

I Rastro

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

Pablo Simpson

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

SIMPSON, P. Marcel Proust e Yves Bonnefoy: inscrição, presença. In: *Rastro, hesitação e memória: o tempo na poesia de Yves Bonnefoy* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2016, pp. 87-141. 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/).

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)¹ 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.² 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, prenuncia 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”.³ 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.⁴ 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”,⁵ 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”.⁶ Promove-se, ao con-

3 Cf. Lavendan, 1931. Yves Bonnefoy citaria, aliás, dentre tantas referências, o *Apollon 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.⁷

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.⁸ 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.⁹ 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.]

⁹ 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.¹⁰ 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.]

¹⁰ *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)¹¹ “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”.¹² 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”.¹³ 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”.¹⁴

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,¹⁵ 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 ética¹⁶ 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)¹⁷ 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)¹⁸ 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’enserme
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,¹⁹ 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 aspereza 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.]²⁰

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*.²¹

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.²² 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,²³ 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.²⁴ 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”.²⁵ 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)²⁶ 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).²⁷ 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 estabeleceria 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)²⁸

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,²⁹ 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)³⁰ 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.³¹ 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”.³² 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.³³ 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 “reterir”, “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: “pulsação, signo da vida aqui”. (Née, 2004, p.136)³⁴ 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.³⁵ 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”.³⁶ 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.³⁷ 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'entrouvrirait, 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”.