos de Verona, inquirindo as ruínas e figuras que são “aqui na Terra, o que foram e continuam sendo”. Divisando, outrossim, no dia em que chegara à Roma, a data de seu “segundo nascimento, de um verdadeiro renascimento”. (Goethe, 1999, p.50; 175) Esse é o sentido que Yves Bonnefoy sugeriria em seu ensaio sobre Bizâncio, “cidade das imagens”, ao vislumbrar esses instantes, como o canto de um pássaro, possibilitando ao “eu” afrontar, ainda uma vez, “nosso mundo em seus aspectos mais fugitivos”. Mas não sem deixar de incluir a cidade na geografia do “arrière-pays”, como indicaria Rémi Labrusse.<sup>53</sup> A citação é do ensaio “Byzance” de Yves Bonnefoy.

[...] et j'ai d'emblée associé à un désir en moi qui recherchait sa patrie, celui d'affronter notre monde en ses aspects les plus fugitifs, apparemment les moins chargés d'êtres, pour les sacrer et que je sois sauvé avec eux. 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. Mais cette éternité ne se donnait plus pour la négation du pays sensible, elle venait brûler dans ses arbres, il fallait la puiser au profond de cette dispersion où nous sommes, parce qu'elle en était la substance même et le corps de gloire, soudain. Toutes les formes de consommation et, par excellence, le voyage. (*L'Improbable*, p.176) [(...) e eu de início associei a um desejo em mim que buscava sua pátria, aquele de afrontar nosso mundo em seus aspectos mais fugitivos, aparentemente os menos carregados de ser, para consagrá-los e que eu fosse salvo com eles. É verdade, cada vez que um canto de pássaro ressoou em alguma floresta, fora de mim, cada vez que vim

---

53 Labrusse. In: Yves Bonnefoy: *Poésie, peinture et musique*, 1995, p.89.

à soleira de um circo de pedra onde é minha ausência que reina, cada vez que o aqui limitado e mortal me pediu assim para romper o selo da recusa moderna do ser, é a irradiação de Bizâncio que por pressentimento, desde que soube o nome da cidade das imagens, acreditei tocar. Tratava-se bem da eternidade esta vez ainda; a nota maior de Bizâncio, percebida em todas as épocas, não tinha parado de vibrar. Mas esta eternidade não se dava mais através da negação do país sensível, ela vinha queimar em suas árvores, era preciso esgotá-la no profundo dessa dispersão onde estamos, porque ela lhe era a substância mesma e o corpo de glória, subitamente. Todas as formas de consumação e, por excelência, a viagem.]

A hesitação entre a viagem e a necessidade de fundar um lugar (uma pátria) é, ademais, transferida à angústia dos pintores que se exilaram ou escolheram uma outra terra, no ensaio “Le peintre dont l’ombre est le voyageur”. E então a pergunta: “O que parece prometer o distante àqueles que conhecem o aqui do mundo?”. (RT, p.160) Tensão, segundo o poeta, entre o imaginário e a evidência da vida. 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. Negação/aceitação do aqui, mas também da arte, da escrita, graças a um “ato de fé”.

A dimensão da imagem possibilita uma suspensão do tempo. Corresponde a “um pouco de duração”, no aqui de nossa adesão, “na finitude”. Oposição entre “dois desejos, dois níveis de nosso desejo”. O momento da ação iminente está próximo da representação de cada uma dessas figuras inscritas na tela, não apenas pelo caráter da ação propriamente, mas pela presença/ausência que elas permitem intuir, como o rapaz da tela de Balthus. G. E. Lessing, em seu estudo exemplar sobre a relação entre a poesia e a pintura, o *Laocoonte*, já havia aprofundado – dentre tantas outras questões, o *docere* das imagens, como na “éducatrice blessée” de Bonnefoy; a ilusão da presença (*evidentia*) de Zêuxis, a que o poeta retornaria diversas vezes, como em “Les raisins de Zêuxis” de *La Vie errante* – essa perspectiva da ação. Trata-se da oposição entre a linearidade da

razão à qual seria submetida a poesia e a simultaneidade da recepção da pintura. Se as ações constituem o objeto da poesia – e daí a direção rumo a uma teoria da arte dramática como representante da poesia em Lessing, realizando “a utopia da linguagem direta”, segundo Márcio Selligman-Silva – a pintura “devido aos seus signos ou ao meio de sua imitação [...] só pode conectar no espaço, deve renunciar totalmente ao tempo”. “A sequência temporal é o âmbito do poeta, assim como o espaço é o âmbito do artista”. (Lessing, 1998, p.190; 211)

Em Yves Bonnefoy ocorrerá uma variação dessa proposição. Embora a arte se inscreva no espaço, ela não deixaria de referir a esse tempo da “duração”. Ele é sugerido na obra pictórica “por sua espessura de hesitações, de ambiguidades, de contradições”. Assim pretendeu em seu estudo sobre o *Quattrocento*. A pintura se dirigiria à ambiguidade da ação. A poesia, por outro lado, ainda que disponha seus elementos de maneira linear, tanto quanto a prosa de “L’Égypte”, pode aproximar-se, por vezes, da representação desses instantes decisivos. Momentos de “simultaneidade”, expressos através das imagens recorrentes da soleira, do limiar, em *Dans le leurre du seuil*, nos textos em prosa “Les raisins de Zêuxis” e “Les découvertes de Prague”, ou como se poderá vislumbrar em “L’Égypte”. A “soleira” ou a “encruzilhada” são alguns dos lugares de predileção de Yves Bonnefoy, em que se “cristaliza uma postura afetiva ou mental”.<sup>54</sup> A interrupção é o momento em que o “eu” se abre ao espaço, afrontando o outro e a si. O momento decisivo (também da abertura da porta, da morte de Douve) torna-se o centro dessa arte “linear”. Porque mesmo a prosa de Yves Bonnefoy privilegiará essa tensão em que o tempo é menos sucessivo do que simultâneo. Estendido, além disso, à recepção, conforme indicado por Lessing para a pintura. Trata-se da sobreposição de momentos que adquirem sentido senão em referência um ao outro, na iminência de cada uma das ações, alternando relações

---

54 Por contraste com o “Jardin” de Ronsard, o “Lac” de Lamartine, o “Sorgue” de Char, indicados por Maulpoix, 2002, p.65.

metafóricas e metonímicas – sobreposição que retoma a oposição entre prosa e poesia. Neles as ações, tão hesitantes, aprofundam, em suas interrupções – em face do “arrière-pays”, tanto quanto do “eu”, do sonho, da escrita, da viagem e das imagens – um sentido fundamental do tempo.

## VIII

A narrativa “L’Égypte”, publicada em *Rue Traversière* em 1977, apresenta três histórias de mulheres. A mãe, no momento de seu derrame cerebral, com uma “inteligência débil, uma percepção incerta e fantasiosa de criança no limiar da linguagem” (RT, p.12), morte a que vem socorrer a narrativa que busca seus gestos e gentilezas: “toute la courtoisie qui lui était habituelle”. A menina, vindo dissipar as tristezas do narrador, mirando o longe: “elle s’arrêta, regardait au loin”. Desliza os pés sobre o gelo fino, testando a sua solidez. A doida *Promé té ché*, na terceira parte, à espera do noivo esquecido e lembrado, acendendo os caldeirões negros sob a porta escura. São três limiares. O primeiro deles entre a morte e a vida, como em *Du Mouvement et de l’immobilité de Douve*, que repercute esses últimos gestos da mãe, na soleira, ainda que o poeta não anuncie a mesma hesitação de Douve. (*Douve*, p.51) Soleira da morte: “O pouco de espaço entre a árvore e a soleira / Basta para que te precipites ainda e que morras” / “Le peu d’espace entre l’arbre et le seuil, / Suffit pour que tu t’élances encore et que tu meures”. (*Douve*, p.69) É a morte aceita, que não pretende incomodar. Limiar que é a delicadeza da distância: de não afrontá-la, porque o lugar da vida já está em si mesmo apartado da região natal, da terra do pai.

Je pensais alors, et non sans tristesse encore, que s’était toujours cachée sous cette courtoisie, et même dissimulée à soi-même, l’expérience d’une distance. (RT, p.12) [Pensei então, e não sem

tristeza ainda, que sempre se escondera sob essa gentileza, e mesmo dissimulada para si, a experiência de uma distância.]

Limiar também do nome, na cidade vista em viagem, no movimento à deriva do barco: início da narrativa. Representa-se a incapacidade/necessidade de acolher o outro, porque a nomeação e a palavra estão sob tensão no país estrangeiro. Trata-se de uma distância que repercute as tentativas do poeta, em meio à linguagem, utilizando-se das palavras e das frases, de abarcar a dimensão de um mundo desconhecido. Busca situar a geografia dos flancos, das igrejas, das montanhas: “será Esmirna? será Tessalônica?”, encontrando o nome “O Egito”, no feminino em francês, quando a própria palavra vem vislumbrar um vazio: o mundo perdido que é preciso reparar. A velhice afásica da personagem *Promé té ché*, a morte da mãe, a visão da menina. Todas apontando para o que está na origem, assumindo a dimensão de sua perda.

O terceiro limiar é dado, assim, também ao nome: *Promé té ché*, literal para o que designa a narrativa, a promessa do retorno do noivo. Em outra língua, na musicalidade que não ressoará senão em suas tônicas finais. Matéria da palavra, para remontar a essa terra das canções em dialeto – *patois*, língua da herança. Limiar do que se encontra entre a reminiscência, a memória das canções, no próprio nome, e a sua extinção iminente. “Mas a lembrança começava a apagar-se, e desapareceu inteiramente com o episódio final”, a partir do qual será mister escrever e esquecer, como resultado da experiência, do “amadurecimento de uma vida”.

“L’Égypte” é a primeira narrativa de *Rue Traversière*. Há nela uma evocação do sonho/devaneio que retoma alguns dos caminhos já indicados. Para dizer que é também o lugar da viagem, das hesitações diante das possibilidades e caminhos. Desse “eu” nas encruzilhadas, afirmando o seu abismo. Divisando os amigos que se dispersaram, a “vasta região quase vazia, que se perdia nas profundezas da Ásia”. Intensifica-se o desejo de reparação da morte materna, em sentido mais destacado. Mas também o amor pela terra do outro, o *arrière-pays*, para além das igrejas e telhados: invisível.

A “terra mesma”, como afirmaria com relação a *Promé té ché*, em sua alteridade e alienação. Todas mirando o longe, sob seus nomes.

Há um modo narrativo que põe em dúvida e afirma os passos difíceis dos acontecimentos narrados, em seu instante decisivo. Diz as certezas – “algumas certezas ao menos” – mas busca nelas a dimensão de um mundo misterioso. “L’Égypte” figura a perda das experiências vividas e possivelmente irreparadas. A imagem da hesitação, no limiar/“seuil”, talvez lhes corresponda, porque encena o momento dessa perda e do que há nela de “qualidade de duração verdadeiramente vivida”. Do que é preciso falar, para reparar e esquecer, no presente da lembrança e do texto. A pergunta final vem corresponder a tal índice. “E eu sonhava que repararia um dia, mas como?”/“Et je rêvais que je réparerai un jour, mais comment?”. Apesar da tristeza que se dissipa, do narrador que já “não está na vida, onde ela é sentida, senão no sonho” – entendê-lo como limiar é, duplamente, buscar a fronteira da nomeação e do mundo, tensão que se elabora na palavra e na imagem, a cada instante, como na primeira parte da narrativa: “Como vocês chamam o lugar onde vivem?”, ao dirigir-se aos moradores da cidade desconhecida. Observar, além disso, que tal alienação, movimento que busca o outro – distanciamento da relação de si a si – é a condição de abertura a uma temporalidade na relação com o outro como ausência do outro: alteridade da morte e do feminino, Éros como fracasso. Introduce-se na existência uma dualidade mesma, transcendência temporal do presente em relação ao mistério. Nas palavras de Emmanuel Lévinas, “o que se apresenta como fracasso da comunicação no amor constitui precisamente a positividade da relação; essa ausência do outro é precisamente sua presença como outro”. (Lévinas, 1983, p.89) Amor que é a presença/ausência feminina, consentimento ao outro. Livane Pinet-Thélot apontaria para essas imagens da mãe em seu estudo “L’image de la mère”. (Pinet-Thélot, 1998, p.9-17) Michèle Finck observaria a inflexão da morte da mãe em direção à figura da menina. A mãe seria restituída à vida através da menina

em que ela se transforma. (Finck, 1989, p.160)<sup>55</sup> Daí as imagens do Egito e da “Égyptienne”, tal qual a mulher que salva das águas o pequeno Moisés na tela de Nicolas Poussin, imagens que aparecem em *Dans le leurre du seuil*, no poema “Deux couleurs”.

Je tremble d’aborder, enfant, sommeil  
 À cette Égypte.  
 (...)

Et le rouge des lourdes  
 Étoffes peintes  
 Que lavait l’Égyptienne, l’irréveillée,  
 De nuit, dans l’eau du fleuve (*DLS*, p.272 e 274)

[Eu tremo atingir, criança, sono  
 Esse Egito.  
 [...]]

E o vermelho dos pesados  
 Panos pintados  
 Que lavava a Egípcia, a inacordada,  
 À noite, na água do rio]

Em “L’Égypte”, a narrativa se constrói com referência a um presente. A cada um desses limiares correspondem vários instantes abarcados pelo texto: no que diz respeito à mãe, à menina e à *Promé té ché*, imagens multiplicadas, em virtude da narrativa sucessiva, como já se afirmou, a despeito da estrutura apontada por Patrick Née, que atribui uma dimensão para cada uma das três seções do

---

55 “La mère est rendue à la vie par la ‘petite fille’ qu’elle devient.” A autora apontaria, além disso, para uma oposição entre a narrativa “L’Égypte” e o poema “Les petites vieilles” de Baudelaire. Em resumo: “le récit ‘L’Égypte’ serait l’acte de parole par lequel Bonnefoy tenterait de ‘réparer’ la faute de Baudelaire, qui a laissé mourir les ‘petites vieilles’ et ‘se perdre’ la promesse de sa ‘petite fille éternelle’”, p.156.

texto: o sonho em viagem, seguido do despertar que compreende a notícia da morte da mãe e a visão da menina, e, por fim, a lembrança da infância, na parte consagrada à *Promé té ché*. A imagem da hesitação encontra, a um só tempo, na escrita, a impossibilidade de reparação. Mas permite situar cada um desses momentos, do mesmo modo, pelo apelo aos demais. *Promé té ché* seria um duplo da figura da mãe, segundo John E. Jackson (1993, p.104). E o seu luto reproduziria, ademais, o luto do “eu” em relação à sua morte.

São associações metafóricas, obtidas pelos “brancos” narrativos, pelos saltos e interrupções para cada um dos relatos. Há brancos que separam os acontecimentos mais importantes, tempo que se detém e retoma por meio de intervalos. O “eu” estava no navio “há dias”, ao que segue “o entardecer” da notícia da mãe, “a manhã” do encontro com a menina, e “uma vez mais na vida [...] quando era criança”, na última parte. Subitamente, passa-se a um outro tempo, servindo-se o “eu” apenas de índices temporais imprecisos. Como em Proust, são essas interrupções que oferecem, por vezes, o espaço para ponderar um acontecimento com relação aos outros. No último capítulo de *Sodome et Gomorrhe*, a indecisão com relação ao casamento com Albertine converte-se, inesperadamente, na decisão de esposá-la. O tempo narrativo em Proust é contado por meio desses intervalos. Mesmo as unidades temporais mais frequentes da narrativa – a estação (verão e primavera), o ano (no caso da morte da avó), a hora (nos momentos em que o narrador espera Albertine) e o dia, como caracterizaria Jean-Yves Tadié (1971) –<sup>56</sup> não se desviam da estrutura central do tempo, colocado diante de dois momentos, dois estados de espírito, dois rostos diferentes. O rosto, aliás, é o que se modifica a cada reaparição das personagens, na frase recorrente: “ele havia mudando bastante”. A citação é sobre Swann, em *Sodome et Gomorrhe*.

J'eus enfin le plaisir que Swann entrât dans cette pièce qui était fort grande, si bien qu'il ne m'aperçut pas d'abord. Plaisir mêlé de tristesse, d'une tristesse que n'éprouvaient peut-être pas les autres

---

56 Cf. caps. X, XI e XII.

invités, mais qui chez eux consistait dans cette espèce de fascination qu'exercent les formes inattendues et singulières d'une mort prochaine, d'une mort qu'on a déjà, comme le dit le peuple, sur le visage. (Proust, 1989b, p.88) [Tive finalmente o prazer que Swann entrasse nesse cômodo que era bem grande, tanto que ele demorou a me notar. Prazer mesclado de tristeza, de uma tristeza que os outros convidados talvez não sentissem, mas que neles consistia nessa espécie de fascinação que exercem as formas inesperadas e singulares de uma morte próxima, de uma morte que já temos, como diz o povo, no rosto.]

E se há mudanças no rosto, há outras com relação ao nível de ascensão ou queda de cada uma das personagens na escala social. É o caso de Odette, por exemplo. A mobilidade social, os trejeitos de linguagem de Robert de Saint-Loup, outro exemplo, marcam a evolução e fornecem o índice de que o tempo passa. Em Yves Bonnefoy, a intermitência do tempo produz outro efeito. Em “L'Égypte” – tanto mais do que em *L'Arrière-pays*, de caráter mais reflexivo – as ações indicam menos as mudanças, do que a permeabilidade entre cada uma delas. A referência ao passado da lembrança ou ao futuro da reparação se obtém senão através de cada um desses instantes do texto: das viagens e imagens, como em “Les découvertes de Prague”. Trata-se não apenas de um mundo contíguo ao signo, metonímico, dimensão de que se cerca cada um dos episódios – da criança, a que se retornará no último estudo: Cristo e Moisés, símbolo da vida que começa e que será, para John E. Jackson, um modo de o poeta ultrapassar a dialética do sonho (Jackson, 1993), ou da *Promé té ché*, cuja afasia indicaria a dificuldade também do “eu” frente à narração dos acontecimentos vividos. Metafórico, em que as lacunas, os “brancos” fazem com que cada ação traga consigo um outro momento, como se indicou na leitura do poema “Lieu de la salamandre” de *Douve* e no primeiro estudo consagrado a Marcel Proust e Yves Bonnefoy. Assim, a menina de “L'Égypte” representaria a reparação, conforme encontrada por Michèle Finck, para a morte da mãe. Nascimento que é resposta à morte ou ressurreição, de certo modo, cujos caminhos serão aprofundados com a leitura

dos livros de poemas de Yves Bonnefoy *Ce qui fut sans lumière* e *Les Planches courbes*, e em que serão investigados os mitos infantis de Prosérpina e Mársias.

Diferentemente de Proust, os “brancos” em “L’Égypte” indicam, no entanto, menos a passagem do tempo, do que a possibilidade de um recomeço. “Fato humano”, como observaria em Léon Chestov, “sempre prestes a recomeçar”.<sup>57</sup> Daí a reparação “na escrita” pretendida pelo “eu” de “L’Égypte”. Abolição da irreversibilidade da história, reescrita pelo “desejo autêntico”.<sup>58</sup> E que situa a narrativa de “L’Égypte” entre a interrupção da ação e a “durée” pretendida desde o seu início. Nesse sentido, o instante não é apenas o presente espasmódico de *Douve*, com vistas à nomeação de “vrai nom”. Instante que é a “soleira” que será privilegiada em *Dans le leurre du seuil*. Momento da indecisão/decisão da escrita, de adesão a si. A busca de uma “durée” remonta a uma inquietação à qual é preciso uma resposta, como na intriga principal de *L’Arrière-pays*. Os momentos decisivos de “L’Égypte” talvez permitam considerar essa passagem, que é o gesto de cruzar o “seuil”. Não a “muralha da morte” de *Douve*, mas a hesitação do “eu” abarcada em seu caráter mais fundamental, da indecisão à decisão, do instante à “duração”, da inquietação à despreocupação pretendida do “simples” e do “uno”.

## IX

Ítalo Calvino, em *O Castelo dos destinos cruzados*, relata uma “História do indeciso”. (Calvino, 1991, p.79-86) O centro é a inquietação amorosa de um cavaleiro de copas entre duas possíveis amadas. A sede do corpo não era saciada nem por um poço, nem por outro. E então a renúncia aos dois caminhos. Por fim, o cavaleiro de copas encontra um outro cavaleiro, o que “devia seguir pelo outro caminho da encruzilhada, densedentar-se no

57 “À l'impossible tenu”, *Breton*, p.116.

58 Ainda menção a Léon Chestov, in *Entretiens*, p.78.

outro poço”, mas que fica, igualmente, sem ambos, impedido da escolha. O destino indicado pelas cartas lançadas aleatoriamente e conduzidas através da narrativa de Calvino encena, duplamente, o limite da escolha (a inquietação que lhe é constitutiva, o arbítrio) e o fluxo de cartas e caminhos que o atravessam, ao acaso. O sentido do jogral – os olhos esbugalhados da personagem, a mão dissimulada – não deixa de repercutir o que Claude Esteban indicaria para a 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)<sup>59</sup> Daí os dois “eus” permeados pela decisão em Calvino. A ausência de lugar – a personagem observa a distante “cidade do tudo”, onde todas as partes se conjugam, as escolhas se contrabalançam – torna-se a realidade fundamental da inquietação, e postula, “como ao inverso de si, uma realidade impossível que seria, talvez, para além da consciência e sua finitude, o lugar simples da despreocupação.” (idem, p.46)

O cavaleiro de Yves Bonnefoy também buscava um “lugar verdadeiro” em *Douve*. Em *Hier régnant désert*, o “eu”, “aquele que caminha”, ia, do mesmo modo, em direção a uma fonte de água, para aplacar a sede. Espaço da decisão da escrita e que é, por vezes, também a decisão da personagem: Hamlet, “espírito que se angustia com suas virtualidades infinitas”, a que Yves Bonnefoy retornaria diversas vezes.<sup>60</sup> Perceval, cujo mito da incuriosidade no *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes – e que é também a incuriosidade de Lancelot na *Quête du Graal*: “sim, diz Lancelot, eu o vi mas não me movi, me arrependo bastante” –<sup>61</sup> seria retomado pelo poeta no

59 No mesmo livro, há um estudo consagrado a Yves Bonnefoy.

60 “Comment traduire Shakespeare?”, in *Théâtre et poésie*, p.200.

61 *La Quête Quête du Graal*, 1965, p.156.

importante ensaio de *L'Improbable*, “L’acte et le lieu de la poésie”, ao defender um caminho para a poesia francesa moderna:

Il y a dans la poésie française moderne un cortège du Graal qui passe, les objets les plus vifs de cette terre – l’arbre, un visage, une pierre – et ils doivent être nommés. (*L'Improbable*, p.126) [Há na poesia moderna um cortejo do Graal que passa, os objetos mais vivos desta terra – a árvore, um rosto, uma pedra – eles devem ser nomeados.]

Ou no ensaio sobre Mallarmé, *La Hantise du ptyx*, ao opor o “ailleurs” e o “ici” da realidade cotidiana, para dizer que o mundo deve ser nomeado. E que a esse gesto de nomeação corresponderia uma decisão do “eu” – contra a ideia de hesitação como fraqueza.

Mais pour décider ainsi, il faut évidemment s’être délivré de toutes les illusions qui tendent à faire oublier la foncière irréalité métaphysique du corps simplement physique, il faut s’être persuadé de ce néant qu’on dénie [...] (Bonnefoy, 2004b, p.32) [Mas para decidir assim é preciso evidentemente livrar-se de todas as ilusões que tendem a fazer esquecer a fundamental irrealidade metafísica do corpo simplesmente físico, é preciso convencer-se desse nada que se recusa (...)]

Decidir, porque é a possibilidade de colocar-se diante de si e do outro. Por isso, um apelo a uma espécie de persuasão/conhecimento do nada, e nesse sentido a menção frequente a Mallarmé. Por isso também a apropriação do mito de Perceval ou do imaginário da cena do castelo do Rei Pescador, na decisão a ser tomada ou no cortejo que passa, como na narrativa “L’Amérique” de *Théâtre des enfants*, com suas crianças, signos da vida, maravilhamento como o de Perceval, a quem indicariam o caminho. As citações são do texto “L’Amérique” e de uma entrevista de Yves Bonnefoy a Jacques Ravaud:

[...] il y avait des enfants pour s'arrêter, rebrousser chemin, passer d'un group à un autre [...]. L'impression d'étrangeté absolue qui se dégageait de ce grand cortège encore pour moi presque silencieux n'était pas plus forte que celle d'infini que je me plaisait à y ressentir. (*Théâtre*, 2001a, p.13-4) [(...) havia crianças para deter-se, voltar o caminho, passar de um grupo a um outro (...). A impressão de estranheza absoluta que vinha desse grande cortejo ainda para mim quase silencioso não era mais forte do que a de infinito que me aprazia sentir aí.]

Perceval chevauchait très triste et pensif, mais il voit soudain au croisement de deux pistes dans la forêt cet arbre parmi les plus beaux dont il ait mémoire, et ces enfants qui jouent nus de branche en branche: ici, c'est le paradis terrestre, lui disent-ils avant de lui indiquer sa voie puis de se dissiper, avec l'arbre, pendant l'instant bref où il a tourné ses yeux dans la direction désignée. (*Yves Bonnefoy*, 1998, p.77) [Perceval cavalgava bem triste e pensativo, mas vê frequentemente no cruzamento de duas trilhas da floresta essa árvore dentre as mais belas de que lembrava, e essas crianças que brincam nuas de galho em galho: aqui é o paraíso terrestre, lhe dizem antes de indicar o caminho e depois dissiparem-se, como a árvore, durante o breve instante em que ele virou os olhos na direção designada.]

Decidir diante do entusiasmo do “fora” e da angústia de sua perda. Hesitação que diz respeito, portanto, a uma origem, ao “mais originário”, para retomar uma expressão heideggeriana. Mundo familiar rompido, em “L'Amérique”: experiências que não são propriamente experiências, como afirmaria Michael Gelven (1960, p.114),<sup>62</sup> e que oferecem uma outra dimensão para a escrita autobiográfica. Inquietação, angústia. Não, todavia, mediante a oposição entre um “mundo das ocupações” e um “modo de ser próprio do *Dasein*”; angústia que não está “em parte alguma” e que

62 A observação é sobre Heidegger. Cf. tb. idem: “It is only one who has felt the terrifying *burden* of a solemn oath who shies away from ever taking another”.

“singulariza o *Dasein* em seu próprio ser-no-mundo”.<sup>63</sup> O pertencimento é constitutivo do gesto buscado por Yves Bonnefoy, em que o “nada da manualidade” heideggeriano, em vez de converter-se num niilismo, “funda-se em algo mais originário, isto é, no *mundo*”. O modo do “não se sentir em casa”, alheamento/estranheza, não conduz o “eu”, contudo, a um solipsismo existencial. Ainda que se comute abertura às possibilidades fundamentais, ao “poder-ser” das virtualidades do “eu”, e originariedade (fenômeno raro, porque o *Dasein* permanece a maior parte do tempo encoberto para si mesmo, segundo Heidegger), a “simplicidade” da hesitação da folha, o limiar, pertencem ao caminho positivo de uma plenitude: de um “habitar”, a um só tempo, como conquista, “deposseção” e consentimento.

E então uma despreocupação – “a certeza tranquila de si mesmo”, em Heidegger –<sup>64</sup> como horizonte, conforme caracteriza do por Claude Esteban. O termo “inquietação”, aliás, é preferido: contra o homem da angústia “afetado pela hipertrofia de seu ego”, recusando “as modalidades da ação”. Inquietação, porque não faz com que o “eu” perca o seu ânimo: “alento sempre novo, e não, como acontece na angústia, o depauperamento e quase a paralisia das potências afetivas”, ainda segundo Esteban.<sup>65</sup> Inquietação que pode ser, outrossim, privilegiada em relação à angústia que se buscou afirmar na leitura de *Douve*, porque transposta à decisão da escrita e de si, e apartada do conceito de Heidegger, a despeito da proximidade dos questionamentos de Yves Bonnefoy em “Les tombeaux de Ravenne” e de Kierkegaard, aquele que levou mais longe, para Heidegger, a análise do fenômeno da angústia. A an-

---

63 Todas as observações e citações provêm da seção § 40 de *Ser e tempo*, 1988, p.247-55.

64 Heidegger, 1988, p.253, embora não relacionada aqui com o “Das Man” da “cotidianidade mediana”. Evito aprofundar a contrariedade entre a angústia como rompimento com a familiaridade cotidiana e essa familiaridade, apesar disso, como um modo da estranheza do *Dasein* menos originário.

65 Esteban, 1991, p.39. Para Michèle Finck, haveria uma consubstancialidade da angústia e da esperança, 1989, p.263-65.

gústia, em Kierkegaard, não deixaria de apontar para a calma, o repouso: “outra coisa que [...] não é perturbação nem luta, pois nada existe contra que lutar”. (Kierkegaard, 1962, p.63) Estaria ligada às possibilidades do “poder-ser”. Daí a proximidade entre ela, a culpa e a decisão pessoal, dentro do contexto teológico do pecado original. Angústia orientada para a liberdade no instante: “o instante é essa coisa ambígua em que se tocam o tempo e a eternidade”. (Idem, p.135) Nesse sentido, trata-se da presença de um “seuil”/limiar entre a indecisão e a decisão, a inquietação e a “segunda plenitude” de Yves Bonnefoy, hesitante. Dado no acaso da liberdade, além disso: imprevisível. Limiar ao qual Kierkegaard responderia com a perspectiva da fé, como o “poder de renunciar sem angústia à angústia, embora não a destrua”. (Idem, p.176)

## X

O momento da decisão é aquele, então, em que ao acaso das cartas aleatórias de Italo Calvino soma-se a curiosidade do “eu” de desvendar um caminho. De abrigá-lo na escrita, de aceitá-lo, em vez de pretender a “cidade do tudo”. A despreocupação é de outra ordem. O “simples”, o “uno”, para Yves Bonnefoy, em *L'Arrière-pays*, são o encontro de um lugar. Busca que é tanto ao acaso, quanto proveniente de um “querer-ser”, cuja reflexão se dispersa na sequência a cada um dos momentos narrativos de *L'Arrière-pays*. Conjuga-se, como para Paul Ricœur, no primeiro volume de *Philosophie de la volonté*, a indecisão/decisão e o caminho para um consentimento, cuja “alma é a esperança”, convertendo toda a hostilidade que existe entre a necessidade e a liberdade numa “tensão fraternal”. Trata-se, em Bonnefoy, de uma resposta à falta. A reparação afetiva da ausência do noivo de *Promé té ché* – “Et je rêvais que je réparerai un jour, mais comment?, la faute de celui qui s'était enfui au matin du monde” / “E eu sonhava que repararia um dia, mas como ?, a falta daquele que fugiu numa manhã do mundo” – indicaria um instante. A essa interrogação não cabe nenhuma res-

posta: é o fim da narrativa. A decisão da escrita já foi tomada e, no entanto, o inacabamento faz esse instante ressoar. Momento de escolha da escrita, que dá fecho à duração que a precede, embora introduzindo uma ruptura. Hesitação para um tempo originário (também na ideia de manhã e de mundo), mais profundo, por trás do tempo linear, e que Henri Bergson chamaria de “duração”, em que cada instante é carregado de todo o passado e de todo o futuro. E, então, o tempo subjetivo como tempo real: o tempo objetivo, para Bergson, é uma construção, o relógio é espaço. É o mesmo que Yves Bonnefoy apontaria em *L'Arrière-pays*.

