

III Memória

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

Pablo Simpson

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

SIMPSON, P. Memória do simples: Ce qui fut sans lumière, Les Planches courbes. In: *Rastro, hesitação e memória: o tempo na poesia de Yves Bonnefoy* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2016, pp. 287-343. 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/).

MEMÓRIA DO SIMPLES: *CE QUI FUT SANS LUMIÈRE, LES PLANCHES COURBES*

Je le fais, confiant que la mémoire,
Enseignant ses mots simples à ceux qui cherchent
À faire être le sens malgré l'énigme,
Leur fera déchiffrer, sur ses grandes pages,
Ton non un et multiple [...]
(*Planches*, p.78)

[Faço-o, confiante que a memória,
Ensinando essas palavras simples aos que buscam
Fazer que haja sentido, apesar do enigma,
Os fará decifrar, em grandes páginas,
Teu nome uno e múltiplo (...)]

I

“Teu nome uno e múltiplo”, ó poesia. “Tudo é uno, e uno no um”, diria Pierre Jean Jouve, referindo a Deus “presente no troco d’árvore morto”. (Jouve, 1966, p.131) Em Yves Bonnefoy, um apelo e defesa da poesia, no longo poema em duas partes “Dans le leurre des mots” de *Les Planches courbes*, retornaria a esse uno, mas através de uma menção à memória. Ela ensinaria “palavras simples aos que buscam”. É preciso confiar-se à memória, confiar nela. Contra a “ilusão das palavras” que vem substituir a “ilusão do

limiar” de *Dans le leurre du seuil*, é preciso “manter a memória”. É ela que faria durar em nós os “instantes de presença”:

[...] J’appelle poésie la mémoire qui se maintient en nous, qui parlons, des instants de présence que nous avons vécus – souvent dans l’enfance – au contact des choses du monde; mémoire de ces instants, puis, aussitôt, le désir de les retrouver, puis vite, la découverte que par la voie qu’est le son du mot, porté par les rythmes et donc les mètres, un retour sera peut-être possible, il s’agira simplement de tenir bon dans l’attention spécifique à cette sonorité profonde, à ce chant propre des cordes du mystérieux instrument. (*Barthes*, p.18) [(...) Chamo poesia a memória que se mantém em nós, que falamos, dos instantes de presença que vivemos – frequentemente na infância – no contato com as coisas do mundo; memória desses instantes, em seguida, logo, o desejo de reencontrá-las, depois rápido, a descoberta que através do som da palavra, trazida pelos ritmos e então os metros, um retorno será talvez possível, será como simplesmente permanecer com uma atenção específica a essa sonoridade profunda, a esse canto próprio das cordas do misterioso instrumento.]

Michèle Finck observaria aí a sonoridade profunda do gongo, em vez da lira órfica: em Rilke, Michaux e Bonnefoy. Trata-se de uma guerra contra os “facílimos arpejos” – e lembrar o piano como uma imagem recorrente ao imaginário surrealista de *Traité du pianiste*. O som elementar do gongo traria um valor primitivo e profundo de “alma humana na solidão”: movimento de interiorização e concentração do lirismo. (Finck, 2004, p.317 e ss)

Há em *Les Planches courbes*, contudo, a flauta de Mársias que acompanhará a representação de sua infância, tanto mais do que o seu assassinio por Apolo. São “instantes de presença que vivemos [...] no contato com as coisas do mundo”, em todas as suas imagens plenas. A esses instantes é preciso que a língua, atravessada pelas “simplificações em desordem do pensamento conceitual”, se consagre. Confiante na memória que “fará decifrar” o nome do mundo

e do outro, nome da poesia. Um desdobramento do equivalente espiritual indicado pela duplicidade dos rastros e da escrita literária, no primeiro estudo consagrado a Marcel Proust e Yves Bonnefoy, encontraria outro lugar. Não se trata da duplicidade entre presença e ausência. A inscrição/criação como viabilidade a uma presença não se deixa perpassar, além disso, apenas pelas interrupções, angústias e hesitações. Nelas a escrita poética se associou, muitas vezes, ao luto, ao canto dos mortos, indicando um lugar da memória senão como impedimento: inscrição como perda da memória, em *Douve*, em estreita proximidade com a sua destruição. O eu afirmaria aí a difícil passagem da memória à escrita.

Je détruis ton désir, ta forme, ta mémoire,
Je suis ton ennemi qui n'aura de pitié. (*Douve*, p.73)

[Eu destruo teu desejo, tua forma, tua memória,
Sou teu inimigo que não terá piedade.]

Os sentidos do testemunho responderam à mesma dificuldade, a despeito de um caminho do poema como um lugar da escrita partilhada. Rastro, ainda assim, de um outro ausente, de um “dizer” como instância primeira, na relação de face a face interrompida pela mediação. O rastro/ruína se duplicava em pedra e em voz, através dos quais o eu pretendia divisar o outro, integrando-o ao processo poético, de transitividade difícil ao responder aos caminhos de uma unidade perdida. Nesse instante, a perspectiva da memória foi considerada como a unidade pretendida pela poesia de Yves Bonnefoy, unidade que ampara – mas também apazigua – a consciência que procura. A memória se caracterizaria como rastro. Ela estaria, do mesmo modo, para além da publicidade do rastro como materialidade da marca.

O caminho da memória foi sugerido ao longo dos estudos anteriores. Encontrava-se na relação entre poesia e memória do eu, de certo modo traumática em *Douve*, do poema como rastro e memória do mundo, modo de aproximar-se do outro e de si mesmo através

das palavras poéticas. A esses caminhos se conferiu a designação geral de rastro, por sua precariedade, em vez de sua permanência como pedra, como inscrição. Se as palavras podiam “manter a memória”, elas não equivaleriam apenas a uma espécie de horizonte perdurável como Jacques Maritain atribuiria às palavras divinas: “o céu e a terra passarão, mas estas palavras não”, tornando-se em *Sept leçons sur l'être* o fundamento para o discurso teológico. (Maritain, 2001, p.19) Ainda aqui, é preciso retomar os versos finais de *Dans le leurre du seuil*, em que as palavras são “como o céu”, em seu reflexo tanto mais súbito:

Les mots comme le ciel,
 Infini
 Mais tout entier soudain dans la flaque brève. (DLS, p.332)

[As palavras como o céu,
 Infinito
 Mas inteiro súbito na poça breve.]

Uma duplicidade se transferia à noção de rastro, em virtude da ideia de representação, que Paul Ricœur pôs sobre o signo do *eikon*, em que a “presença na qual parece consistir a representação do passado parece ser a de uma imagem”.¹ Como no poema, trata-se de uma imagem refletida. A representação abarcaria as relações entre memória e imaginação. A ela se poderia somar a proximidade de outra noção, de *typos*, sob o signo da metáfora do bloco de cera. Em sua leitura do *Sofista* de Platão, Paul Ricœur apontou para o momento da rememoração visto como um reconhecimento da impressão. A possibilidade de falsidade estaria inscrita nesse paradoxo. Daí a ideia de um sofista como alguém que fabrica imitações (*mimemata*), em que a metáfora das artes gráficas passaria a compreender as artes da linguagem, as ficções faladas, mas também escritas. Os rastros mnésicos, que remontam à primeira topologia freudiana,

1 Ricœur, 2000b; cf. cap. “Mémoire et imagination”, p.6.

conformados à estrutura do recalque e concebidos como sistemas de transcrição, supondo uma concepção econômica e funcional da memória, teriam a sua problemática transferida à escrita. Para Jacques Derrida, “o rastro começa a se tornar escrita”. (Derrida, 1967, p.306) Ela estaria exposta à repressão “inconsciente e defensiva do *ego*”, de um narcisismo posto, muitas vezes, como obstáculo: reprimido/esquecido que “não desapareceu simplesmente nem foi resolvido, mas continua agindo como inconsciente, trabalhando, rumorejando e assustando a alma”.² Em Freud, os rastros mnésicos seriam, ademais, conjugados com um lugar do sonho e do inconsciente dentro de um projeto interpretativo do eu. Convertidos, além disso, em *Moisés e o monoteísmo*, na hipótese de uma herança arcaica do indivíduo: rastros herdados, em vez de transmitidos.

De maneira sumária, há algumas indicações, portanto, que não foram contempladas até aqui senão de forma indireta. Lidam com a proximidade entre rastro, esquecimento e memória. Aproximam-se de caminhos já percorridos: da morte, do sonho, da imagem, da transmissão, do testemunho. Paul Ricœur, no estudo *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, investigou alguns deles. O primeiro, o “rastro escrito”, se tornaria no plano da operação historiográfica, “rastro documentário”, esse o sentido indicado também em *Temps et récit*. O segundo, o “rastro cerebral/cortical”, estaria próximo de uma memória concebida a partir da primeira topografia freudiana. O terceiro, por fim, o “rastro psíquico” – que está mais próximo das observações trazidas a Yves Bonnefoy – representaria a impressão com o sentido da afeição deixada no eu por um acontecimento decisivo.

Não se trata, porém, de retornar ao “equivalente espiritual”, através de uma duplicidade que se buscou caracterizar no primeiro estudo: transmutação da percepção dos gestos, trazidos pelo texto, e sua fixação, dentro do círculo hermenêutico da compreensão e do distanciamento, e que aproximaria, de maneira geral, o primeiro e o terceiro sentidos da noção de rastro. No segundo estudo, procu-

2 As observações são de Ricœur, 1969, p.188 e de Weinrich, 2001, p.188.

rou-se estabelecer uma relação também com a morte, no momento em que o eu se voltava para um passado como modo de reparar a perda, no luto, da mãe em *L'Égypte*, mas sem deixar de assumir um ato de criação: “memória criadora irredutível a toda simples noção de rememoração”. (Jackson, 1992, p.10) É menos a relação, portanto, entre a sua inscrição e um mundo desconhecido ou perdido. No estudo sobre Baudelaire, as pedras tornavam-se presença física, pré-conceitual, reenvio a uma presença que se exclui. Rastro de deus, além disso, ausente/presente: “retrait” incessante, passando do ser para o não ser. “Retrait” que se sugeriu através do signo do “germe mortal”, como em Jacques Derrida, embora não se propusesse um movimento de “différance” contra a ideia de presença. Os rastros seriam constituídos aí pela dupla força de repetição e de apagamento: não originais, desse modo, senão “sob rasura”. (Derrida, 1967)³ Tal reflexão seria tributária de uma resposta a Platão, para o qual a memória seria uma memória sem signo, e em que o rastro consistiria num suplemento perigoso, o *phármakon*. Exterior, a escrita não deveria “tocar na intimidade ou na integridade da memória psíquica”. (Derrida, 1991b p.56-7) Para não dizer de um saber “pré-natal” de que seríamos separados por um esquecimento ligado à inauguração da vida da alma por um corpo caracterizado como túmulo (*sóma-séma*), em Platão, ao qual se dirigiria o esforço de recordação, a *anamnésis*: busca ativa, diferentemente da *mnémé*, sua simples evocação. Não é preciso aprofundar esses desdobramentos, que estão amplamente compreendidos pelo estudo de Paul Ricœur.⁴

3 “Freud et la scène de l’écriture”, 1967, p.303. O rastro, compreendido como “diferença”, seria uma resposta, portanto, à essência, ao mito de uma origem presente, “originária”.

4 Dividido em três partes, a primeira delas consagrada aos fenômenos mnemônicos, a segunda, à história e a terceira, culminando numa meditação sobre o esquecimento, o estudo de Paul Ricœur, 2000b, se volta ao que caracterizaria como uma “política da justa memória”, perpassada pela culpabilidade (memória da repetição, impedida) e pelo perdão, em busca do que chamou de uma “mémoire heureuse” ou “équitable”. As observações seguintes, sobre a noção de rastro, encontram-se desenvolvidas nas p.536-84.

