

## I Rastro

Pedras e vozes, caminhos do testemunho

Pablo Simpson

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

SIMPSON, P. Pedras e vozes, caminhos do testemunho. In: *Rastro, hesitação e memória: o tempo na poesia de Yves Bonnefoy* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2016, pp. 143-196. 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/).

## PEDRAS E VOZES, CAMINHOS DO TESTEMUNHO

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

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

### I

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## II

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



## III

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### IV

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

## V

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

15 Cf. tb. Seghers, 1974.

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

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

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

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

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

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

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

2001, p.571)

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

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

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

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

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

---

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



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

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

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

## VI

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

## VII

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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



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

## VIII

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

## IX

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

## X

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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



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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

## XI

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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