[...] l'horloge servait bien mal l'idée que nous nous sommes faite du temps. Moi, cependant, rivé à cette vitrine, fasciné, je n'excluais par une autre hypothèse. Peut-être, me disais-je, loin de s'écarter de ce qu'il doit faire, ce mécanisme marque-t-il, par le vouloir de son horloger, le temps vrai, celui que nous n'osons concerver, le temps qui a des hésitations (ou des failles) [...] (AP, p.89-90) [(...) o relógio servia bem mal à ideia que fazemos do tempo. Eu, contudo, junto a essa vitrine, fascinado, eu não excluía uma outra hipótese. Talvez, dizia-me, longe de afastar-se do que deve fazer, esse mecanismo marca, pelo querer de seu relojoeiro, o tempo verdadeiro, aquele que não ousamos conceber, o tempo que tem hesitações (ou falhas) (...)]

São falhas e “faltas”, tempo das oportunidades perdidas. Em Paul Ricœur, elas revelariam as possibilidades fundamentais do eu dentro de uma reflexão sobre o voluntário e o involuntário. Ricœur afastaria do primeiro plano, no entanto, considerações sobre a angústia, ao privilegiar o instante de abertura da decisão, tanto mais do que o da perda. Para dizer que a liberdade é mais fundamental que a falta. Nesse sentido, a experiência da liberdade seria “exercida” sem a vertigem da angústia em que a falta é ao mesmo tempo queda e nascimento da liberdade, para Kierkegaard: esse o caminho que estaria mais próximo de Yves Bonnefoy em *L'Improbable*. Não é preciso investigar o caráter de anterioridade da liberdade,

para Ricœur, que reconhece na falta, todavia, uma consciência que vai em direção à sua liberdade fundamental. (Ricœur, 1950, 1988, p.61)<sup>66</sup> Estaria aí a possibilidade de um conhecimento de si, de uma “retomada sobre si-mesmo”, no momento decisivo: “é a falta que ilimita o eu para além de seus atos. Assim, é cruzando sua falta que a consciência vai à sua liberdade fundamental. Ela a experimenta numa espécie de transparência”. (Idem, p.30)

Não se trata, outrossim, apenas da “culpabilidade”, como para Pierre Jean Jouve: vocação da alma mergulhada nas águas turvas do pecado, oferecendo-se ao olhar límpido de um juiz ou amante transcendente (Jouve, 1966, p.13), ainda que eles participem da mesma mitologia da errância e do desvio. À morte da mãe, em “L’Égypte”, opõe-se uma “duração” pretendida pelo “eu”, um tempo do retorno. No estudo anterior, delineou-se um caminho do trágico que talvez precise essa interrupção na escrita. Descida da escrita em seus diversos recomeços em *Rue Traversière*, e do leitor folheando – o próprio “eu” – hesitante, a sombra das páginas, no poema de *Dans le leurre du seuil*. Trágico como lugar em que se confrontam um tipo de violência interior à experiência do poder-ser e uma necessidade de pensar essa experiência, de tomar consciência dela. O poeta observaria essa dimensão em Giacometti e na pintura de Paolo Ucello, não sem a menção à outra experiência, do mal advindo da guerra – e, nesse sentido, a “paralisia” de Giacometti nos anos 1920. Trágico que, em Bonnefoy, diferentemente da “ressureição da tragédia” de Jean-Marie Domenach, portanto – em sua forma cômica, contra os deuses e os heróis, em que não haveria conflito entre liberdade e

---

66 “Notre description du projet nous invite donc à chercher d’abord la possibilité du moi que j’ouvre en me décidant et non celle que je *perds* en me décidant.” A *Philosophie de la volonté* de Paul Ricœur constitui uma trilogia, cuja primeira parte é consagrada a uma descrição das estruturas fundamentais do voluntário e do involuntário. Ela não aborda, nesse primeiro momento, senão de maneira indireta, a “faute” e a “transcendance” (a “faute” será retomada no segundo volume, *Finitude et culpabilité*, como “souillure”, “péché” e “culpabilité”), em virtude de reconhecer em ambas uma desmedida, uma alteração “de nossa relação fundamental com os valores”, p.24. Por isso, evita-se aprofundar aqui várias de suas dificuldades.

transcendência e onde a história é história impossível pela ausência de ser – (Domenach, 1967, p.268 – daí o exemplo de Beckett) reside num lugar da responsabilidade. Ela encena esse momento da indecisão/decisão, na nomeação que deve afrontar essas “faltas”, ainda que para dizer o seu caráter irreparável. Mas que se tornam, de algum modo, reparáveis pela escrita. A “duração verdadeiramente vivida”, como a lembrança, em “L’Égypte”, “havia começado a apagar-se”. Duração como possibilidade de uma coexistência que restitui a perda. A proximidade entre “durée” e “décision”, constitutiva da oposição entre involuntário e voluntário em Bergson, “duração qualitativa” que se divide entre o “eu” superficial dos acontecimentos e aquele profundo “que supõe a concentração”, encontra-se em sua relação também com o “eu”. São diversos níveis do tempo, dados numa gradação ou mediante a dialética da atenção/desatenção que perpassa *Matière et mémoire*. (Bergson, 1999)<sup>67</sup> Ela corresponde ao termo principal que separa as duas memórias: voluntária e involuntária. A atenção representaria uma faculdade de análise, presidindo uma escolha. O ato livre, em que o “eu” profundo se resume numa inexprimível unidade seria, por outro lado, raro. Trata-se de uma unidade da “duração”, implicando a imprevisibilidade da novidade, em que à tensão da duração corresponde uma intensidade da vida, determinando o grau de sua liberdade. (Idem, p.262)

Em Yves Bonnefoy, essa intensidade é o caminho do “eu” a um consentimento com relação ao sonho e à própria biografia, trazida pela narrativa “L’Égypte”: 1972 é o ano de nascimento de sua filha Mathilde e da morte de Hélène, sua mãe. Há um consentimento

---

67 Cf., sobretudo, p.114-5; cf. tb. p.7: “Há portanto, enfim, tons diferentes de vida mental, e nossa vida psicológica pode se manifestar em alturas diferentes, ora mais perto, ora mais distante da ação, conforme o grau de nossa atenção à vida”. E, portanto, sua relação com as imagens e a memória: “Em geral é a percepção presente que determina a orientação de nosso espírito; mas, conforme o grau de tensão que o nosso espírito adota, conforme a altura onde se coloca, essa percepção desenvolve em nós um número maior ou menor de lembranças-imagens”, p.120.

que estará, do mesmo modo, em *Dans le leurre du seuil*: no limiar, mas também na aceitação do “oui”, no “eu consinto”, na “paz”, em vez do “sim” ou “não” da hesitação. A despeito, igualmente, das interrupções do fluxo, em que a duração é menos a continuidade bergsoniana, imediata e profunda, do que a dialética de Bachelard: “sentido pleno, ontológico e temporal, a essa fórmula bergsoniana: o tempo é hesitação”. (Bachelard, 1950, p.25)<sup>68</sup> Por isso, o fragmento de duração da folha, as descontinuidades, a soleira: fragmento que não é fragmento, formulação paradoxal. Daí o apelo, igualmente, ao instante, à falta, para dizer que há uma “heterogeneidade fundamental no seio da duração vivida” (idem, p.8), para Bachelard, mas em que o instante é “menos o equivalente de um ponto na linha do que o esquecimento da linha e de seus pontos”. Ele se acercaria, na poesia de Yves Bonnefoy, de um valor positivo que é a aceitação da temporalidade. Nela a espera e a perda tornam o amor mais profundo, aliás: “pacificação dos desejos na sabedoria do amor”, como diria Patrick Née (1999, p.308). Contra a encruzilhada de *L'Arrière-pays*, o consentimento à vida: aceitação de si e de seu lugar. Em *Dans le leurre du seuil*, será esse o caminho da pacificação também da memória, em sua “luz mais madura”, segundo Philippe Jaccottet. Porque não há lembrança sem esse “tremor do tempo”, sem a hesitação. (Bachelard, 1950, p.33) Assim, no poema “Les nuées”, é menos a inquietação inicial de *L'Arrière-pays*, do que a paz.

En paix,  
 Immobiles parfois à des carrefours,  
 Entre les collones des feux de l'été qui va prendre fin,  
 Dans l'odeur de l'étoile et de la cendre. (*DLS*, p.315)

---

68 Aprofunda-se, assim, o enunciado de Bergson, em “Création et nouveauté”, por exemplo (cf. 1998, p.101: “Ainsi, l'être vivant dure essentiellement; il dure, justement parce qu'il élabore sans cesse du nouveau et parce qu'il n'y a pas d'élaboration sans recherche, pas de recherche sans tâtonnement. Le temps est cette hésitation même, ou il n'est rien du tout”).

[Em paz,  
 Imóveis às vezes nas encruzilhadas,  
 Entre as colunas dos fogos do verão que vai acabar,  
 No cheiro da estrela e da cinza.]

## XI

Algumas observações finais, portanto, estendidas ao livro *Dans le leurre du seuil*. Nele há uma grande mudança formal, com a incorporação de uma outra dicção mais prosaica, diga-se assim, mais livre em seus ritmos, metros e sonoridades. Os poemas se tornarão longos – são apenas sete poemas – rescindindo a uma estrutura mais narrativa: não como em *Douve*, menos fragmentada. Através da prosa, é o próximo e o simples que acedem ao livro, para Philippe Jaccottet – que observaria também um empréstimo da forma das litanias: fundamento religioso da busca poética de Yves Bonnefoy, já indicado. Poemas que fazem as imagens da paz, da plenitude, da luz calorosa, todavia, sucederem àquelas do deserto e da noite. A “Égyptienne” que recolhe a criança do rio escuro, para Jaccottet, permite ao poema “se encher de realidade como uma uva”, aceitando a “contradição essencial de toda a existência humana”. Inscrito sobre a obsessão do limiar, *Dans le leurre du seuil* não deixaria de tomar pé “na realidade concreta, nomeável, de um lugar particular”. (Jaccottet, 1968, p.260-5) Segundo Jérôme Thélot, o livro seria uma espécie de “fim à procura”: hino à vida e sua efusão natural, ao mesmo tempo em que hino à poesia, “triunfando simultaneamente da morte e da tentação do silêncio”. (Thélot, 1983, p.138) E, então, “tanta evidência”, “tanta certeza” e “tanta alegria”:

D’où, oui, tant d’évidence à travers tant  
 D’énigme, et tant de certitude encore, et même  
 Tant de joie, préservée? (DLS, p.255)

[De onde, sim, tanta evidência através de tanto  
Enigma, e tanta certeza ainda, e mesmo  
Tanta alegria, preservada?]

E a imagem de uma plenitude reconquistada: “Tu regardes couler le fleuve terrestre” / “Observas correr o rio terrestre”, em oposição à morte que se espalhava pelos conjuntos anteriores.<sup>69</sup> Passagem, segundo Yves Bonnefoy, da “teologia negativa” à “teologia positiva”,<sup>70</sup> com suas crianças brincando em meio às folhas, nesse primeiro poema do livro, intitulado “Le fleuve”. É um hino à terra, no mesmo poema.

Terre,  
Qu'avait-il aperçu, que comprenait-il,  
Qu'accepta-t-il?  
Il écoute, longtemps,  
Puis il se redressa, le feu  
De cette œuvre qui atteignait,  
Qui sait, à un cime  
De déliements, de retrouvailles, de joie  
Illumina son visage. (*DLS*, p.256)

[Terra,  
Que havia ele percebido, o que compreendia,  
O que aceitou?  
Ouviu por muito tempo  
Depois se reergueu, o fogo  
Dessa obra que atingia,  
Quem sabe, num ápice  
De desprendimentos, reencontros, alegria  
Iluminou seu rosto.]

69 É um dos substantivos mais frequentes de *Douve* (23 aparições), de *Hier rég-nant désert* (31) de *Pierre écrite* (27) e tem apenas oito empregos em *Dans le leurre du seuil*. Cf. Thélot, 1983, p.141-43.

70 Cf. observação de Yves Bonnefoy no mesmo estudo de Thélot, 1983, p.258.

A noite de *Douve*, “noite negra”, transforma-se em “noite de fogo”, em que a luz resplandece. Luz para a qual o “eu” dirige o imperativo do olhar em vários poemas. A essa observação se soma uma outra que resume o sentido do livro. É o momento em que justifica a imagem do leito/barco desde os primeiros poemas.

[...] lit, partagé, qui traverse la vie avec ces paresseuses, ces dérives, cette occupation de tous les sites, ces hésitations (d’où *tourner*) qu’on voit à une barque libre dans la lumière d’un fleuve (métaphore de la vie) – d’un fleuve en crue. Avec la *mer* au bout... <sup>71</sup> [(...) leito, partilhado, que atravessa a vida com suas preguiças, suas derivas, essa ocupação de todos os lugares, essas hesitações (onde *virar*) que se vêem num barco livre na luz de um rio (metáfora da vida) – de um rio na cheia. Com o *mar* ao fim...]

O barco “livre” não é o barco “ivre” de Rimbaud, a despeito de uma luminosidade da “iluminação” que Yves Bonnefoy lhe atribuiria. A despeito também de um “verdadeiro real [...] em cada ser e em cada coisa, percebendo na finitude essa luz”. (*Rimbaud*, p.40; 60) Retoma-se, contudo, um certo lugar da hesitação, do “tremor” – “eu que tremia”, em Rimbaud – cuja metáfora do rio não se diz sem a menção a um outro rio, o Lete, do esquecimento e da memória. E, então, a figura do barqueiro a que são dirigidas as perguntas do poema “Dans le leurre du seuil”:

Lequel est, lequel se perdra,  
Qui peut espérer, qui promettre? (*DLS*, p.270)

[Qual é, qual se perderá  
Quem pode esperar, quem prometer?]

E às quais o poeta responde no poema seguinte, “Deux couleurs”: com o gesto das mãos confiantes, na confiança do “eu” que

71 Cf. observação de Yves Bonnefoy no mesmo estudo de Thélot, 1983, p.268.

pode beber mesmo da água que desliza pelos dedos. E ela brilha entreabrindo a visão da terra, que já havia começado a germinar no poema anterior:

Dans la main de dehors, fermée,  
A commencé à germer  
Le blé des choses du monde. (Idem, ibidem)

[Na mão de fora, fechada,  
Começou a brotar  
O trigo das coisas do mundo.]

Afirma-se, outrossim, a profunda afinidade de *Dans le leurre du seuil* e *L'Arrière-pays*: obsessão do ponto que separa duas regiões. Mas o livro de poemas retomaria a escrita de *L'Arrière-pays* onde este havia terminado. A frase “eu consinto” estará em vários poemas de *Dans le leurre du seuil*, consentimento que não se esquece da ilusão, da mentira, da miragem de um “arrière-pays” insituável. Mas que se conjuga, apesar disso, com a confiança no “aqui”, “certeza do limiar”, na suficiência, esse último termo que reaparecerá nos livros seguintes: *Ce qui fut sans lumière*, *Les Planches courbes*. Para o eu que percebe nas palavras a memória possível de suas significações as mais plenas, pesadas. Retomando, além disso, um sentido originário do símbolo, conforme descrito por Paul Ricœur, em direção a uma “imediatividade da crença”, “segunda ingenuidade”, termo que será também frequente à ensaística de Yves Bonnefoy. Acerca-se, assim, de um projeto hermêutico, na direção dos mitos – coincidindo, aliás, com a organização do *Dictionnaire des mythologies* – mas também com a apropriação criativa desses mitos, em *La Vie errante*.<sup>72</sup> De uma origem que é também a memória da

72 Em Ricœur, 1960, p.326: “si nous ne pouvons plus vivre, selon la croyance originnaire, les grandes symboliques du sacré, nous pouvons, nous modernes, dans et par la critique, tendre vers une seconde naïveté. Bref, c’est en *interprétant* que nous pouvons à nouveau *entendre* [...]”. Grifos do autor. Dimensão interpretativa/hermenêutica como modo de superar a repetição da consciência religiosa da “falta”: “interpretação criadora de sentido”, p.324.

poesia, a música. Confiança/crença (crença e compreensão, em Ricœur) que se evidencia, portanto, na imagem da criança, frequente a *Dans le leurre du seuil*. Do “deus criança” no poema “La terre”.

Mas também no “sim” do poema “L'épars, l'indivisible”: “Oui, par le corps” / “Sim, pelo corpo”, “Oui, par la beauté, nue” / “Sim, pela beleza, nua”. O “eu” aceitaria a criança, o corpo, as palavras, a beleza, a vida “sem fim” e a morte.

Oui, par la mort,  
Oui, par la vie sans fin. (*DLS*, p.330)

[Sim, pela morte,  
Sim, pela vida sem fim.]

E descobriria no “vrai”/“verdareiro” a confiança e a adesão a si e ao mundo. “Depossessão”, a observação é de Jérôme Thélot: “absoluta abertura da pessoa a outrem e à realidade, num consentimento mútuo”. (Thélot, 1983, p.248) É a resposta à dimensão angustiada, inquieta, da hesitação. Busca de uma leveza/“légèreté”, como no poema “Que la fin nous illumine” de Philippe Jaccottet, diante dos elementos materiais que os pré-socráticos diziam divinos: a terra, o espaço, o ar, a luz, o vento, o tempo.<sup>73</sup>

Moins il y a d'avidité et de faconde  
en nos propos, mieux on les néglige pour voir  
jusque dans leur hésitation briller le monde  
entre le matin ivre et la légèreté du soir. (Jaccottet, 1977, p.76)

[Quanto menos avidez e loquacidade  
em nossos discursos, mais os negligenciamos para ver  
até em suas hesitações brilhar o mundo  
entre a inebriada manhã e a leveza da tarde.]

---

73 A observação é de Starobinski, em Jaccottet, 1977, p.11.

Brilho do mundo em sua passagem breve. Para Yves Bonnefoy, tal hesitação torna-se a possibilidade de reencontro de um lugar da unidade “indivisível”. No último poema de *Dans le leurre du seuil*, é a unidade intacta do sentido e da vida, mesmo hesitante.

Je regardais  
 Paraître l'autre barque, un feu  
 Lui aussi hésitant  
 Et lui aussi intact, comme la vie,  
 Dans les sarments de la montagne de Vachères. (*DLS*, p.323)

[Eu observava  
 Surgir outro barco, um fogo  
 Também ele hesitante  
 E também intacto, como a vida,  
 Nos sarmentos da montanha de Vachères.]

Unidade “indecomposta”, como a da folha: “hesitante na luz”. E, por isso, uma dimensão da hesitação distante daquela vislumbrada em *Douve* ou nas encruzilhadas de *L'Arrière-pays*. Porque ela permite “tomar consciência da unidade sob o múltiplo”, em vez da fratura. Preservar “o rastro de raio” / “la trace de foudre”, reunindo, através da memória das palavras. Liberando a “recalcitrância de seu não” para um “sim”. “O que afirma este sim?” Para Heidegger: o tempo, o passar. “Este *sim* ao tempo é a vontade para o qual o passar permanece e não é depreciado num vazio”. (Heidegger, 2002, p.102) É ele que deve ser dito pela poesia. Palavras que serão como o céu, apreensão do infinito, no instante, na passagem: em sua transcendência e claridade.

Les mots comme le ciel,  
 Infini  
 Mais tout entier soudain dans la flaque brève. (*DLS*, p.332)

[Palavras como o céu,  
 Infinito  
 Mas inteiro súbito na poça breve.]

### III

## MEMÓRIA

Na casa que respira, quase sem ruído – “et la maison respire, presque sans bruit” – uma lembrança se afasta e retorna. Assim, no primeiro poema de *Ce qui fut sans lumière*, intitulado “Le souvenir”, o tempo como um rio, o próprio Lete, surge diante do poeta. Dispersa as imagens, traz a ele a lembrança da casa natal. Ele que acorda, noite após noite, na casa vazia. E que ouve ressoar a flauta “na fumaça das coisas transparentes”:

Joies, et le temps qui vint au travers, comme un fleuve  
En crue, de nuit, débouche dans le rêve  
Et en blesse la rive, et en disperse  
Les images les plus sereines dans la boue. (*CFL*, p.12)

[Alegrias, e o tempo que veio de um lado a outro, como um rio  
Na cheia, de noite, desemboca no sonho  
E abençoa-lhe a margem, e lhe dispersa  
As imagens mais serenas na lama.]

Imagens que se erguem e se dispersam, em suas aparições fantasmáticas. Este último ensaio pretende abarcar outras manifestações desse gesto. O sentido bem poderia resgatar as considerações sobre a noção de rastro ou sobre as diversas hesitações do eu diante desses lugares da consciência e da escrita, esquivos, dados em sua relação também com a memória. Há outras considerações. Trata-

-se aqui de um ato que institui o poema, a lembrança do que Yves Bonnefoy chamaria “o acréscimo do que existe sobre suas representações”. A citação está no estudo “Sous l’horizon du langage”, publicado em 2002.

J’appelle poésie ce qui, dans l’espace des mots, notre monde, a mémoire du surcroît de ce qui est sur ses représentations: mémoire des référents dans l’espace des signifiés. Et ce qui, du fait de la grande contrainte, ne cesse pas d’oublier, même désire oublier, substituant imaginaire à présence, mais revient à son intuition à des moments imprévus de sa constante inquiétude. (*SHL*, p.8) [Chamo poesia o que, no espaço das palavras, nosso mundo, guarda memória do acréscimo do que existe sobre suas representações: memória dos referentes no espaço dos significados. E o que, diante do grande impedimento, não deixa de esquecer, deseja mesmo esquecer, substituindo o imaginário pela presença, mas retorna à sua intuição em momentos imprevistos de sua constante inquietude.]

A poesia tem memória, consagra-se a ela. A primeira consideração deste último estudo, e a mais geral, retomará esse gesto da poesia, da escrita como memória, e sua contraparte, o esquecimento, na obra poética de Yves Bonnefoy. Esquecimento não como aquele pretendido por Mallarmé ou Valéry, segundo Harald Weinrich. Para Valéry, “o pensamento tem por condição essencial de seu papel na ação, o esquecimento”. Nada mais distante de Yves Bonnefoy, afastado de preocupações com o “pensamento”, mas também com uma teoria da ação. Esquecimento, para que se indique esse lapso de tempo sem retorno, que é o acréscimo incomensurável oferecido à memória senão como rastro. Incomensurável, embora não faça do poeta um ser de mil anos, como em Baudelaire. Violência do esquecimento, do “ávido esquecimento”, como estará em *Les Planches courbes*, ou da lembrança que inquieta em “Le souvenir”, escavando uma falha, afirmando aquilo que o poema “não para de esquecer, deseja mesmo esquecer”.

Não se subsumem, no entanto, os dois caminhos anteriores: do rastro, em suas três leituras, tampouco da hesitação. Se o caminho da memória traz fecho ao estudo, ele não é o seu foco principal. A poesia de Yves Bonnefoy não elegeu, como se pôde observar nas leituras anteriores, esse tempo pretérito como um espaço privilegiado de sua relação com o tempo. A presença, a morte e a alteridade, expressas com os sentidos do testemunho, do sonho, da responsabilidade ou do limiar, em *Dans le leurre du seuil*, por exemplo, jamais neutralizaram, por assim dizer, as tensões do tempo. O texto, embora oferecesse seus diversos rostos, dando a ver o outro muitas vezes sem rosto ou cego como o deus que surgirá em *Les Planches courbes*, não intende uma espécie de sincronia recuperadora, contra a diacronia ou a *distentio animi* agostiniana. A recusa é a mesma que Paul Ricœur apontaria no estudo *Autrement*, dedicado a Emmanuel Lévinas. Em Yves Bonnefoy, a memória não deixaria, como no filósofo, de reconhecer a distância temporal irrecuperável da representação, ainda que diante de um horizonte da unidade, do simples, da beleza que retornaria como verdade: reaproximação, em *Les Planches courbes*, de dois termos essenciais à sua obra poética. Nesse sentido, um passado originário comportaria, como em Lévinas, um caráter imemorial – imemorável, para Paul Ricœur. A isso se dedicará uma das partes deste último estudo.

A memória é, todavia, uma resposta à dimensão efêmera dos rastros e à hesitação. Ela permite retornar a uma intuição da presença “nos momentos imprevistos de sua constante inquietude”, fazendo quase coincidir a identidade da representação e realidade. Ainda que a poesia deva guardar das coisas “quase o mesmo peso, ser não ser”, num dos poemas de *Les Planches courbes*, há uma generalidade da representação que apontaria para a possibilidade de uma memória, equivalente espiritual, conforme se procurou vislumbrar no primeiro estudo. Ela será memória, muitas vezes, das coisas “sem memória”, em *Les Planches courbes*.

Et nos pas allaient nus dans l'herbe sans mémoire,  
 Nous étions l'illusion qu'on nomme souvenir. (*Planches*, p.18)

[E nossos passos iam nus na relva sem memória,  
 Éramos a ilusão que chamamos lembrança.]

No mesmo poema, o poeta se perguntaria pelo desejo de “reunir as cinzas desunidas”. Atribuiria à lembrança o sentido de uma ilusão, como se observou com relação ao sonho, em que a imaginação, dirigida para o fantástico, para a ficção, confundia-se com a anterioridade que constitui a marca temporal da memória. Noutro poema, a mesma não memória, mundo natural de pedras e formigas, indicaria essa presença natural, imemorial – atemporal, de algum modo – que estará nos primeiros poemas de *Les Planches courbes*.

Mais vite les voici  
 Rédimées par l'herbe.  
 Je n'ai troublé qu'un peu  
 La vie sans mémoire. (*Planches*, p.36)

[Mas rápido ei-las  
 Redimidas pela relva.  
 Só atralhei um pouco  
 A vida sem memória.]

Há uma proximidade entre memória e origem, mundo simbólico não fragmentado, que ressurge em *Les Planches courbes*. O poema se tornaria “matéria viva”, por um apelo, através da memória, a esse lugar. A poesia pretenderia um objeto, uma unidade. Trata-se de uma abertura também ao “ser”, na obra de arte e na língua: a uma intimidade, exposição a uma afeição, a uma asserção do eu.

[...] Et qu'il y a au moins un objet, l'unité, l'au-delà des significations toujours relatives, qui échappe aux leurres de l'écriture –

alors qu'il est justement le fondement suffisant, encore que difficile, d'un rapport lucide à nous-mêmes. Qu'avons-nous fait depuis le début de l'humanité, sinon vouloir être l'origine et non simplement un aspect du sens qu'a commencé le langage; sinon nous arracher d'un chaos, du rien, pour créer un monde? (*Entretiens*, p.62) [(...)E que haja ao menos um objeto, a unidade, para além das significações sempre relativas, que escapa aos enganos da escrita – enquanto é justamente o fundamento suficiente, ainda que difícil, de uma relação lúcida com nós mesmos. O que fizemos desde o início da humanidade, senão pretender ser a origem e não simplesmente um aspecto do sentido que a linguagem inaugurou; senão nos arrancar do caos, do nada, para criar um mundo?]

Daí um desejo da origem, em seus ciclos de vida e de morte: na linguagem. O esquecimento torna-se a sua contraparte, instituindo-se através dessa não memória da memória, ou da memória dessa não memória.

Nos livros de poemas *Ce qui fut sans lumière* e *Les Planches courbes*, essa origem encontraria, ademais, a presença dos mitos. Eles trariam consigo a possibilidade de conhecer o segredo da origem das coisas. São acontecimentos que passam a ter o seu lugar num tempo primordial. A presença/origem torna-se histórica e a-histórica, memorial e imemorial. Ela compartilharia a temporalidade do mito, que será incorporado à sua representação: de Zêuxis, Mársias, Ceres, Prosérpina, Ulisses, Psiquê, Caronte. E, portanto, um pensamento da origem que pertence, ao mesmo tempo, ao instante do eu e ao infinito. Corresponde, além disso, a uma memória da terra: mundo que deve ser nomeado em sua presença material. Assim está na terceira parte do poema “L’agitation du rêve” de *Ce qui fut sans lumière*.

Je referme les yeux. Et m'apparaît  
Maintenant, dans le flux de la mémoire,  
Une coupe de terre rouge (*CFL*, p.89)

[Fecho os olhos de novo. E me aparece  
Agora, no fluxo da memória,  
Um vaso de terra vermelha]

A tradução de Yves Bonnefoy da poesia de William B. Yeats, Giacomo Leopardi e John Keats, nos anos 1990, talvez aponte para alguns desses caminhos. Trata-se de uma “solicitação da arcádia”, como já se assinalou, na promessa do real a partir da evidência de seus bens, e de seus mitos. Esperança de remontar a uma força mais antiga da língua, do ser, de suas relações. A uma unidade no simples, fundindo a apreensão do mundo e do eu num ato de suficiência, em que este se conjuga com um tipo de possessão: da ideia, do conceito, da imagem. Memória, nesse sentido, como um esquecimento de si.

Mas sem que resulte jamais na perda da memória: esquecimento de sua própria história, de seus símbolos e presenças. Para dizer do retorno a eles e a um mundo intuído em suas palavras. “Busca do sentido”, unidade que estará fora do tempo, embora evocada no tempo. Paradoxo, no entanto – e esse é o sentido principal deste último estudo – que será apreendido menos como tensão, do que através de um gesto de confiança, em oposição ao rastro, tempo da diacronia irrecuperável. Para Emmanuel Lévinas, na tradução brasileira de *De l'existence à l'existant*: “não se resgata o sofrimento [...] a felicidade da humanidade não justifica a infelicidade do indivíduo, a retribuição no futuro não esgota apenas as penas do presente. Não há justiça que possa repará-las. Seria preciso poder voltar a esse instante ou poder ressuscitá-lo. Ter esperança é, portanto, ter esperança na reparação do irreparável – é, portanto, ter esperança no presente”.

Em Yves Bonnefoy, a esperança é a mesma que possibilita a afirmação de um lugar da memória. Memória da infância em *Les Planches courbes*, tanto mais do que a sua perda. Assentimento às palavras (a seu corpo), a si e à própria memória, buscando neles uma matéria, mas como modo de um acesso simples à unidade do mundo.

Par la grâce du mot, conséquemment, parce qu'il est ce corps matériel, naturel, qui a l'infini de la chose, notre corps peut venir à la rencontre du monde, à ce niveau élémentaire, antérieur aux notions, où ce monde est précisément totalité, unité. (*Entretiens*, p.262) [Pela graça da palavra, consequentemente, porque ela é esse corpo material, natural, que tem o infinito da coisa, nosso corpo pode vir ao encontro do mundo, nesse nível elementar, anterior às noções, onde esse mundo é precisamente totalidade, unidade.]

## MEMÓRIA DO SIMPLES: *CE QUI FUT SANS LUMIÈRE, LES PLANCHES COURBES*

Je le fais, confiant que la mémoire,  
Enseignant ses mots simples à ceux qui cherchent  
À faire être le sens malgré l'énigme,  
Leur fera déchiffrer, sur ses grandes pages,  
Ton non un et multiple [...]  
(*Planches*, p.78)

[Faço-o, confiante que a memória,  
Ensinando essas palavras simples aos que buscam  
Fazer que haja sentido, apesar do enigma,  
Os fará decifrar, em grandes páginas,  
Teu nome uno e múltiplo (...)]