II

A memória que se buscará indicar neste último estudo se situa menos a partir de um lugar perdido, do que reconquistado. É a ela que o eu se confia em *Dans le leurre du seuil*: no consentimento, na paz. Confiança que retoma, de certo modo, o que Paul Ricœur caracterizaria com o sentido das inscrições-afeições: “elas seriam depositárias da significação a mais dissimulada, a mais originária do verbo *permanecer*, sinônimo de *durar*.” Memória como uma confiança primeira: “[...] os acontecimentos fundadores de uma existência não dependem dessa confiança primeira?”. A partir da qual seria possível, portanto, aceder à compreensão parcial do que significaria presença da ausência, anterioridade, distância e profundidade temporal. O enigma da presença viria encontrar o seu fundamento nessa duração, na certeza que “coroaria a efetividade do ato mnemônico”. É ela que, de algum modo, Yves Bonnefoy procurará trazer à palavra poética, no poema em nove partes “Que ce monde demeure!?”:

Que ce monde demeure!
 Que l’absence, le mot
 Ne soient qu’un, à jamais,
 Dans la chose simple. (*Planches*, p.27)

[Que esse mundo permaneça!
 Que a ausência, a palavra
 Sejam apenas um, para sempre,
 Na coisa simples.]

Ela culminaria no reconhecimento de si mesmo, na certeza dessa duração: “foi preciso que algo tenha permanecido desde a primeira impressão para que eu me lembre agora”, segundo Ricœur. Trata-se de um desejo, de uma pretensão da poesia de Yves Bonnefoy, é certo, porém ladeada por esse assentimento. O poeta não será mais o eu melancólico de “Les tombeaux de Ravenne”, porque diante de

um “tranquilo deus do tempo”/“Der stille Gott der Zeit”, como no poema “Friedensfeier” de Hölderlin. O eu que emerge em *Ce qui fut sans lumière* e *Les Planches courbes* é um eu reconciliado: eu que reergue o galho partido. E que se detém, para sentar-se e olhar a inocência e o tempo, no poema “Passant auprès du feu”:

Et moi qui suis venu
Ouvrir la salle, accueillir la lumière,
Je m’arrête, je m’assieds là, je vous regarde,
Innocence des membres détendus,
Temps si riche de soi qu’il a cessé d’être. (*CFL*, p.34)

[E eu que vim
Abrir a sala, acolher a luz,
Paro, sento-me, te observo,
Inocência dos membros repousados,
Tempo tão rico de si que deixou de ser.]

Com ele emerge, igualmente, um sentido da experiência autobiográfica – lírica e autobiográfica, conforme se divisou em *L’Arrière-pays*. Ela se dispersaria pelos poemas, pela escrita poética, abrindo-se como a porta de “Les découvertes de Prague”, na luminosidade de tantos poemas. Experiência autobiográfica que surge na menção à mãe e ao pai, na oitava parte do poema “La maison natale”.

Un homme et une femme se sont assis
Devant cette croisée, l’un face à l’autre,
Ils se parlent, pour une fois. L’enfant
Du fond de ce jardin les voit, les regarde,
Il sait que l’on peut naître de ces mots. (*Planches*, p.92)

[Um homem e uma mulher sentaram-se
Diante da sacada, um em frente ao outro,
Conversam, por uma vez. A criança
Do fundo do jardim os vê, observa-os,
Sabe que se pode nascer dessas palavras.]

Se o esquecimento se impõe como uma das questões principais à obra poética de Yves Bonnefoy, a poesia se tornaria aqui o lugar possível da lembrança. Trata-se de um “nascer das palavras”, de uma unidade: “beleza mesmo, em seu lugar de nascimento”, na parte IX de “La maison natale”. A poesia seria “o esforço de lucidez que prevalece contra esse esquecimento no seio mesmo da escrita”, como apontaria nas conferências de *Baudelaire: la tentation de l’oubli*, de que extrai a seguinte reflexão: “não se deve esquecer”, colocando-a ao lado da evocação de uma “felicidade do sol da tarde” nos poemas “Je n’ai pas oublié, voisine de la ville...” e “La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse...” de Baudelaire. O poema se tornaria a memória reparadora da perda do pai e de Mariette, memória que Yves Bonnefoy indicará no poema VII de “La maison natale”.

J’aurai barré
 Cent fois ces mots partout, en vers, en prose,
 Mais je ne puis
 Faire qu’ils ne remontent dans ma parole. (*Planches*, p.91)

[Eu terei impedido
 Cem vezes essas palavras, em verso, em prosa,
 Mas não posso
 Evitar que retornem à minha fala.]

Memória impedida que se repete, mas à qual é preciso facultar o acesso às palavras: memória que perpassa a sua unidade. A poesia se afirmaria como memória reparadora, no “je” tão mais recorrente deste livro de 2001. Ela oscilaria entre a angústia de sua permanência e a falta, “em que agiriam as censuras”. Trata-se menos de uma presença/ausência dolorosa do pai, fundamental para seu poema tanto quanto para a leitura de “La servante au grand cœur” de Baudelaire, do que de um mundo, de uma beleza primordial. Memória de um “arcani mundi, arcana felicità”, como em “Le Ricordanze” de Giacomo Leopardi, de um “paterno giardino scintillanti” e do eu junto à janela, em ambos:

[...] io non credea [...] ragionar con voi dalle finestre
di questo albergo (Leopardi, 1996, p.138-9)

[(...) não acreditava (...) conversar com vocês das janelas
desta morada]

La fenêtre était entrouverte, je m'approchais,
J'apercevais mon père au fond du jardin. (*Planches*, p.90)

[A janela entreaberta, aproximava-me,
Percebia meu pai no fundo do jardim.]

Se a lembrança se repete, angustia o eu, subindo às suas palavras, ela é também o que vem apaziguá-lo. Trata-se de uma memória perpassada, assim, pela culpabilidade, mas envolvida por um desejo de reconciliação com o passado e consigo mesmo. Pode-se dizer, ainda uma vez, que se trata de uma tarefa, abarcada pela noção de *anamnésis*, em que buscar é esperar reencontrar. Mas em que o reencontro não é apenas com o passado da perda. É uma memória dos rumores, dos silêncios, no contato com um mundo de presenças plenas. Assim Yves Bonnefoy observaria em Leopardi: “unidade de tudo o que é”, transcendendo as categorias de análise, evitando ir do “não ser” do universo ao “não sentido do mundo” aberto pela linguagem.⁵ A poesia seria a possibilidade de refundar a realidade devastada.

Ela se tornaria, tanto mais, música. Não é preciso retornar às considerações sobre o sentido da voz, que Yves Bonnefoy ouviria também em Leopardi, em seus *Canti*: poesia que é “uma voz, não um texto”. Música do poema VIII de “La voix lointaine”: “Ó música, ó rumor de tantos outros mundos”. Próxima a uma origem, a um mundo em seu início/reinício, a uma “antica natura onnipossente” no poema “La sera del dì di festa” de Leopardi, que Yves Bonnefoy traduziria por “l’originelle puissance”/“potência

5 *L'Enseignement et l'exemple de Leopardi*, 2001d, p.39.

original”. A referência à poesia romântica teria a sua justificativa nesse sentimento de unidade. Em Leopardi, mesmo o discurso de negação do mundo se dobraria, segundo Bonnefoy, numa “palavra de adesão às suas formas [...]”. É a memória de um silêncio infinito, no poema “L’Infinito”, apesar do passado morto.

Infinito silenzio a questa voce
Vo comparando: e mi sovvien l’eterno,
E le morte stagioni [...] (idem, p.42-3)

[O infinito silêncio a esta voz
Vou comparando: e me lembro do eterno,
E das mortas estações (...)]⁶

Memória que se pode colocar sob o signo da reparação, em busca de uma “capacidade de amar”, de uma “ingenuidade fundadora”. Daí as imagens da dança, da música, do riso, do amor, sem que resultem, no entanto, numa espécie de idealidade e pureza moral do eu, próxima da representação.

III

Corresponde à memória de um mundo terrestre, na esteira do questionamento de Jean-Claude Pinson, em *Habiter en poète*. O autor retomaria aí o “esquecimento do ser” de Heidegger, implicado em sua leitura do conceito de verdade/*alêtheia* como “não esquecimento”. Habitar seria, a um só tempo, com suas palavras, “salvar a terra (e não se tornar dela o seu mestre absoluto); acolher o céu, isto é, deixar seguir o curso das estações e a alternância dos dias e das noites que conferem ritmo à existência (e não afastar-se sempre em direção à artificialidade crescente do universo da técnica); estar atento aos signos do divino (e não fechar toda possibili-

6 Cf. trad. de Yves Bonnefoy: “[...] je compare / Ce silence infini à cette voix, / Et me revient l’éternel en mémoire / Et les saisons défunes [...]”.

dade de um sagrado no orgulho de uma razão positivista); enfim, assumir-se como mortal (e não fugir à preocupação com a morte).”⁷ Tais considerações se estenderiam à poesia, como possibilidade de restituir esse “habitar”. O estudo de Pinson abarcaria as poéticas de Philippe Jaccottet, Francis Ponge, Michel Dégué, Yves Bonnefoy, em direção ao que caracterizaria como uma vocação ontológica eminente. Sob o signo heideggeriano, identificaria um caminho da poesia, mas também da literatura em geral em Ricœur, como possibilidade de um “pertencimento”, embora mediante uma inflexão ao corpo e a um “habitar” como “estar-junto”.

A esse “habitar” se dedicaria também a reflexão de Jean-Michel Maulpoix, ao reconhecer nos poetas que iniciaram a sua produção na França nos anos 1950, Yves Bonnefoy, Philippe Jaccottet, Jacques Dupin, André du Bouchet, a necessidade de construir um lugar:

[...] Une telle insistance topographique manifeste que le poète demeure soucieux de bâtir dans le langage une demeure à la fois conforme à la réalité précaire de son existence, et sentie comme un lieu d’ajointement et de résistance au décousu menaçant de la réalité moderne. (Maulpoix, 1998, p.141) [(...) Tal insistência topográfica manifesta que o poeta permanece preocupado em construir na linguagem uma residência em conformidade com a realidade precária de sua existência, e percebida como um lugar de reunião e de resistência ao descosturado ameaçador da realidade moderna.]

A poesia reataria com um “sentimento de presença”. É preciso observar nessa leitura, ainda uma vez, a referência a Heidegger: ao “rastros dos deuses” do estudo consagrado a Rilke, poeta tão próximo, em seus *Sonetos a Orfeu*, dos poemas de “La voix lointaine” de Yves Bonnefoy: nas imagens de um mundo de frutos amadurecidos, da terra como “uma criança que sabe versos”, ou da criança dançarina.

7 Pinson, Jean-Claude. 1995, p.67.

Vem e vai. Tu, ainda quase criança, completa
 Por um instante a figura dançarina [...] (Rilke, 1994, p.127)⁸

A dançarina estará no poema IX de “La voix lointaine” de *Les Planches courbes*. Voz que dança e que deixa os seus signos na areia, na parte VII, para serem apagados.

Ne cesses pas, voix dansante, parole
 De toujours murmurée, âme des mots
 Qui et colore et dissipe les choses [...]

Et qui jouera à clore nos paupières
 En se pressant riante contre nous,
 Puis nous verrons ces signes sur le sable
 Qu'égratigna en dansant son pied nu. (*Planches*, p.63)

[Não pare, voz que dança, desde sempre
 Fala murmurada, alma das palavras
 A que colore as coisas e dissipa (...)]