I

“Teu nome uno e múltiplo”, ó poesia. “Tudo é uno, e uno no um”, diria Pierre Jean Jouve, referindo a Deus “presente no troco d’árvore morto”. (Jouve, 1966, p.131) Em Yves Bonnefoy, um apelo e defesa da poesia, no longo poema em duas partes “Dans le leurre des mots” de *Les Planches courbes*, retornaria a esse uno, mas através de uma menção à memória. Ela ensinaria “palavras simples aos que buscam”. É preciso confiar-se à memória, confiar nela. Contra a “ilusão das palavras” que vem substituir a “ilusão do

limiar” de *Dans le leurre du seuil*, é preciso “manter a memória”. É ela que faria durar em nós os “instantes de presença”:

[...] J’appelle poésie la mémoire qui se maintient en nous, qui parlons, des instants de présence que nous avons vécus – souvent dans l’enfance – au contact des choses du monde; mémoire de ces instants, puis, aussitôt, le désir de les retrouver, puis vite, la découverte que par la voie qu’est le son du mot, porté par les rythmes et donc les mètres, un retour sera peut-être possible, il s’agira simplement de tenir bon dans l’attention spécifique à cette sonorité profonde, à ce chant propre des cordes du mystérieux instrument. (*Barthes*, p.18) [(...) Chamo poesia a memória que se mantém em nós, que falamos, dos instantes de presença que vivemos – frequentemente na infância – no contato com as coisas do mundo; memória desses instantes, em seguida, logo, o desejo de reencontrá-las, depois rápido, a descoberta que através do som da palavra, trazida pelos ritmos e então os metros, um retorno será talvez possível, será como simplesmente permanecer com uma atenção específica a essa sonoridade profunda, a esse canto próprio das cordas do misterioso instrumento.]

Michèle Finck observaria aí a sonoridade profunda do gongo, em vez da lira órfica: em Rilke, Michaux e Bonnefoy. Trata-se de uma guerra contra os “facílimos arpejos” – e lembrar o piano como uma imagem recorrente ao imaginário surrealista de *Traité du pianiste*. O som elementar do gongo traria um valor primitivo e profundo de “alma humana na solidão”: movimento de interiorização e concentração do lirismo. (Finck, 2004, p.317 e ss)

Há em *Les Planches courbes*, contudo, a flauta de Mársias que acompanhará a representação de sua infância, tanto mais do que o seu assassinio por Apolo. São “instantes de presença que vivemos [...] no contato com as coisas do mundo”, em todas as suas imagens plenas. A esses instantes é preciso que a língua, atravessada pelas “simplificações em desordem do pensamento conceitual”, se consagre. Confiante na memória que “fará decifrar” o nome do mundo

e do outro, nome da poesia. Um desdobramento do equivalente espiritual indicado pela duplicidade dos rastros e da escrita literária, no primeiro estudo consagrado a Marcel Proust e Yves Bonnefoy, encontraria outro lugar. Não se trata da duplicidade entre presença e ausência. A inscrição/criação como viabilidade a uma presença não se deixa perpassar, além disso, apenas pelas interrupções, angústias e hesitações. Nelas a escrita poética se associou, muitas vezes, ao luto, ao canto dos mortos, indicando um lugar da memória senão como impedimento: inscrição como perda da memória, em *Douve*, em estreita proximidade com a sua destruição. O eu afirmaria aí a difícil passagem da memória à escrita.

Je détruis ton désir, ta forme, ta mémoire,  
Je suis ton ennemi qui n'aura de pitié. (*Douve*, p.73)

[Eu destruo teu desejo, tua forma, tua memória,  
Sou teu inimigo que não terá piedade.]

Os sentidos do testemunho responderam à mesma dificuldade, a despeito de um caminho do poema como um lugar da escrita partilhada. Rastro, ainda assim, de um outro ausente, de um “dizer” como instância primeira, na relação de face a face interrompida pela mediação. O rastro/ruína se duplicava em pedra e em voz, através dos quais o eu pretendia divisar o outro, integrando-o ao processo poético, de transitividade difícil ao responder aos caminhos de uma unidade perdida. Nesse instante, a perspectiva da memória foi considerada como a unidade pretendida pela poesia de Yves Bonnefoy, unidade que ampara – mas também apazigua – a consciência que procura. A memória se caracterizaria como rastro. Ela estaria, do mesmo modo, para além da publicidade do rastro como materialidade da marca.

O caminho da memória foi sugerido ao longo dos estudos anteriores. Encontrava-se na relação entre poesia e memória do eu, de certo modo traumática em *Douve*, do poema como rastro e memória do mundo, modo de aproximar-se do outro e de si mesmo através

das palavras poéticas. A esses caminhos se conferiu a designação geral de rastro, por sua precariedade, em vez de sua permanência como pedra, como inscrição. Se as palavras podiam “manter a memória”, elas não equivaleriam apenas a uma espécie de horizonte perdurável como Jacques Maritain atribuiria às palavras divinas: “o céu e a terra passarão, mas estas palavras não”, tornando-se em *Sept leçons sur l'être* o fundamento para o discurso teológico. (Maritain, 2001, p.19) Ainda aqui, é preciso retomar os versos finais de *Dans le leurre du seuil*, em que as palavras são “como o céu”, em seu reflexo tanto mais súbito:

Les mots comme le ciel,  
 Infini  
 Mais tout entier soudain dans la flaque brève. (DLS, p.332)

[As palavras como o céu,  
 Infinito  
 Mas inteiro súbito na poça breve.]

Uma duplicidade se transferia à noção de rastro, em virtude da ideia de representação, que Paul Ricœur pôs sobre o signo do *eikon*, em que a “presença na qual parece consistir a representação do passado parece ser a de uma imagem”.<sup>1</sup> Como no poema, trata-se de uma imagem refletida. A representação abarcaria as relações entre memória e imaginação. A ela se poderia somar a proximidade de outra noção, de *typos*, sob o signo da metáfora do bloco de cera. Em sua leitura do *Sofista* de Platão, Paul Ricœur apontou para o momento da rememoração visto como um reconhecimento da impressão. A possibilidade de falsidade estaria inscrita nesse paradoxo. Daí a ideia de um sofista como alguém que fabrica imitações (*mimemata*), em que a metáfora das artes gráficas passaria a compreender as artes da linguagem, as ficções faladas, mas também escritas. Os rastros mnésicos, que remontam à primeira topologia freudiana,

1 Ricœur, 2000b; cf. cap. “Mémoire et imagination”, p.6.

conformados à estrutura do recalque e concebidos como sistemas de transcrição, supondo uma concepção econômica e funcional da memória, teriam a sua problemática transferida à escrita. Para Jacques Derrida, “o rastro começa a se tornar escrita”. (Derrida, 1967, p.306) Ela estaria exposta à repressão “inconsciente e defensiva do *ego*”, de um narcisismo posto, muitas vezes, como obstáculo: reprimido/esquecido que “não desapareceu simplesmente nem foi resolvido, mas continua agindo como inconsciente, trabalhando, rumorejando e assustando a alma”.<sup>2</sup> Em Freud, os rastros mnésicos seriam, ademais, conjugados com um lugar do sonho e do inconsciente dentro de um projeto interpretativo do eu. Convertidos, além disso, em *Moisés e o monoteísmo*, na hipótese de uma herança arcaica do indivíduo: rastros herdados, em vez de transmitidos.

De maneira sumária, há algumas indicações, portanto, que não foram contempladas até aqui senão de forma indireta. Lidam com a proximidade entre rastro, esquecimento e memória. Aproximam-se de caminhos já percorridos: da morte, do sonho, da imagem, da transmissão, do testemunho. Paul Ricœur, no estudo *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, investigou alguns deles. O primeiro, o “rastro escrito”, se tornaria no plano da operação historiográfica, “rastro documentário”, esse o sentido indicado também em *Temps et récit*. O segundo, o “rastro cerebral/cortical”, estaria próximo de uma memória concebida a partir da primeira topografia freudiana. O terceiro, por fim, o “rastro psíquico” – que está mais próximo das observações trazidas a Yves Bonnefoy – representaria a impressão com o sentido da afeição deixada no eu por um acontecimento decisivo.

Não se trata, porém, de retornar ao “equivalente espiritual”, através de uma duplicidade que se buscou caracterizar no primeiro estudo: transmutação da percepção dos gestos, trazidos pelo texto, e sua fixação, dentro do círculo hermenêutico da compreensão e do distanciamento, e que aproximaria, de maneira geral, o primeiro e o terceiro sentidos da noção de rastro. No segundo estudo, procu-

---

2 As observações são de Ricœur, 1969, p.188 e de Weinrich, 2001, p.188.

rou-se estabelecer uma relação também com a morte, no momento em que o eu se voltava para um passado como modo de reparar a perda, no luto, da mãe em *L'Égypte*, mas sem deixar de assumir um ato de criação: “memória criadora irredutível a toda simples noção de rememoração”. (Jackson, 1992, p.10) É menos a relação, portanto, entre a sua inscrição e um mundo desconhecido ou perdido. No estudo sobre Baudelaire, as pedras tornavam-se presença física, pré-conceitual, reenvio a uma presença que se exclui. Rastro de deus, além disso, ausente/presente: “retrait” incessante, passando do ser para o não ser. “Retrait” que se sugeriu através do signo do “germe mortal”, como em Jacques Derrida, embora não se propusesse um movimento de “différance” contra a ideia de presença. Os rastros seriam constituídos aí pela dupla força de repetição e de apagamento: não originais, desse modo, senão “sob rasura”. (Derrida, 1967)<sup>3</sup> Tal reflexão seria tributária de uma resposta a Platão, para o qual a memória seria uma memória sem signo, e em que o rastro consistiria num suplemento perigoso, o *phármakon*. Exterior, a escrita não deveria “tocar na intimidade ou na integridade da memória psíquica”. (Derrida, 1991b p.56-7) Para não dizer de um saber “pré-natal” de que seríamos separados por um esquecimento ligado à inauguração da vida da alma por um corpo caracterizado como túmulo (*sóma-séma*), em Platão, ao qual se dirigiria o esforço de recordação, a *anamnésis*: busca ativa, diferentemente da *mnémé*, sua simples evocação. Não é preciso aprofundar esses desdobramentos, que estão amplamente compreendidos pelo estudo de Paul Ricœur.<sup>4</sup>

3 “Freud et la scène de l’écriture”, 1967, p.303. O rastro, compreendido como “diferença”, seria uma resposta, portanto, à essência, ao mito de uma origem presente, “originária”.

4 Dividido em três partes, a primeira delas consagrada aos fenômenos mnemônicos, a segunda, à história e a terceira, culminando numa meditação sobre o esquecimento, o estudo de Paul Ricœur, 2000b, se volta ao que caracterizaria como uma “política da justa memória”, perpassada pela culpabilidade (memória da repetição, impedida) e pelo perdão, em busca do que chamou de uma “mémoire heureuse” ou “équitable”. As observações seguintes, sobre a noção de rastro, encontram-se desenvolvidas nas p.536-84.

## II

A memória que se buscará indicar neste último estudo se situa menos a partir de um lugar perdido, do que reconquistado. É a ela que o eu se confia em *Dans le leurre du seuil*: no consentimento, na paz. Confiança que retoma, de certo modo, o que Paul Ricœur caracterizaria com o sentido das inscrições-afeições: “elas seriam depositárias da significação a mais dissimulada, a mais originária do verbo *permanecer*, sinônimo de *durar*.” Memória como uma confiança primeira: “[...] os acontecimentos fundadores de uma existência não dependem dessa confiança primeira?”. A partir da qual seria possível, portanto, aceder à compreensão parcial do que significaria presença da ausência, anterioridade, distância e profundidade temporal. O enigma da presença viria encontrar o seu fundamento nessa duração, na certeza que “coroaria a efetividade do ato mnemônico”. É ela que, de algum modo, Yves Bonnefoy procurará trazer à palavra poética, no poema em nove partes “Que ce monde demeure!”:

Que ce monde demeure!  
 Que l’absence, le mot  
 Ne soient qu’un, à jamais,  
 Dans la chose simple. (*Planches*, p.27)

[Que esse mundo permaneça!  
 Que a ausência, a palavra  
 Sejam apenas um, para sempre,  
 Na coisa simples.]

Ela culminaria no reconhecimento de si mesmo, na certeza dessa duração: “foi preciso que algo tenha permanecido desde a primeira impressão para que eu me lembre agora”, segundo Ricœur. Trata-se de um desejo, de uma pretensão da poesia de Yves Bonnefoy, é certo, porém ladeada por esse assentimento. O poeta não será mais o eu melancólico de “Les tombeaux de Ravenne”, porque diante de

um “tranquilo deus do tempo”/“Der stille Gott der Zeit”, como no poema “Friedensfeier” de Hölderlin. O eu que emerge em *Ce qui fut sans lumière* e *Les Planches courbes* é um eu reconciliado: eu que reergue o galho partido. E que se detém, para sentar-se e olhar a inocência e o tempo, no poema “Passant auprès du feu”:

Et moi qui suis venu  
Ouvrir la salle, accueillir la lumière,  
Je m’arrête, je m’assieds là, je vous regarde,  
Innocence des membres détendus,  
Temps si riche de soi qu’il a cessé d’être. (*CFL*, p.34)

[E eu que vim  
Abrir a sala, acolher a luz,  
Paro, sento-me, te observo,  
Inocência dos membros repousados,  
Tempo tão rico de si que deixou de ser.]

Com ele emerge, igualmente, um sentido da experiência autobiográfica – lírica e autobiográfica, conforme se divisou em *L’Arrière-pays*. Ela se dispersaria pelos poemas, pela escrita poética, abrindo-se como a porta de “Les découvertes de Prague”, na luminosidade de tantos poemas. Experiência autobiográfica que surge na menção à mãe e ao pai, na oitava parte do poema “La maison natale”.

Un homme et une femme se sont assis  
Devant cette croisée, l’un face à l’autre,  
Ils se parlent, pour une fois. L’enfant  
Du fond de ce jardin les voit, les regarde,  
Il sait que l’on peut naître de ces mots. (*Planches*, p.92)

[Um homem e uma mulher sentaram-se  
Diante da sacada, um em frente ao outro,  
Conversam, por uma vez. A criança  
Do fundo do jardim os vê, observa-os,  
Sabe que se pode nascer dessas palavras.]

Se o esquecimento se impõe como uma das questões principais à obra poética de Yves Bonnefoy, a poesia se tornaria aqui o lugar possível da lembrança. Trata-se de um “nascer das palavras”, de uma unidade: “beleza mesmo, em seu lugar de nascimento”, na parte IX de “La maison natale”. A poesia seria “o esforço de lucidez que prevalece contra esse esquecimento no seio mesmo da escrita”, como apontaria nas conferências de *Baudelaire: la tentation de l’oubli*, de que extrai a seguinte reflexão: “não se deve esquecer”, colocando-a ao lado da evocação de uma “felicidade do sol da tarde” nos poemas “Je n’ai pas oublié, voisine de la ville...” e “La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse...” de Baudelaire. O poema se tornaria a memória reparadora da perda do pai e de Mariette, memória que Yves Bonnefoy indicará no poema VII de “La maison natale”.

J’aurai barré  
Cent fois ces mots partout, en vers, en prose,  
Mais je ne puis  
Faire qu’ils ne remontent dans ma parole. (*Planches*, p.91)

[Eu terei impedido  
Cem vezes essas palavras, em verso, em prosa,  
Mas não posso  
Evitar que retornem à minha fala.]

Memória impedida que se repete, mas à qual é preciso facultar o acesso às palavras: memória que perpassa a sua unidade. A poesia se afirmaria como memória reparadora, no “je” tão mais recorrente deste livro de 2001. Ela oscilaria entre a angústia de sua permanência e a falta, “em que agiriam as censuras”. Trata-se menos de uma presença/ausência dolorosa do pai, fundamental para seu poema tanto quanto para a leitura de “La servante au grand cœur” de Baudelaire, do que de um mundo, de uma beleza primordial. Memória de um “arcani mundi, arcana felicità”, como em “Le Ricordanze” de Giacomo Leopardi, de um “paterno giardino scintillanti” e do eu junto à janela, em ambos:

[...] io non credea [...] ragionar con voi dalle finestre  
di questo albergo (Leopardi, 1996, p.138-9)

[(...) não acreditava (...) conversar com vocês das janelas  
desta morada]

La fenêtre était entrouverte, je m'approchais,  
J'apercevais mon père au fond du jardin. (*Planches*, p.90)

[A janela entreaberta, aproximava-me,  
Percebia meu pai no fundo do jardim.]

Se a lembrança se repete, angustia o eu, subindo às suas palavras, ela é também o que vem apaziguá-lo. Trata-se de uma memória perpassada, assim, pela culpabilidade, mas envolvida por um desejo de reconciliação com o passado e consigo mesmo. Pode-se dizer, ainda uma vez, que se trata de uma tarefa, abarcada pela noção de *anamnésis*, em que buscar é esperar reencontrar. Mas em que o reencontro não é apenas com o passado da perda. É uma memória dos rumores, dos silêncios, no contato com um mundo de presenças plenas. Assim Yves Bonnefoy observaria em Leopardi: “unidade de tudo o que é”, transcendendo as categorias de análise, evitando ir do “não ser” do universo ao “não sentido do mundo” aberto pela linguagem.<sup>5</sup> A poesia seria a possibilidade de refundar a realidade devastada.

Ela se tornaria, tanto mais, música. Não é preciso retornar às considerações sobre o sentido da voz, que Yves Bonnefoy ouviria também em Leopardi, em seus *Canti*: poesia que é “uma voz, não um texto”. Música do poema VIII de “La voix lointaine”: “Ó música, ó rumor de tantos outros mundos”. Próxima a uma origem, a um mundo em seu início/reinício, a uma “antica natura onnipossente” no poema “La sera del dì di festa” de Leopardi, que Yves Bonnefoy traduziria por “l’originelle puissance”/“potência

5 *L’Enseignement et l’exemple de Leopardi*, 2001d, p.39.

original”. A referência à poesia romântica teria a sua justificativa nesse sentimento de unidade. Em Leopardi, mesmo o discurso de negação do mundo se dobraria, segundo Bonnefoy, numa “palavra de adesão às suas formas [...]”. É a memória de um silêncio infinito, no poema “L’Infinito”, apesar do passado morto.

Infinito silenzio a questa voce  
Vo comparando: e mi sovvien l’eterno,  
E le morte stagioni [...] (idem, p.42-3)

[O infinito silêncio a esta voz  
Vou comparando: e me lembro do eterno,  
E das mortas estações (...)]<sup>6</sup>

Memória que se pode colocar sob o signo da reparação, em busca de uma “capacidade de amar”, de uma “ingenuidade fundadora”. Daí as imagens da dança, da música, do riso, do amor, sem que resultem, no entanto, numa espécie de idealidade e pureza moral do eu, próxima da representação.

### III

Corresponde à memória de um mundo terrestre, na esteira do questionamento de Jean-Claude Pinson, em *Habiter en poète*. O autor retomaria aí o “esquecimento do ser” de Heidegger, implicado em sua leitura do conceito de verdade/*alêtheia* como “não esquecimento”. Habitar seria, a um só tempo, com suas palavras, “salvar a terra (e não se tornar dela o seu mestre absoluto); acolher o céu, isto é, deixar seguir o curso das estações e a alternância dos dias e das noites que conferem ritmo à existência (e não afastar-se sempre em direção à artificialidade crescente do universo da técnica); estar atento aos signos do divino (e não fechar toda possibili-

6 Cf. trad. de Yves Bonnefoy: “[...] je compare / Ce silence infini à cette voix, / Et me revient l’éternel en mémoire / Et les saisons défunes [...]”.

dade de um sagrado no orgulho de uma razão positivista); enfim, assumir-se como mortal (e não fugir à preocupação com a morte).”<sup>7</sup> Tais considerações se estenderiam à poesia, como possibilidade de restituir esse “habitar”. O estudo de Pinson abarcaria as poéticas de Philippe Jaccottet, Francis Ponge, Michel Déguy, Yves Bonnefoy, em direção ao que caracterizaria como uma vocação ontológica eminente. Sob o signo heideggeriano, identificaria um caminho da poesia, mas também da literatura em geral em Ricœur, como possibilidade de um “pertencimento”, embora mediante uma inflexão ao corpo e a um “habitar” como “estar-junto”.

A esse “habitar” se dedicaria também a reflexão de Jean-Michel Maulpoix, ao reconhecer nos poetas que iniciaram a sua produção na França nos anos 1950, Yves Bonnefoy, Philippe Jaccottet, Jacques Dupin, André du Bouchet, a necessidade de construir um lugar:

[...] Une telle insistance topographique manifeste que le poète demeure soucieux de bâtir dans le langage une demeure à la fois conforme à la réalité précaire de son existence, et sentie comme un lieu d’ajointement et de résistance au décousu menaçant de la réalité moderne. (Maulpoix, 1998, p.141) [(...) Tal insistência topográfica manifesta que o poeta permanece preocupado em construir na linguagem uma residência em conformidade com a realidade precária de sua existência, e percebida como um lugar de reunião e de resistência ao descosturado ameaçador da realidade moderna.]

A poesia reataria com um “sentimento de presença”. É preciso observar nessa leitura, ainda uma vez, a referência a Heidegger: ao “rastros dos deuses” do estudo consagrado a Rilke, poeta tão próximo, em seus *Sonetos a Orfeu*, dos poemas de “La voix lointaine” de Yves Bonnefoy: nas imagens de um mundo de frutos amadurecidos, da terra como “uma criança que sabe versos”, ou da criança dançarina.

---

7 Pinson, Jean-Claude. 1995, p.67.

Vem e vai. Tu, ainda quase criança, completa  
 Por um instante a figura dançarina [...] (Rilke, 1994, p.127)<sup>8</sup>

A dançarina estará no poema IX de “La voix lointaine” de *Les Planches courbes*. Voz que dança e que deixa os seus signos na areia, na parte VII, para serem apagados.

Ne cesses pas, voix dansante, parole  
 De toujours murmurée, âme des mots  
 Qui et colore et dissipe les choses [...]

Et qui jouera à clore nos paupières  
 En se pressant riante contre nous,  
 Puis nous verrons ces signes sur le sable  
 Qu'égratigna en dansant son pied nu. (*Planches*, p.63)

[Não pare, voz que dança, desde sempre  
 Fala murmurada, alma das palavras  
 A que colore as coisas e dissipa (...)]

E que, nos abraçando, nossas pálpebras  
 Brincar de fechá-las, rindo, e então  
 Veremos esses signos na areia  
 Que dançando roçou com seu pé nu.]

É preciso observar uma referência à leitura de Heidegger também do poema “In lieblicher Bläue...” / “No azul sereno...” de Hölderlin, ao vislumbrar na poesia a possibilidade de o homem “habitar a sua essência”. A fortuna crítica e a apropriação desse estudo é extensa e, para retomá-lo, talvez fosse necessário passar pelas leituras de Jean Wahl da poesia de Hölderlin, em que promoveu uma aproximação entre poesia e filosofia. Tal aproximação estaria na base do projeto poético de Yves Bonnefoy, ao divisar na

8 “O komm und geh. Du, fast noch Kind, ergänze/fur einen Augenblick die Tanzfigur [...]”.

poesia, como Wahl, um “esforço em direção ao imediato”. (Wahl, 1948, p.24) Ela seria, além disso, um exercício espiritual, do sopro, do ritmo. Nesse sentido, permitiria ao eu sentir o seu “parentesco com o mundo”. Retoma-se uma perspectiva da linguagem poética e criadora, desvelando a verdade, desfazendo-se dos encobrimentos, garantindo ao pensamento “um lance de olhos provisório àquilo que então se desvela como destino do ser”, como observaria Heidegger na conferência *Tempo e Ser*. Em sentido geral, a linguagem torna-se o horizonte no qual se pode divisar o “ser”. Para Heidegger, “a poesia deixa habitar em sentido originário”.<sup>9</sup> Habitar que é “salvar” – a observação é fonte da proposição de Pínon e encontra-se no ensaio “Construir, habitar, pensar” – em que a terra, o céu, os divinos e os mortais pertenceriam a uma unidade originária. A poesia promoveria um acesso a esse não esquecimento da unidade: desencobrimento/“Unverborgenheit”.

Trata-se de uma memória da terra que será compartilhada, assim, por poetas como Philippe Jaccottet, tradutor de Hölderlin. Nele, o eu seria aquele que se apaga, deixando a palavra a esse mundo. O poeta se tornaria tão somente o que passa pelo mundo, acolhendo-o. Evocando-o num tempo distante, em que os deuses talvez pudessem habitar as fontes.

Diferentemente de Yves Bonnefoy, tal memória da terra não se conjugaria nele, contudo, com uma outra: a memória pessoal. Para Jaccottet, “evocar lembranças não é meu forte”. (Jaccottet, 1990, p.8) Raridade de imagens da infância que não é ausência, para um poeta que busca, apesar disso, não voltar-se aos próprios rastros. Nele as lembranças da infância encontrariam, muitas vezes, apenas a evocação das paisagens: as flores, os lagos suíços, as montanhas, como em *Paysages avec figures absentes*.

Em *Les Planches courbes*, a memória das paisagens será atravessada pela lembrança da infância. Porque é preciso, ainda uma vez, “falar à criança que cresce”, como observaria Yves Bonnefoy na en-

---

9 Para o estudo sobre Rilke, cf. Heidegger, 1962. Para o estudo sobre Hölderlin, cf. Heidegger, 2002, p.165-71.

trevista “Leurre et vérité des images”. Falar à criança, mas sobretudo, em *Ce qui fut sans lumière, La Vie errante, Les Planches courbes e Le Théâtre des enfants*, trazê-la à representação. Em “L’Amérique”, o eu depararia com um cortejo de crianças com seus balões coloridos. Uma delas, no momento em que decide retornar, escapando ao cortejo, volta-se para o eu que afirma: “não te esqueço jamais, criança que quer retornar, aonde, não sabes”. Na primeira narrativa, a personagem principal se deteria, do mesmo modo, ao ouvir a voz das crianças:

Et que faire alors sinon s’arrêter, le cœur battant, écouter la voix des enfants à travers le rideau des branches puis se risquer vers eux, l’autre monde? (*Théâtre*, p.7) [E que fazer senão parar, com o coração batendo, escutar a voz das crianças através da cortina de galhos, depois se arriscar em sua direção, o outro mundo?]

Para John E. Jackson, a criança representaria, na poesia de Yves Bonnefoy, o signo do uno. Lavar a sua ferida, no poema V de “Que ce monde demeure!”, seria o mesmo que “lavar a ferida da linguagem que separa do real”. (Jackson, 1993, p.177) Encontrá-la, como Ceres em busca de Prosérpina, o mesmo que reencontrar “a evidência que faz viver”.

Parce qu’était perdu mais retrouvable  
 Peut-être, cet enfant qu’elle n’avait su,  
 Elle pourtant divine et riche de soi,  
 Soulever dans la flamme des jeunes blés (*Planches*, p.97)

[Porque estava perdida, mas ao reencontro possível  
 Talvez, essa criança que ela não soube,  
 Ela, no entanto, divina e rica de si,  
 Erguer na chama dos trigos jovens]

Na narrativa final “Les noms divins” de *Le Théâtre des enfants*, é quando o eu retorna à visão dos jovens com suas bicicletas, no momento em que sai de uma capela onde observava o esboço de

uma estátua: a cabeça de um santo. Para dizer que elas “sabem”, diferentemente de Ceres, “rica de si”, mas que “não soube”. As crianças não apenas “saberiam”, mas seriam aquelas que “ainda não esqueceram”.

J’ai vu ces enfants, tout à l’heure. [...] Je me suis dit au passage qu’ils savent, eux; ou tout au moins n’ont pas tout à fait oublié encore. (*Théâtre*, p.53) [Acabei de ver essas crianças. (...) Disse-me de passagem que elas sabem, elas; ou que ao menos, de fato, não esqueceram ainda.]

Não se esqueceram de um mundo de risos, como na frase final de *Les Planches courbes*: “et c’était encore ce rire” / “era ainda esse riso”. Mundo ao qual se volta também o eu em “L’Amérique”. É a alegria, o entusiasmo que o surpreende, de esperar que venham romper-se “as correntes do entendimento”, agora “sem mais saber”.

Mais plus encore que de l’étonnement, ce qui s’emparait de moi, c’était cette allégresse qui naît de ce qui surprend sans qu’on ait moyen de comprendre: cette joie qu’on a d’espérer que vont se rompre les chaînes de l’entendement d’hier, de toujours, et qu’à ne plus savoir on va enfin être davantage. (*Théâtre*, p.14) [Porém mais do que admiração, o que me tomava era esse entusiasmo que nasce do que nos surpreende sem que tenhamos um modo de compreender: essa alegria que temos de esperar que venham se romper as correntes do entendimento de ontem, de sempre, e que sem mais saber, enfim, seremos em mais alto grau.]

#### IV

Memória daquelas que não esqueceram e “sabem”, memória “sem mais saber”. Trata-se da representação da infância, mas também de uma aproximação do poeta no momento em que evoca as suas próprias lembranças. Ele mesmo será a criança de “La maison natale”. No texto em prosa que dá título ao livro *Les Planches courbes*,

do mesmo modo, a narrativa faz com que a criança permeie, de forma enigmática, uma referência ao eu que relembra. Nela, o barqueiro, para salvar o menino no instante em que as pranchas do barco se curvam e partem-se, agarra-o pela perna “que já está imensa”. (*Planches*, p.104) O eu será aquele, além disso, arremessando pedras, no tempo imemorial do último poema em prosa do livro. O mesmo corpo pequeno, “le petit corps”, se encontra também no poema “L’encore aveugle”. A imagem de um deus cego seria aí como a de uma criança despertando, nascendo/renascendo. Yves Bonnefoy afirmaria, uma vez mais, a memória de um mundo primordial que passaria pelos signos do divino. A representação do deus-criança estará em *La Vie errante*. No poema “L’encore aveugle” de *Les Planches courbes*, ao qual se retornará mais à frente, a abertura do olhar significaria a possibilidade de reencontro com um mundo indeseito. É um deus que busca ver, como a criança, porque ela tem “os olhos cheios de origem”. (*Planches*, p.108)<sup>10</sup>

Memória daquelas que não esqueceram e “sabem”, memória “sem mais saber”, em segundo lugar, porque se comutam não apenas as menções às crianças e à infância do eu, ou a um mundo primordial em que se vislumbraria a presença dessas figuras divinas. A criança se aproximaria, tanto mais, de uma representação mítica. Ela será aquela que toca flauta, como Mársias em *Les Planches courbes*, ou Pã, cujos dedos confiantes recriam o mundo na parte X do poema “Par où la terre finit” de *Ce qui fut sans lumière*.

Vous êtes un enfant qui joue de la flûte  
Et dont les doigts confiants recréent le monde  
De rien qu’un peu de terre où se prend le souffle. (*CFL*, p.60)

[Tu és uma criança tocando flauta  
Com dedos confiantes que recriam o mundo  
De pouco de terra, onde tomamos fôlego.]

---

<sup>10</sup> “Enfants des premiers pas titubants dans l’herbe/Les yeux encore pleins de l’origine”, *CFL*, p.141.

Trata-se de uma representação mítica que situaria o tempo para além de todas as perdas. Ele estaria antes mesmo do nascimento da linguagem, constituindo-se como um horizonte a ser restaurado. A busca de sua origem se fundaria sobre essa consciência. A referência ao mito visaria a reatualizar a origem. Com ela se conjugaria, igualmente, uma memória/representação dos mitos: da perda, como no caso de Ceres e Prosérpina. Não é sem lembrar-se de Mársias do poema de *Les Planches courbes* que se pode, além disso, ler o poema “Par où la terre finit”. Nem do barqueiro de “Les Planches courbes”, para vê-lo nadando no poema “Là où creuse le vent” de *Ce qui fut sans lumière*. Afirma-se, de certo modo, o que caracterizou Jérôme Thélot, ao divisar uma espécie de memória com a qual lida também o leitor: das recorrências, narrativas e sobreposições que parecem atravessar toda a obra poética de Yves Bonnefoy. (Thélot, 1983, p.173) Quando o barqueiro responde à criança, “é preciso esquecer tudo isso” – esquecer as palavras “casa”, “pai”, esquecimento que aprofunda a relação entre as duas personagens – tal anterioridade à linguagem é a mesma que se enuncia no poema de *Ce qui fut sans lumière*:

Sa bouche veut le sel,  
Non le langage. (CFL, p.64)

[Sua boca quer sal,  
Não a linguagem.]

Mas essa “memória sem mais saber”, memória que “não esqueceu”, traz ainda duas outras considerações. Com elas será possível avançar na leitura dos poemas *Le Cœur-espace* e “Le souvenir” de *Ce qui fut sans lumière*, tanto quanto na interpretação de alguns mitos que estão espalhados por *Les Planches courbes*.

A primeira delas é que os mitos estão presentes desde o início na poesia de Yves Bonnefoy: da Fênix, de Babel, de Perceval, de Orfeu e Eurídice. A esse último é possível retornar, ainda uma vez, porque lida com a proibição afrontada do olhar, tornando-se, a um

só tempo, a morte e o início da obra literária, como em Maurice Blanchot. Em “L’encore aveugle”, tanto quanto em *La Vie errante*, trata-se de um olhar, desta vez, sem proibição. É um primeiro olhar para as cores, para a terra, correspondendo a uma espécie de visada da origem, tanto quanto da origem da obra de arte. Daí a presença de Zêuxis, esse pintor que é também o “eu” que escolhe as palavras, ao abrir os olhos para o amanhecer.

On a ouvert les yeux, on avance, dans la lumière de l’aube.  
(VE, p.63)

[Abrimos os olhos, avançamos, na luz da manhã]

Os mitos permitiriam retornar a essa luz primeira, tempo da origem. Baudelaire, no ensaio “Richard Wagner et Tannhäuser à Paris”, em meio a considerações sobre o ideal trágico-dramático de Wagner, retomou um pequeno trecho de sua *Carta sobre a música*, em que havia também uma definição sobre o mito. “Matéria ideal do poeta”, nele “as relações humanas se despojariam quase completamente de sua forma convencional e inteligível”, mostrando “o que a vida tem de verdadeiramente humano, de eternamente compreensível” e isso “sob essa forma concreta, exclusiva de toda imitação, e que oferece a todos os verdadeiros mitos seu caráter individual [...]”. (Baudelaire, 1968a, p.516) O abandono da dimensão histórica faria, para Wagner, com que os acontecimentos se alçassem a uma dimensão da lenda, porque esta pertenceria a qualquer época, re-significada ininterruptamente pelos grandes poetas. Num ensaio sobre Kafka, uma observação de Yves Bonnefoy talvez pudesse ser colocada a seu lado.

[...] Le mythe demande l’assentiment, il ne peut être qu’une représentation collective, dont on vérifiera dans les fêtes qu’elle est toujours vive et sans faille. Et dès qu’une fraction de la collectivité se refuse, quand une société s’est défaite, pluralisée, ou quand la science prend forme, c’est le crépuscule du mythe, il se dégrade en

superstition, et voici comment, peu à peu, la pensée du “positif” se dissipe, ou plutôt change de forme. (*Entretiens*, p.245) [...] O mito requer o assentimento, não pode ser senão uma representação coletiva, que vemos nas festas como sempre viva e sem falha. Assim que uma fração da coletividade se recusa, quando uma sociedade se desfaz, pluralizada, ou quando a ciência toma forma, é o crepúsculo do mito, ele se degrada em superstição, e eis como, pouco a pouco, o pensamento “positivo” se dissipa, ou sobretudo muda de forma.]

Contra o negativo apontado por Kafka, para Yves Bonnefoy, no ensaio “Il reste à faire le négatif”, haveria uma necessidade dos mitos, por sua virtude coletiva – coletiva num sentido diferente de Wagner, universal, tanto mais do que de um povo. A poesia encontraria no mito, como para Pierre Emmanuel, um meio de reintegração do homem no universo. O mito teria a capacidade de oferecer-se como a memória “que a humanidade conserva, como um espelho ativo em sua alma, dos conflitos fundamentais que, ininterruptamente, colocam-na em questão e pelos quais ela se define”.<sup>11</sup> O pensamento mítico manteria uma dimensão indivisa, simbólica.

Mais à frente se procurará compreender a eleição de Yves Bonnefoy de três mitos, nos livros *Ce qui fut sans lumière* e *Les Planches courbes*. São eles o mito de Ceres e Prosérpina, o mito de um deus criança que abarca, por sua vez, as representações de Jesus, Moisés, Mársias, Pã e Dionísio, e, por fim, o mito de Ulisses, que traz consigo ecos de um outro poema, dedicado ao rapto de Helena, intitulado “De vent et de fumée”, de *La Vie errante*. Através deles pode-se observar a aproximação de Bonnefoy daquilo que definiu no *Dictionnaire des mythologies*, de que serão extraídas algumas descrições e definições: mitos como “um dos aspectos de nossa relação com nós mesmos”. Eles trariam, segundo Mircea Eliade, um “tempo forte”, em que se poderia reassistir ao espetáculo das

---

11 Emmanuel, Pierre. Prefácio de *Babel*, Œuvres poétiques complètes, 2001, p.559.

obras divinas: tempo em que o acontecimento tem o seu lugar pela primeira vez. A poesia seria, então, a possibilidade de aceder às realidades originárias.

Tais realidades originárias, por sua vez, seriam manifestas nos tempos do começo. O próprio eu, ao alçar-se à condição de um eu alargado, mítico de certo modo, faria com que se abolissem as fronteiras entre passado e presente, como em Nerval: a “presentificação do antigo como identificação do presente com os tempos imemoriais”.<sup>12</sup> Daí um privilégio concedido ao poeta por Mnemosyne, a deusa da memória, de retornar às fontes: poesia que é “ainda hoje o que sempre foi, a filha da memória”. (*Entretiens*, p.290) São fontes também do esquecimento, atravessadas pelo rio Lete, confinando com o domínio da morte. Ele apagaria a lembrança do mundo celeste, mas, igualmente, no momento em que a alma vem à existência terrestre, conferindo a ela o início da vida. E então uma relação com o mito de Orfeu: este traz consigo a música primordial que se buscará indicar na menção de Yves Bonnefoy a Ulisses, início da poesia.

## V

A segunda consideração que se pode somar a esse lugar dos mitos da origem, da terra, do simples, indicados através da representação da criança, e que envolvem a duplicidade da “memória sem mais saber”, memória “que não esqueceu”, é que há em Yves Bonnefoy uma dimensão da memória como “memória feliz”, para retomar uma proposição de Paul Ricœur. Não se trata de apropriar o que Ricœur caracterizaria como uma política da memória justa, perpassada pela escrita da história, em *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, tampouco de compreender tal memória numa perspectiva da paz interior. Mas de retomar um duplo estatuto do esquecimento: da destruição e da perseverança, “esquecimento destruidor”,

---

12 A observação sobre Nerval é de Dominique Combe, em “La référence dédoublé” (Rabaté, 1996, p.58)

“esquecimento fundador”. (Ricœur, 2000b, p.571 e ss) Indica-se, por um lado, o que Yves Bonnefoy elaboraria a partir de sua leitura de Léon Chestov, e que será a direção deste último estudo: o retorno ao passado como modo de apaziguá-lo através de sua reescrita – “Chestov pede, em resumo, que o passado seja reescrito”. (Breton, 2001b, p.106) Capacidade de reescrever que Yves Bonnefoy traz para uma dimensão da atividade poética: “Shakespeare pode fazer com que Cordélia, que morreu, num momento da gênese da obra, não tenha morrido”. (Idem, p.110) Nesse instante, o poeta, ao contrastar as duas liberdades, da escrita e do “mundo dos fatos reais”, contra os quais nada se pode fazer, apresentaria uma situação em que o caráter irreparável da realidade poderia adquirir a sua reversão. É quando se conta uma história a uma criança. Nela a morte de uma personagem pode encontrar, por vezes, uma mudança: pensamento quimérico do qual “não devemos renunciar”. É o que identificaria em Léon Chestov, ele que se tornaria a testemunha da esperança de que haja sentido e valor em ser. Ainda que o “trabalho do luto” em Chestov pareça impossível, como diria Bonnefoy, pode-se encontrar nesse retorno ao passado, central ao ensaio “À l'impossible tenu”, o caminho daquilo que o poeta compreenderia como regeneração do tempo: restituir, mas também dar novamente ao nascimento.

[...] La poésie est la régénération du temps qui se décourageait en nous, consentant déjà à l'abstraction, à l'exil, elle permet à ce temps qui est notre trame – origine d'abord, destin bientôt – de guetter, dans les situations où l'absolu se profile, ce qui de celui-ci nous rapprocherait davantage. [(...) A poesia é a regeneração do tempo que se desencorajava em nós, consentindo já à abstração, ao exílio, ela permite a esse tempo que é a nossa trama – origem, inicialmente, destino, em seguida – de espiar, nas situações onde o absoluto se delineia, o que nos aproximaria mais dele.] (*Théâtre et poésie*, 1988b, p.210)

Em Chestov, tal recomeço estaria envolvido pelo signo da ressurreição e da violência. Há aí uma dimensão trágica de que se afastaria Yves Bonnefoy, sobretudo a partir de *Dans le leurre du seuil*. Em vez de pretender apenas um homem capaz de “andar totalmente ao acaso, sem calcular, sem nada prever de antemão, sem saber para onde ir” – esse o destino também da filosofia em *Athènes et Jérusalem* de Chestov, indo contra aquilo que definiria como a tarefa da filosofia e da ciência desde a antiguidade: apaziguar a vida do homem – a regeneração em Yves Bonnefoy retornaria a um momento fundador. É preciso entendê-lo como um instante de recriação, regeneração da vida cósmica. Ou, desde “Les tombeaux de Ravenne”, na menção ao grito de um pássaro, ouvido na infância, como imortalidade.

Imortalidade que não é, todavia, a cura da morte: nova formulação paradoxal, tampouco a fascinação da ausência de tempo em conformidade com a escrita. Porque o pássaro cantava fora do tempo, mas no instante fundador, tanto quanto de sua lembrança. Trata-se de uma intensidade do instante intemporal, envolvida por uma esperança de retornar à origem, mas também à liberdade – termos tão caros a Léon Chestov, em sua recusa à necessidade – do destino aceito. É o momento em que o eu de “La maison natale” faria menção a Ceres. É possível colocá-lo sob o signo do esquecimento, como modo de superar a perda. Assim estava na parte final de “Que ce monde demeure!”:

Car c'est dans le désir  
 Et non le temps  
 Qu'a puissance l'oubli  
 Et que mort travaille (*Planches*, p.32)

[Pois é no desejo  
 E não no tempo  
 Que tem poder o esquecimento  
 E que morto trabalha]

O desejo faz que o esquecimento se torne, ademais, felicidade, já no poema seguinte: na imagem do voo da poupa, essa ave que

estava também em Leopardi. Esquecimento que é a perda de si, mas também a “consciência do mundo” – nesse sentido apartado do esquecimento do ser de Heidegger, porque é a via para uma evidência, para a “regeneração da vida”. É um novo nascimento, do mundo e do eu, em que o enigma do centro reconquistado se torna a consagração de um lugar também da criação. Ele permitiria a transformação do tempo concreto/profano em tempo mítico: *in illo tempore, ab origine*.

Com outras palavras, um simbolismo do centro se somaria a uma iniciação, transformação do espaço profano em espaço transcendente, do tempo concreto em tempo mítico. É revelador que esse encontro do centro, em Yves Bonnefoy, culmine na apropriação de representações míticas. Não de quaisquer mitos, todavia. Trata-se, além disso, menos de uma dignificação apenas do que se poderia conceber como o “começo da humanidade”, um primitivismo que estará em Paul Claudel, por exemplo: mistura de cristianismo e orfismo, das tradições clássica e cristã, indo em direção a um romantismo, a um helenismo dos mitos. Do que um tempo que se conjugará com uma dimensão da história, ainda que esta seja a história de si mesmo, de suas lembranças pessoais, quase apagadas, e, nesse sentido, também elípticas. Claudel, em *Connaissance du Temps*, ao afirmar que “o tempo é o *sentido* da vida” – com suas palavras, como se dizem os sentidos “do curso da água, ou de uma frase, de um tecido, do olfato” (Claudel, 1967, p.135) – apontaria para a inscrição do tempo no aqui como uma cópia do “relógio total”, respondendo a uma “causa total”.

Se o tempo é perpassado, portanto, por um sentido cosmológico, do recomeço dos dias, dos anos, em Yves Bonnefoy como em Claudel – e a imagem principal é a das ondas que se formam, e como se poderá observar no mito de Prosérpina e Ceres: tempo dos começos, em *Les Planches courbes*, da circularidade das estações, das colheitas, da dança, tanto quanto do retorno dos mortos, no ruído daquela sem rosto, mexendo na maçaneta do outro lado da porta: “il fallait qu’elle entrât pourtant, la sans-visage” / “Mas era preciso que ela entrasse, a sem-rosto” – ele é atravessado, igualmente,

por uma dimensão da memória como reparação das perdas desse eu, como modo de colocar-se contra a irreversibilidade do tempo. Memória mítica e memória pessoal. Além disso, tempo mítico dos gestos e representações em sua manifestação “pela primeira vez”, em que cada objeto se torna o receptáculo de uma força exterior que lhe confere sentido: o canto do rouxinol para Ulisses, por exemplo. Paul Claudel, em “Religion e poésie”, diria que mesmo “para o simples voo de uma borboleta todo o céu é necessário”. (Claudel, 1967, p.59) Trata-se de um sentido conferido, para ele, pela religião cristã, que elevaria as presenças simples à “dignidade de sacramentos”. (Idem, “L’art religieux”, p.112)

Permite-se vislumbrar, em Yves Bonnefoy, não apenas a circularidade daquilo que morre pelo fogo e renasce, como no mito da Fênix, reencenando a oposição entre uno e múltiplo, ciclo do devir, onde o fim e o começo se encontrariam: nome “uno e múltiplo” da poesia, em que a morte é também o retorno ao indivisível, apartando-se, ainda uma vez, do tempo linear, da cronologia – e, nesse sentido, próximo a Paul Claudel, sem que se atribua ao tempo, todavia, a negação do acaso, do instante e do devir.<sup>13</sup> Trata-se, além disso, de um nascimento à presença, através da negatividade da morte, desde “Les tombeaux de Ravenne”, diferentemente da presença circular universal de Claudel, expansiva e total. “Que ce monde demeure / malgré la mort”, em *Les Planches courbes*. Aceitá-la significa oferecer uma espécie de cura ao tempo histórico. Esse é o espaço descrito no fim da narrativa “Les planches courbes”: o encontro do barqueiro com uma criança, e que se repetirá na paisagem crepuscular da estrada de “Rouler plus loin”:

---

13 “Je chanterai le grand poème de l’homme soustrait au hasard”, 1967, p.267. Para Claudel, o tempo “não é obra do Acaso ou de forças naturais cegas”, 1967, p.64. A concepção de tempo em Claudel é certamente mais complexa. Nesse sentido, evita-se aqui aprofundar a leitura de *Connaissance du temps*, em que o tempo é o “sentido da vida”, duração que provém de um ponto: “le mouvement primitif est toujours *de* et non pas *vers*”; tempo como “invitation à mourir”, uma vez cessado o movimento. Paul Claudel retomaria aí a definição aristotélica – causa total/causa formal – mas não sem deixar de revê-la em outros momentos de sua obra, como observaria Jacques Petit; cf. nota da p.1059.

Il a repris dans sa main la petite jambe, qui est immense déjà, et de son bras libre il nage dans cet espace sans fin de courants qui s'entrechoquent, d'abîmes qui s'entrouvrent, d'étoiles. (*Planches*, p.104)

[Pegou de novo com sua mão a perninha, que já está imensa, e com seu braço livre nada nesse espaço sem fim de correntes que se entrecocam, de abismos que se entreabrem, de estrelas.]

[...] Rouler, pourtant, rouler puisque mystérieusement le moteur ne cessait pas de le consentir, avancer à tout prix, ne pas cesser d'avancer pendant ces grands remuements qui, nous n'osions pas trop le savoir, se faisaient aussi dans le ciel: montagnes, d'eau peut-être, qui s'effrondraient, masses vaguement sphériques qui se heurtaient, se repoussaient, se cognaient à nouveau, et bourdonnaient ou tournaient à grands bruits d'abîmes puis se perdaient dans l'incréeé, dans l'absence. (*Planches*, p.124) [(...) Rodar, no entanto, rodar pois, misteriosamente, o motor não parava de consenti-lo, avançar a todo custo, não parar de avançar durante essas grandes agitações que, não ousemos muito saber, se faziam também no céu: montanhas, água talvez, que desabavam, massas vagamente esféricas que se batiam, se repeliam, que iam de encontro de novo, e zuniam e contornavam abismos, ruidosas, depois se perdiam no incriado, na ausência.]

Afirma-se a esperança de celebrar os primeiros gestos: as crianças brincando na grama alta, o canto de um pássaro, a presença do pai. Nessa ressurreição, para retornar a um termo frequente também à filosofia religiosa de Chestov, haveria o reencontro com um nascimento, tanto mais do que o retorno do igual: nascimento do eu, do mundo e dos mitos. Resultaria, além disso, numa reparação conferida ao passado, em vez apenas de sua recriação. Porque não se trata somente do ciclo de destruição e criação, mas de uma perspectiva em que ele é constituído também por aquilo que Paul Ricœur caracterizaria pela oposição insolúvel “oubli destructeur”/ “oubli fondateur”: “esquecimento destruidor”, “esquecimento

fundador”. A criação artística e a palavra seriam, para Yves Bonnefoy, como no poema de “La maison natale”, um modo de escapar à repetição da memória, embora mediante um despertar que aproximaria a enunciação do eu e sua infância. Elas corresponderiam a um momento do reconhecimento de si, a uma perspectiva da justiça como modo de superar a intermitência da memória inquieta. É como um trabalho do luto que separaria definitivamente o passado do presente, no sentido em que recontar o passado, como para a criança, é sempre recontar de outro modo. O esquecimento deixaria de estar do lado das disfunções das operações mnemônicas – incapacidade também da poesia – para constituir-se como o seu fundamento. Pode-se somar a isso a sua capacidade de tocar o imemorial: “aquilo que jamais tornou-se acontecimento para mim [...] que é menos formal do que ontológico”. (Idem, p.571) Contra a história que não se repete, a anterioridade “para além de todo acontecimento datado, lembrado ou esquecido”.

Em Yves Bonnefoy, o imemorial tocaria, portanto, o mito: em suas imagens da terra, da suficiência, do mundo, do simples, da inocência ou da transparência, repercutindo as primeiras presenças, por assim dizer, da infância. O caminho que se percorrerá, a seguir, é, todavia, o caminho inverso: de dois poemas em que a memória da infância se manifesta, *Le Cœur-espace* e “Le souvenir”, àqueles em que ela se conjuga ou se deixa substituir pelas representações míticas: Ceres, Prosérpina, Mársias e Ulisses. Trajeto que retomará algumas das questões já indicadas, nele se poderá divisar um sentido da memória que abarca essa capacidade de aproximar-se de um mundo “que não se deve esquecer” – memória, no entanto, “sem mais saber”.

## VI

O poema *Le Cœur-espace* foi escrito em 1945, tendo sido reduzido e modificado para uma edição intitulada *Anti-Platon*, em 1961, ilustrada por sete águas-fortes de Mirò e acompanhada por

*Saccades* de Jacques Dupin e *La Lumière de la lame* de André du Bouchet.<sup>14</sup> Voltado ao que caracterizaria, em entrevista a John E. Jackson, como “situações de sua infância”, *Le Cœur-espace* permitia ao eu reencontrá-las através do automatismo surrealista. Se algumas lembranças para Yves Bonnefoy se deixavam atravessar apenas pela angústia de uma “má presença”, distraídas “por associações de ideias fugitivas, sem enraizamento na existência de seu autor” (idem, p.50), outras afloravam, todavia, “alguma coisa como uma terra”.

[...] Ces souvenirs reparaissaient, je les regardais du lieu où j'étais venu, évidemment transitoire, et certains étaient toujours scellés dans une nuit, il y avait là des salons, des lustres que paralysait dans l'angoisse encore cette mauvaise présence que j'avais réapprise chez Max Ernst, – d'autres, pourtant, je les voyais se pénétrer de lumière, se défaire en tant que fantasma, laisser affluer dans leur être propre de signe quelque chose comme une terre. (*Entretiens*, p.87) [(...) Essas lembranças reapareciam, eu as olhava do lugar aonde tinha vindo, evidentemente transitório, e algumas estavam ainda envolvidas numa noite, havia aí salões, lustres ainda paralisados na angústia pela má presença que eu havia reaprendido com Max Ernst – outras, no entanto, eu via penetrarem-se de luz, desfazerem-se como fantasma, deixarem aflorar em seus seres próprios o signo de alguma coisa como uma terra.]

A infância se manifestaria em *Le Cœur-espace*, assim, como espaço do sonho, tanto mais do que da rememoração. Ela se caracterizaria por uma proximidade do imaginário surrealista. Aproximou-se de imagens de conflito, como a das facas, da tempestade ou da morte. Como em *Douve*, é esta que se mostra nos olhos e nos lábios:

---

14 O poema, em suas duas versões (de 1945 e 1961), foi republicado em 2001 pelas Éditions Léo Scheer/Farrago, Tours, com uma entrevista do poeta à Maria Silvia Da Re e uma informação sobre o estabelecimento do texto de Odile Bombarde.

Les dalles de la mort s'écaillent dans ses yeux une ombre glisse  
dans le vestibule

[...]

Tête lourde déjà et le goût de la mort sur les lèvres (*Le Cœur-  
-espace*, p.9; 14)

[As lajes da morte descamam-se em seus olhos uma sombra  
desliza no vestibulo]

(...)

[Cabeça pesada já e o gosto da morte nos lábios]

São imagens como as da cabeça e da morte, na primeira parte de *Douve*. No entanto, a forma mais dilatada dos versos e imagens como a do rosto de pedra fazem com que o poema retorne à infância. O eu ainda criança sobe às “janelas altas” – “Enfant je suis monté à de hautes fenêtres” – para ver, logo em seguida, o trem cruzando “quilômetros de terra pesada/negra”.<sup>15</sup> É a partir desse instante que surge a expressão recorrente que acompanhará as quatro partes finais da segunda versão e toda a segunda parte da primeira versão: “je ne me souviens plus” / “eu não me lembro mais”. Cito aqui dois fragmentos dessa primeira versão, acompanhados pela conclusão do poema nas versões de 1945 e de 1961, respectivamente.

Je ne me souviens plus du jour de ces lessives d'astres dans nos  
maisons d'enfance

[...] Je ne souviens plus du nom de ces enfants qui approchaient  
d'une terre déserte

[...] Je ne me souviens plus

Et le jardin au bout de l'année s'ouvre comme un visage étoilé  
par la gangrène

Le cœur-espace l'habite les grilles ne savent plus crier

Je n'ai jamais oublié le terrible silence d'huile des jardins

15 *Le Cœur-espace*, p.13; 29, com a modificação do adjetivo.

[...] Je ne me souviens plus,  
 Et le jardin pourtant au fond des années s'ouvre encore,  
 Les grilles ne savent plus crier.  
 Je n'ai pas oublié le terrible silence du jardin. (*Le Cœur-espace*,  
 p.15; 21; 33)

[Eu não me lembro mais do dia dessas lavagens de astros em  
 nossas casas da infância]

[Eu não me lembro mais do nome dessas crianças que se aproxima-  
 vavam de uma terra deserta]

[(...) Eu não me lembro mais  
 E o jardim no fim do ano se abre como um rosto estrelado pela  
 gangrena

O coração-espaço o habita as grades não sabem mais gritar  
 Nunca esqueci o terrível silêncio de óleo dos jardins]

[(...) Eu não me lembro mais,  
 E o jardim no entanto no fundo dos anos se abre ainda,  
 As grades não sabem mais gritar.  
 Eu não esqueci o terrível silêncio do jardim]

É possível observar a presença de um vocabulário de que se irá depurando a poesia de Yves Bonnefoy: a “gangrena” não estará na segunda versão do poema. A essa supressão pode-se somar a ausência, na segunda versão, de locuções adjetivas, conforme indicado com a confrontação dos fragmentos que evocam o jardim – “d’huile”, por exemplo – tornando mais sintética a imagem e atribuindo-lhe um único lugar, precisamente, “du jardin” em vez de “des jardins”, embora o singular mantenha a possibilidade de uma generalidade ou apagamento da situação contextual.<sup>16</sup> Trata-se de

16 É o que Dominique Rabaté chamaria de uma “porosidade da identificação dos lugares enunciativos no texto lírico”, cf. “Énonciation poétique, énonciation lyrique”, 1996, p.78.

um movimento geral da poesia de Yves Bonnefoy que resultará, de algum modo, numa das enunciações poéticas de *Les Planches courbes*, sobretudo em sua primeira parte, “La pluie d’été”. A partir desses fragmentos, duas questões podem ser estendidas ao poema “Le souvenir” de *Ce qui fut sans lumière*. Com elas será possível passar à análise dos mitos de *Les Planches courbes*.

A primeira delas é que há na segunda versão de *Le Cœur-espace*, através da conjunção adversativa “pourtant” e do “encore”, a separação entre a não lembrança e uma presença que se faz intuir através dela. A modificação é uma das mais expressivas de todo o poema. A intermitência da não lembrança, trazida pelo verso “je ne me souviens plus” / “não me lembro mais”, encontra, na segunda versão, a lembrança possível: o retorno ao jardim. É o jardim “d’année”, da temporada, mudado num tempo mais profundo: “des années”. Mesmo o título do poema *Le Cœur-espace* apontaria para esse movimento do texto em direção a um passado perdido, vendo nele “a experiência do nada, do não sentido”. Pede-se, em contrapartida, “uma reconquista”, porque a unidade da infância, a simplicidade havia se fragmentado, se desfeito. (*Le Cœur-espace*, p.48)

A segunda questão retoma esse movimento. “Je ne me souviens plus” escava a ausência sob o signo da lembrança nostálgica e impossível. Explicitam-se, então, as diversas referências do eu às imagens da morte: os signos noturnos, os cemitérios, a luz que “se tornou opaca”, a “angústia do acaso”, o “trem da morte”. Quando a dimensão assumida da lembrança da infância ressurgir em “Le souvenir”, ela trará, portanto, num primeiro instante, ecos dessa primeira escrita: o homem e a mulher mascarados, a água negra, a inquietação. Mas para mudar-se, rapidamente, no poema, numa visão, através da janela, da terra amada:

Ô joies, comme un rameur au loin, qui bouge peu  
 Sur la nappe brillante; et plus loin encore  
 Brûlent sans bruit terrestre les flambeaux  
 Des montagnes, des fleuves, des vallées. (*CFL*, p.12)

[Ó alegrias, como um remador ao longe, que pouco mexe  
Sobre o lençol brilhante; e mais longe ainda  
Queimam sem ruído terrestre as tochas  
Das montanhas, dos rios, dos vales.]

Diante dessa presença da terra, o eu pode reencontrar “as coisas do simples”, a certeza: “certeza, lá onde tudo foi dúvida, e quimera”. Ela se deixa perpassar pelo desejo de retornar ao passado, mesmo que o destino tenha separado o eu de seu caminho, no comovido adeus trazido pela quarta estrofe:

Adieu, nous n’étions pas de même destin,  
Tu as à prendre ce chemin et nous cet autre,  
Et entre s’épaissit cette vallée  
Que l’inconnu surplombe  
Avec un cri rapide d’oiseau qui chasse. (*CFL*, p.15)

[Adeus, não tínhamos o mesmo destino,  
Você pega esse caminho, nós este outro,  
E entre se espessa aquele vale  
Que o desconhecido domina  
Com um grito breve de pássaro que caça.]

Ao verso “je ne me souviens plus” de *Le Cœur-espace* vem opor-se a certeza da lembrança: a flauta que “ressoa ainda”, o chamado dos pastores que “retine ainda”, um passo que “precede ainda”, afirmando a possibilidade de permanência desses lugares, o jardim, tanto quanto os velhos caminhos da casa vazia. Nesse sentido, é possível compreender que o “adeus” não será uma solução definitiva para o poema: “Adieu? Non, ce n’est pas le mot que je sais dire” / “Adeus? Não, não é a palavra que sei dizer”. Porque o eu mesmo escuta, mesmo vê: “Je vois l’étoile boire parmi les bêtes / Qui ne sont plus, à l’aube” / “Vejo a estrela beber entre os animais / Que não são mais, no amanhecer”. Trata-se talvez de uma lembrança mais recente, da casa em que o poeta viveu em Valsaintes, e daí a pro-

ximidade física e temporal de cada um desses índices.<sup>17</sup> No poema “Les arbres” de *Ce qui fut sans lumière*, é o sol que “estava perto de nós ainda esta vez”. Os signos da lembrança se espalhariam ainda pelos poemas seguintes. É o caso de “L’épervier”, quando o eu tenta, com as mãos, apanhar os cachos desse outro tempo.

J’y avance la main, non, je ne prenais rien  
De ces grappes d’un autre fruit que la lumière. (CFL, p.20)

[Eu avançava a mão, não, não pegava nada  
Dessas uvas de um outro fruto que a luz.]

Ou do poema intitulado “L’Adieu”, que traz a lembrança, a despeito do verbo no futuro, do jardim paradisíaco: “Et comme Adam et Ève nous marcherons / Une dernière fois dans le jardin” / “E como Adão e Eva, caminharemos / Uma última vez no jardim”.