E que, nos abraçando, nossas pálpebras
 Brincar de fechá-las, rindo, e então
 Veremos esses signos na areia
 Que dançando roçou com seu pé nu.]

É preciso observar uma referência à leitura de Heidegger também do poema “In lieblicher Bläue...” / “No azul sereno...” de Hölderlin, ao vislumbrar na poesia a possibilidade de o homem “habitar a sua essência”. A fortuna crítica e a apropriação desse estudo é extensa e, para retomá-lo, talvez fosse necessário passar pelas leituras de Jean Wahl da poesia de Hölderlin, em que promoveu uma aproximação entre poesia e filosofia. Tal aproximação estaria na base do projeto poético de Yves Bonnefoy, ao divisar na

8 “O komm und geh. Du, fast noch Kind, ergänze/fur einen Augenblick die Tanzfigur [...]”.

poesia, como Wahl, um “esforço em direção ao imediato”. (Wahl, 1948, p.24) Ela seria, além disso, um exercício espiritual, do sopro, do ritmo. Nesse sentido, permitiria ao eu sentir o seu “parentesco com o mundo”. Retoma-se uma perspectiva da linguagem poética e criadora, desvelando a verdade, desfazendo-se dos encobrimentos, garantindo ao pensamento “um lance de olhos provisório àquilo que então se desvela como destino do ser”, como observaria Heidegger na conferência *Tempo e Ser*. Em sentido geral, a linguagem torna-se o horizonte no qual se pode divisar o “ser”. Para Heidegger, “a poesia deixa habitar em sentido originário”.⁹ Habitar que é “salvar” – a observação é fonte da proposição de Pínon e encontra-se no ensaio “Construir, habitar, pensar” – em que a terra, o céu, os divinos e os mortais pertenceriam a uma unidade originária. A poesia promoveria um acesso a esse não esquecimento da unidade: desencobrimento/“Unverborgenheit”.

Trata-se de uma memória da terra que será compartilhada, assim, por poetas como Philippe Jaccottet, tradutor de Hölderlin. Nele, o eu seria aquele que se apaga, deixando a palavra a esse mundo. O poeta se tornaria tão somente o que passa pelo mundo, acolhendo-o. Evocando-o num tempo distante, em que os deuses talvez pudessem habitar as fontes.

Diferentemente de Yves Bonnefoy, tal memória da terra não se conjugaria nele, contudo, com uma outra: a memória pessoal. Para Jaccottet, “evocar lembranças não é meu forte”. (Jaccottet, 1990, p.8) Raridade de imagens da infância que não é ausência, para um poeta que busca, apesar disso, não voltar-se aos próprios rastros. Nele as lembranças da infância encontrariam, muitas vezes, apenas a evocação das paisagens: as flores, os lagos suíços, as montanhas, como em *Paysages avec figures absentes*.

Em *Les Planches courbes*, a memória das paisagens será atravessada pela lembrança da infância. Porque é preciso, ainda uma vez, “falar à criança que cresce”, como observaria Yves Bonnefoy na en-

9 Para o estudo sobre Rilke, cf. Heidegger, 1962. Para o estudo sobre Hölderlin, cf. Heidegger, 2002, p.165-71.

trevista “Leurre et vérité des images”. Falar à criança, mas sobretudo, em *Ce qui fut sans lumière, La Vie errante, Les Planches courbes e Le Théâtre des enfants*, trazê-la à representação. Em “L’Amérique”, o eu depararia com um cortejo de crianças com seus balões coloridos. Uma delas, no momento em que decide retornar, escapando ao cortejo, volta-se para o eu que afirma: “não te esqueço jamais, criança que quer retornar, aonde, não sabes”. Na primeira narrativa, a personagem principal se deteria, do mesmo modo, ao ouvir a voz das crianças:

Et que faire alors sinon s’arrêter, le cœur battant, écouter la voix des enfants à travers le rideau des branches puis se risquer vers eux, l’autre monde? (*Théâtre*, p.7) [E que fazer senão parar, com o coração batendo, escutar a voz das crianças através da cortina de galhos, depois se arriscar em sua direção, o outro mundo?]

Para John E. Jackson, a criança representaria, na poesia de Yves Bonnefoy, o signo do uno. Lavar a sua ferida, no poema V de “Que ce monde demeure!”, seria o mesmo que “lavar a ferida da linguagem que separa do real”. (Jackson, 1993, p.177) Encontrá-la, como Ceres em busca de Prosérpina, o mesmo que reencontrar “a evidência que faz viver”.

Parce qu’était perdu mais retrouvable
 Peut-être, cet enfant qu’elle n’avait su,
 Elle pourtant divine et riche de soi,
 Soulever dans la flamme des jeunes blés (*Planches*, p.97)

[Porque estava perdida, mas ao reencontro possível
 Talvez, essa criança que ela não soube,
 Ela, no entanto, divina e rica de si,
 Erguer na chama dos trigos jovens]

Na narrativa final “Les noms divins” de *Le Théâtre des enfants*, é quando o eu retorna à visão dos jovens com suas bicicletas, no momento em que sai de uma capela onde observava o esboço de

uma estátua: a cabeça de um santo. Para dizer que elas “sabem”, diferentemente de Ceres, “rica de si”, mas que “não soube”. As crianças não apenas “saberiam”, mas seriam aquelas que “ainda não esqueceram”.

J’ai vu ces enfants, tout à l’heure. [...] Je me suis dit au passage qu’ils savent, eux; ou tout au moins n’ont pas tout à fait oublié encore. (*Théâtre*, p.53) [Acabei de ver essas crianças. (...) Disse-me de passagem que elas sabem, elas; ou que ao menos, de fato, não esqueceram ainda.]

Não se esqueceram de um mundo de risos, como na frase final de *Les Planches courbes*: “et c’était encore ce rire” / “era ainda esse riso”. Mundo ao qual se volta também o eu em “L’Amérique”. É a alegria, o entusiasmo que o surpreende, de esperar que venham romper-se “as correntes do entendimento”, agora “sem mais saber”.

Mais plus encore que de l’étonnement, ce qui s’emparait de moi, c’était cette allégresse qui naît de ce qui surprend sans qu’on ait moyen de comprendre: cette joie qu’on a d’espérer que vont se rompre les chaînes de l’entendement d’hier, de toujours, et qu’à ne plus savoir on va enfin être davantage. (*Théâtre*, p.14) [Porém mais do que admiração, o que me tomava era esse entusiasmo que nasce do que nos surpreende sem que tenhamos um modo de compreender: essa alegria que temos de esperar que venham se romper as correntes do entendimento de ontem, de sempre, e que sem mais saber, enfim, seremos em mais alto grau.]

IV

Memória daquelas que não esqueceram e “sabem”, memória “sem mais saber”. Trata-se da representação da infância, mas também de uma aproximação do poeta no momento em que evoca as suas próprias lembranças. Ele mesmo será a criança de “La maison natale”. No texto em prosa que dá título ao livro *Les Planches courbes*,

do mesmo modo, a narrativa faz com que a criança permeie, de forma enigmática, uma referência ao eu que relembra. Nela, o barqueiro, para salvar o menino no instante em que as pranchas do barco se curvam e partem-se, agarra-o pela perna “que já está imensa”. (*Planches*, p.104) O eu será aquele, além disso, arremessando pedras, no tempo imemorial do último poema em prosa do livro. O mesmo corpo pequeno, “le petit corps”, se encontra também no poema “L’encore aveugle”. A imagem de um deus cego seria aí como a de uma criança despertando, nascendo/renascendo. Yves Bonnefoy afirmaria, uma vez mais, a memória de um mundo primordial que passaria pelos signos do divino. A representação do deus-criança estará em *La Vie errante*. No poema “L’encore aveugle” de *Les Planches courbes*, ao qual se retornará mais à frente, a abertura do olhar significaria a possibilidade de reencontro com um mundo indeseito. É um deus que busca ver, como a criança, porque ela tem “os olhos cheios de origem”. (*Planches*, p.108)¹⁰

Memória daquelas que não esqueceram e “sabem”, memória “sem mais saber”, em segundo lugar, porque se comutam não apenas as menções às crianças e à infância do eu, ou a um mundo primordial em que se vislumbraria a presença dessas figuras divinas. A criança se aproximaria, tanto mais, de uma representação mítica. Ela será aquela que toca flauta, como Mársias em *Les Planches courbes*, ou Pã, cujos dedos confiantes recriam o mundo na parte X do poema “Par où la terre finit” de *Ce qui fut sans lumière*.

Vous êtes un enfant qui joue de la flûte
Et dont les doigts confiants recréent le monde
De rien qu’un peu de terre où se prend le souffle. (*CFL*, p.60)

[Tu és uma criança tocando flauta
Com dedos confiantes que recriam o mundo
De pouco de terra, onde tomamos fôlego.]

¹⁰ “Enfants des premiers pas titubants dans l’herbe/Les yeux encore pleins de l’origine”, *CFL*, p.141.

Trata-se de uma representação mítica que situaria o tempo para além de todas as perdas. Ele estaria antes mesmo do nascimento da linguagem, constituindo-se como um horizonte a ser restaurado. A busca de sua origem se fundaria sobre essa consciência. A referência ao mito visaria a reatualizar a origem. Com ela se conjugaria, igualmente, uma memória/representação dos mitos: da perda, como no caso de Ceres e Prosérpina. Não é sem lembrar-se de Mársias do poema de *Les Planches courbes* que se pode, além disso, ler o poema “Par où la terre finit”. Nem do barqueiro de “Les Planches courbes”, para vê-lo nadando no poema “Là où creuse le vent” de *Ce qui fut sans lumière*. Afirma-se, de certo modo, o que caracterizou Jérôme Thélot, ao divisar uma espécie de memória com a qual lida também o leitor: das recorrências, narrativas e sobreposições que parecem atravessar toda a obra poética de Yves Bonnefoy. (Thélot, 1983, p.173) Quando o barqueiro responde à criança, “é preciso esquecer tudo isso” – esquecer as palavras “casa”, “pai”, esquecimento que aprofunda a relação entre as duas personagens – tal anterioridade à linguagem é a mesma que se enuncia no poema de *Ce qui fut sans lumière*:

Sa bouche veut le sel,
Non le langage. (CFL, p.64)

[Sua boca quer sal,
Não a linguagem.]

Mas essa “memória sem mais saber”, memória que “não esqueceu”, traz ainda duas outras considerações. Com elas será possível avançar na leitura dos poemas *Le Cœur-espace* e “Le souvenir” de *Ce qui fut sans lumière*, tanto quanto na interpretação de alguns mitos que estão espalhados por *Les Planches courbes*.

A primeira delas é que os mitos estão presentes desde o início na poesia de Yves Bonnefoy: da Fênix, de Babel, de Perceval, de Orfeu e Eurídice. A esse último é possível retornar, ainda uma vez, porque lida com a proibição afrontada do olhar, tornando-se, a um

só tempo, a morte e o início da obra literária, como em Maurice Blanchot. Em “L’encore aveugle”, tanto quanto em *La Vie errante*, trata-se de um olhar, desta vez, sem proibição. É um primeiro olhar para as cores, para a terra, correspondendo a uma espécie de visada da origem, tanto quanto da origem da obra de arte. Daí a presença de Zêuxis, esse pintor que é também o “eu” que escolhe as palavras, ao abrir os olhos para o amanhecer.