A lembrança da casa em Valsaintes, a menção ao Jardim do Éden se fundem, portanto, não apenas à nostalgia da terra da infância. É a criança que se pode observar no poema “Le pays du sommet des arbres”, no jardim, afastando-se entre as pirâmides: referência também à narrativa “L’Égypte”. E que desce do topo das árvores, “de galho em galho”, como o fogo que soprará na noite de verão de “Dans le leurre des mots”. Os poemas de *Ce qui fut sans lumière*, além disso, se aproximariam em sua parte final do tema da travessia do barco. Trata-se de uma mitologia da origem e do fim que perpassa os poemas, fazendo do barco o “símbolo principal da passagem das etapas da vida, da primeira e da última viagem”.<sup>18</sup> A travessia se torna a travessia dos sonhos e da vida. É a possibilidade de voltar à infância e com ela, igualmente, indicar o recomeço da escrita poética e do tempo, indefinidamente. Assim, a imagem da menina do poema “Le souvenir”, cujo rosto era “a terra mesma” como a *Promé té ché* ou a menina de “L’Égypte”, pode transmutar-se, de forma

17 A observação é de Pinet-Thélot, 1998, p.83.

18 Pinet-Thélot, 1998, p.93 et passim.

mítica, na imagem de Prosérpina / Coré em *Les Planches courbes*. Através dela afirma-se o amor materno, mas também a esperança de um retorno ao tempo da origem, antes mesmo da consciência do tempo: novo nascimento, regeneração.

## VII

Os mitos de Prosérpina/Coré e de sua mãe, Ceres, equivalente romano da deusa grega Deméter, filha de Saturno e Cibele, apresentam-se, ao menos na época clássica, unidos.<sup>19</sup> Deusa das plantas que brotam, particularmente dos grãos – o nome Ceres provém de “ker”, de raiz indo-europeia que significa “crescer”, raiz também do verbo “criar” – e do amor maternal, Ceres surge em dois momentos de *Les Planches courbes*: na primeira parte, “La pluie d’été”, e em “La maison natale”. O mito, de forma resumida, diz respeito ao rapto de sua filha Coré (*Korê Dêmêtros*) pelo Hades. Coré colhia violetas e lírios quando o rei dos infernos decide levá-la consigo e torná-la sua esposa, geralmente designada como Perséfone. A esse rapto segue a busca de Ceres por toda a terra. É o momento em que bate à porta de uma cabana, conforme descrita na quinta parte das *Metamorfoses* de Ovídio. Recebida por uma velha, a quem pede algo para beber, no instante em que traz o cântaro aos lábios, depara com um menino que ri de sua avidez: “Dum bibit illa datum, duri puer oris et audax / constitit ante deam risitque avidamque vocavit”. Ceres, então, a mesma capaz de amar Prosérpina, é aquela que transforma essa outra criança num lagarto. Trata-se da mesma cena representada por Adam Elsheimer em *A zombaria de Ceres*, a que Yves Bonnefoy se voltaria no ensaio “Une Cérès à la nuit d’Adam

19 Sirvo-me aqui, e também com relação ao mito de Mársias, das indicações da enciclopédia de Daremberg e Saglio (1877), do *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique* (1981/1999) e do ensaio de Brunel, “Une poésie qui va droit: *Les Planches courbes*”, em *Yves Bonnefoy et l’Europe du XXe siècle*, 2003, p.145-62, que aborda brevemente os mitos de Ulisses, Ceres, Mársias e Caronte, sem, no entanto, estender sua análise ao questionamento das relações temporais.

Elsheimer”, no poema em prosa “La justice nocturne” de *La Vie errante* e na terceira parte de “La maison natale”, em que o eu é a própria criança.<sup>20</sup> Uma outra obra de Elsheimer consagrada ao mesmo tema, um guache, se deteria justamente nesse instante, em que Ceres, já com o lagarto a seus pés, observa-o pensativa.

Prosérpina/Coré é também associada a um mito da fertilidade. Ceres, alertada pela ninfa Aretusa, pede a Zeus que traga a sua filha de volta.<sup>21</sup> Este, depois de tentar convencê-la de que Hades não é um esposo tão indigno, permite que Prosérpina volte à terra, alternadamente, em temporadas de seis meses, a que corresponderá o tempo de germinação. A abundância da luz no primeiro poema de *Les Planches courbes*, o fruto iminente, as espigas, a oliveira, o excesso de grãos do terceiro poema de “La pluie d’été”, como nas odes de John Keats, multiplicam a referência a essa fecundidade: “season of mists and mellow fruitfulness”.<sup>22</sup> Trata-se de um passado – “ó, lembrança” – mas também da morte, num movimento cíclico das estações revisitadas por esse lugar indicado pelos poemas: outono da vida, mas também “verão” em “La pluie d’été”, ou primavera.<sup>23</sup> Uma das representações mais comuns do retorno de Prosérpina mostra-a, precisamente, saindo da terra e saudando a luz, ao lado de sua mãe, Ceres/Deméter – cuja etimologia se aproximaria ainda de *Gê mêtêr*, porque personificaria a terra vista como divina: *Gê* seria a terra em sua realidade material absoluta, que produz e alimenta, mas também protetora das crianças: deusa *paidophilês*. Pode-se, nesse sentido, compreender a representação materna da sétima

20 *Vie errante*, 1993, p.72; *Nuage Rouge*, p.238-239; *Planches*, p.85. Yves Bonnefoy escreveu, ainda, “Elsheimer et les siens”, *Nuage Rouge*, p.27-39.

21 Uma variante órfica do mito afirma que Deméter/Ceres é que desceu aos infernos.

22 “Saison de l’abondance dans la brume”, na tradução em *Keats et Leopardi*, 2000, p.35. Há uma menção ao mito de Prosérpina na “Ode to melancholy”, de John Keats.

23 Brunel, 2003, p.162: “Oui, c’est l’automne déjà et Yves Bonnefoy le sait, l’automne d’une vie qu’on souhaite aussi longue que possible [...]”. In: *Yves Bonnefoy et l’Europe du XXe siècle*, textes réunis par M. Finck, D. Lançon, M. Staiber, Presses Universitaires de Strasbourg, 2003.

parte de “Que ce monde demeure!”, quando a mãe pede à criança que beba, após sua queda.

Bois, disait elle qui  
S’était penchée  
Quand il pleurait, confiant,  
Après sa chute. (*Planches*, p.30)

[Beba, dizia ela que  
Se inclinara  
Ao vê-la chorar, confiante,  
Após sua queda.]

Conjuga-se, igualmente, com a imagem da terra que ressurge já no poema seguinte de “Que ce monde demeure!”, com os olhos fechados, pedindo que uma mão a guie:

Terre, qui vint à nous  
Les yeux fermés  
Comme pour demander  
Qu’une main la guide. (*Planches*, p.31)

[Terra, que veio até nós  
Os olhos fechados,  
Como para pedir  
Que uma mão a guie.]

Do mesmo modo, na primeira parte do poema “La pluie d’été”, o sonho de um pintor vislumbraria na representação da terra o seio coberto pelo “tecido da chuva”, o solo fértil:

Terre,  
L’étoffe de la pluie se plaquait sur toi.  
C’était comme le sein  
Qu’eût rêvé un peintre. (*Planches*, p.15)

[Terra,  
 O tecido da chuva se colava sobre ti.  
 Era como o seio  
 Que tivesse sonhado um pintor.]

A menção principal de Yves Bonnefoy ao mito de Ceres e Prosérpina encontra-se, no entanto, na última parte do poema “La maison natale”. Nela há uma questão central à sua poética que retoma alguns dos caminhos indicados até aqui: a duplicidade do renascimento e da morte. Prosérpina é também Perséfone, a esposa de Hades. No poema de *Les Planches courbes*, é o instante em que o eu reconhece a presença de Ceres. A esperança de reencontro com a filha se converte na busca de um lugar natal, de um renascimento:

Beauté et vérité, mais ces hautes vagues  
 Sur ces cris qui s’obstinent. Comment garder  
 Audible l’espérance dans le tumulte,  
 Comment faire pour que vieillir, ce soit renaître,  
 Pour que la maison s’ouvre, de l’intérieur,  
 Pour que ce ne soit pas que la mort qui pousse  
 Dehors celui qui demandait un lieu natal?

Je comprends maintenant que ce fût Cérés  
 Qui me parut, de nuit, chercher refuge  
 Quand on frappait à la porte, et dehors,  
 C’était d’un coup sa beauté, sa lumière  
 Et son désir aussi, son besoin de boire  
 Avidement au bol de l’espérance  
 Parce qu’était perdu mais retrouvable  
 Peut-être, cet enfant [...] (*Planches*, p.97)

[Beleza e verdade, mas as ondas altas  
 Sobre os gritos que se obstinam. Como guardar  
 Audível a esperança no tumulto,  
 Como fazer para que envelhecer seja renascer,

Para que a casa se abra, do interior,  
 Para que seja apenas a morte que empurra  
 Para fora o que pedia um lugar natal?

Compreendo, agora, que foi Ceres  
 Que me surgiu, na noite, para buscar refúgio  
 Quando batiam à porta, e fora,  
 Era, súbito, sua beleza, sua luz  
 E também seu desejo, a necessidade de beber  
 Avidamente na jarra da esperança  
 Porque estava perdida, mas ao reencontro possível  
 Talvez, essa criança (...)]

Como fecho à parte final de “La maison natale”, trata-se da abertura da casa àquela que espera, talvez como a *Promé té ché* da narrativa “L’Égypte”, que, também como o eu, “envelhecia”.<sup>24</sup> A busca de Ceres se transforma no sentimento de exílio que aparta o eu de sua casa natal, de sua infância. Ressuscitadas pelo movimento das ondas e dos gritos que se obstinavam, elas vêm responder a seu desejo de acolhê-las, de reencontrá-las, na esperança indicada pelo poema: “avidement au bol de l’espérance”, contra o “ávido esquecimento” do poema VII. O eu pede um retorno a esse instante de amor celebrado, como na união de Ferdinand e Miranda em *The Tempest* de Shakespeare – união do pai, da mãe e do filho, em Bonnefoy, na mesa posta ao jardim de “La maison natale” – quando a primavera é cantada por Juno, Íris e Ceres, a que se referem os versos seguintes:

Earth’s increase, and foison plenty,  
 Barns and garners never empty,  
 Vines with clust’ring bunches growing,  
 Plants with goodly burden bowing;

24 Sobre a narrativa “L’Égypte”, cf. capítulo anterior.

Spring come to you at the farthest,  
 In the very end of harvest.  
 Scarcity and want shall shun you,  
 Ceres' blessing so is on you. (Shakespeare, 1988, p.1184)

Ainda que o renascimento seja apenas um desejo: Ísis, deusa do renascimento, é apenas a imagem de uma estátua desgastada pelo tempo na parede da sala de aula em “La maison natale”, como observou Pierre Brunel <sup>25</sup> e, nesse sentido, a sua beleza é justamente aquela do que “deve morrer” como na “Ode to melancholy” de John Keats: “Beauty that must die” <sup>26</sup> tal renascimento é o desejo de reparação conferido à perda. É esse o desejo de fazer, no poema, com que “envelhecer seja renascer”. Pensamento quimérico, é certo, e cuja representação retomará as imagens da infância abarcadas pelos mitos da origem, da música, tanto quanto da origem da literatura e da arte.

## VIII

Mársias é um desses mitos. Sileno frígio inventor da flauta de dois ou mais tubos – a *syrix*, “siringe”, mas também “flauta de Pã” – é derrotado e esfolado vivo após desafiar Apolo para um torneio. Esse é o sentido indicado, por exemplo, pelo soneto intitulado “Marsyas” do livro *Les Trophées* de José Maria de Hérédia, publicado em 1893, em que se condena o deus cruel: “O Dieu cruel! O cris! Voix lamentable et tendre!” <sup>27</sup>

25 Brunel, p.152. “L’Isis du plâtre / Du mur de cette salle, qui s’écaille [...]”, *Planches*, p.88.

26 Keats et Leopardi, p.26-27.

27 A indicação é, ainda uma vez, de Pierre Brunel. Há outras referências ao mito de Mársias nas *Metamorfoses* de Ovídio, VI (382-400), na *História* de Heródoto (livro VII) e nas *Fábulas* de Higino, que o aproximaria de Pã.

A condenação é a mesma da primeira parte do poema “Les chemins” de *Les Planches courbes*. Nela Apolo é o deus “de nada mais que número”. Diferentemente do mito original, no entanto, como consta também de *Anabase* de Xenofonte, em que se descreve a origem do rio de nome Mársias, a imaginação das crianças que ouvem a música de sua flauta faz com que ele, desta vez, vença o deus impiedoso.

Heureux d’entendre au loin  
 Sa syrinx simple  
 Vaincre, Marsyas enfant, le dieu  
 De rien que le nombre. (*Planches*, p.19)

[Felizes de ouvir longe  
 Sua siringe simples  
 Vencer, Mársias criança, o deus  
 De nada mais que o número.]

Pode-se afirmar, em primeiro lugar, que a infância de Mársias é uma resposta à morte. Anterior à crueldade de Apolo, sugere a permanência das coisas simples, a música, a “luz dos frutos/De miúda presença”. Como no poema *Pan et Syrinx* de Paul Claudel, são como os “grandes risos claros”: Mársias é aquele que parece conduzir a todos na segunda parte do poema, como Pã, “rindo sempre”.

Numa referência às *Confissões* de Agostinho, Yves Bonnefoy, no primeiro texto de *La Vie errante*, intitulado “Lis le livre!”/“Leia o livro!”, já havia representado essa mesma criança que guia, desta vez um velho, entre “grandes coisas e seres e animais simples”. O velho se aproxima do jardim. Debruça-se sobre um livro de cores que desvanecem, numa mesa onde há também lápis, pincéis, frascos de cores claras. É quando pede perdão por ter vagado tanto pela terra. Nesse instante, observa no livro de papel cinza alguns desenhos já começados. A eles acrescentará cores, até o momento em que uma mão, afastando seus dedos e com o lápis, ajudá-lo a “criar o mundo”.

[...] Mais non, il n'a pas quitté le banc sous les orangers, et son livre à lui ce n'est qu'un cahier de gros papier gris, ou brun jaune, cousu par de la ficelle, où on avait commencé à dessiner, autrefois, et pour lui sans doute – pour un enfant –, de ces grandes choses et êtres et bêtes simples avec lesquels, gauchement, il faudrait, lui avait-on dit, qu'il vive, et aussi bien meure, un jour. [...] Mas não, ele não deixou o banco sobre as laranjeiras, e seu livro é só uma caderno de toscos papel cinza, ou marrom claro, atado com um laço, onde havia começado a desenhar, outrora, e para si sem dúvida – para uma criança – essas coisas e seres e animais simples com os quais, sem jeito, ele precisava, disseram-lhe, viver, e também morrer, um dia.] (VE, p.16)

O mito infantil é, portanto, não apenas um modo de o eu retornar a esse instante prévio ao assassinio de Mársias. As cores indicariam, como a música ou o som das palavras, esse lugar de criação/recriação, privilégio que se oferece ao olhar e que faz da memória, como para o Emílio de Jean-Jacques Rousseau, antes uma “memória das coisas” (*memoria rerum*), do que uma “memória das palavras” (*memoria verborum*).<sup>28</sup> A infância torna-se o lugar privilegiado dessa apreensão sensorial: “dom da inocência” que se concederia o eu no poema “Une pierre”. (*Planches*, p.18) Em “Lis le livre!”, o velho pedia à criança que cantava: “reabra os olhos”. O pequeno deus de “L'encore aveugle” de *Les Planches courbes*, do mesmo modo, tenta abri-los pela primeira vez:

Il cherche, simplement,  
À voir, comme l'enfant voit, une pierre,  
Un arbre, un fruit (*Planches*, p.108)

[Busca, simplesmente,  
Ver, como a criança vê, uma pedra,  
Uma árvore, um fruto]

---

28 A sugestão sobre a pedagogia da memória em Rousseau, contra a mnemotécnica antiga, é do estudo de Weinrich, 2001, p.104.

É possível aproximá-lo do deus-menino do oitavo poema de *O Guardador de rebanhos* de Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa. Deus criança que quer ver nas coisas as próprias coisas. A citação é longa e recolhe as diversas ressonâncias desse poema e do livro de Yves Bonnefoy: a criança correndo pela relva e rindo, o aprendizado do eu, “aprendizado do desaprender”, a mão que o guia pelos caminhos, as pedras arremessadas como se cada uma “fosse todo um universo”:

Num meio-dia de fim de primavera  
 Tive um sonho como uma fotografia.  
 Vi Jesus Cristo descer à terra.  
 Veio pela encosta de um monte  
 Tornado outra vez menino,  
 A correr e rolar-se pela erva  
 E a arrancar flores para as deitar fora  
 E a rir de modo a ouvir-se de longe. [...]  
 A mim ensinou-me tudo  
 Ensinou-me a olhar para as cousas. [...]

Ele mora comigo na minha casa a meio do outeiro.  
 Ele é a Eterna criança, o deus que faltava.  
 Ele é o humano que é natural,  
 Ele é o divino que sorri e que brinca. [...]

A Criança Nova que habita onde vivo  
 Dá-me uma mão a mim  
 E a outra a tudo que existe  
 E assim vamos os três pelo caminho que houver,  
 Saltando e cantando e rindo [...]

Ao anoitecer brincamos as cinco pedrinhas  
 No degrau da porta de casa,  
 Graves como convém a um deus e a um poeta,  
 E como se cada pedra  
 Fosse todo um universo [...] (Pessoa, 1994, p.209-11)

Evidentemente, não é necessário aprofundar as diferenças que marcam as duas poéticas, para que se compreenda o lugar dessa infância na poesia de Alberto Caeiro a partir de um contraste também com a infância de outro heterônimo, Álvaro de Campos. Tampouco aprofundar a resposta que Haquira Osakabe identificou na figura desse deus-menino, “modo de negação radical da degenerescência do mundo que o século XIX lhe havia ensinado”. Para Caeiro, tanto ele quanto o mito de Dom Sebastião seriam “êmulos ficcionais de um mesmo esforço regenerador do mundo”. (Osakabe, 2002, p.152; 203)

Pode-se observar, contudo, a emergência de um universo infantil atravessado pela presença do olhar. É certo que em Caeiro as coisas não têm dentro: mundo diáfano, sem sombras. Para Robert Bréchon, “o universo de Caeiro é plano, sem profundidade nem significado, mas também sem vácuos de sentido, já que cada coisa se significa plenamente e apenas a si própria”. (Bréchon, 1998, p.211) Mesmo a faculdade de lembrar torna-se, nesse sentido, antinatural. Para o eu de *O Guardador de rebanhos* é lei da natureza o passar e o esquecer. Trata-se de uma exaltação da realidade física que o aproximaria de Yves Bonnefoy. Há mesmo, em ambos, uma transferência do divino para a proximidade. A afirmação sobre Alberto Caeiro é de Robert Bréchon: “é a própria aparência, em sua iridiscente presença, em sua inumerável realidade, que é divina” (idem, p.219). A essa presença corresponderia o “ensinamento do olhar”.

Em Yves Bonnefoy, tal olhar está repleto de menções ao uno de Plotino, desde “Les tombeaux de Ravenne”, uma das referências filosóficas mais frequentes em sua obra crítica. Uma dessas menções se encontra em *La Vie errante*, quando pergunta: “por que se colocar de antemão no seio das próprias categorias que destruíram a unidade e fazem que a esqueçamos?”. (VE, p.201) O contexto, ainda uma vez, remete a uma unidade primordial, simples, de que não se deve esquecer. Para Plotino, “é o uno que é simples e o princípio de todas as coisas”: suficiente a si mesmo, indeterminado, “experiência direta em que toda necessidade de explicar desapareceu”. (Plotino, 1999, p.178-9) Pode-se mesmo afirmar que a noção

de “suficiência” de Yves Bonnefoy se aproximaria dessa descrita por Plotino na sexta *Enéada*.

Mas o ensinamento do olhar em *Les Planches courbes* se soma, ainda, a uma outra questão que se pode indicar através da referência ao poema de Alberto Caeiro. Como na ode de Ricardo Reis que traz as presenças de Pã e Ceres – “Pã continua a dar / Os sons da sua flauta / Aos ouvidos de Ceres”: deuses “cheios de eternidade” – o Jesus Cristo de *O Guardador de rebanhos* parece ampliar a dimensão de um mundo infantil, duplamente, em direção à representação mítica e a um lugar da regeneração do tempo. O Cristo no poema de Caeiro desce a encosta de um monte “tornado outra vez menino”, ele é a “criança nova”. Em Bonnefoy, a imagem da criança também se conjuga com aquela do mito, através das presenças de Prosérpina e de Mársias. O contraste com o poema de Caeiro permite identificar, no entanto, um caráter pouco circunscrito da mitologia de Yves Bonnefoy. As crianças são como o Cristo de Caeiro, mas também Moisés, cuja travessia foi por vezes indicada pelo poeta, ou Pã, ou mesmo Dionísio, deus do eterno renascimento e das vinhas que se espalham por *Les Planches courbes*. Tal ressurreição será matéria para a peça de William B. Yeats traduzida por Bonnefoy, *The Resurrection*, que põe lado a lado as figuras de Dionísio e Cristo. O mito comportaria, portanto, um movimento duplo: um certo abandono da dimensão histórica, em que a poesia recuperaria uma memória dos tempos primordiais, mas também o esforço de desprender dessa “memória dos seres” as características com que a sociedade os alienava. Nesse sentido, eles, como a escrita, adquiririam uma significação ampla.

[...] Nê de l’impatience d’un jeune esprit que rebutaient des modes de vie factices, des valeurs certainement étouffantes, l’écrit permet à l’auteur de dégager de sa mémoire des êtres les traits qu’il lui parut que la société aliénait. (*Lieux*, p.26) [(...) Nascido da impaciência de um jovem espírito desencorajado com os modos de vida afetados, com valores certamente sufocantes, o escrito permite

ao autor livrar de sua memória dos seres os traços com que a sociedade parecia aliená-la.]

O poema de Caeiro, ao apontar para a infância do Cristo, parece situá-la num lugar, como já se assinalou, também da regeneração da vida. Em *Les Planches courbes*, esse é o reencontro do eu consigo mesmo. Caeiro, de fato, é um dos únicos heterônimos de Fernando Pessoa que diz “eu” sem problematizá-lo. Assim, o eu de Yves Bonnefoy retornaria a uma memória intacta da infância: profundamente localizada, embora permeada pela presença desses mitos. Reconciliada, tanto mais, porque ela se torna a possibilidade de restituir/reconquistar, na palavra poética, uma identidade do eu. Trata-se de uma certeza de si que faz com que haja para o eu uma certa ausência de tempo: deuses e presenças “cheios de eternidade”, em conformidade com uma certa inatualidade.

Um último atributo de Mársias permite, entretanto, antes de retornar ao sentido dessa inatualidade, indicar uma das questões principais de *Les Planches courbes*. Com as melodias de sua siringe, o sileno é aquele que encantava as crianças e os homens. Para Alcebiades no *Banquete* de Platão, “tal é o efeito que as árias da flauta desse sátiro produziram sobre mim e muitos outros”. Alcebiades refere aqui a Sócrates, capaz de produzir o mesmo efeito com “simples palavras”. É uma resposta a seu discurso sobre o amor do belo e do bom. Para ficar a seu lado, sugere, como Ulisses diante das sereias, que se tampem os ouvidos. A aproximação entre a música do sileno e o episódio das sereias passa a abarcar, então, o caminho pelos sentidos da verdade e da beleza. A eles se dedica a fala de Sócrates no *Banquete* e no *Fedro*. Os dois termos encontram-se associados, igualmente, em *Les Planches courbes* de Yves Bonnefoy, talvez como jamais estiveram, como afirmaria Jean Starobinski.<sup>29</sup> Com eles, é possível passar ao último mito.

---

29 A sugestão que será desenvolvida é do ensaio “Beauté et vérité: notes sur un parcours de lecture”, em *Yves Bonnefoy et l'Europe du XXe siècle*, 2003, p.81-95.

## IX

A menção a Ulisses se encontra no poema em duas partes “Dans le leurre des mots”, central a *Les Planches courbes*. O poema traz a presença, na primeira parte, de um Ulisses adormecido pelo canto do rouxinol. Evocam-se as imagens do sonho e do despertar. A partir daí, na segunda parte, o poeta se dirige à poesia. É quando aprofunda os sentidos da beleza, já indicada desde o início de *Les Planches courbes*, e da verdade. Em “À même rive”, o poeta já havia afirmado o sonho de reunir os dois caminhos, tomando para si a imagem do espelho capaz de figurar, por vezes na mesma margem, as coisas e os nomes, o céu e o quarto:

Parfois prend le miroir  
 Entre ciel et chambre  
 Dans ses mains le minime  
 Soleil terrestre.

Et des choses, des noms  
 C'est comme si  
 Les voies, les espérances se rejoignaient  
 À même rive.

[...] Rêver: que la beauté  
 Soit vérité, la même  
 Évidence [...] (*Planches*, p.51-2)

[Às vezes, pega o espelho  
 Entre céu e quarto  
 Nas suas mãos o mínimo  
 Sol terrestre.

E coisas e nomes  
 É como se  
 As trilhas, as esperanças se reunissem  
 Na mesma margem.

(...) Sonhar: que a beleza  
 Seja verdade, a mesma  
 Evidência (...)]

A unidade da vida se diria através da esperança desse reencontro. Assim estará no poema que evoca a presença de Ulisses. Adormecido, o herói despertará somente ao lembrar-se de que é preciso retomar o remo e seguir viagem. Nos dois trechos:

Et le rossignol chante une fois encore  
 Avant que notre rêve ne nous prenne,  
 Il a chanté quand s'endormait Ulysse  
 Dans l'île où faisait halte son errance [...]

Lui cependant, dans les plis du chant triste  
 Du rossignol de l'île de hasard,  
 Pensait déjà à reprendre sa rame  
 Un soir, quand blanchirait à nouveau l'écume,  
 Pour oublier peut-être toutes les îles  
 Sur une mer où grandit une étoile. (*Planches*, p.71-2)

[E o rouxinol nos canta ainda uma vez,  
 Antes que o sonho venha nos tomar,  
 Ele cantou quando dormia Ulisses,  
 Na ilha de paragem à sua errância (...)]

Mas ele, nas dobras do canto triste  
 Do rouxinol da ilha de acaso,  
 Pensava já em retomar seu remo  
 Uma tarde, voltando a espuma branca,  
 Para esquecer talvez todas as ilhas  
 Sobre um mar onde alarga-se uma estrela.]

Ulisses, de fato, ao longo de toda a *Odisseia*, precisa lutar contra algumas das tentações do esquecimento. São elas os “mais perigosos óbices ao retorno para casa, a ilha de Ítaca”, segundo Harald Weinrich. Em três episódios de sua narrativa aos feácios – os lotófagos, Circe e Calipso – o herói enumera essas drogas eficazes ao esquecimento. No primeiro deles, os marinheiros provam o saboroso fruto do lótus. O próprio Ulisses provará, em seguida, do amor da ninfa Calipso e de Circe. Há ainda o encontro com as sereias, a que faz menção Alcebiades no diálogo de Platão. Para escapar ao esquecimento, é preciso resistir às tentações.

No poema “Dans le leurre des mots”, há três questões que se podem relacionar com o mito de Ulisses. A primeira delas é a ideia de um passado mítico como “reserva de memória ou fonte da invenção fabuladora”, como caracterizaria Jean Starobinski no ensaio “Mémoire de Troie”, em que abordaria o poema “De vent et de fumée” de *La Vie errante*. Seria uma memória que projetaria o reflexo de um acontecimento coletivo trágico, a guerra de Troia, a que seriam insuficientes os recursos da poesia. Yves Bonnefoy, como Goethe, Baudelaire, Mandelstam, Seferis ou Yeats, se voltaria a essa origem, através da referência à “beleza triunfante” e ao “fogo da destruição”. (Starobinski, 2004, p.725-53) Na última estrofe de “De vent et de fumée”:

Ces pages sont traduites. D’une langue  
 Qui hante la mémoire que je suis.  
 Les phrases de cette langue sont incertaines  
 Comme les tout premiers de nos souvenirs.  
 J’ai restitué le texte mot après mot,  
 Mais le mien n’en sera qu’une ombre, c’est à croire  
 Que l’origine est une Troie qui brûle,  
 La beauté au regret, l’œuvre ne prendre  
 À pleines mains qu’une eau qui se refuse. (VE, p.99)

[Essas páginas são traduzidas. De uma língua  
 Que assombra a memória que sou.  
 As frases dessa língua são incertas  
 Como nossas primeiras lembranças.  
 Restituí o texto palavra após palavra,  
 Mas o meu só lhes será uma sombra, diríamos  
 Que a origem é uma Troia que queima,  
 A beleza com pesar, a obra só detém  
 Com as mãos uma água que se recusa.]

Trata-se de uma língua, além disso, que inquieta a memória do eu. Mesmo a água se recusa, novamente, às mãos do poeta, como a que escapara às mãos da criança, “a última que viu Helena”. Troia é a memória incerta que parece afirmar-se na sombra do texto poético. Ela é como um fogo que “corre no passado em cinzas” no poema sobre Ulisses de *Les Planches courbes*.

Aller confiants, nous perdre, nous reconnaître  
 À travers la beauté des souvenirs  
 Et le mensonge des souvenirs, à travers l'affre  
 De quelques-uns, mais aussi le bonheur  
 D'autres, dont le feu court dans le passé en cendres (...) (*Planches*,  
 p.73)

[Ir confiantes, perder-nos, a nós mesmos  
 Reconhecer na beleza das lembranças  
 E na mentira das lembranças, no pavor  
 De algumas, mas também na alegria de outras,  
 Cujos fogo corre no passado em cinzas (...)]

O mesmo fogo traz a afirmação de uma beleza, através da oposição com o termo “mentira”. Essa é a segunda questão que se pode aproximar do mito de Ulisses. Diferentemente de *Hier régissant désert*, em que a beleza era recusada, o eu opõe, desta vez, beleza

e mentira. A beleza é, decerto, a mesma que se afirma no poema sobre Helena (outro rapto, como o de Prosérpina): beleza que é um fogo, uma imagem, um sonho. Contudo, nada demoverá o eu de sua busca. Daí a confiança com que afirma o desejo de trazê-la à palavra poética, ao pedir que a poesia seja a “oferta da beleza na verdade”. Como em Platão, é possível dizer de uma beleza cujo brilho resplandece, simples e eterna, como a abelha que dança iluminada em “Les chemins”: abelha como a imagem identificada com os poetas no Íon, que “colhem suas melodias [...] semelhantes às abelhas”. Em *Les Planches courbes*, abelha também no penúltimo poema da primeira parte, iniciado com o verso “Passant, ce sont des mots”. É possível ouvi-la “errando de uma a outra das duas folhagens”.

Beleza tal qual uma lembrança duradoura, embora menos ce-leste. Porque as lembranças podem enganar. Mesmo a beleza de Helena talvez tenha sido apenas uma imagem, uma estátua. Contra a mentira das lembranças e das palavras, o eu, no entanto, segue confiante. Trata-se da mesma confiança na memória, para que ensine “palavras simples aos que buscam”. É o instante em que se poderia ver aproximar-se a terra, brilhar o farol:

Comme autrefois les arrivants, quand grandissait  
Devant eux, à la fin du long voyage,  
La terre dans l'écume, et brillait le phare. (*Planches*, p.80)

[Como outrora os que chegavam, quando crescia  
Diante deles, no fim de longa viagem,  
A terra na espuma, e brilhava o farol.]

A poesia, nesse sentido, seria como a esperança da chegada de viagem: a estrela que guia os viajantes, os astros fixos. A lembrança de Ulisses é a de uma terra a que se deve retornar. Mas surgem estrelas, todavia, “no céu ilusório”. (*Planches*, p.74)

Mesmo o retorno à Ítaca será provisório como no poema “Ulysses” de Tennyson: “I cannot rest from travel; I will drink / Life to the lees [...]”. Em *L'Arrière-pays*, o destino é menos o reencontro

com a terra natal, portanto, do que a peregrinação pelos signos do exílio e pelas tentações do esquecimento.

[...] Ah, comme je comprends la fin de l’Odyssée, quand Ulysse retrouve Ithaque, mais en sachant déjà qu’il lui faudra repartir, une rame sur l’épaule (AP, p.17) [...] Ah, como compreendo o fim da *Odisseia*, quando Ulisses reencontra Ítaca, mas já sabendo que precisará partir novamente, com um remo no ombro]

Daí a duplicidade também da música que perpassa o poema. Ela adormece o herói, mesmo o inebria. Essa é a terceira questão que se pode aproximar do mito de Ulisses. A música é um dos temas mais próximos do esquecimento na *Odisseia*, para um herói que tanto dorme e é despertado. No retorno da ilha dos feácios à Ítaca, por exemplo, Ulisses é colocado ainda dormindo no navio, com “todos os sofrimentos esquecidos”.

O som da flauta que surge no fim de “Dans le leurre des mots” indicaria, no entanto, como a siringe de Mársias, a presença do mundo. Tal qual a imagem de Agostinho diante dos desenhos apenas esboçados em *La Vie errante*, a música traz a cor ao mundo. Ela se deixa ouvir nas palavras. Há uma unidade que se pretende entre a palavra e o mundo, entre o eu e a palavra, na confiança que é a memória, próxima à música. Ulisses, no episódio dos feácios, quando recebido pelo rei Alcínoo, pede, à certa altura, que o aedo Demódocos – cego como Homero – cante para todos a história do cavalo de Troia. É um dos instantes principais da *Odisseia*, momento em que o herói, tomado pela emoção, chora e revela a Alcínoo a sua verdadeira identidade. O prudente e viajado Ulisses não consegue dissimular, nesse instante, as lágrimas no rosto. O canto do aedo é, assim, aquele que permite, pela força de verdade e persuasão, o seu reconhecimento. Não se trata de um reconhecimento como o da ama Euricleia, que virá apenas no Canto XIX – a cicatriz provocada por um Javali – mas da palavra poética e da música. Narrativa perpassada por signos escondidos, em que o herói será o viajante anônimo ou o mendigo, o canto do aedo faz com que Ulisses se re-

vele e assumo a voz narrativa. A memória é, então, convocada. Com ela, pode-se relatar todos os acontecimentos ocorridos até ali desde a fuga de Troia. A música diz a sua relação com o tempo. É o mesmo que parece indicar o eu de “Dans le leurre des mots”: música que adormece e elucida, como a beleza do poema. No dístico da parte XI de “La maison natale”, ela surgiria novamente diante da imagem dos nautas lançados ao mar:

La beauté même, en son lieu de naissance,  
Quand elle n'est encore que verité. (*Planches*, p.96)

[A beleza mesma, em seu lugar de nascimento,  
Quando ela é ainda apenas verdade.]

São nadadores, ainda aqui, pedindo resgate. Esperança “no tumulto” e que se deve pretender “audível”, essa a pergunta do eu:

Comment garder  
Audible l'espérance dans le tumulte. (*Planches*, p.97)

[Como guardar  
Audível a esperança no tumulto]

No momento das evocações da casa natal, ouvem-se os “rumores d’outra margem”, os risos das crianças, o “ruído da cor”. Talvez para lembrar, como diria o poeta em *Le Nuage rouge*, que a forma musical é “forma do tempo”, e esse um aspecto da intimidade conquistada.

Je remarquerai d’abord que parmi toutes les formes de l’invention artistique [...] la forme musicale seule a pour matériau le temps, le temps qui se marque sur les horloges, le temps même où la vie croît et décroît dans les corps, le temps où le désir s’élance vers son objet, cependant que la mort, qu’a révélée le langage, ne cesse pas de grandir à l’horizon, en avant. La forme musicale est forme du temps, et de ce fait elle est en rapport plus intime qu’aucune autre

avec la réalité humaine [...] (*Nuage*, p.361-2) [Observarei de início que entre todas as formas de invenção artística (...) a forma musical é a única que tem como matéria o *tempo*, o tempo que se marca nos relógios, o tempo mesmo em que a vida cresce e decresce no corpo, o tempo em que o desejo se lança a seu objeto, enquanto a morte, revelada pela linguagem, não deixa de aumentar no horizonte, à frente. A forma musical é forma do tempo, e daí a sua relação mais íntima que qualquer outra com a realidade humana (...)]

## X

Antes de concluir, no entanto, é preciso retomar o sentido de uma certa inatualidade que atravessa a poesia de Yves Bonnefoy. Numa das versões manuscritas de “Les tombeaux de Ravenne”, o poeta, ao pretender um adjetivo para a cidade italiana, hesita entre três alternativas, rasuradas mais de uma vez: “humble”, “simple”, “modeste”, humilde, simples, modesta. Outras poderiam ser somadas, imaginadas. Phillippe Jaccottet, nas breves observações de sua primeira viagem à Itália, reunidas em *Libretto*, opta por duas imagens: da distância, que é também a distância interior, e da paz. Os sentidos etimológicos de “humble”, baixo, perto da terra, de “modeste”, referente à medida, à moderação, se deixam recobrir, todavia, em Yves Bonnefoy, pelo sentido mais amplo de “simple”: a honestidade natural, a ação segundo os sentimentos, o que é incomposto e, portanto, impossível de análise, fácil de compreender, porque formado de poucos elementos: do latim *simplex*, simples, único, natural, ingênuo, sincero. Ravena: “Ville majestueuse, ville simple” / “Cidade majestosa, cidade simples”. Sob esse signo do “simple” mas também do “sens”, do “sentido”, Michèle Finck propôs a sua leitura da obra do poeta, centrada na relação com a música. Do mesmo modo, no ensaio “Terre seconde” de *Le Nuage rouge*, Yves Bonnefoy justificaria a escolha dos termos “simple” e “terre”, tão recorrentes nos livros *Dans le leurre du seuil* e *Les Planches courbes*.

“Simple”, et la “terre”, pour ne rien dire de cette idée d’“expérience”, aujourd’hui révoquée comme subjective, ce sont là des notions on ne peut plus incertaines, je sais bien, et je n’ignore pas davantage que ces imprécisions, ces miroitements au loin créent le danger de nostalgies d’âge d’or, de rêveries pastorales, par quoi on perd le goût de la vérité. Mais un certain rapport à la vie, à l’être – oui, je m’obstine à ces mots, ils disent mal, mais désignent –, un rapport à la fois de non-illusion et de plénitude, mûri à soi comme à la fin de l’été les lourdes grappes des treilles, cela a bien existé, dans des sociétés dont une lumière nous vient encore, cela se présente encore, ici ou là par le monde [...] (*Nuage*, p.127-8) [“Simples”, e a “terra”, para não falar dessa ideia de “experiência”, hoje contestada como subjetiva, eis aí noções as mais incertas, sei bem, e não ignoro além disso que essas imprecisões, esses espelhamentos ao longe criam o perigo de nostalgias da idade de ouro, de devaneios pastorais, com os quais perdemos o gosto da verdade. Mas uma certa relação com a vida, o ser – sim, obstino-me nessas palavras, elas dizem mal, porém designam –, uma relação tanto de não ilusão quanto de plenitude, amadurecida como as pesadas uvas dos cachos no fim do verão, isso bem existiu, nas sociedades cuja luz nos vem ainda, isso continua se apresentando, aqui ou aí pelo mundo (...)]

Trata-se de uma relação com a vida: de plenitude. Pode-se aproximá-la, em *Les Planches courbes*, dessa beleza que está ao lado da verdade, da música “que elucida”. É certo que ela não corresponde à nostalgia de uma idade de ouro: Troia é marcada pelo signo da ilusão e da destruição. Mesmo o passado de “La maison natale” deixa-se inscrever pela ausência. Os dois poemas em prosa ao final de *Les Planches courbes* encontram, ademais, a imagem das montanhas e da estrada perdendo-se “no incriado, na ausência”, e da criança rindo com as mãos e o rosto ensanguentados. Não se trata, além disso, de uma beleza “que não conhece nem nascimento nem morte”: essa a visão do *Banquete* de Platão. Tal pensamento contraditório esteve na base dos caminhos percorridos até aqui. O “simples”, a memória desse “simples”, indeseito, antes mesmo das pa-

lavras, constituiria uma “espécie de idealismo”, como reconheceria o poeta em *Le Nuage rouge*. A poesia designaria um lugar “que não se pode encontrar”. São os signos da unidade pretendida e da presença que se deixam, por vezes, confundir.

Et sous le signe de cette unité, que j’aime nommer présence, j’ai en esprit ce qui est peut-être en nous un désir encore, mais si profond celui-là qu’on peut l’estimer d’un autre ordre que les faims qui tenaillent la vie quotidienne, ou que perçoit la psychanalyse: désir élémentaire de vivre, de survivre, c’est-à-dire de faire corps avec le monde dès avant toute interprétation de ce que le monde peut être [...] (*Entretiens*, p.260) [E sob o signo dessa unidade, que gostaria de chamar presença, tenho em mente o que é talvez em nós um desejo ainda, mas tão profundo que podemos estimá-lo de uma ordem outra que as fomes que atormentam a vida cotidiana, ou que apreende a psicanálise: desejo elementar de viver, de sobreviver, isto é, de fazer corpo com o mundo anterior a toda interpretação do que esse mundo pode ser.]

Desejo de uma presença, de um habitar: na relação também com o passado. Para além, tanto mais, de toda interpretação. Nos mitos, Yves Bonnefoy parece ter encontrado, portanto, uma garantia desse conhecimento do mundo como Hermann Broch o definiria: intemporalidade do eu, “sentimento de uma segurança subtraída ao tempo”. (Broch, op cit., p.252) Tal conhecimento intuitivo, enraizado no mito, permitiria alçar o passado na direção de um presente sempre durável. Encontra-se aí o sentido de uma certa inatualidade/atemporalidade que se permite revelar nos poemas de *Les Planches courbes*. Hervé Ferrage divisou nos poemas mais recentes de Philippe Jaccottet um tempo não mais linear, porém cíclico, em que o homem se reconciliaria com a sua própria finitude e participaria “serenamente da ordem da criação”. Em *Cahier de verdure* e *Après beaucoup d’années*, Jaccottet afirmaria uma “fidelidade intransigente às emoções felizes de sua juventude”. No primeiro deles, aliás, pode-se encontrar novamente Prosérpina, filha da terra, colhendo flores.

Em Yves Bonnefoy, a memória da infância e dos mitos surge, igualmente, dessa reconciliação. Há mesmo um esforço de atingir o essencial, reduzindo o vocabulário a alguns símbolos, desde *Pierre écrite*. Ao essencial do simples soma-se, além disso, a ideia de um círculo indivisível, em que tudo é convocado. Nos poemas de “La maison natale”, é preciso observar a recorrência das expressões “partout”, “de toute part”, “autour de nous”, “em todo lugar”, “toda parte”, “em torno de nós”. Assim, pôde-se acompanhar a imagem da pedra cujo tempo borbulhava “em seu redor”. Nesse círculo, o tempo, o inacabável:

Du ciel inchangé l'errante lumière  
 Recommencera l'éternel matin (*HRD*, p.148)

[Do céu imutável a luz errante  
 Recomeçará a eterna manhã]

Inscrita sob o signo da confiança e do simples, a memória deixa de ser apenas a meditação melancólica ou o testemunho, para tornar-se, portanto, o momento em que o eu se deixa absorver pelo fluxo da vida, em seus começos e recomeços. Inatuais, uma vez que podem pertencer a qualquer tempo, e em que se chocam memória e escrita. Lembrar, assim, mas também esquecer, diz o barqueiro de *Les planches courbes*. Esquecer as palavras. A aquiescência ao tempo que passa não é, no entanto, apenas leveza. A memória do simples e o reconhecimento são atravessados pelos movimentos ininterruptos da interpretação de si e do mundo – e desde as águias que retornavam, em círculos, em *Douve*. Insatisfação “cheia de confiança”, a poesia: assim afirmaria Yves Bonnefoy. Ela permanece lacunar, difícil. Daí o reconhecimento de si perpassado pelas exigências e interrogações da palavra, na palavra, como em Marcel Proust. É quando o eu, em vista de um tempo do mundo, mas também dos livros recém-acabados, ao descobrir que há questões da existência para as quais não houve resposta, recomeça a escrever.

[...] Toute parole que nous formons va demeurer lacunaire, et je sais d'expérience qu'à peine tel livre terminé on va découvrir au fil des jours qu'il n'a pas dans sa profondeur de quoi répondre à telle ou telle question que l'existence nous pose. Ce sera déjà beaucoup – ou, pourrais-je dire, bien beau – si cette parole nôtre sait préserver dans ces moments-là notre exigence première, cette insatisfaction pleine de confiance, la poésie: qui fera qu'au lieu de se résigner à une langue déserte et une terre défaite on se remet à interroger le monde à travers les mots, on recommence à écrire. (*Entretiens*, p.67) [(...) Toda palavra que concebemos permanecerá lacunar, e sei de experiência que mal terminado um livro vamos descobrir com os dias que não há em sua profundidade com o que responder a tal ou qual pergunta que a existência nos faz. Será já muito – ou, posso dizer, bem belo – se essa palavra nossa conseguir preservar nesses momentos nossa exigência primeira, essa insatisfação cheia de confiança, a poesia: que fará que, em vez de nos resignar a uma língua deserta e a uma terra devastada, nós ponhamos novamente a interrogar o mundo através das palavras, que recomeçemos a escrever.]

## REFERÊNCIAS

*As indicações bibliográficas que se encontram aqui mencionam as edições mais correntes dos poemas, das narrativas, dos ensaios e das traduções de Yves Bonnefoy, muitas vezes publicados previamente em revistas ou em edições fora de comércio. Tais indicações incluem, todavia, os sumários completos dos números especiais dedicados ao poeta e de suas coletâneas de ensaios, o que não significa que a bibliografia das publicações de Yves Bonnefoy esteja completa. Desse modo, a consulta a Yves Bonnefoy: catalogue de l'exposition par Florence de Lussy, Bibliothèque Nationale/Mercure de France, 1992, é recomendada para a bibliografia até 1991 do poeta, compilada por Daniel Lançon, e para um panorama bem comentado de suas publicações e documentos, Yves Bonnefoy: Cahier 11 sous la direction de Jacques Ravaud, Le Temps qu'il fait, 1998, para a bibliografia mais recente do poeta compilada por Daniel Lançon, a partir de 1985, e os livros Yves Bonnefoy: écrits sur l'art et livres avec les artistes, Flammarion, 1993 e Assentiments et partages, Musée des Beaux-Arts de Tours, William Blake & Co. Edit., 2005, para os ensaios e colaborações do poeta com artistas. Em tempo, a menção ao lugar de edição não será feita, quando Paris.*

### 1) de Yves Bonnefoy

Poesia e narrativa

BONNEFOY, Yves. *Traité du pianiste*. Paris: La Révolution La Nuit, 1946. [Republicado por The Delos Press, Birmingham, 1993.]

- \_\_\_\_\_. *Le Cœur-espace*. Paris: La Révolution La Nuit, 1946. [Republicado por Éditions Léo Scheer/Farrago, Tours, 2001, em duas versões: de 1945 e 1961, com entrevista do poeta à Maria Sílvia Da Re e uma “Note sur l’établissement du texte”, de Odile Bombarde.]
- \_\_\_\_\_. *Poèmes: Anti-Platon* (1947), *Du Mouvement et de l’immobilité de Douve* (1953), *Hier régnant désert* (1958), *Pierre écrite* (1965), *Dans le leurre du seuil* (1975). [Compilados por Mercure de France em 1978, reeditados em Poésie/Gallimard, 1982.]
- \_\_\_\_\_. *L’Arrière-pays*. Paris: Skira, 1972; Poésie/Gallimard, 1992. [Reeditado em 2003.]
- \_\_\_\_\_. *Ce qui fut sans lumière* (1987), suivi de *Début et fin de la neige* (1991) et de *Là où retombe la flèche* (1988). [Reunidos em Poésie/Gallimard, 1991.]
- \_\_\_\_\_. *Rue Traversière et autres récits en rêve*. Paris: Poésie/Gallimard, 1992. [Reedição de *Rue Traversière*, Mercure de France, 1977, e de *Récits en rêve*, Mercure de France, 1987, que trazia à frente, sem ilustrações, o texto de *L’Arrière-pays*.]
- \_\_\_\_\_. *La Vie errante*, suivi de *Une autre époque de l’écriture* et de *Remarques sur le dessin*. Paris: Poésie/Gallimard, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Le Théâtre des enfants*. Bordeaux: William Blake & Co. Edit., 2001a.
- \_\_\_\_\_. *Les Planches courbes*. Paris: Mercure de France; Poésie/Gallimard, 2001b.

## Ensaio e estudos

*Os ensaios e os estudos seguintes estão dispostos senão numa possível ordem cronológica. Com efeito, vários textos de Yves Bonnefoy foram publicados, retificados e republicados em datas diferentes, mesmo no interior de conjuntos como, por exemplo, de L’Improbable, de Le Nuage Rouge, de La Vérité de Parole ou de Entretiens sur la poésie, coletâneas de ensaios principais do poeta. Exemplificam, assim, um movimento geral de reedição de seus ensaios, publicados inicialmente em revistas, em números especiais ou em edições menores. Nesse sentido, a bibliografia mais recente encontra-se dispersa em numerosas publicações que, aos poucos, vêm se reunindo, como no caso, por exemplo, da compilação dos prefácios das traduções de Yves Bonnefoy de Shakespeare e Yeats, republicados em 1988 pela Mercure de France.*

- BONNEFOY, Yves. "Savoir vivre". In: *Le Miroir infidèle*. Bruxelles, 1946. [Republicado em Yves Bonnefoy, *Le temps qu'il fait, cahier 11*, 1998.]
- \_\_\_\_\_. "L'Éclairage objectif". In: *Les Deux sœurs*, n.3. Bruxelles, maio de 1947a. [Republicado em Yves Bonnefoy, *Le temps qu'il fait, cahier 11*, 1998.]
- \_\_\_\_\_. "Donner à vivre". In: *Le surréalisme en 1947*. Exposition internationale du surréalisme. Apresentação de André Breton e Marcel Duchamp. Maegh, Pierre à feu, 1947b. [Republicado em Yves Bonnefoy, *Le temps qu'il fait, cahier 11*, 1998.]
- \_\_\_\_\_. "Sur le concept de lierre". In: *Troisième Convoi*, n.5, junho 1951, p.24-8. [Republicado em Yves Bonnefoy, *Le temps qu'il fait, cahier 11*, 1998.]
- \_\_\_\_\_. *Peintures murales de la France gothique, avec cent quarante-quatre photographies dont vingt en couleurs de Pierre Devino*y. Paris: Paul Hartmann, 1954.
- \_\_\_\_\_. *L'Improbable, suivi de Quatre Notes et de Un Rêve fait à Mantoue*. Paris: Mercure de France, 1959. [Nouvelle édition corrigée et augmentée, Idées/Gallimard, 1980. A edição de 1959 reúne: "Les tombeaux de Ravenne", "Les Fleurs du Mal", "L'invention de Balthus", "Le temps et l'intemporel dans la peinture du Quattrocento", "La cent-vingt et unième journée" (sobre Gilbert Lely), "Paul Valéry", "L'acte et le lieu de la poésie" e "Dévotion", acrescidos, na edição de 1980, de *Quatre Notes*, que reúne: "L'œuvre de Fra Angelico", "Aspects nouveaux de Michel-Ange", "Deux livres sur Caravage" e "Degas"; e de *Un Rêve fait à Mantoue*, que reúne: "Byzance", "Sur la peinture et le lieu", "La seconde simplicité", "L'humour, les ombres portées" (sobre P. della Francesca e G. de Chirico), "Un rêve fait à Mantoue", "Notes sur Hercules Seghers", "L'architecture baroque et la pensée du destin", "Dans la lumière d'octobre" (sobre G. Seferis), "La poésie française et le principe d'identité", "L'obstination de Chestov", "À la mort de Jacques Villon", "Une vigne qui bouge dans ses ombres", "Des fruits montant de l'abîme" (sobre Raoul Ubac), "Proximité du visage" (sobre Raoul Ubac), "L'Étranger de Giacometti" e "Sept feux".]
- \_\_\_\_\_. *La Seconde simplicité*. Paris: Mercure de France, 1961a.
- \_\_\_\_\_. *Rimbaud par lui-même*. Paris: Seuil, 1961b. (Coleção *Écrivains de toujours*.)
- \_\_\_\_\_. *Mirò*. Milão: Edizione Silvana; La Bibliothèque des Arts, 1964.
- BONNEFOY, Yves; BÉGUIN, Albert. *La Quête du Graal*. Paris: Seuil, 1965.

BONNEFOY, Yves. *Rome 1630: l'horizon du premier baroque*. Paris: Flammarion, 1970. [Reeditado em novembro de 2000.]

\_\_\_\_\_. *Tout l'œuvre peint de Giovanni Bellini*, introduction par Yves Bonnefoy, documentation par Anna Terisio Pignatti. Paris: Flammarion, 1975.

\_\_\_\_\_. *Le Nuage rouge: essais sur la poétique*. Paris: Mercure de France, 1977. [Réune: “Baudelaire contre Rubens”, “Giovanni Bellini”, “Elsheimer et les seins”, “A l'horizon de Morandi”, “Quelques notes sur Mondrian”, “Un ennemi des images” (sobre Georges Duthuit), “Deux souvenirs de Georges Duthuit”, “Les Mots et la Parole dans *La Chanson de Roland*”, “La Poétique de Mallarmé”, “Rimbaud encore”, “L'Illumination et l'Eloge” (sobre Rimbaud et Saint-John Perse), “Pierre-Jean Jouve”, “Sur la fonction du poème”, “Georges Henein”, “Paul Celan”, “Dans la couleur de Garache”, “Peinture, poésie, vertige, paix”, “La Fleur double, la sente étroite: la nuée” (sobre Bashô), “Terre seconde”.]

\_\_\_\_\_. *Tout l'œuvre peint de Mantegna*, introduction par Yves Bonnefoy, documentation par Niny Garavaglia. Paris: Flammarion, 1978a.

\_\_\_\_\_. “Rimbaud: les reparties de Nina”. In: *Le lieu et la formule: hommage à Marc Eigeldinger*. Neuchâtel: A La Bacconière, 1978b. [Com outros ensaios de Claude Pichois, J. Starobinski, Max Milner et al.]

\_\_\_\_\_. (org.). *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*. Paris: Flammarion, 1981/1999. 2v.

\_\_\_\_\_. *La Vérité de parole et autres essais*. Paris: Mercure de France, 1988a. [Réune na primeira parte, intitulada “La vérité de parole”: “Marceline Desbordes-Valmore”, “La poétique de Nerval”, “Madame Rimbaud”, “Une écriture de notre temps” (sobre L. R. Des Forêts), “Un poète ‘figuratif’”, “Gaëtan Picon allait parler, ce soir-là”, “Les mots, les noms, la nature, la terre”, “Jorge Luis Borges”, “Quelque chose comme une lettre”; seguida da parte “Quelques essais du *Nuage rouge*”.]

\_\_\_\_\_. *Théâtre et poésie: Shakespeare et Yeats, essais*. Paris: Mercure de France, 1988b. [Réune: “L'inquiétude de Shakespeare”, “Brutus, ou le rendez-vous à Philippes”, “*Readness, Ripeness: Hamlet, Lear*”, “‘*Art et Nature*’: l'arrière-plan du *Conte d'hiver*”, “Une journée dans la vie de Prospéro”, “Shakespeare et le poète français”, “Transposer ou traduire *Hamlet*”, “Comment traduire Shakespeare”, “Traduire en vers ou en prose”, “Traduire les *sonnets* de Shakespeare”, “La Poétique de Yeats”.]

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: PICON, Gaëtan. *1863: naissance de la peinture moderne*. Paris: Gallimard, 1988c.

\_\_\_\_\_. *Sur un sculpteur et des peintres*. Paris: Plon, 1989.

- \_\_\_\_\_. *Chillida*. Préface d'Yves Bonnefoy. Paris: Galerie Lelong, 1990a.
- \_\_\_\_\_. *Tout l'œuvre peint de Tiepolo*. Introduction par Yves Bonnefoy, documentation par Anna Palluchini et Joséphine Le Foll. Paris: Flammarion, 1990b.
- \_\_\_\_\_. *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*. Paris: Mercure de France, 1990c. [Réune: "Entretiens avec Bernard Falciola", "Réponse au *Journal de Genève*", "Quatre questions du Monde", "Baudelaire parlant à Mallarmé", "La traduction de la poésie", "Sur l'origine et le sens", "Entretien avec John E. Jackson, sur le surréalisme", "Lettre à John E. Jackson", "L'Analogie suprême", incluídos na edição publicada em La Baconnière, Neuchâtel, 1981, e os ensaios "Henri Michaux", "Boris de Schloezer", "Du Haïku", "Le Surréalisme et la Musique", "La Poésie et l'Université", "Lever les yeux de son livre", "Il reste à faire du négatif", "Poésie et Vérité", "Sur la difficulté de la communication poétique", "Mystère, poésie et raison", "Réponse au Débat, sur la question de la poésie", "Poésie et Liberté", "Sur l'origine et le sens", "Quelques livres qui ont compté", "L'Italie et la Grèce", "Existe-t-il de 'hauts' lieux?", "Le quatre cent et unième Livre".]
- \_\_\_\_\_. *Alberto Giacometti*. Paris: Flammarion, 1991a.
- \_\_\_\_\_. "Le Portrait: sa naissance, sa renaissance". In: CAMPBELL, Lorne. *Portraits de la Renaissance: la peinture des portraits en Europe aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, traduit de l'anglais par Dominique Le Bourg. Paris: Hazan, 1991b.
- \_\_\_\_\_. "La clef de la dernière cassette". In: Stéphane Mallarmé. *Poésies*. Edição estabelecida e anotada por Bertrand Marchal. Paris: Poésie/Gallimard, 1992a.
- \_\_\_\_\_. *Alechinsky, les Traversées*. Postface de François Bellec, Contre-Amiral Directeur du Musée de la Maine. Paris: Fata Morgana, 1992b.
- \_\_\_\_\_. "La septième face du bruit" (sobre Baudelaire). In: *Europe*, n. 760-761, août-septembre, 1992c.
- \_\_\_\_\_. *Remarques sur le dessin*. Paris: Mercure de France, 1993a. [Incluído na edição *La Vie errante*, Poésie/Gallimard, 1993. Embora consista de ensaios sobre desenho, o último deles consagrado a Alexandre Hollan.]
- BONNEFOY, Yves; SÉRULLEZ, Arlette. (Orgs.). "La couleur sous le manteau d'encre". In: *Delacroix et Hamlet*. Paris: Éditions de la réunion des musées nationaux, 1993b.
- BONNEFOY, Yves. *La Petite phrase et la longue phrase*. Paris: La Tilv, 1994.
- \_\_\_\_\_. "L'unique et son interlocuteur". In: *Critique*, n. 564, maio de 1994c.

- \_\_\_\_\_. *Entretien avec Yves Bonnefoy*. In: *L'Œil-de-Bœuf*, revue littéraire trimestrielle, n.4, jun. 1994d, p.28-43.
- \_\_\_\_\_. *Dessin, couleur, lumière*. Paris: Mercure de France, 1995a.
- \_\_\_\_\_. *La Journée d'Alexandre Hollan*. Le Temps qu'il fait. Genebra: Galerie Vieille-du-Temple, Galerie Foëx, 1995b.
- \_\_\_\_\_. *Poésie et rhétorique: la conscience de soi de la poésie*. Colloque de la Fondation Hugot du Collège de France réuni par Yves Bonnefoy, actes rassemblés par Odile Bombarde. Paris: Lachenal & Ritter, 1997. (Collection *Pleine Marge*.)
- \_\_\_\_\_. *Lieux et destins de l'image, un cours de poétique au Collège de France* (1981-1993). Paris: Seuil, 1999.
- \_\_\_\_\_. *La Communauté des traducteurs*. Strasburgo: Presses Universitaires de Strasbourg, 2000a. [Réune: "La communauté des traducteurs", "Traduire la poésie 1, entretien avec Jean-Pierre Attal (1989)", "Traduire la poésie 2, entretien avec Jean-Pierre Attal (1993)", "La traduction poétique, entretien avec Sergio Villani (1994)", "Traduire Shakespeare, entretien avec Marion Graf (1988)", "Traduire *Hamlet*, entretien avec Didier Méreuze (1988)", "Shakespeare sur scène (1988)", "Le lieu, l'heure, la mise en scène (1990)" e "Traduire Leopardi (1999)".]
- \_\_\_\_\_. *Baudelaire: la tentation de l'oubli*. Bibliothèque Nationale de France. Conférences del Duca, 2000b.
- \_\_\_\_\_. "Le Degré zéro de l'écriture et la question de la poésie". In: *Lettere Italiane*, marzo 2001a. [Revista trimestrale diretta da Vittore Branca e Carlo Ossola. Firenze.]
- \_\_\_\_\_. *Breton à l'avant de soi*. Tours: Farrago/Éditions Léo Scheer, 2001b. [Réune: "Breton à l'avant de soi", "Tant va Breton à l'avenir" e "À l'impossible tenu" (sobre Léon Chestov).]
- \_\_\_\_\_. *Poésie et architecture*. Bordeaux: William Blake & Co. Edit., 2001c.
- \_\_\_\_\_. *L'Enseignement et l'exemple de Leopardi*. Bordeaux: William Blake & Co. Edit., 2001d.
- \_\_\_\_\_. *Sous l'horizon du langage*. Paris: Mercure de France, 2002a. [Réune: "Sous l'horizon du langage", "La noblesse de Cléopâtre", "La tête penchée de Desdémone", "Baudelaire et la tentation de l'oubli", "La tentation de l'oubli 2", "La belle Dorothee' ou poésie et peinture", "La clef de la dernière cassette" (Mallarmé), "Igitur et le photographe", "L'or du futile" (Mallarmé), "L'unique et son interlocuteur" (Mallarmé). Todos publicados previamente.]
- \_\_\_\_\_. *Remarques sur le regard: Picasso, Giacometti, Morandi, L'Art en France entre les deux guerres*. Paris: Calmann-Lévy, 2002b. [Réune: "Le regard et les yeux", "Le projet de Giacometti", "Picasso et Giacometti", "Morandi et Giacometti" e "L'art d'entre les deux guerres et le problème du classicisme".]