On a ouvert les yeux, on avance, dans la lumière de l’aube.
(VE, p.63)

[Abrimos os olhos, avançamos, na luz da manhã]

Os mitos permitiriam retornar a essa luz primeira, tempo da origem. Baudelaire, no ensaio “Richard Wagner et Tannhäuser à Paris”, em meio a considerações sobre o ideal trágico-dramático de Wagner, retomou um pequeno trecho de sua *Carta sobre a música*, em que havia também uma definição sobre o mito. “Matéria ideal do poeta”, nele “as relações humanas se despojariam quase completamente de sua forma convencional e inteligível”, mostrando “o que a vida tem de verdadeiramente humano, de eternamente compreensível” e isso “sob essa forma concreta, exclusiva de toda imitação, e que oferece a todos os verdadeiros mitos seu caráter individual [...]”. (Baudelaire, 1968a, p.516) O abandono da dimensão histórica faria, para Wagner, com que os acontecimentos se alçassem a uma dimensão da lenda, porque esta pertenceria a qualquer época, re-significada ininterruptamente pelos grandes poetas. Num ensaio sobre Kafka, uma observação de Yves Bonnefoy talvez pudesse ser colocada a seu lado.

[...] Le mythe demande l’assentiment, il ne peut être qu’une représentation collective, dont on vérifiera dans les fêtes qu’elle est toujours vive et sans faille. Et dès qu’une fraction de la collectivité se refuse, quand une société s’est défaite, pluralisée, ou quand la science prend forme, c’est le crépuscule du mythe, il se dégrade en

superstition, et voici comment, peu à peu, la pensée du “positif” se dissipe, ou plutôt change de forme. (*Entretiens*, p.245) [...] O mito requer o assentimento, não pode ser senão uma representação coletiva, que vemos nas festas como sempre viva e sem falha. Assim que uma fração da coletividade se recusa, quando uma sociedade se desfaz, pluralizada, ou quando a ciência toma forma, é o crepúsculo do mito, ele se degrada em superstição, e eis como, pouco a pouco, o pensamento “positivo” se dissipa, ou sobretudo muda de forma.]

Contra o negativo apontado por Kafka, para Yves Bonnefoy, no ensaio “Il reste à faire le négatif”, haveria uma necessidade dos mitos, por sua virtude coletiva – coletiva num sentido diferente de Wagner, universal, tanto mais do que de um povo. A poesia encontraria no mito, como para Pierre Emmanuel, um meio de reintegração do homem no universo. O mito teria a capacidade de oferecer-se como a memória “que a humanidade conserva, como um espelho ativo em sua alma, dos conflitos fundamentais que, ininterruptamente, colocam-na em questão e pelos quais ela se define”.¹¹ O pensamento mítico manteria uma dimensão indivisa, simbólica.

Mais à frente se procurará compreender a eleição de Yves Bonnefoy de três mitos, nos livros *Ce qui fut sans lumière* e *Les Planches courbes*. São eles o mito de Ceres e Prosérpina, o mito de um deus criança que abarca, por sua vez, as representações de Jesus, Moisés, Mársias, Pã e Dionísio, e, por fim, o mito de Ulisses, que traz consigo ecos de um outro poema, dedicado ao rapto de Helena, intitulado “De vent et de fumée”, de *La Vie errante*. Através deles pode-se observar a aproximação de Bonnefoy daquilo que definiu no *Dictionnaire des mythologies*, de que serão extraídas algumas descrições e definições: mitos como “um dos aspectos de nossa relação com nós mesmos”. Eles trariam, segundo Mircea Eliade, um “tempo forte”, em que se poderia reassistir ao espetáculo das

¹¹ Emmanuel, Pierre. Prefácio de *Babel*, Œuvres poétiques complètes, 2001, p.559.

obras divinas: tempo em que o acontecimento tem o seu lugar pela primeira vez. A poesia seria, então, a possibilidade de aceder às realidades originárias.

Tais realidades originárias, por sua vez, seriam manifestas nos tempos do começo. O próprio eu, ao alçar-se à condição de um eu alargado, mítico de certo modo, faria com que se abolissem as fronteiras entre passado e presente, como em Nerval: a “presentificação do antigo como identificação do presente com os tempos imemoriais”.¹² Daí um privilégio concedido ao poeta por Mnemosyne, a deusa da memória, de retornar às fontes: poesia que é “ainda hoje o que sempre foi, a filha da memória”. (*Entretiens*, p.290) São fontes também do esquecimento, atravessadas pelo rio Lete, confinando com o domínio da morte. Ele apagaria a lembrança do mundo celeste, mas, igualmente, no momento em que a alma vem à existência terrestre, conferindo a ela o início da vida. E então uma relação com o mito de Orfeu: este traz consigo a música primordial que se buscará indicar na menção de Yves Bonnefoy a Ulisses, início da poesia.

V

A segunda consideração que se pode somar a esse lugar dos mitos da origem, da terra, do simples, indicados através da representação da criança, e que envolvem a duplicidade da “memória sem mais saber”, memória “que não esqueceu”, é que há em Yves Bonnefoy uma dimensão da memória como “memória feliz”, para retomar uma proposição de Paul Ricœur. Não se trata de apropriar o que Ricœur caracterizaria como uma política da memória justa, perpassada pela escrita da história, em *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, tampouco de compreender tal memória numa perspectiva da paz interior. Mas de retomar um duplo estatuto do esquecimento: da destruição e da perseverança, “esquecimento destruidor”,

12 A observação sobre Nerval é de Dominique Combe, em “La référence dédoublé” (Rabaté, 1996, p.58)

“esquecimento fundador”. (Ricœur, 2000b, p.571 e ss) Indica-se, por um lado, o que Yves Bonnefoy elaboraria a partir de sua leitura de Léon Chestov, e que será a direção deste último estudo: o retorno ao passado como modo de apaziguá-lo através de sua reescrita – “Chestov pede, em resumo, que o passado seja reescrito”. (Breton, 2001b, p.106) Capacidade de reescrever que Yves Bonnefoy traz para uma dimensão da atividade poética: “Shakespeare pode fazer com que Cordélia, que morreu, num momento da gênese da obra, não tenha morrido”. (Idem, p.110) Nesse instante, o poeta, ao contrastar as duas liberdades, da escrita e do “mundo dos fatos reais”, contra os quais nada se pode fazer, apresentaria uma situação em que o caráter irreparável da realidade poderia adquirir a sua reversão. É quando se conta uma história a uma criança. Nela a morte de uma personagem pode encontrar, por vezes, uma mudança: pensamento quimérico do qual “não devemos renunciar”. É o que identificaria em Léon Chestov, ele que se tornaria a testemunha da esperança de que haja sentido e valor em ser. Ainda que o “trabalho do luto” em Chestov pareça impossível, como diria Bonnefoy, pode-se encontrar nesse retorno ao passado, central ao ensaio “À l'impossible tenu”, o caminho daquilo que o poeta compreenderia como regeneração do tempo: restituir, mas também dar novamente ao nascimento.

[...] La poésie est la régénération du temps qui se décourageait en nous, consentant déjà à l'abstraction, à l'exil, elle permet à ce temps qui est notre trame – origine d'abord, destin bientôt – de guetter, dans les situations où l'absolu se profile, ce qui de celui-ci nous rapprocherait davantage. [(...) A poesia é a regeneração do tempo que se desencorajava em nós, consentindo já à abstração, ao exílio, ela permite a esse tempo que é a nossa trama – origem, inicialmente, destino, em seguida – de espiar, nas situações onde o absoluto se delineia, o que nos aproximaria mais dele.] (*Théâtre et poésie*, 1988b, p.210)

Em Chestov, tal recomeço estaria envolvido pelo signo da ressurreição e da violência. Há aí uma dimensão trágica de que se afastaria Yves Bonnefoy, sobretudo a partir de *Dans le leurre du seuil*. Em vez de pretender apenas um homem capaz de “andar totalmente ao acaso, sem calcular, sem nada prever de antemão, sem saber para onde ir” – esse o destino também da filosofia em *Athènes et Jérusalem* de Chestov, indo contra aquilo que definiria como a tarefa da filosofia e da ciência desde a antiguidade: apaziguar a vida do homem – a regeneração em Yves Bonnefoy retornaria a um momento fundador. É preciso entendê-lo como um instante de recriação, regeneração da vida cósmica. Ou, desde “Les tombeaux de Ravenne”, na menção ao grito de um pássaro, ouvido na infância, como imortalidade.

Imortalidade que não é, todavia, a cura da morte: nova formulação paradoxal, tampouco a fascinação da ausência de tempo em conformidade com a escrita. Porque o pássaro cantava fora do tempo, mas no instante fundador, tanto quanto de sua lembrança. Trata-se de uma intensidade do instante intemporal, envolvida por uma esperança de retornar à origem, mas também à liberdade – termos tão caros a Léon Chestov, em sua recusa à necessidade – do destino aceito. É o momento em que o eu de “La maison natale” faria menção a Ceres. É possível colocá-lo sob o signo do esquecimento, como modo de superar a perda. Assim estava na parte final de “Que ce monde demeure!”:

Car c'est dans le désir
 Et non le temps
 Qu'a puissance l'oubli
 Et que mort travaille (*Planches*, p.32)

[Pois é no desejo
 E não no tempo
 Que tem poder o esquecimento
 E que morto trabalha]

O desejo faz que o esquecimento se torne, ademais, felicidade, já no poema seguinte: na imagem do voo da poupa, essa ave que

estava também em Leopardi. Esquecimento que é a perda de si, mas também a “consciência do mundo” – nesse sentido apartado do esquecimento do ser de Heidegger, porque é a via para uma evidência, para a “regeneração da vida”. É um novo nascimento, do mundo e do eu, em que o enigma do centro reconquistado se torna a consagração de um lugar também da criação. Ele permitiria a transformação do tempo concreto/profano em tempo mítico: *in illo tempore, ab origine*.

Com outras palavras, um simbolismo do centro se somaria a uma iniciação, transformação do espaço profano em espaço transcendente, do tempo concreto em tempo mítico. É revelador que esse encontro do centro, em Yves Bonnefoy, culmine na apropriação de representações míticas. Não de quaisquer mitos, todavia. Trata-se, além disso, menos de uma dignificação apenas do que se poderia conceber como o “começo da humanidade”, um primitivismo que estará em Paul Claudel, por exemplo: mistura de cristianismo e orfismo, das tradições clássica e cristã, indo em direção a um romantismo, a um helenismo dos mitos. Do que um tempo que se conjugará com uma dimensão da história, ainda que esta seja a história de si mesmo, de suas lembranças pessoais, quase apagadas, e, nesse sentido, também elípticas. Claudel, em *Connaissance du Temps*, ao afirmar que “o tempo é o *sentido* da vida” – com suas palavras, como se dizem os sentidos “do curso da água, ou de uma frase, de um tecido, do olfato” (Claudel, 1967, p.135) – apontaria para a inscrição do tempo no aqui como uma cópia do “relógio total”, respondendo a uma “causa total”.