- \_\_\_\_\_. *Le Nom du roi d'Asiné*, (sobre G. Seferis). Paris: Virgile, 2003a.
- \_\_\_\_\_. *La Hantise du ptyx: un essai de critique en rêve*, (sobre Mallarmé). Bordeaux: William Blake & Co. Edit., 2003b.
- \_\_\_\_\_. *Le Poète et le "flot mouvant des multitudes"*: Paris pour Nerval et pour Baudelaire. Bibliothèque Nationale de France, Conférences del Duca, 2003c.
- \_\_\_\_\_. *Goya, Baudelaire et la poésie*. Entretien avec Jean Starobinski, suivi d'études de John E. Jackson, "Conte d'hiver et compte de vie: Bonnefoy et Shakespeare", et de Pascal Griener "Le jeu mystérieux de la nécessité avec le hasard. Yves Bonnefoy, Rome et l'Âge Baroque". La Dogana: Genève, 2004a.
- \_\_\_\_\_. *Le Sommeil de personne*, avec vingt-quatre pastels originaux de Farhad Ostovani, (sobre Rilke). Bordeaux: William Blake & Co. Edit., 2004b.
- \_\_\_\_\_. *Assentiments et partages*. Musée des Beaux-Arts de Tours. Bordeaux: William Blake & Co. Edit., 2005;
- Poésie et peinture: 1993-2005*. Bordeaux: William Blake & Co. Edit., 2005. [Editados conjuntamente.]

## Traduções

*Yves Bonnefoy traduziu, desde os anos 1950, para a coleção do Club français du livre, inúmeras peças e poemas de Shakespeare, republicados, em grande parte, pela coleção Folio/Classique da Gallimard. Traduziu, além disso, poemas de John Keats, Giacomo Leopardi, John Donne, Petrarca e William B. Yeats, e teve seus poemas e narrativas traduzidos para o inglês por John Naughton, para o italiano por Fabio Scotto e Diana Grange Fiori, dentre várias outras traduções. Menciono aqui apenas os textos consultados para este estudo, dentre eles, a tradução brasileira quase integral de seus poemas elaborada por Mário Laranjeira e publicada em 1998.*

- BONNEFOY, Yves. *Roméo et Juliette*. Paris: Folio, 1985; Classique, 2001. [Precedido por "L'inquiétude de Shakespeare".]
- \_\_\_\_\_. *Quarante-cinq poèmes de Yeats*, suivi de *La Réurrection*. Paris: Poésie/Gallimard, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Vingt-quatre sonnets de Shakespeare*, suivi de "Traduire les sonnets de Shakespeare". Paris: Thierry Bouchard et Yves Prié, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Obra poética*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Fapesp/Iluminuras, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Keats et Leopardi: quelques traductions nouvelles*. Paris: Mercure de France, 2000.

## 2) ensaios e monografias sobre Yves Bonnefoy

*Em face dos inúmeros estudos e ensaios críticos consagrados à obra de Yves Bonnefoy, a bibliografia seguinte não pode senão restringir-se a alguns de seus críticos principais, sobretudo em língua francesa e inglesa, e a um conjunto de teses universitárias. O estudo de Daniel Lançon, L'Inscription et la réception critique de l'œuvre d'Yves Bonnefoy, Univ. Paris VII/Lettres, 1996, é recomendado, assim, para a totalidade da bibliografia crítica consagrada ao poeta a partir de 1946 até 1996, e inclui uma análise detalhada da recepção de Yves Bonnefoy e da tradução de sua obra para outras línguas.)*

ANDRIOT-SAILLANT, Caroline. *La Fable de l'être: Yves Bonnefoy et Ted Hughes*. Thèse dirigée par Pierre Brunel, Univ. Paris IV-Sorbonne, Service de reproduction des thèses, Université de Lille III, 2002. [Microficha]

ARNDT, Béatrice. *La Quête poétique d'Yves Bonnefoy*. Thèse présentée à la Faculté de Lettres de l'Université de Zurich. Juris Druck + Druck Verlag: Zurich, 1970.

BECCHETTI, Catherine. "Du rêve de l'image à la parole simplifiée". In: *Critique*, 560-561, jan-fev. 1994.

BLANCHOT, Maurice. "Le Grand refus". In: *La Nouvelle Revue Française*, n. 82, 1959a.

\_\_\_\_\_. "Comment découvrir l'obscur?". In: *La Nouvelle Revue Française*, n. 83, 1959b.

BUCHS, Arnaud. "Les Planches courbes". In: *La Revue de Belles-Lettres*, n. 1-2, 2002.

\_\_\_\_\_. "Aux sources de l'arrière-pays". In: *Poétique*. Paris: Seuil, nov. 2003.

\_\_\_\_\_. *Yves Bonnefoy à l'horizon du surréalisme: la réalité à l'épreuve du langage et de l'image, précédé de "Le carrefour dans l'image" par Yves Bonnefoy*. Paris: Galilée, 2005. (Coleção *Débats*.)

CANADAS, Serge. "Terre, mère tragique". In: *Critique*, n. 560-561, jan-fev. 1994.

CAWS, Mary Ann. "Yves Bonnefoy: not the peacock but the stone". In: *The Inner theatre of recent french poetry*: Cendrars, Tzara, Péret, Artaud, Bonnefoy. New Jersey: Princeton University Press, 1972.

DUITS, Charles. "L'énigme poétique d'Yves Bonnefoy". In: *Critique*, n. 137, out. 1958.

- EDWARDS, Michel. "Yeats dans la traduction d'Yves Bonnefoy". In: *Critique*, n. 535, dez. 1991.
- EL HARMASSI, Soumya. *La Problematique du langage dans l'œuvre critique et poétique d'Yves Bonnefoy*, thèse de doctorat. Univ. Paris VII/Lettres, Service de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1991. [Microficha.]
- ESTEBAN, Claude. "L'immédiat et l'inaccessible". In: *Critique*, n. 365, out. 1977.
- \_\_\_\_\_. *Crítica da razão poética*. Tradução de Paulo Azevedo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- FORMENTELLI, Georges. "La poésie d'Yves Bonnefoy". In: *Critique*, n. 457-458, jun-jul. 1985.
- FINCK, Michèle. *Yves Bonnefoy: le simple et le sens*. Paris: José Corti, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Poésie moderne et musique "Vorrei e non vorrei": essai de poétique du son*. Paris: Honoré Champion, 2004.
- GASARIAN, Gérard. *Yves Bonnefoy: la poésie, la présence*. Paris: Champ Vallon, 1986. (Collection *Champ poétique*.)
- GAZAGNE, Bénédicte. *Sur les traces d'Yves Bonnefoy: littérature, peinture et réalité*, thèse de doctorat, Toulouse/Lettres, Service de reproduction des thèses. Université de Lille III, 1991. [Microficha.]
- GIGUÈRE, Ronald Gérard. *Le Concept de la réalité dans la poésie d'Yves Bonnefoy*. Paris: Nizet, 1985.
- GROSJEAN, Jean. "Yves Bonnefoy: Du Mouvement et de l'immobilité de Douve". In: *La Nouvelle Revue Française*, 2<sup>e</sup> année, n.21, septembre 1954, p.510-1.
- HIMY, Olivier. *Yves Bonnefoy: poèmes commentés*. Paris: Champion (Unichamp), 1991.
- JACCOTTET, Philippe. "Vers le 'Vrai lieu'". In: *L'Entretien des Muses: croniques de poésie*. Paris: Gallimard, 1968, p.251-7.
- JACKSON, John E. *La Question du moi: un aspect de la modernité poétique européenne: T.S. Eliot, Paul Celan, Yves Bonnefoy*. Neuchâtel: La Baconnière, 1978.
- \_\_\_\_\_. *À La Source obscure des rêves, la dialectique de l'écriture chez Yves Bonnefoy*. Paris: Mercure de France, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Yves Bonnefoy*. Paris: Seghers, 2002. (Coleção *Poètes d'aujourd'hui*.) [Nouvelle édition avec une nouvelle présentation par John E. Jackson et un choix de textes d'Yves Bonnefoy.]
- JEONG-RAN, Seo. *Le Pas vers l'au-délà: la quête initiatique chez Yves Bonnefoy*, thèse, Univ. Grenoble-Lettres, Service de reproduction des thèses. Université de Lille III, 1986. [Microficha.]

- LANÇON, Daniel. "Tension et espoir dans la poétique récente d'Yves Bonnefoy". In: *Critique*, n.560-1, jan./fev. 1994.
- \_\_\_\_\_. *L'Inscription et la réception critique de l'œuvre d'Yves Bonnefoy*: corpus bibliographique général et descriptif (œuvre, traductions et critiques), juin 1946-juin 1996, thèse de doctorat, Univ. Paris VII/Lettres, Service de reproduction des thèses. Université de Lille III, 1996. [Microficha.]
- \_\_\_\_\_. "Yves Bonnefoy (1946-1950): surréalisme et périphérie". In: *Territoires de la poésie contemporaine*: mélanges offerts à Marie Claire Dumas, volume dirigé par Nathalie Piégay-Gros. Paris: Honoré Champion, 2001.
- LEUWERS, Daniel. "Mallarmé, Jouve, Bonnefoy: une filiation?". In: *Nouvelle Revue Française*, 348, jan. 1982, p.61-72.
- \_\_\_\_\_. *Yves Bonnefoy*. Amsterdam: Rodopi, 1988.
- MARY, Georges. "Lignes de fuite, lignes de partage: sur *Pierre écrite*". In: *Poétique*, n.75, 1988.
- MAULPOIX, Jean-Michel. "La voix qui espère". In: La Quinzaine littéraire, 15 nov. 2001. Disponível em: <[www.maulpoix.net/bonnefoy.html](http://www.maulpoix.net/bonnefoy.html)>. Acesso em: 05 nov. 2016.
- MICOLET, Hervé. *Peinture et littérature chez Yves Bonnefoy*: formation de la forme dans *L'Arrière-pays*. Disponível em: <[www.unibuc.ro/eBooks/filologie/litteratureetpeinture/micolet.pdf](http://www.unibuc.ro/eBooks/filologie/litteratureetpeinture/micolet.pdf)>. Acesso em: 10 maio 2005.
- MORTAL, Anne. *Le Chemin de personne*: Yves Bonnefoy, Julien Gracq, préface de Marie-Claire Dumas. Paris: L'Harmattan, 2000.
- MUNIER, Roger. "Le Pays: Yves Bonnefoy". In: *Critique*, n. 325, jun. 1974.
- NÉE, Patrick. Verbete sobre Yves Bonnefoy. In: *Les Œuvres philosophiques*, dictionnaire, volume dirigé par Jean-François Mattéi, tomo 2. Paris: PUF, 1998.
- \_\_\_\_\_. *La poétique du lieu dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy ou Moïse sauvé*. Paris: PUF, 1999.
- \_\_\_\_\_. Rhétorique profonde d'Yves Bonnefoy. Collection Savoir: Lettres, Herman Éditeurs des Sciences et des Arts, 2004.
- PINET-THÉLOT, Livane. *Yves Bonnefoy ou l'expérience de l'étranger*. Paris-Caen: Lettres Modernes Minnard, 1998.
- QUILLIER, Patrick. "Entre bruit et silence: Yves Bonnefoy Maître de Chapelle? (esquisses acroamatiques)". In: *Littérature, L'oreille, la voix*, n.127, set. 2002, p.3-18.

- RICHARD, Jean-Pierre. “Yves Bonnefoy”. In: *Onze études sur la poésie moderne*. Paris: Seuil, 1964.
- ROUDAULT, Jean. “Le Lit de la poésie”. In: *Critique*, n. 254, jul. 1968.
- SATO, Kazuko. *Présence et parole: l’univers poétique d’Yves Bonnefoy*, thèse, sous la direction de Michel Autrand. Univ. Paris X-Nanterre, 1989.
- SCEPI, Henri. “Yves Bonnefoy: le tombeau ou la parole risquée”. In: *La Licorne*, n. 29, 1994.
- SCHNEIDER, Pierre. “La poésie d’Yves Bonnefoy”. In: *Critique*, n. 83, abr. 1954.
- SEPSI, Enikő. “Yves Bonnefoy et le poème en prose”. Disponível em: <magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/05\_szam/14.htm>. Acesso em: 15 jan. 2005.
- SURIN, Guillaume. *La Poétique de la dé possession: Charles Baudelaire, Yves Bonnefoy, Paul Celan, Mémoire de Maîtrise en Littérature Comparée* sous la direction de Michèle Finck. Estrasburgo: Univ. Marc Bloch, 1999-2000.
- THÉLOT, Jérôme. *Poétique d’Yves Bonnefoy*. Genève: Droz (Histoire des idées et critique littéraire), 1983.
- \_\_\_\_\_. “Yves Bonnefoy devant Giacometti”. In: *Critique*, n. 545, out. 1992.
- VERNIER, Richard. *Yves Bonnefoy ou les mots comme le ciel*. Gunter Narr Verlag. Tübingen: Jean-Michel Place, 1985.
- YOSHIMOTO, Mitsuru. *Rimbaud et Yves Bonnefoy*, thèse, version corrigée, sous la direction de Pierre Brunel, Univ. Paris-IV Lettres, Service de reproduction des thèses. Université de Lille III, 1991. [Microficha.]

### 3) números especiais

*L’Arc*, n. 66, Aix-en-Provence, 1976. [Reúne os ensaios: “Liminaire” de Alain Paire; “La prose du voyage” de Jean Starobinski; “Un idéalisme renversé” de Georges Poulet; “Une lumière plus mûre” de Philippe Jaccottet; “S’il est aujourd’hui une poésie” de Gaëtan Picon; “Dans le leurre du seuil” de Friedhelm Kemp; “Violence de l’oubli” de Stefano Agosti; “L’Arrière-pays et la patrie inconnue de Vinteuil” de Alain Madeleine-Perdrillat; “Les Arrière-livres” de Jean Roudault; “L’écriture comme nuée” de Pierre-Albert Jourdan; “La tentation de l’intellegible” de Yoshio Abe; “L’Enfant qui porte le monde” de Claude

- Vigée; “*Locus patriæ*” de Richard Vernier; “Le cri” de Roger Munier; “En personne” de John E. Jackson; e entrevista de Yves Bonnefoy com John E. Jackson (mais tarde republicada em *Entretiens sur la poésie*).]
- Catalogue de l'exposition Yves Bonnefoy*. Organisée par la Bibliothèque Municipale de Tours, avec le concours de l'Université François Rabelais, préface de Marguerite Bonnet, introduction de J. Sansen, du 7 au 31 mars 1978.
- World Literature today*, v. 53, n. 3, verão de 1979. [Réune os ensaios: “Poetry taking place” de Sarah N. Lawall; “Celebrating the obscure” de James R. Lawler; “The world and the place between” de Susanna Lang; “Words like the sky: the accomplishment of Yves Bonnefoy” de Richard Vernier; “The allegory of loss and exile in the poetry of Yves Bonnefoy” de Richard Stamelman; “Bonnefoy’s Shakespeare translations” de Grahan Dunstan Martin; “Bonnefoy, architect” de Martin Kanes; “Rilke, Eliot and Bonnefoy as readers of Baudelaire”, de John E. Jackson; “From *Anti-Platon* to *Pierre écrite*: Bonnefoy’s ‘indispensable’ death” de Alex L. Gordon; “Bonnefoy and Art Criticism: a preliminary study” de Robert W. Greene; “Yves Bonnefoy: notes of an admirer” de Joseph Frank; “Reading the cast shadows: a reflection” de Mary Ann Caws; “Bonnefoy’s Hamlet” de Leroy C. Brunig e “On Yves Bonnefoy: poetry, between two worlds” de Jean Starobinski (tradução do prefácio da edição de 1982 de *Poèmes* de Yves Bonnefoy).]
- Yves Bonnefoy*: catalogue de l'exposition par Florence de Lussy avec la collaboration d'Yves Bonnefoy, avant-propos d'Emmanuel Le Roy Ladurie, préface de Jean Starobinski. Paris: Bibliothèque Nationale; Mercure de France, 1992.
- Yves Bonnefoy*: écrits sur l'art et livres avec les artistes. Préfaces de Marc Fumaroli, Jérôme Thélot et Yves Peyré, entretien d'Yves Bonnefoy avec Françoise Ragot, Alain Irlandes et Daniel Lançon (“Leurre et vérité des images”), Catalogue de l'exposition établi par Françoise Ragot avec le concours de Daniel Lançon. Paris: ABM; Flammarion, 1993.
- Yves Bonnefoy*: poésie, peinture, musique. In: FINCK, Michèle. (Org.). Presses Universitaires de Strasbourg, 1995. [Réune: “Avant propos” de Olivier Henri Bonnerot; “Mallarmé et le musicien” de Yves Bonnefoy; “Yves Bonnefoy: l'évocation d'une voix” de Pierre Brunel; “Poétique de la voix rauque” de Michèle Finck; “Nécessité du sens” de Jean-Luc Nancy; “Terre et inscription chez Bonnefoy et Heidegger” de Ashraf Noor; “La fonction d'oraison dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy” de Jérôme Thélot; e “Bizance et le thème byzantin” de Rémi Labrusse.]

*Yves Bonnefoy*, Cahier 11 sous la direction de Jacques Ravaud. Le Temps qu'il fait, 1998. [Réune os ensaios: "Le savoir vivre (1946)", "L'Éclairage objectif (1947)", "Donner à vivre" (1947) e "Sur le concept de lierre (1951)" de Yves Bonnefoy; "Liminaire, ou l'œuvre comme seuil" de Serge Canadas; "Yves Bonnefoy: L'idée nécessaire de l'être" de John Naughton; "Début et fin du langage" de François Lallier; "Les 'récits en rêve' d'Yves Bonnefoy" de Stefano Agosti; "L'Italie d'Yves Bonnefoy" de Jacqueline Risset; entrevista de Yves Bonnefoy com Jacques Ravaud; "Dans la lueur du seuil" de Georges Didi-Huberman; "La lumière de tout en tout" de Jean-Pierre Jossua; "Poétique du 'Vrai Nom'" de John E. Jackson; "Quelle représentation pour l'Arrière-pays" de Patrick Zeyen; "Rome n'est plus dans Rome" de Patrick Née; "Bonnefoy traduit Yeats" de Michael Edwards; "Traduire Yves Bonnefoy" de Anthony Rudolf; "André Chastel", "Le souvenir de Jean Wahl" e "À l'impossible tenu (Chestov)" de Yves Bonnefoy; "Lecture de 'Sur les ailes de la musique'" de Michèle Finck; "*Douve*, 'Chanter par grand refus'" de Florence de Lussy; "Le plus petit poème d'Yves Bonnefoy" de Jérôme Thélot; "Le peintre et son désir" de Livane Pinet-Thélot; "*Douve* à l'horizon des années cinquante" de Daniel Lançon; "Petit abrégé commémoratif" de Friedhelm Kemp; "Oui, par la cime éclairée..." de Pierre Torreilles; "Réception" de Michel Deguy; "Un nuage qui n'est pas rouge" de Adonis; "Trois textes pour Yves Bonnefoy" de Andrea Zanzotto; "Main pure, main soucieuse" de Salah Stétié; "Les planches courbes" e "L'encore aveugle" de Yves Bonnefoy e "Bibliographie des œuvres d'Yves Bonnefoy 1985-1996" organizada por Daniel Lançon.]

*Avec Yves Bonnefoy*: de la poésie, sous la direction de François Lallier. Presses Universitaires de Vincennes, 2001. [Réune: "Avant-propos" de François Lallier; "Aller encore" de Yves Bonnefoy; "Les lieux de l'amitié" de Michael Edwards; "La poésie par cœur" de Jean-Paul Avic; "L'altérité, l'amitié" de Marc Grinberg; "Être présent à la présence" de François Lallier; "Paroles de vie" de John E. Jackson; "Savoir lire, mais pour lever les yeux du livre" de Patrick Née; e "Comment interpréter les peintures noires?" de Yves Bonnefoy.]

*Europe*, n. 890-891, juin-juillet 2003. [Réune os ensaios: "La clarté de l'obscur" de Fabio Scotto; "Un paysage de pierres" de Claude Esteban; "Le regard d'un ami" de Joseph Frank; "Pour un portrait du poète en professeur" de Jérôme Thélot; "Le poème même" de Yves Peyré; "L'infini de la finitude" de Roger Munier; "Entretien" e "Le désordre" de Yves Bonnefoy; "Lectures de formation d'une athéologie

négative” de Patrick Née; “Une lueur à l’Est” de Isabelle de Montmollin; “L’oracle de la lecture” de Jacqueline Risset; “Entre présence et disparition” de Fabio Scotto; “Le vrai lieu de l’image” de François Lallier; “Ce Dedham au loin” de Michael Edwards; “L’indomptable espoir” de John Naughton; “L’ultime Rome” de Dominique Combe; “Sous le signe de Mercutio” de John E. Jackson; “Yves Bonnefoy et Arthur Rimbaud” de Marie-Claire Bancquart; “Yves Bonnefoy et T. S. Eliot” de Michèle Finck e “Le partage des mots” de Marlène Zarader.]

*Magazine littéraire*, Yves Bonnefoy: poète, critique, traducteur, n. 421, jun. 2003. [Réune os ensaios: “La seule réalité, c’est l’être humain engagé dans sa finitude”, entrevista de Yves Bonnefoy com Robert Kopp; “Rencontres avec Yves Bonnefoy” de Jean Clair, Alain Veinstein, Pierre Alechinsky, Yves Peyré e Maurice Olender; “L’image et la voix” de Jean-Michel Maulpoix; “La poésie entre le réel mathématique”, entrevista de Alain Connes com Nadine Sautel; “Ecrire en peintre” de Alette Armel; “Les chimères de l’arrière-pays”, entrevista de Jean Starobinski com Robert Kopp; “Du côté du père” de John E. Jackson; “Baudelaire: la vérité de parole” de Robert Kopp; “A l’écoute de Mallarmé” de James Lawler; “Lire Valéry” de Michel Jarrety; “Traduire Shakespeare” de Pierre Brunel e “Le rêve de Cléopâtre” de André Green.]

*Yves Bonnefoy et l’Europe du XX<sup>e</sup> siècle*. Textes réunis par M. Finck, D. Lançon, M. Staiber. Presses Universitaires de Strasbourg, 2003. [Réune os ensaios: “L’Europe, le XX<sup>e</sup> siècle, la poésie: Michèle Finck, Daniel Lançon e Maryse Staiber s’entretiennent avec Yves Bonnefoy”; “Poétique du politique” de Maurice Olender; “La conscience du poète et le rêve médiéval” de Michel Zink; “Shakespeare, Rome, Douve: Bonnefoy et le visage du monde” de Roberto Mussapi; “Un demi-siècle d’amitié baudelairienne” de Claude Pichois; “‘Donner à vivre’: les fondements d’une poésie de l’affirmation”; “Beauté et vérité” de Jean Starobinski”; “Yves Bonnefoy et la poétique des langues” de Dominique Combe; “Langue étrangère” de François Lallier”, “La seconde lucidité” de Jean-Paul Avic; “Défense de la poésie” de Jacqueline Risset; “Une poésie qui va droit: *Les Planches courbes*” de Pierre Brunel; “Dessaisissement” de Serge Canadas; “La mise en ondes – fable du vers à la source” de Michel Deguy; “Le récit en rêve ou l’autre chemin” de Marie-Claire Dumas; “L’interlude” de Roger Munier”; “Pourquoi l’amour est-il éros, et non *agapè*?” de Patrick Werly; “L’humain est possible” de Jean Pierre Jossua; “Le pain, le vain, la lumière, ou l’hospitalité selon Yves Bonnefoy” de Stéphane

Michaud; “La traduction comme hommage” de Michael Edwards; “Le Lieu perdu” de Richard Stamelman; “Traduire, ou éditer?” de John Naughton; “On y voyait un lac très bleu...” de Stephen Romer; “La librairie: quarante ans après” de Anthony Rudolf; “Traduire Yves Bonnefoy en italien: le cas de *De vent et de fumée*” de Fabio Scotti; “Rhizomes d’une traduction (à propos d’Yves Bonnefoy)” de Thanasiss Hadzopoulos; “La petite phrase et la longue phrase’: traduire Yves Bonnefoy” de Patricia Oster-Stierle; “La rencontre” de Adam Wodnicki; “Avec la parole essentielle: traduire la finitude” de Ahmet Soysal; “Mais le mien n’en sera qu’une ombre...” de Levent Yihlmaz; “L’duits du dessin” de Rémi Labrusse; “Yves Bonnefoy et les arts plastiques: quelques remarques à partir de la notion de ‘présence’” de Stefano Agosti; “Bonnefoy et Jaccottet devant Morandi” de Livane Pinet-Thélot; “Plusieurs feux dans un âtre unique’: remarques sur Yves Bonnefoy et Bram van Velde” de Maryse Staiber; “Un tremblement dans l’air” de Yves Peyre; “L’Arrière-pays de la musique (moderne)” de Jean-Jacques Nattiez; “Royaumes de ce monde, scénario matriciel” de Patrick Née; “Yves Bonnefoy et la poésie allemande: perspectives de comparaison avec Rilke” de Michèle Finck; “Bonnefoy et Celan” de John E. Jackson; “Bonnefoy traduit Yeats” de Mary Ann Caws; “Comme un oiseau sur la branche d’un Y” de Yves Leclair; “Glissement progressif de l’intensité de Breton à Bonnefoy” de Gérard Gasarian; “Deux idées de la critique: Bonnefoy, Blanchot” de Dominique Rabaté; “Georges Heneim et Yves Bonnefoy: l’exemplarité de l’amitié” de Daniel Lançon; e “Le siècle où la parole a été victime” de Yves Bonnefoy.]

*Yves Bonnefoy et les poètes de la présence, Dossiers et documents.* In: *Le Monde*, n. 43, avril 2004. [Réúne os ensaios: “Une expérience du monde”, de Patrick Kéchichian; “La parole survivante”, de Gaëtan Picon; “Un veilleur lucide”, de Roger Munier; “Méditation entre ici et là-bas”, de Pierre-Henri Simon; “Une transcendance sans Dieu”, de Jean-Claude Renard; “Les impératifs de Jaccottet”, de Patrick Kéchichian, entrevista de Philippe Jaccottet com Monique Petillon, dentre outros.]

#### 4) outros poetas

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Claro enigma*. Record: Rio de Janeiro, 1991. [Publicado originalmente em 1951.]

- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Nova Aguilar: Rio de Janeiro, 1977.
- BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*. Préface, présentation et notes de Marcel A. Ruff. Paris: Seuil, 1968a.
- \_\_\_\_\_. *L'Art Romantique, littérature et musique*. Édition établie par Lloyd James Austin. Paris: Garnier-Flammarion, 1968b.
- \_\_\_\_\_. *Les Fleurs du Mal*. Édition établie par Jacques Dupont. Paris: Flammarion, 1991.
- BOSQUET, Alain. *Quatre testaments et autres poèmes*. Paris: Gallimard, 1967.
- BOUCHET, André du. *Dans la chaleur vacante*. Paris: Mercure de France, 1961.
- BRETON, André. *André Breton par Jean-Louis Bedouin*. Éditions Pierre Seghers, 1950. (Collection *Poètes d'aujourd'hui*.)
- \_\_\_\_\_. *Œuvres complètes*. Édition établie par Marguerite Bonnet, avec, pour ce volume, la collaboration de Philippe Bernier, Etienne-Alain Hubert e Jose Pierre. Paris: Gallimard, 1988. (Collection *Bibliothèque de la Pléiade*.)
- CAILLOIS, Roger. *Pierres, suivi d'autres textes*. Poésie/Gallimard, 1970.
- \_\_\_\_\_. In: *Roger Caillois par Alain Bosquet*. Paris: Pierre Seghers, 1971. (Collection *Poètes d'aujourd'hui*.)
- CHAR, René. *Œuvres complètes*. Introduction de Jean Roudaut. Paris: Gallimard, 1990. (Collection *Bibliothèque de la Pléiade*.)
- \_\_\_\_\_. *O Nu perdido e outros poemas*. Tradução, ensaio e notas de Augusto Contador Borges. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- CLAUDEL, Paul. *Œuvre poétique*. Introduction par Stanislas Fumet, textes établis et annotés par Jacques Petit. Paris: Gallimard, 1967. (Collection *Bibliothèque de la Pléiade*.)
- \_\_\_\_\_. *Œuvres en prose*. Préface par Gaëtan Picon, édition établie et annotée par Jacques Petit et Charles Galpérine, 1995. (Collection *Bibliothèque de la Pléiade*.)
- DÉCAUDIN, Michel (ed.). *Anthologie de la poésie française du XX<sup>e</sup> siècle*. Préface de Claude Roy. Poésie, 1983; Gallimard, 2000. 2 v.
- DESNOS, Robert. *Destiné arbitraire*. Édition de Marie-Claire Dumas. Paris: Poésie/Gallimard, 1975.
- DUPIN, Jacques. *Le Corps clairvoyant 1963-1982*. Préface de Jean-Christophe Bailly. Paris: Poésie/Gallimard, 1999.
- EMMANUEL, Pierre. *Œuvres poétiques complètes*. Édition établie sous la direction de François Livi. Levier: L'Age d'Homme, 2001. 2 v.