Se o tempo é perpassado, portanto, por um sentido cosmológico, do recomeço dos dias, dos anos, em Yves Bonnefoy como em Claudel – e a imagem principal é a das ondas que se formam, e como se poderá observar no mito de Prosérpina e Ceres: tempo dos começos, em *Les Planches courbes*, da circularidade das estações, das colheitas, da dança, tanto quanto do retorno dos mortos, no ruído daquela sem rosto, mexendo na maçaneta do outro lado da porta: “il fallait qu’elle entrât pourtant, la sans-visage” / “Mas era preciso que ela entrasse, a sem-rosto” – ele é atravessado, igualmente,

por uma dimensão da memória como reparação das perdas desse eu, como modo de colocar-se contra a irreversibilidade do tempo. Memória mítica e memória pessoal. Além disso, tempo mítico dos gestos e representações em sua manifestação “pela primeira vez”, em que cada objeto se torna o receptáculo de uma força exterior que lhe confere sentido: o canto do rouxinol para Ulisses, por exemplo. Paul Claudel, em “Religion e poésie”, diria que mesmo “para o simples voo de uma borboleta todo o céu é necessário”. (Claudel, 1967, p.59) Trata-se de um sentido conferido, para ele, pela religião cristã, que elevaria as presenças simples à “dignidade de sacramentos”. (Idem, “L’art religieux”, p.112)

Permite-se vislumbrar, em Yves Bonnefoy, não apenas a circularidade daquilo que morre pelo fogo e renasce, como no mito da Fênix, reencenando a oposição entre uno e múltiplo, ciclo do devir, onde o fim e o começo se encontrariam: nome “uno e múltiplo” da poesia, em que a morte é também o retorno ao indivisível, apartando-se, ainda uma vez, do tempo linear, da cronologia – e, nesse sentido, próximo a Paul Claudel, sem que se atribua ao tempo, todavia, a negação do acaso, do instante e do devir.¹³ Trata-se, além disso, de um nascimento à presença, através da negatividade da morte, desde “Les tombeaux de Ravenne”, diferentemente da presença circular universal de Claudel, expansiva e total. “Que ce monde demeure / malgré la mort”, em *Les Planches courbes*. Aceitá-la significa oferecer uma espécie de cura ao tempo histórico. Esse é o espaço descrito no fim da narrativa “Les planches courbes”: o encontro do barqueiro com uma criança, e que se repetirá na paisagem crepuscular da estrada de “Rouler plus loin”:

13 “Je chanterai le grand poème de l’homme soustrait au hasard”, 1967, p.267. Para Claudel, o tempo “não é obra do Acaso ou de forças naturais cegas”, 1967, p.64. A concepção de tempo em Claudel é certamente mais complexa. Nesse sentido, evita-se aqui aprofundar a leitura de *Connaissance du temps*, em que o tempo é o “sentido da vida”, duração que provém de um ponto: “le mouvement primitif est toujours *de et non pas vers*”; tempo como “invitation à mourir”, uma vez cessado o movimento. Paul Claudel retomaria aí a definição aristotélica – causa total/causa formal – mas não sem deixar de revê-la em outros momentos de sua obra, como observaria Jacques Petit; cf. nota da p.1059.

Il a repris dans sa main la petite jambe, qui est immense déjà, et de son bras libre il nage dans cet espace sans fin de courants qui s'entrechoquent, d'abîmes qui s'entrouvrent, d'étoiles. (*Planches*, p.104)

[Pegou de novo com sua mão a perninha, que já está imensa, e com seu braço livre nada nesse espaço sem fim de correntes que se entrecocam, de abismos que se entreabrem, de estrelas.]

[...] Rouler, pourtant, rouler puisque mystérieusement le moteur ne cessait pas de le consentir, avancer à tout prix, ne pas cesser d'avancer pendant ces grands remuements qui, nous n'osions pas trop le savoir, se faisaient aussi dans le ciel: montagnes, d'eau peut-être, qui s'effrondraient, masses vaguement sphériques qui se heurtaient, se repoussaient, se cognaient à nouveau, et bourdonnaient ou tournaient à grands bruits d'abîmes puis se perdaient dans l'incréeé, dans l'absence. (*Planches*, p.124) [(...) Rodar, no entanto, rodar pois, misteriosamente, o motor não parava de consenti-lo, avançar a todo custo, não parar de avançar durante essas grandes agitações que, não ousemos muito saber, se faziam também no céu: montanhas, água talvez, que desabavam, massas vagamente esféricas que se batiam, se repeliam, que iam de encontro de novo, e zuniam e contornavam abismos, ruidosas, depois se perdiam no incriado, na ausência.]

Afirma-se a esperança de celebrar os primeiros gestos: as crianças brincando na grama alta, o canto de um pássaro, a presença do pai. Nessa ressurreição, para retornar a um termo frequente também à filosofia religiosa de Chestov, haveria o reencontro com um nascimento, tanto mais do que o retorno do igual: nascimento do eu, do mundo e dos mitos. Resultaria, além disso, numa reparação conferida ao passado, em vez apenas de sua recriação. Porque não se trata somente do ciclo de destruição e criação, mas de uma perspectiva em que ele é constituído também por aquilo que Paul Ricœur caracterizaria pela oposição insolúvel “oubli destructeur”/ “oubli fondateur”: “esquecimento destruidor”, “esquecimento

fundador”. A criação artística e a palavra seriam, para Yves Bonnefoy, como no poema de “La maison natale”, um modo de escapar à repetição da memória, embora mediante um despertar que aproximaria a enunciação do eu e sua infância. Elas corresponderiam a um momento do reconhecimento de si, a uma perspectiva da justiça como modo de superar a intermitência da memória inquieta. É como um trabalho do luto que separaria definitivamente o passado do presente, no sentido em que recontar o passado, como para a criança, é sempre recontar de outro modo. O esquecimento deixaria de estar do lado das disfunções das operações mnemônicas – incapacidade também da poesia – para constituir-se como o seu fundamento. Pode-se somar a isso a sua capacidade de tocar o imemorial: “aquilo que jamais tornou-se acontecimento para mim [...] que é menos formal do que ontológico”. (Idem, p.571) Contra a história que não se repete, a anterioridade “para além de todo acontecimento datado, lembrado ou esquecido”.

Em Yves Bonnefoy, o imemorial tocaria, portanto, o mito: em suas imagens da terra, da suficiência, do mundo, do simples, da inocência ou da transparência, repercutindo as primeiras presenças, por assim dizer, da infância. O caminho que se percorrerá, a seguir, é, todavia, o caminho inverso: de dois poemas em que a memória da infância se manifesta, *Le Cœur-espace* e “Le souvenir”, àqueles em que ela se conjuga ou se deixa substituir pelas representações míticas: Ceres, Prosérpina, Mársias e Ulisses. Trajeto que retomará algumas das questões já indicadas, nele se poderá divisar um sentido da memória que abarca essa capacidade de aproximar-se de um mundo “que não se deve esquecer” – memória, no entanto, “sem mais saber”.

VI

O poema *Le Cœur-espace* foi escrito em 1945, tendo sido reduzido e modificado para uma edição intitulada *Anti-Platon*, em 1961, ilustrada por sete águas-fortes de Mirò e acompanhada por

Saccades de Jacques Dupin e *La Lumière de la lame* de André du Bouchet.¹⁴ Voltado ao que caracterizaria, em entrevista a John E. Jackson, como “situações de sua infância”, *Le Cœur-espace* permitia ao eu reencontrá-las através do automatismo surrealista. Se algumas lembranças para Yves Bonnefoy se deixavam atravessar apenas pela angústia de uma “má presença”, distraídas “por associações de ideias fugitivas, sem enraizamento na existência de seu autor” (idem, p.50), outras afloravam, todavia, “alguma coisa como uma terra”.

[...] Ces souvenirs reparaissaient, je les regardais du lieu où j'étais venu, évidemment transitoire, et certains étaient toujours scellés dans une nuit, il y avait là des salons, des lustres que paralyisait dans l'angoisse encore cette mauvaise présence que j'avais réapprise chez Max Ernst, – d'autres, pourtant, je les voyais se pénétrer de lumière, se défaire en tant que fantasma, laisser affluer dans leur être propre de signe quelque chose comme une terre. (*Entretiens*, p.87) [(...) Essas lembranças reapareciam, eu as olhava do lugar aonde tinha vindo, evidentemente transitório, e algumas estavam ainda envolvidas numa noite, havia aí salões, lustres ainda paralisados na angústia pela má presença que eu havia reaprendido com Max Ernst – outras, no entanto, eu via penetrarem-se de luz, desfazerem-se como fantasma, deixarem aflorar em seus seres próprios o signo de alguma coisa como uma terra.]

A infância se manifestaria em *Le Cœur-espace*, assim, como espaço do sonho, tanto mais do que da rememoração. Ela se caracterizaria por uma proximidade do imaginário surrealista. Aproximava-se de imagens de conflito, como a das facas, da tempestade ou da morte. Como em *Douve*, é esta que se mostra nos olhos e nos lábios:

14 O poema, em suas duas versões (de 1945 e 1961), foi republicado em 2001 pelas Éditions Léo Scheer/Farrago, Tours, com uma entrevista do poeta à Maria Silvia Da Re e uma informação sobre o estabelecimento do texto de Odile Bombarde.

Les dalles de la mort s'écaillent dans ses yeux une ombre glisse
dans le vestibule

[...]

Tête lourde déjà et le goût de la mort sur les lèvres (*Le Cœur-
-espace*, p.9; 14)

[As lajes da morte descamam-se em seus olhos uma sombra
desliza no vestibulo]

(...)

[Cabeça pesada já e o gosto da morte nos lábios]

São imagens como as da cabeça e da morte, na primeira parte de *Douve*. No entanto, a forma mais dilatada dos versos e imagens como a do rosto de pedra fazem com que o poema retorne à infância. O eu ainda criança sobe às “janelas altas” – “Enfant je suis monté à de hautes fenêtres” – para ver, logo em seguida, o trem cruzando “quilômetros de terra pesada/negra”.¹⁵ É a partir desse instante que surge a expressão recorrente que acompanhará as quatro partes finais da segunda versão e toda a segunda parte da primeira versão: “je ne me souviens plus” / “eu não me lembro mais”. Cito aqui dois fragmentos dessa primeira versão, acompanhados pela conclusão do poema nas versões de 1945 e de 1961, respectivamente.

Je ne me souviens plus du jour de ces lessives d'astres dans nos
maisons d'enfance

[...] Je ne souviens plus du nom de ces enfants qui approchaient
d'une terre déserte

[...] Je ne me souviens plus

Et le jardin au bout de l'année s'ouvre comme un visage étoilé
par la gangrène

Le cœur-espace l'habite les grilles ne savent plus crier

Je n'ai jamais oublié le terrible silence d'huile des jardins

15 *Le Cœur-espace*, p.13; 29, com a modificação do adjetivo.

[...] Je ne me souviens plus,
 Et le jardin pourtant au fond des années s'ouvre encore,
 Les grilles ne savent plus crier.
 Je n'ai pas oublié le terrible silence du jardin. (*Le Cœur-espace*,
 p.15; 21; 33)

[Eu não me lembro mais do dia dessas lavagens de astros em
 nossas casas da infância]

[Eu não me lembro mais do nome dessas crianças que se aproxima-
 vavam de uma terra deserta]

[(...) Eu não me lembro mais
 E o jardim no fim do ano se abre como um rosto estrelado pela
 gangrena

O coração-espaço o habita as grades não sabem mais gritar
 Nunca esqueci o terrível silêncio de óleo dos jardins]

[(...) Eu não me lembro mais,
 E o jardim no entanto no fundo dos anos se abre ainda,
 As grades não sabem mais gritar.
 Eu não esqueci o terrível silêncio do jardim]

É possível observar a presença de um vocabulário de que se irá depurando a poesia de Yves Bonnefoy: a “gangrena” não estará na segunda versão do poema. A essa supressão pode-se somar a ausência, na segunda versão, de locuções adjetivas, conforme indicado com a confrontação dos fragmentos que evocam o jardim – “d’huile”, por exemplo – tornando mais sintética a imagem e atribuindo-lhe um único lugar, precisamente, “du jardin” em vez de “des jardins”, embora o singular mantenha a possibilidade de uma generalidade ou apagamento da situação contextual.¹⁶ Trata-se de

16 É o que Dominique Rabaté chamaria de uma “porosidade da identificação dos lugares enunciativos no texto lírico”, cf. “Énonciation poétique, énonciation lyrique”, 1996, p.78.

um movimento geral da poesia de Yves Bonnefoy que resultará, de algum modo, numa das enunciações poéticas de *Les Planches courbes*, sobretudo em sua primeira parte, “La pluie d’été”. A partir desses fragmentos, duas questões podem ser estendidas ao poema “Le souvenir” de *Ce qui fut sans lumière*. Com elas será possível passar à análise dos mitos de *Les Planches courbes*.

A primeira delas é que há na segunda versão de *Le Cœur-espace*, através da conjunção adversativa “pourtant” e do “encore”, a separação entre a não lembrança e uma presença que se faz intuir através dela. A modificação é uma das mais expressivas de todo o poema. A intermitência da não lembrança, trazida pelo verso “je ne me souviens plus” / “não me lembro mais”, encontra, na segunda versão, a lembrança possível: o retorno ao jardim. É o jardim “d’année”, da temporada, mudado num tempo mais profundo: “des années”. Mesmo o título do poema *Le Cœur-espace* apontaria para esse movimento do texto em direção a um passado perdido, vendo nele “a experiência do nada, do não sentido”. Pede-se, em contrapartida, “uma reconquista”, porque a unidade da infância, a simplicidade havia se fragmentado, se desfeito. (*Le Cœur-espace*, p.48)

A segunda questão retoma esse movimento. “Je ne me souviens plus” escava a ausência sob o signo da lembrança nostálgica e impossível. Explicitam-se, então, as diversas referências do eu às imagens da morte: os signos noturnos, os cemitérios, a luz que “se tornou opaca”, a “angústia do acaso”, o “trem da morte”. Quando a dimensão assumida da lembrança da infância ressurgir em “Le souvenir”, ela trará, portanto, num primeiro instante, ecos dessa primeira escrita: o homem e a mulher mascarados, a água negra, a inquietação. Mas para mudar-se, rapidamente, no poema, numa visão, através da janela, da terra amada:

Ô joies, comme un rameur au loin, qui bouge peu
 Sur la nappe brillante; et plus loin encore
 Brûlent sans bruit terrestre les flambeaux
 Des montagnes, des fleuves, des vallées. (*CFL*, p.12)

[Ó alegrias, como um remador ao longe, que pouco mexe
Sobre o lençol brilhante; e mais longe ainda
Queimam sem ruído terrestre as tochas
Das montanhas, dos rios, dos vales.]

Diante dessa presença da terra, o eu pode reencontrar “as coisas do simples”, a certeza: “certeza, lá onde tudo foi dúvida, e quimera”. Ela se deixa perpassar pelo desejo de retornar ao passado, mesmo que o destino tenha separado o eu de seu caminho, no comovido adeus trazido pela quarta estrofe:

Adieu, nous n’étions pas de même destin,
Tu as à prendre ce chemin et nous cet autre,
Et entre s’épaissit cette vallée
Que l’inconnu surplombe
Avec un cri rapide d’oiseau qui chasse. (*CFL*, p.15)

[Adeus, não tínhamos o mesmo destino,
Você pega esse caminho, nós este outro,
E entre se espessa aquele vale
Que o desconhecido domina
Com um grito breve de pássaro que caça.]

Ao verso “je ne me souviens plus” de *Le Cœur-espace* vem opor-se a certeza da lembrança: a flauta que “ressoa ainda”, o chamado dos pastores que “retine ainda”, um passo que “precede ainda”, afirmando a possibilidade de permanência desses lugares, o jardim, tanto quanto os velhos caminhos da casa vazia. Nesse sentido, é possível compreender que o “adeus” não será uma solução definitiva para o poema: “Adieu? Non, ce n’est pas le mot que je sais dire” / “Adeus? Não, não é a palavra que sei dizer”. Porque o eu mesmo escuta, mesmo vê: “Je vois l’étoile boire parmi les bêtes / Qui ne sont plus, à l’aube” / “Vejo a estrela beber entre os animais / Que não são mais, no amanhecer”. Trata-se talvez de uma lembrança mais recente, da casa em que o poeta viveu em Valsaintes, e daí a pro-

ximidade física e temporal de cada um desses índices.¹⁷ No poema “Les arbres” de *Ce qui fut sans lumière*, é o sol que “estava perto de nós ainda esta vez”. Os signos da lembrança se espalhariam ainda pelos poemas seguintes. É o caso de “L’épervier”, quando o eu tenta, com as mãos, apanhar os cachos desse outro tempo.

J’y avance la main, non, je ne prenais rien
De ces grappes d’un autre fruit que la lumière. (CFL, p.20)

[Eu avançava a mão, não, não pegava nada
Dessas uvas de um outro fruto que a luz.]

Ou do poema intitulado “L’Adieu”, que traz a lembrança, a despeito do verbo no futuro, do jardim paradisíaco: “Et comme Adam et Ève nous marcherons / Une dernière fois dans le jardin” / “E como Adão e Eva, caminharemos / Uma última vez no jardim”.

A lembrança da casa em Valsaintes, a menção ao Jardim do Éden se fundem, portanto, não apenas à nostalgia da terra da infância. É a criança que se pode observar no poema “Le pays du sommet des arbres”, no jardim, afastando-se entre as pirâmides: referência também à narrativa “L’Égypte”. E que desce do topo das árvores, “de galho em galho”, como o fogo que soprará na noite de verão de “Dans le leurre des mots”. Os poemas de *Ce qui fut sans lumière*, além disso, se aproximariam em sua parte final do tema da travessia do barco. Trata-se de uma mitologia da origem e do fim que perpassa os poemas, fazendo do barco o “símbolo principal da passagem das etapas da vida, da primeira e da última viagem”.¹⁸ A travessia se torna a travessia dos sonhos e da vida. É a possibilidade de voltar à infância e com ela, igualmente, indicar o recomeço da escrita poética e do tempo, indefinidamente. Assim, a imagem da menina do poema “Le souvenir”, cujo rosto era “a terra mesma” como a *Promé té ché* ou a menina de “L’Égypte”, pode transmutar-se, de forma

17 A observação é de Pinet-Thélot, 1998, p.83.

18 Pinet-Thélot, 1998, p.93 et passim.

mítica, na imagem de Prosérpina / Coré em *Les Planches courbes*. Através dela afirma-se o amor materno, mas também a esperança de um retorno ao tempo da origem, antes mesmo da consciência do tempo: novo nascimento, regeneração.

VII

Os mitos de Prosérpina/Coré e de sua mãe, Ceres, equivalente romano da deusa grega Deméter, filha de Saturno e Cibele, apresentam-se, ao menos na época clássica, unidos.¹⁹ Deusa das plantas que brotam, particularmente dos grãos – o nome Ceres provém de “ker”, de raiz indo-europeia que significa “crescer”, raiz também do verbo “criar” – e do amor maternal, Ceres surge em dois momentos de *Les Planches courbes*: na primeira parte, “La pluie d’été”, e em “La maison natale”. O mito, de forma resumida, diz respeito ao rapto de sua filha Coré (*Korê Dêmêtros*) pelo Hades. Coré colhia violetas e lírios quando o rei dos infernos decide levá-la consigo e torná-la sua esposa, geralmente designada como Perséfone. A esse rapto segue a busca de Ceres por toda a terra. É o momento em que bate à porta de uma cabana, conforme descrita na quinta parte das *Metamorfoses* de Ovídio. Recebida por uma velha, a quem pede algo para beber, no instante em que traz o cântaro aos lábios, depara com um menino que ri de sua avidez: “Dum bibit illa datum, duri puer oris et audax / constitit ante deam risitque avidamque vocavit”. Ceres, então, a mesma capaz de amar Prosérpina, é aquela que transforma essa outra criança num lagarto. Trata-se da mesma cena representada por Adam Elsheimer em *A zombaria de Ceres*, a que Yves Bonnefoy se voltaria no ensaio “Une Cérès à la nuit d’Adam

19 Sirvo-me aqui, e também com relação ao mito de Mársias, das indicações da enciclopédia de Daremberg e Saglio (1877), do *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique* (1981/1999) e do ensaio de Brunel, “Une poésie qui va droit: *Les Planches courbes*”, em *Yves Bonnefoy et l’Europe du XXe siècle*, 2003, p.145-62, que aborda brevemente os mitos de Ulisses, Ceres, Mársias e Caronte, sem, no entanto, estender sua análise ao questionamento das relações temporais.

Elsheimer”, no poema em prosa “La justice nocturne” de *La Vie errante* e na terceira parte de “La maison natale”, em que o eu é a própria criança.²⁰ Uma outra obra de Elsheimer consagrada ao mesmo tema, um guache, se deteria justamente nesse instante, em que Ceres, já com o lagarto a seus pés, observa-o pensativa.

Prosérpina/Coré é também associada a um mito da fertilidade. Ceres, alertada pela ninfa Aretusa, pede a Zeus que traga a sua filha de volta.²¹ Este, depois de tentar convencê-la de que Hades não é um esposo tão indigno, permite que Prosérpina volte à terra, alternadamente, em temporadas de seis meses, a que corresponderá o tempo de germinação. A abundância da luz no primeiro poema de *Les Planches courbes*, o fruto iminente, as espigas, a oliveira, o excesso de grãos do terceiro poema de “La pluie d’été”, como nas odes de John Keats, multiplicam a referência a essa fecundidade: “season of mists and mellow fruitfulness”.²² Trata-se de um passado – “ó, lembrança” – mas também da morte, num movimento cíclico das estações revisitadas por esse lugar indicado pelos poemas: outono da vida, mas também “verão” em “La pluie d’été”, ou primavera.²³ Uma das representações mais comuns do retorno de Prosérpina mostra-a, precisamente, saindo da terra e saudando a luz, ao lado de sua mãe, Ceres/Deméter – cuja etimologia se aproximaria ainda de *Gê mêtêr*, porque personificaria a terra vista como divina: *Gê* seria a terra em sua realidade material absoluta, que produz e alimenta, mas também protetora das crianças: deusa *paidophilês*. Pode-se, nesse sentido, compreender a representação materna da sétima

20 *Vie errante*, 1993, p.72; *Nuage Rouge*, p.238-239; *Planches*, p.85. Yves Bonnefoy escreveu, ainda, “Elsheimer et les siens”, *Nuage Rouge*, p.27-39.

21 Uma variante órfica do mito afirma que Deméter/Ceres é que desceu aos infernos.

22 “Saison de l’abondance dans la brume”, na tradução em *Keats et Leopardi*, 2000, p.35. Há uma menção ao mito de Prosérpina na “Ode to melancholy”, de John Keats.

23 Brunel, 2003, p.162: “Oui, c’est l’automne déjà et Yves Bonnefoy le sait, l’automne d’une vie qu’on souhaite aussi longue que possible [...]”. In: *Yves Bonnefoy et l’Europe du XXe siècle*, textes réunis par M. Finck, D. Lançon, M. Staiber, Presses Universitaires de Strasbourg, 2003.

parte de “Que ce monde demeure!”, quando a mãe pede à criança que beba, após sua queda.

Bois, disait elle qui
S’était penchée
Quand il pleurait, confiant,
Après sa chute. (*Planches*, p.30)

[Beba, dizia ela que
Se inclinara
Ao vê-la chorar, confiante,
Após sua queda.]

Conjuga-se, igualmente, com a imagem da terra que ressurge já no poema seguinte de “Que ce monde demeure!”, com os olhos fechados, pedindo que uma mão a guie:

Terre, qui vint à nous
Les yeux fermés
Comme pour demander
Qu’une main la guide. (*Planches*, p.31)

[Terra, que veio até nós
Os olhos fechados,
Como para pedir
Que uma mão a guie.]