- FARGUE, Leon-Paul. *Leon Paul Fargue: une étude* par Claudine Chonez. Paris: Pierre Seghers, 1959. (Collection *Poètes d'aujourd'hui*.)
- FRENAUD, André. *Les Rois mages*, suivi de *L'Étape dans la clarière*. Paris: Poésie/Gallimard, 1987.
- GASPAR, Lorand. *Patmos et autres poèmes*. Paris: Gallimard; NFR, 2001.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Viagem à Itália (1786-1788)*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- GROSJEAN, Jean. *Terre du temps*. Paris: Gallimard, 1946. (Collection *Métamorphoses*.)
- GUILLEVIC, Eugène. *Étier suivi de Autres*. Paris: Poésie/Gallimard, 1980.
- HÖLDERLIN. *Poèmes (Gedichte)*. Traduction et préface de Geneviève Bianquis. Paris: Aubier Montaigne, 1943.
- \_\_\_\_\_. *Poèmes de la folie de Hölderlin*. Tradução de Pierre Jean Jouve, com a colaboração de Pierre Klossowski. Prefácio de Bernard Græthuisen. Paris: Gallimard, 1963. [1ª edição de 1930.]
- \_\_\_\_\_. *Poemas*. Tradução de Paulo Quintela. Lisboa: Relógio d'água, 1991.
- JACCOTTET, Philippe. *L'Obscurité*. Récit. Paris: Gallimard/NRF, 1961.
- \_\_\_\_\_. *L'Entretien des Muses*. Essais. Gallimard/NRF, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Paysages avec des figures absents*. Paris: Poésie/Gallimard, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Poésie (1946-1967)*. Préface de Jean Starobinski. Paris: Poésie/Gallimard, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Libretto*. Prose. Genève: La Dogana, 1990.
- \_\_\_\_\_. *À la lumière d'hiver précédé de Leçons et de Chants d'en bas et suivi de Pensées sous les nuages*. Paris: Poésie/Gallimard, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Et, néanmoins*. Proses et poésies. Gallimard/NRF, 2001.
- JAMMES, Francis. *Clarières dans le Ciel*. Préface de Michel Décaudin. Paris: Gallimard/NRF, 1906. [Reeditado em 1980.]
- JOUBE, Pierre Jean. *Tombeau de Baudelaire*. Neuchâtel: La Baconnière, 1942.
- \_\_\_\_\_. *Les Noces*, suivi de *Sueur de sang*. Préface de Jean Starobinski. Paris: Poésie/Gallimard, 1966.
- \_\_\_\_\_. "Aniversaire". In: *Baudelaire, Revue d'Histoire Littéraire de la France*, avril-juin. 1967. Paris: Armand Colin, 1967a.
- \_\_\_\_\_. *Diadème* suivi de *Mélodrame*. Paris: Poésie/Gallimard, 1967b.
- \_\_\_\_\_. *Œuvre*. Texte établi et présenté par Jean Starobinski, avec une note de Yves Bonnefoy et pour les textes inédits la collaboration de Catherine Jouve et René Micha. Paris: Mercure de France, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Jouve poète, romancier, critique*. Colloque de la Fondation Hugot du Collège de France réuni par Yves Bonnefoy, actes rassemblés par

- Odile Bombarde, Collection Pleine Marge, n. 6. Paris: Lachenal e Ritter-Gallimard, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Pierre Jean Jouve*, revue in: *Europe*, 82 année, n. 907-908, nov-déz. 2004.
- KAVÁFIS, Konstantinos. *Poésie*. Traduction de Marguerite Yourcenar. In: *Présentation critique de Constantin Cavafy 1863-1933*. Paris: Poésie/Gallimard, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Poemas*. Tradução de José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- LARANJEIRA, Mário (org.). *Poetas de França hoje (1945-1995)*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Edusp/Iluminuras, 1996.
- LA TOUR DU PIN, Patrice de. *La Quête de joie*. Paris: Gallimard, 1939.
- LELY, Gilbert. *Poésies complètes*. Tome I, préface d'Yves Bonnefoy, texte établi et annoté par Jean-Louis Gabin. Paris: Mercure de France, 1990.
- LEOPARDI, Giacomo. *Canti*. Con note e prefazioni dell'autore, argomenti e abbozzi di poesia, scritti et frammenti autobiografici, a cura di Lucio Felici. Roma: Newton, 1996.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Igitur, Divagations, Un coup de dés*. Édition de Bertrand Marchal, préface d'Yves Bonnefoy. Paris: Poésie/Gallimard, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Poésies*. Édition de Bertrand Marchal, préface d'Yves Bonnefoy. Paris: Poésie/Gallimard, 1992.
- MAXENCE, Jean-Luc (ed.). *Anthologie de la poésie mystique contemporaine*. Paris: Presses de la Renaissance, 1999.
- MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Edição organizada por Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- NERUDA, Pablo. *Canción de gesta e Las Piedras del Chile*. Edición y notas de Hernán Loyola, prólogos de R. Fernández Retamar e Ida Vitale. Buenos Aires: Debolsillo, 2004.
- NERVAL, Gérard de. *Gérard de Nerval par Jean Richer*. Paris: Pierre Seghers, 1965. (Collection *Poètes d'aujourd'hui*.)
- \_\_\_\_\_. *Aurélia et autres textes autobiographiques*. Édition de Jacques Bony. Paris: GF/Flammarion, 1990.
- PARIS, Jean (ed.). *Anthologie de la poésie nouvelle*. Mônaco: Éditions du Rocher, 1956.
- PÉGUY, Charles. *Le Porche de la deuxième vertu*. Œuvres poétiques complètes. Introduction de François Porché, chronologie de la vie et de l'œuvre par Pierre Péguy. Paris: Gallimard, 1948. (Collection *Bibliothèque de la Pléiade*.)

- PERSE, Saint-John. *Éloges suivi de La Gloire des Rois, Anabase, Exil*. Paris: Poésie/Gallimard, 1960.
- \_\_\_\_\_. *Amers/Marcas marinhas*. Tradução de Bruno Palma. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- PONGE, Francis. *Le Parti pris des choses suivi de Proèmes*. Paris: Poésie/Gallimard, 1967. [Edição brasileira: *O Partido das coisas*. Organização de Ignácio Antonio Neis e Michel Peterson, vários tradutores. São Paulo: Iluminuras, 2000.]
- \_\_\_\_\_. *Métodos*. Apresentação e tradução de Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Francis Ponge: matière, matériau, matérialisme*. Textes réunis et présentés par Nathalie Barberger, François Noudelmann et Henri Scepi, *La Licorne*, n. 53, 2000.
- QUENEAU, Raymond. *L'Instant fatal*. Précédé de *Les Ziaux*, préface d'Olivier de Magny. Paris: Poésie/Gallimard, 1966.
- RACINE, Jean. *Phèdre*: tragédie. Paris: Bordas, 1968.
- REVERDI, Pierre. *Ferraille, Plein verre, Le Chant des morts, Bois vert, suivi de Pierres blanches*. Paris: Poésie/Gallimard, 1981.
- RILKE, Rainer Maria. *Les Élégies de Duino, Les Sonnets a Orphée*. Traduits et préfacés par J. F. Angelloz. Paris: Aubier Montaigne, 1943.
- \_\_\_\_\_. *Sonetos a Orfeu, Elegias de Duíno*. Tradução e introdução de Emmanuel Carneiro Leão. Petrólis: Editora Vozes, 1994.
- RIMBAUD, Arthur. *Poésies, Une Saison en enfer, Illuminations*. Préface de René Char, édition établie par Louis Forestier. Paris: Poésie/Gallimard, 1984.
- SCHILLER, Friedrich. *Educação estética do homem*. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Poesia ingênua e sentimental*. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- SEFERIS, Giorgios. *Poèmes 1933-1955, suivi de Trois poèmes secrets*. Préface d'Yves Bonnefoy. Paris: Mercure de France, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Poesia*. Tradução de Davi Damasceno. Rio de Janeiro: Editora Delta, s/d. (Coleção Prêmio Nobel.)
- SHAKESPEARE, William. *The Complete works*. Edited by Stanley Wells and Gary Taylor. Oxford: Clarendon Press, 1988.
- SHELLEY, Percy Bysshe. *Selected poetry and prose*. Londres/Nova York: Rotledge, 1991.
- TORTEL, Jean. *Les Solutions aléatoires*. Paris: Ryôan-ji, 1983.

- \_\_\_\_\_. *Précarités du jour*. Paris: Flammarion, 1990.
- VALÉRY, Paul. *Œuvres*. Édition établie et annotée par Jean Hythier. Paris: Gallimard, 1957. (Collection *Bibliothèque de la Pléiade*.)
- \_\_\_\_\_. *Poésies*. Paris: Poésie/Gallimard, 1958.
- VIGÉE, Claude. *Aux portes du labyrinthe*: poèmes de passage 1939-1996. Postface par Michèle Finck. Paris: Flammarion, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Claude Vigée par Jean-Yves Lartichaux*. Paris: Pierre Seghers, 1978. (Collection *Poètes d'aujourd'hui*.)
- VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- YEATS, William Butler. *Teatro*. Tradução de Paulo Mendes Campos. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1963. (Coleção *Prêmio Nobel*.)
- \_\_\_\_\_. *The Collected poems of W. B. Yeats*. 2. ed. Edited by Richard Finneran. Nova York: Scribner paperback poetry, 1996.

## 5) bibliografia geral

- A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 1980.
- La Bible*. Bayard, 2001.
- AGOSTINHO. *Confessions*. Texte établi et traduit par Pierre de Labriolle. Paris: Les Belles Lettres, 1947. [*Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos, A. Ambrósio de Pina e Ângelo Ricci. São Paulo: Abril Cultural, 1999.]
- \_\_\_\_\_. *De magistro*. Tradução de J. Oliveira Santos, A. Ambrósio de Pina e Ângelo Ricci. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- ARISTÓTELES. *Arte poética*. In: *A poética clássica*: Aristóteles, Horácio, Longino. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão, tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.
- AUERBACH, Erich. *Figura*. Tradução de Duda Machado, prefácio de Modesto Carone. São Paulo: Ática, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2002. [Edição original de 1946.]
- BACHELARD, Gaston. *L'Eau et les rêves*: essais sur l'imagination de la matière. Paris: José Corti, 1942.
- \_\_\_\_\_. *La Dialectique de la durée*. Paris: Presses Universitaires de France, 1950. [Nouvelle Édition.]
- \_\_\_\_\_. *La Flamme d'une chandelle*. Paris: Quadrige/Presses Universitaires de France, 1961.

- \_\_\_\_\_. *A poética do devaneio*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- \_\_\_\_\_. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BANCQUART, Marie-Claire. *La Poésie en France: du surréalisme à nos jours*. Paris: Ellipses, 1996.
- BARTHES, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris: Seuil, 1953 et 1972.
- \_\_\_\_\_. *Œuvres complètes II: livres, textes, entretiens 1962-1967*. Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty. Paris: Seuil, 2002.
- BATAILLE, Georges. *L'Érotisme*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1957.
- \_\_\_\_\_. *La Littérature et le mal*. Gallimard, 1963. [Edição brasileira: *A Literatura e o Mal*. Tradução de Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.]
- \_\_\_\_\_. "Lascaux ou la naissance de l'art". In: *Œuvres complètes*, tome IX. Paris: Gallimard, 1979.
- BECK, James H. *La Peinture de la Renaissance italienne*. Traduction de l'anglais par Jacques Bosser et Nicolas David. Königswinter: Köneman, 1999.
- BÉGUIN, Albert. *L'Âme romantique et le rêve: essai sur le romantisme allemand et la poésie française*. Paris: José Corti, 1939. [1ª edição de 1937.]
- BÉNICHOU, Paul. *Variétés critiques: de Corneille à Borges*. Paris: José Corti, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política, ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet, prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Œuvres I*. Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Busch. Paris: Gallimard, 2000.
- BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Tradução de João da Silva Gama. Lisboa: Edições 70, 1988.
- \_\_\_\_\_. *La Pensée et le mouvant*. Paris: Quadrige/Presses Universitaires de France, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Matéria e memória, ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

- BLANCHOT, Maurice. "Plus loin que le degré zéro". In: *La Nouvelle revue française*, n. 9, 1<sup>o</sup> septembre, 1953, p.485-94.
- \_\_\_\_\_. *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.
- \_\_\_\_\_. "Le chant des sirènes". In: *Le Livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.
- \_\_\_\_\_. *A Parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. *O Livro dos seres imaginários*. Tradução de Carmem Vera Cirne Lima. São Paulo: Globo, 1996.
- BOSI, Alfredo. *O Ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- BRÉCHON, Robert. *Estranho estrangeiro, uma biografia de Fernando Pessoa*. Tradução de Maria Abreu e Pedro Tamen. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- BROCH, Hermann. "L'héritage mythique de la littérature" et "Le style de l'âge mythique: introduction à *L'Illiade* de Rachel Bepaloff". In: *Création littéraire et connaissance, essais*. Édition et introduction de Hannah Arendt, traduit de l'allemand par Albert Kohn. Paris: Gallimard, 1966.
- BRUN, Jean. *Os Pré-Socráticos*. Tradução de Armindo Rodriguez. Lisboa: Edições 70, s/d. [Edição francesa de 1968.]
- BUCHS, Arnaud. *Yves Bonnefoy à l'horizon du surréalisme: la réalité à l'épreuve du langage et de l'image, précédé de "Le carrefour dans l'image" par Yves Bonnefoy*. Paris: Galilée, 2005. (Collection Débats.)
- CALVINO, Italo. *O Castelo dos destinos cruzados*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- CAMILO, Vagner. *Drummond: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- CHESTOV, Léon. *La Philosophie de la tragédie: Dostoïewsky et Nietzsche*. (Œuvres de Léon Chestov, tome III. Tradução de Boris de Schloezer. Paris: J. Schiffrin; Éditions de la Pléiade, 1926.
- \_\_\_\_\_. *Le Pouvoir des clefs (Potestas Clavium)*. Tradução de Boris de Schloezer. Paris: J. Schiffrin, 1928.
- \_\_\_\_\_. *Athènes et Jérusalem: un essai de philosophie religieuse*. Tradução de Boris de Schloezer. Paris: Librairie Philosophique; J. Vrin, 1938.
- \_\_\_\_\_. *All Things are possible: apotheosis of groundlessness, an attempt of adogmatic thinking*. Translated by S. S. Kotliansky, edited by Bernard Martin. Ohio: Ohio University Press, 1977. [Edição original de 1920.]
- COMBE, Dominique. *Poésie et récit: une rhétorique des genres*. Paris: José Corti, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Les Genres littéraires*. Paris: Hachette, 1992.

- CORTÁZAR, Julio. “Para uma poética”. In: *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993. [Ensaio publicado originalmente em 1954.]
- DASTUR, Françoise. *Heidegger et la question du temps*. Paris: PUF, 1990.
- DELEUZE, Gilles. *Marcel Proust et les signes*. Paris: (PUF), 1964.
- \_\_\_\_\_. *Bergsonismo*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999.
- DERRIDA, Jacques. *L'Écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967. [Tradução brasileira: *A Escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.]
- \_\_\_\_\_. *Positions, entretiens avec Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebain et Guy Scarpetta*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Schnairderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Do espírito: Heidegger e a questão*. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1990.
- \_\_\_\_\_. “A mitologia branca: a metáfora no texto filosófico”. In: *Margens da filosofia*. Tradução de Joaquim Torres Costa e Antônio M. Magalhães. Campinas: Papirus, 1991a.
- \_\_\_\_\_. *A Farmácia de Platão*. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991b.
- \_\_\_\_\_. “O signo e o piscar de olhos”. In: *A Voz e o fenômeno: introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl*. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Khôra*. Tradução de Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1995a.
- \_\_\_\_\_. *Salvo o nome*. Tradução de Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1995b.
- \_\_\_\_\_. “Le retrait de la métaphore”. In: *Psyché: inventions de l'autre, nouvelle édition augmentée*. Paris: Galilée, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Adeus a Emmanuel Lévinas*. Tradução de Fábio Landa com a colaboração de Eva Landa. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DOMENACH, Jean-Marie. *Le Retour du tragique*. Paris: Éditions du Seuil, 1967.
- DOSSE, François. *Paul Ricœur: le sens d'une vie*. Paris: La Découverte/Poche, 2001.
- ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris: Folio/Essais; Gallimard, 1964.
- \_\_\_\_\_. *Le Mythe de l'éternel retour: archétypes et répétition, nouvelle édition revue et augmentée*. Paris: Idées/Gallimard, 1969.
- FÉDIDA. Verbete de “trace”. In: Auroux, Sylvan (Org.). *Les Notions philosophiques: dictionnaire*, tomo 2. Paris: PUF.

- FERRAGE, Hervé. *Philippe Jaccottet, le pari de l'inactuel*. Paris: PUF, 2000.
- FLAUBERT, Gustave. *Trois contes*. Édition établie par Pierre-Marc de Biasi. Paris: Flammarion, 1986.
- FRAISSE, Luc. *L'Œuvre cathédrale: Proust et l'architecture médiévale*. Paris: José Corti, 1990.
- FREUD, Sigmund. "Projects for a scientific psychology (1895)". In: *Standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*, translated under the general editorship of James Strachey. Londres: The Hogarth Press, 1966.
- \_\_\_\_\_. "Moisés e o monoteísmo, três ensaios". In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em W. Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- \_\_\_\_\_. "O rumor das distâncias atravessadas". In: *Remate de males*. Campinas: IEL/Unicamp, 2002, p.111-28.
- \_\_\_\_\_. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.
- GATTI, Luciano Ferreira. *Memória e distanciamento na teoria da experiência de Walter Benjamin*, tese de mestrado. Campinas: IFCH/Unicamp, 2002.
- GELVEN, Michael. *A Commentary on Heidegger's Being and Time: a section-by-section interpretation*. Nova York: Harper & Row, 1960.
- GENET, Jean. *O Ateliê de Giacometti*. Tradução de Célia Elvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- GILSON, Étienne. *L'Être et l'essence*. 2. ed. Paris: J. Vrin, 1972.
- GOLLUT, Jean-Daniel. *Conter les rêves: la narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la Modernité*. Paris: José Corti, 1993.
- GREENE, Thomas M. *Poésie et magie*. Préface d'Yves Bonnefoy. Conférences, essais et leçons du Collège de France. Paris: Julliard, 1991.
- GRIMAL, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. 7.ed. Paris: PUF, 1982.
- GUERMÉS, Sophie. *La Poésie moderne: essai sur le lieu caché*. Paris: L'Harmattan, 1999.
- HEIDEGGER, Martin. *Chemins qui ne mènent nulle part*. Traduit par Wolfgang Brokmeier. Paris: Gallimard, 1962. [Nouvelle édition, 2002.]

- \_\_\_\_\_. “Que é isto: a filosofia”, “Que é metafísica?”, “O fim da filosofia e a tarefa do pensamento”, “Sobre a essência do fundamento”, “Tempo e Ser”. In: *Conferências e escritos filosóficos*. 2. ed. Tradução, introdução e notas de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção *Os pensadores*).
- \_\_\_\_\_. *Introdução à metafísica*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Ser e tempo*. Tradução de Márcia de Sá Cavalcanti. Petrópolis: Vozes, 1988. 2 v.
- \_\_\_\_\_. “Agustín y el neo platonismo”. In: *Estudios sobre mística medieval*. Traducción de Jacobo Muñoz. México: FCE, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Ensaio e conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcanti Schuback. Petrópolis: Vozes, 2002.
- HUYSMANS, J. K. *Às Avessas (À Rebour)*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- HYPOLITE, Jean. *Gênese e estrutura da Fenomenologia de Hegel*. São Paulo: Discurso Editorial, 1999.
- JACCOTTET, Philippe. *L'Entretien des Muses*: croniques de poésie. Paris: Gallimard, 1968.
- JACKSON, John E. *La Mort Baudelaire, Essais sur les Fleurs du Mal*. Neuchâtel: La Baconnière, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Mémoire et Création poétique*. Paris: Mercure de France, 1992.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La Mort*. Paris: Champs/Flammarion, 1977.
- JOSSUA, Jean-Pierre. *Pour lire Philippe Jaccottet*: figures présentes, figures absentes. Paris: L'Harmattan, 2002.
- KAHN, Robert. “Image de soi, image de l'autre: Walter Benjamin et Marcel Proust”. In: *Europe*, 74. année, n. 804, avril 1996, p.72-8.
- KALINOWSKI, Isabelle. “La littérature dans le champ philosophique français de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle: le cas Jean Wahl et Hölderlin”, *Methodos*, n. 1 [2001], La philosophie et ses textes. Disponível em: <<http://methodos.revue.org/document53.html>>. Acesso em: 20 maio 2005.
- KANT, Emmanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.
- KIERKEGAARD, Sören. *O Conceito de angústia*. Tradução de João Lopes Alves. Porto: Editorial Presença, 1962.
- \_\_\_\_\_. *Diário de um sedutor, temor e tremor e O Desespero humano*. Traduções de Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Coleção *Os Pensadores*.)

- \_\_\_\_\_. *O Desespero humano*. Tradução de Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *La Poésie comme expérience*. Paris: Christian Bourgois, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Heidegger: la politique du poème*. Paris: Galilée, 2002.
- \_\_\_\_\_. "La contestation de la mort". In: *Dossier Maurice Blanchot*, Magazine littéraire, oct. 2003.
- LAVENDAN, Pierre. *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines*. Paris: Hachette, 1931.
- LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- LEMAITRE, Henri. *La Poésie depuis Baudelaire*. Paris: Armand Collin, 1965.
- LEOPOLDO E SILVA, Franklin. "Bergson e Proust: tensões do tempo". In: ABENSOUR, Miguel et al. *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou as fronteiras da Pintura e da Poesia, com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga*. Introdução, tradução e notas de Márcio Selligman-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Totalité et infini: essai sur l'extériorité*. La Haye: Martinus Nijhoff, 1961.
- \_\_\_\_\_. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. Biblio essais. Paris: Livre de Poche; La Haye: Martinus Nijhoff, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Le Temps et l'autre*. Paris: Quadrige; PUF, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Dieu, la mort et le temps*. Établissement du texte, notes et postface de Jacques Rolland. Paris: Grasset & Fasquelle, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Da existência ao existente*. Tradução de Paul Albert Simon e Ligia Maria de Castro Simon. Campinas: Papirus, 1998.
- LEWEURS, Daniel. *Introduction à la poésie moderne et contemporaine, avec la collaboration de Jean-Louis Backés*. Paris: Bordas, 1990.
- LINDENBERG, Daniel. "L'existentialisme chrétien". In: *Magazine littéraire*, n. 320, avril 1994, p.34-7.
- LÖWY, Michael. "Walter Benjamin et le surréalisme". In: *Europe*, 74<sup>e</sup> année, n. 804, avril 1996, p.79-90.
- LYOTARD, Jean François. "Fenomenologia e ciências humanas". In: *A Fenomenologia*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.
- MAILLARD, Pascal. "Un éclair...puis la nuit! Baudelaire et l'allégorie". In: *Europe*, 74<sup>e</sup> année, n. 804, avril 1996, p.113-120.

- MARITAIN, Jacques. *Sete lições sobre o ser e os primeiros princípios da razão especulativa*. 2. ed. Tradução de Nicolás Nyimi Campanário. São Paulo: Loyola, 2001.
- MASCAROU, Alain. *Les Cahiers de "L'Éphémère" 1967-1972: tracés interrompus*. Préface de Jean-Michel Maulpoix. Paris: L'Harmattan, 1998.
- MATTÉI, Jean-François (Org.). *Les Œuvres philosophiques*, dictionnaire, tomo 2. Paris: PUF, 1992..
- MAULPOIX, Jean-Michel. *Poétique du texte offert*. Textes réunis par Jean-Michel Maulpoix. Fontenay/Saint-Cloud: E.N.S. Éditions, 1996.
- \_\_\_\_\_. *La Poésie comme l'amour: essai sur la relation lyrique*. Paris: Mercure de France, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Du Lyrisme*. Paris: José Corti, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Le Poète perplexe*. Paris: José Corti, 2002.
- \_\_\_\_\_. "La poésie, autobiographie d'un soif (notes de travail)". Disponível em: <maulpoix.net>. Acesso em: 22 maio 2005. [Em *Le Poète perplexe*. Paris: José Corti, 2002.]
- MICHEL, Jacqueline. *Jouissance des déserts dans la poésie contemporaine*: André Chedid, Jacques Dupin, Edmond Jabès, Philippe Jaccottet, Lorand Gaspar, Jean Tortel. Paris-Caen: Lettres Modernes Minard, 1998.
- MONCOND'HUY, Dominique. "Qu'est-ce qu'un tombeau poétique?". In: *La Licorne*, n. 29, 1994.
- NARBONNE, Jean-Marc. *La Métaphysique de Plotin*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1994.
- NORDHOLT, Anne-Lise Schulte. *Maurice Blanchot: l'écriture comme expérience du dehors*. Genebra: Droz, 1995.
- NUNES, Benedito. *Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger*. São Paulo: Ática, 1992.
- OSAKABE, Haquira. *Fernando Pessoa: resposta à decadência*. Prefácio de Maria Lúcia Dal Farra. Curitiba: Criar edições, 2002.
- PERRET, Catherine. "L'Allégorie: une politique de la transmission?". In: *Europe*, 74<sup>e</sup> année, n. 804, avril 1996, p.102-12.
- PICON, Gaëtan. *Panorama de la nouvelle littérature française*. Nouvelle édition refondue. Paris: Gallimard, 1960.
- \_\_\_\_\_. *O Escritor e sua sombra*. Tradução de A. Lázaro de Almeida Prado. São Paulo: Editora Nacional; Edusp, 1969. [Edição francesa de 1953.]
- PINSON, Jean-Claude. *Habiter en poète: essai sur la poésie contemporaine*. Ceyzérieu: Champ Vallon, 1995. [Inclui o ensaio "Yves Bonnefoy ou la poésie comme philosophie".]

- PLATÃO. *Œuvres Complètes*. Traduction et notes établies par Léon Robin, avec collaboration de M. J. Moreau. Paris: Gallimard, 1950.
- PLOTINO. *Ennéades VI: 2<sup>e</sup> partie*. Texte établi et traduit par Émile Bréhier. Paris: Les Belles Lettres, 1999.
- POULET, Georges. *Études sur le temps humain*. Plon, 1950.
- \_\_\_\_\_. *Les Métamorphoses du cercle*. Préface de Jean Starobinski. Collection "Idées et recherches" dirigée par Yves Bonnefoy. Paris: Flammarion, 1979. [Edição original: Plon, 1961.]
- \_\_\_\_\_. *O Espaço proustiano*. Tradução de Ana Luiza Costa. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- PRAZ, Mário. *A Carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- PROUST, Marcel. *À la Recherche du temps perdu*. Édition établie par Pierre Clarac e André Ferré. Paris: Gallimard, 1954. (Collection *Bibliothèque de la Pléiade*.)
- \_\_\_\_\_. *À La Recherche du temps perdu*. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. Paris: Gallimard, 1987 (tome 1), 1988a (tome 2), 1988b (tome 3), 1989a (tome 4). (Collection *Bibliothèque de la Pléiade*.)
- \_\_\_\_\_. *Sodome et Gomorrhe*. Édition présentée, établie et annotée par Antoine Compagnon. Paris: Gallimard/Folio, 1989b.
- \_\_\_\_\_. *O Caminho de Guermantes*. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Tempo redescoberto*. Tradução de Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Globo, 2001. [Edição original de 1954.]
- RABATÉ, Dominique (Org.). *Figures du sujet lyrique*. Paris: PUF, 1996.
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. Tradução de Fúlvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Edusp, 1997.
- RICHARD, Jean-Pierre. "Proust et l'objet herméneutique". In *Poétique*, n. 13. Seuil, 1973.
- RICŒUR, Paul. *Philosophie de la volonté I: le volontaire et l'involontaire*. Paris: Aubier Montaigne, 1950/1988.
- \_\_\_\_\_. "Le Symbole donne à penser". In: *Finitude et Culpabilité II: La Symbolique du Mal*. Paris: Aubier Montaigne, 1960.
- \_\_\_\_\_. *Le Conflit des interprétations: essais d'herméneutique*. Paris: Éditions du Seuil, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Interpretação e ideologias*. Tradução de Milton Japiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. [Alguns textos, principalmente o pri-

- meiro deles, extraído de *Du Temps à l'action: essais d'herméneutique* II. Éditions du Seuil, 1986.]
- \_\_\_\_\_. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Tempo e narrativa I*. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Tempo e narrativa II*. Tradução de Roberto Leal Ferreira, revisão técnica de Maria da Penha Villela-Petit. Campinas: Papirus, 1995.
- \_\_\_\_\_. “O estatuto da *Vorstellung* na filosofia hegeliana da religião”. In: *Nas Fronteiras da filosofia III*. Tradução de Nicolás Campanário. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Tempo e Narrativa III*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1997a.
- \_\_\_\_\_. *Autrement: Lecture d'autrement qu'être ou au-delà de l'essence d'Emmanuel Lévinas*, Les essais du Collège International de Philosophie. Paris: PUF, 1997b.
- \_\_\_\_\_. “L'identité narrative”. In: *Esprit*, jul.-out., 1998.
- \_\_\_\_\_. *Lectures II: la contrée des philosophes*. Paris: Seuil, 1999.
- \_\_\_\_\_. *A Metáfora viva*. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000a.
- \_\_\_\_\_. *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Paris: Seuil, 2000b.
- \_\_\_\_\_. *Sur la traduction*. Montrouge: Bayard, 2003.
- SARTRE, Jean-Paul. *Baudelaire*. Précédé d'une note de Michel Leiris. Paris: Gallimard, 1947.
- SCHLOEZER, Boris de. “La présence transparente”. In: *Boris de Schloezer*, par Yves Bonnefoy, Andre Boucourechliev, Noel Devaulx, Gilbert Gadoffre, Henri Gouhier, Gaetan Picon, Georges Poulet, Jean Rousset, Jean Starobinski e Michel Vinaver. Cahier pour un temps. Paris: Centre Georges Pompidou/Pandora Éditions, 1981.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como vontade e representação*, tomo 1. Tradução, apresentação, notas e índices de Jair Barboza. São Paulo: Unesp, 2005.
- SELLIGMAN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo – Walter Benjamin: romantismo e crítica literária*. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 1999.
- \_\_\_\_\_. “Walter Benjamin e os sistemas da escritura”. In: *Remate de males*. Campinas: IEL/Unicamp, 2002.
- \_\_\_\_\_. (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp/Fapesp, 2003.

- SOUZA, José Cavalcante de (org.). *Os Pré-Socráticos: fragmentos, doxografia e comentários*. Traduções de Ernildo Stein, Arnildo Devegili et al. São Paulo: Abril Cultural, 1985. (Coleção *Os Pensadores*.)
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1972.
- STAROBINSKI, Jean. "Sur quelques répondeurs allégoriques du poète". In: *Baudelaire, Revue d'Histoire Littéraire de la France*, avril-juin. Paris: Armand Colin, 1967.
- \_\_\_\_\_. "Le style de l'autobiographie". In: *Poétique: revue de théorie et d'analyse littéraire*, n. 3. Paris: Seuil, 1970.
- \_\_\_\_\_. *La Mélancolie au miroir: trois lectures de Baudelaire*. Paris: Juliard, 1989.
- \_\_\_\_\_. *La Poésie et la guerre: chroniques 1942-1944*. Préface de l'auteur, postface de Jérôme Meizoz. Carouge: Zoé, 1999.
- \_\_\_\_\_. "Mémoire de Troie". In: *Critique*, n. 687-688, août-septembre 2004, p.725-53.
- SEGHERS, Pierre. *La Résistance et ses poètes (France 1940-1945)*. Paris: Seghers, 1974.
- STEINER, Georges. *Martin Heidegger*. Traduit par Denys de Caprona. Paris: Flammarion; Éditions Albin Michel, 1981.
- SZONDI, Peter. *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*. Traduction dirigée par Jean Bollack, avec la collaboration de Barbara Cassin et al. Paris: Les Éditions de Minuit, 1975.
- TADIÉ, Jean-Yves. *Proust et le roman: essai sur les formes et techniques du roman à la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 1971.
- TADIÉ, Jean-Yves; TADIÉ, Marc. *Le Sens de la mémoire*. Paris: Folio/Essais; Gallimard, 1999.
- TAYLOR, Charles. *As fontes do self: a construção da identidade moderna*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Loyola, 1997.
- THÉLOT, Jérôme. *La Poésie précaire*. Paris: PUF, 1997.
- TODOROV, Tzvetan. *Théories du symbole*. Paris: Seuil, 1977.
- VALÉRY, Paul. "Situação de Baudelaire". In: BARBOSA, João Alexandre. (Org.). *Varietades*. Tradução de Mariza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, PIERRE. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- VEYNE, Paul. *René Char en ses poèmes*. Paris: Gallimard, 1990.
- WAHL, Jean. *Études kierkegaardiennes*. Paris: Aubier Montaigne, 1938.

- \_\_\_\_\_. *Poésie, pensée, perception*. Paris: Calmann-Lévy, 1948.
- \_\_\_\_\_. *Traité de Métaphysique*. Paris: Payot, 1953.
- \_\_\_\_\_. “La philosophie française contemporaine”. In: *Tableau de la philosophie française*. Paris: Idées/Gallimard, 1962.
- WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Tradução de Lyra Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- YOURCENAR, Marguerite. “Le Temps, ce grand sculpteur”. In: *Le Temps, ce grand sculpteur*. Paris: Gallimard, 1983. (Collection *Folio-Essais*.) [Originalmente publicado em *La Revue des Voyages*, n. 15, déc. 1954.]

SOBRE O LIVRO

*Formato: 14 x 21 cm*

*Mancha: 23,7 x 42,5 paicas*

*Tipologia: Horley Old Style 10,5/14*

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

*Coordenação Geral*

*Atarukas Studio*