Do mesmo modo, na primeira parte do poema “La pluie d’été”, o sonho de um pintor vislumbraria na representação da terra o seio coberto pelo “tecido da chuva”, o solo fértil:

Terre,
L’étoffe de la pluie se plaquait sur toi.
C’était comme le sein
Qu’eût rêvé un peintre. (*Planches*, p.15)

[Terra,
 O tecido da chuva se colava sobre ti.
 Era como o seio
 Que tivesse sonhado um pintor.]

A menção principal de Yves Bonnefoy ao mito de Ceres e Prosérpina encontra-se, no entanto, na última parte do poema “La maison natale”. Nela há uma questão central à sua poética que retoma alguns dos caminhos indicados até aqui: a duplicidade do renascimento e da morte. Prosérpina é também Perséfone, a esposa de Hades. No poema de *Les Planches courbes*, é o instante em que o eu reconhece a presença de Ceres. A esperança de reencontro com a filha se converte na busca de um lugar natal, de um renascimento:

Beauté et vérité, mais ces hautes vagues
 Sur ces cris qui s’obstinent. Comment garder
 Audible l’espérance dans le tumulte,
 Comment faire pour que vieillir, ce soit renaître,
 Pour que la maison s’ouvre, de l’intérieur,
 Pour que ce ne soit pas que la mort qui pousse
 Dehors celui qui demandait un lieu natal?

Je comprends maintenant que ce fût Cérés
 Qui me parut, de nuit, chercher refuge
 Quand on frappait à la porte, et dehors,
 C’était d’un coup sa beauté, sa lumière
 Et son désir aussi, son besoin de boire
 Avidement au bol de l’espérance
 Parce qu’était perdu mais retrouvable
 Peut-être, cet enfant [...] (*Planches*, p.97)

[Beleza e verdade, mas as ondas altas
 Sobre os gritos que se obstinam. Como guardar
 Audível a esperança no tumulto,
 Como fazer para que envelhecer seja renascer,

Para que a casa se abra, do interior,
 Para que seja apenas a morte que empurra
 Para fora o que pedia um lugar natal?

Compreendo, agora, que foi Ceres
 Que me surgiu, na noite, para buscar refúgio
 Quando batiam à porta, e fora,
 Era, súbito, sua beleza, sua luz
 E também seu desejo, a necessidade de beber
 Avidamente na jarra da esperança
 Porque estava perdida, mas ao reencontro possível
 Talvez, essa criança (...)]

Como fecho à parte final de “La maison natale”, trata-se da abertura da casa àquela que espera, talvez como a *Promé té ché* da narrativa “L’Égypte”, que, também como o eu, “envelhecia”.²⁴ A busca de Ceres se transforma no sentimento de exílio que aparta o eu de sua casa natal, de sua infância. Ressuscitadas pelo movimento das ondas e dos gritos que se obstinavam, elas vêm responder a seu desejo de acolhê-las, de reencontrá-las, na esperança indicada pelo poema: “avidement au bol de l’espérance”, contra o “ávido esquecimento” do poema VII. O eu pede um retorno a esse instante de amor celebrado, como na união de Ferdinand e Miranda em *The Tempest* de Shakespeare – união do pai, da mãe e do filho, em Bonnefoy, na mesa posta ao jardim de “La maison natale” – quando a primavera é cantada por Juno, Íris e Ceres, a que se referem os versos seguintes:

Earth’s increase, and foison plenty,
 Barns and garners never empty,
 Vines with clust’ring bunches growing,
 Plants with goodly burden bowing;

24 Sobre a narrativa “L’Égypte”, cf. capítulo anterior.

Spring come to you at the farthest,
 In the very end of harvest.
 Scarcity and want shall shun you,
 Ceres' blessing so is on you. (Shakespeare, 1988, p.1184)

Ainda que o renascimento seja apenas um desejo: Ísis, deusa do renascimento, é apenas a imagem de uma estátua desgastada pelo tempo na parede da sala de aula em “La maison natale”, como observou Pierre Brunel²⁵ e, nesse sentido, a sua beleza é justamente aquela do que “deve morrer” como na “Ode to melancholy” de John Keats: “Beauty that must die”²⁶ tal renascimento é o desejo de reparação conferido à perda. É esse o desejo de fazer, no poema, com que “envelhecer seja renascer”. Pensamento quimérico, é certo, e cuja representação retomará as imagens da infância abarcadas pelos mitos da origem, da música, tanto quanto da origem da literatura e da arte.

VIII

Mársias é um desses mitos. Sileno frígio inventor da flauta de dois ou mais tubos – a *syrix*, “siringe”, mas também “flauta de Pã” – é derrotado e esfolado vivo após desafiar Apolo para um torneio. Esse é o sentido indicado, por exemplo, pelo soneto intitulado “Marsyas” do livro *Les Trophées* de José Maria de Hérédia, publicado em 1893, em que se condena o deus cruel: “O Dieu cruel! O cris! Voix lamentable et tendre!”²⁷

25 Brunel, p.152. “L’Isis du plâtre / Du mur de cette salle, qui s’écaille [...]”, *Planches*, p.88.

26 Keats et Leopardi, p.26-27.

27 A indicação é, ainda uma vez, de Pierre Brunel. Há outras referências ao mito de Mársias nas *Metamorfoses* de Ovídio, VI (382-400), na *História* de Heródoto (livro VII) e nas *Fábulas* de Higino, que o aproximaria de Pã.

A condenação é a mesma da primeira parte do poema “Les chemins” de *Les Planches courbes*. Nela Apolo é o deus “de nada mais que número”. Diferentemente do mito original, no entanto, como consta também de *Anabase* de Xenofonte, em que se descreve a origem do rio de nome Mársias, a imaginação das crianças que ouvem a música de sua flauta faz com que ele, desta vez, vença o deus impiedoso.

Heureux d’entendre au loin
 Sa syrinx simple
 Vaincre, Marsyas enfant, le dieu
 De rien que le nombre. (*Planches*, p.19)

[Felizes de ouvir longe
 Sua siringe simples
 Vencer, Mársias criança, o deus
 De nada mais que o número.]

Pode-se afirmar, em primeiro lugar, que a infância de Mársias é uma resposta à morte. Anterior à crueldade de Apolo, sugere a permanência das coisas simples, a música, a “luz dos frutos/De miúda presença”. Como no poema *Pan et Syrinx* de Paul Claudel, são como os “grandes risos claros”: Mársias é aquele que parece conduzir a todos na segunda parte do poema, como Pã, “rindo sempre”.

Numa referência às *Confissões* de Agostinho, Yves Bonnefoy, no primeiro texto de *La Vie errante*, intitulado “Lis le livre!”/“Leia o livro!”, já havia representado essa mesma criança que guia, desta vez um velho, entre “grandes coisas e seres e animais simples”. O velho se aproxima do jardim. Debruça-se sobre um livro de cores que desvanecem, numa mesa onde há também lápis, pincéis, frascos de cores claras. É quando pede perdão por ter vagado tanto pela terra. Nesse instante, observa no livro de papel cinza alguns desenhos já começados. A eles acrescentará cores, até o momento em que uma mão, afastando seus dedos e com o lápis, ajudá-lo a “criar o mundo”.

[...] Mais non, il n'a pas quitté le banc sous les orangers, et son livre à lui ce n'est qu'un cahier de gros papier gris, ou brun jaune, cousu par de la ficelle, où on avait commencé à dessiner, autrefois, et pour lui sans doute – pour un enfant –, de ces grandes choses et êtres et bêtes simples avec lesquels, gauchement, il faudrait, lui avait-on dit, qu'il vive, et aussi bien meure, un jour. [(...) Mas não, ele não deixou o banco sobre as laranjeiras, e seu livro é só uma caderno de toscos papel cinza, ou marrom claro, atado com um laço, onde havia começado a desenhar, outrora, e para si sem dúvida – para uma criança – essas coisas e seres e animais simples com os quais, sem jeito, ele precisava, disseram-lhe, viver, e também morrer, um dia.] (VE, p.16)

O mito infantil é, portanto, não apenas um modo de o eu retornar a esse instante prévio ao assassinio de Mársias. As cores indicariam, como a música ou o som das palavras, esse lugar de criação/recriação, privilégio que se oferece ao olhar e que faz da memória, como para o Emílio de Jean-Jacques Rousseau, antes uma “memória das coisas” (*memoria rerum*), do que uma “memória das palavras” (*memoria verborum*).²⁸ A infância torna-se o lugar privilegiado dessa apreensão sensorial: “dom da inocência” que se concederia o eu no poema “Une pierre”. (*Planches*, p.18) Em “Lis le livre!”, o velho pedia à criança que cantava: “reabra os olhos”. O pequeno deus de “L'encore aveugle” de *Les Planches courbes*, do mesmo modo, tenta abri-los pela primeira vez:

Il cherche, simplement,
À voir, comme l'enfant voit, une pierre,
Un arbre, un fruit (*Planches*, p.108)

[Busca, simplesmente,
Ver, como a criança vê, uma pedra,
Uma árvore, um fruto]

28 A sugestão sobre a pedagogia da memória em Rousseau, contra a mnemotécnica antiga, é do estudo de Weinrich, 2001, p.104.

É possível aproximá-lo do deus-menino do oitavo poema de *O Guardador de rebanhos* de Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa. Deus criança que quer ver nas coisas as próprias coisas. A citação é longa e recolhe as diversas ressonâncias desse poema e do livro de Yves Bonnefoy: a criança correndo pela relva e rindo, o aprendizado do eu, “aprendizado do desaprender”, a mão que o guia pelos caminhos, as pedras arremessadas como se cada uma “fosse todo um universo”:

Num meio-dia de fim de primavera
 Tive um sonho como uma fotografia.
 Vi Jesus Cristo descer à terra.
 Veio pela encosta de um monte
 Tornando outra vez menino,
 A correr e rolar-se pela erva
 E a arrancar flores para as deitar fora
 E a rir de modo a ouvir-se de longe. [...]
 A mim ensinou-me tudo
 Ensinou-me a olhar para as cousas. [...]

Ele mora comigo na minha casa a meio do outeiro.
 Ele é a Eterna criança, o deus que faltava.
 Ele é o humano que é natural,
 Ele é o divino que sorri e que brinca. [...]

A Criança Nova que habita onde vivo
 Dá-me uma mão a mim
 E a outra a tudo que existe
 E assim vamos os três pelo caminho que houver,
 Saltando e cantando e rindo [...]

Ao anoitecer brincamos as cinco pedrinhas
 No degrau da porta de casa,
 Graves como convém a um deus e a um poeta,
 E como se cada pedra
 Fosse todo um universo [...] (Pessoa, 1994, p.209-11)

Evidentemente, não é necessário aprofundar as diferenças que marcam as duas poéticas, para que se compreenda o lugar dessa infância na poesia de Alberto Caeiro a partir de um contraste também com a infância de outro heterônimo, Álvaro de Campos. Tampouco aprofundar a resposta que Haquira Osakabe identificou na figura desse deus-menino, “modo de negação radical da degenerescência do mundo que o século XIX lhe havia ensinado”. Para Caeiro, tanto ele quanto o mito de Dom Sebastião seriam “êmulos ficcionais de um mesmo esforço regenerador do mundo”. (Osakabe, 2002, p.152; 203)

Pode-se observar, contudo, a emergência de um universo infantil atravessado pela presença do olhar. É certo que em Caeiro as coisas não têm dentro: mundo diáfano, sem sombras. Para Robert Bréchon, “o universo de Caeiro é plano, sem profundidade nem significado, mas também sem vácuos de sentido, já que cada coisa se significa plenamente e apenas a si própria”. (Bréchon, 1998, p.211) Mesmo a faculdade de lembrar torna-se, nesse sentido, antinatural. Para o eu de *O Guardador de rebanhos* é lei da natureza o passar e o esquecer. Trata-se de uma exaltação da realidade física que o aproximaria de Yves Bonnefoy. Há mesmo, em ambos, uma transferência do divino para a proximidade. A afirmação sobre Alberto Caeiro é de Robert Bréchon: “é a própria aparência, em sua iridiscente presença, em sua inumerável realidade, que é divina” (idem, p.219). A essa presença corresponderia o “ensinamento do olhar”.

Em Yves Bonnefoy, tal olhar está repleto de menções ao uno de Plotino, desde “Les tombeaux de Ravenne”, uma das referências filosóficas mais frequentes em sua obra crítica. Uma dessas menções se encontra em *La Vie errante*, quando pergunta: “por que se colocar de antemão no seio das próprias categorias que destruíram a unidade e fazem que a esqueçamos?”. (VE, p.201) O contexto, ainda uma vez, remete a uma unidade primordial, simples, de que não se deve esquecer. Para Plotino, “é o uno que é simples e o princípio de todas as coisas”: suficiente a si mesmo, indeterminado, “experiência direta em que toda necessidade de explicar desapareceu”. (Plotino, 1999, p.178-9) Pode-se mesmo afirmar que a noção

de “suficiência” de Yves Bonnefoy se aproximaria dessa descrita por Plotino na sexta *Enéada*.

Mas o ensinamento do olhar em *Les Planches courbes* se soma, ainda, a uma outra questão que se pode indicar através da referência ao poema de Alberto Caeiro. Como na ode de Ricardo Reis que traz as presenças de Pã e Ceres – “Pã continua a dar / Os sons da sua flauta / Aos ouvidos de Ceres”: deuses “cheios de eternidade” – o Jesus Cristo de *O Guardador de rebanhos* parece ampliar a dimensão de um mundo infantil, duplamente, em direção à representação mítica e a um lugar da regeneração do tempo. O Cristo no poema de Caeiro desce a encosta de um monte “tornado outra vez menino”, ele é a “criança nova”. Em Bonnefoy, a imagem da criança também se conjuga com aquela do mito, através das presenças de Prosérpina e de Mársias. O contraste com o poema de Caeiro permite identificar, no entanto, um caráter pouco circunscrito da mitologia de Yves Bonnefoy. As crianças são como o Cristo de Caeiro, mas também Moisés, cuja travessia foi por vezes indicada pelo poeta, ou Pã, ou mesmo Dionísio, deus do eterno renascimento e das vinhas que se espalham por *Les Planches courbes*. Tal ressurreição será matéria para a peça de William B. Yeats traduzida por Bonnefoy, *The Resurrection*, que põe lado a lado as figuras de Dionísio e Cristo. O mito comportaria, portanto, um movimento duplo: um certo abandono da dimensão histórica, em que a poesia recuperaria uma memória dos tempos primordiais, mas também o esforço de desprender dessa “memória dos seres” as características com que a sociedade os alienava. Nesse sentido, eles, como a escrita, adquiririam uma significação ampla.

[...] Nê de l’impatience d’un jeune esprit que rebutaient des modes de vie factices, des valeurs certainement étouffantes, l’écrit permet à l’auteur de dégager de sa mémoire des êtres les traits qu’il lui parut que la société aliénait. (*Lieux*, p.26) [(...) Nascido da impaciência de um jovem espírito desencorajado com os modos de vida afetados, com valores certamente sufocantes, o escrito permite

ao autor livrar de sua memória dos seres os traços com que a sociedade parecia aliená-la.]

O poema de Caeiro, ao apontar para a infância do Cristo, parece situá-la num lugar, como já se assinalou, também da regeneração da vida. Em *Les Planches courbes*, esse é o reencontro do eu consigo mesmo. Caeiro, de fato, é um dos únicos heterônimos de Fernando Pessoa que diz “eu” sem problematizá-lo. Assim, o eu de Yves Bonnefoy retornaria a uma memória intacta da infância: profundamente localizada, embora permeada pela presença desses mitos. Reconciliada, tanto mais, porque ela se torna a possibilidade de restituir/reconquistar, na palavra poética, uma identidade do eu. Trata-se de uma certeza de si que faz com que haja para o eu uma certa ausência de tempo: deuses e presenças “cheios de eternidade”, em conformidade com uma certa inatualidade.

Um último atributo de Mársias permite, entretanto, antes de retornar ao sentido dessa inatualidade, indicar uma das questões principais de *Les Planches courbes*. Com as melodias de sua siringe, o sileno é aquele que encantava as crianças e os homens. Para Alcebiades no *Banquete* de Platão, “tal é o efeito que as árias da flauta desse sátiro produziram sobre mim e muitos outros”. Alcebiades refere aqui a Sócrates, capaz de produzir o mesmo efeito com “simples palavras”. É uma resposta a seu discurso sobre o amor do belo e do bom. Para ficar a seu lado, sugere, como Ulisses diante das sereias, que se tampem os ouvidos. A aproximação entre a música do sileno e o episódio das sereias passa a abarcar, então, o caminho pelos sentidos da verdade e da beleza. A eles se dedica a fala de Sócrates no *Banquete* e no *Fedro*. Os dois termos encontram-se associados, igualmente, em *Les Planches courbes* de Yves Bonnefoy, talvez como jamais estiveram, como afirmaria Jean Starobinski.²⁹ Com eles, é possível passar ao último mito.

29 A sugestão que será desenvolvida é do ensaio “Beauté et vérité: notes sur un parcours de lecture”, em *Yves Bonnefoy et l'Europe du XXe siècle*, 2003, p.81-95.

IX

A menção a Ulisses se encontra no poema em duas partes “Dans le leurre des mots”, central a *Les Planches courbes*. O poema traz a presença, na primeira parte, de um Ulisses adormecido pelo canto do rouxinol. Evocam-se as imagens do sonho e do despertar. A partir daí, na segunda parte, o poeta se dirige à poesia. É quando aprofunda os sentidos da beleza, já indicada desde o início de *Les Planches courbes*, e da verdade. Em “À même rive”, o poeta já havia afirmado o sonho de reunir os dois caminhos, tomando para si a imagem do espelho capaz de figurar, por vezes na mesma margem, as coisas e os nomes, o céu e o quarto:

Parfois prend le miroir
Entre ciel et chambre
Dans ses mains le minime
Soleil terrestre.

Et des choses, des noms
C'est comme si
Les voies, les espérances se rejoignaient
À même rive.

[...] Rêver: que la beauté
Soit vérité, la même
Évidence [...] (*Planches*, p.51-2)

[Às vezes, pega o espelho
Entre céu e quarto
Nas suas mãos o mínimo
Sol terrestre.

E coisas e nomes
É como se
As trilhas, as esperanças se reunissem
Na mesma margem.

(...) Sonhar: que a beleza
 Seja verdade, a mesma
 Evidência (...)]

A unidade da vida se diria através da esperança desse reencontro. Assim estará no poema que evoca a presença de Ulisses. Adormecido, o herói despertará somente ao lembrar-se de que é preciso retomar o remo e seguir viagem. Nos dois trechos:

Et le rossignol chante une fois encore
 Avant que notre rêve ne nous prenne,
 Il a chanté quand s'endormait Ulysse
 Dans l'île où faisait halte son errance [...]

Lui cependant, dans les plis du chant triste
 Du rossignol de l'île de hasard,
 Pensait déjà à reprendre sa rame
 Un soir, quand blanchirait à nouveau l'écume,
 Pour oublier peut-être toutes les îles
 Sur une mer où grandit une étoile. (*Planches*, p.71-2)

[E o rouxinol nos canta ainda uma vez,
 Antes que o sonho venha nos tomar,
 Ele cantou quando dormia Ulisses,
 Na ilha de paragem à sua errância (...)]

Mas ele, nas dobras do canto triste
 Do rouxinol da ilha de acaso,
 Pensava já em retomar seu remo
 Uma tarde, voltando a espuma branca,
 Para esquecer talvez todas as ilhas
 Sobre um mar onde alarga-se uma estrela.]

Ulisses, de fato, ao longo de toda a *Odisseia*, precisa lutar contra algumas das tentações do esquecimento. São elas os “mais perigosos óbices ao retorno para casa, a ilha de Ítaca”, segundo Harald Weinrich. Em três episódios de sua narrativa aos feácios – os lotófagos, Circe e Calipso – o herói enumera essas drogas eficazes ao esquecimento. No primeiro deles, os marinheiros provam o saboroso fruto do lótus. O próprio Ulisses provará, em seguida, do amor da ninfa Calipso e de Circe. Há ainda o encontro com as sereias, a que faz menção Alcebiades no diálogo de Platão. Para escapar ao esquecimento, é preciso resistir às tentações.

No poema “Dans le leurre des mots”, há três questões que se podem relacionar com o mito de Ulisses. A primeira delas é a ideia de um passado mítico como “reserva de memória ou fonte da invenção fabuladora”, como caracterizaria Jean Starobinski no ensaio “Mémoire de Troie”, em que abordaria o poema “De vent et de fumée” de *La Vie errante*. Seria uma memória que projetaria o reflexo de um acontecimento coletivo trágico, a guerra de Troia, a que seriam insuficientes os recursos da poesia. Yves Bonnefoy, como Goethe, Baudelaire, Mandelstam, Seferis ou Yeats, se voltaria a essa origem, através da referência à “beleza triunfante” e ao “fogo da destruição”. (Starobinski, 2004, p.725-53) Na última estrofe de “De vent et de fumée”:

Ces pages sont traduites. D’une langue
 Qui hante la mémoire que je suis.
 Les phrases de cette langue sont incertaines
 Comme les tout premiers de nos souvenirs.
 J’ai restitué le texte mot après mot,
 Mais le mien n’en sera qu’une ombre, c’est à croire
 Que l’origine est une Troie qui brûle,
 La beauté au regret, l’œuvre ne prendre
 À pleines mains qu’une eau qui se refuse. (VE, p.99)

[Essas páginas são traduzidas. De uma língua
 Que assombra a memória que sou.
 As frases dessa língua são incertas
 Como nossas primeiras lembranças.
 Restituí o texto palavra após palavra,
 Mas o meu só lhes será uma sombra, diríamos
 Que a origem é uma Troia que queima,
 A beleza com pesar, a obra só detém
 Com as mãos uma água que se recusa.]

Trata-se de uma língua, além disso, que inquieta a memória do eu. Mesmo a água se recusa, novamente, às mãos do poeta, como a que escapara às mãos da criança, “a última que viu Helena”. Troia é a memória incerta que parece afirmar-se na sombra do texto poético. Ela é como um fogo que “corre no passado em cinzas” no poema sobre Ulisses de *Les Planches courbes*.

Aller confiants, nous perdre, nous reconnaître
 À travers la beauté des souvenirs
 Et le mensonge des souvenirs, à travers l'affre
 De quelques-uns, mais aussi le bonheur
 D'autres, dont le feu court dans le passé en cendres (...) (*Planches*,
 p.73)

[Ir confiantes, perder-nos, a nós mesmos
 Reconhecer na beleza das lembranças
 E na mentira das lembranças, no pavor
 De algumas, mas também na alegria de outras,
 Cujos fogo corre no passado em cinzas (...)]

O mesmo fogo traz a afirmação de uma beleza, através da oposição com o termo “mentira”. Essa é a segunda questão que se pode aproximar do mito de Ulisses. Diferentemente de *Hier régnerant désert*, em que a beleza era recusada, o eu opõe, desta vez, beleza

e mentira. A beleza é, decerto, a mesma que se afirma no poema sobre Helena (outro rapto, como o de Prosérpina): beleza que é um fogo, uma imagem, um sonho. Contudo, nada demoverá o eu de sua busca. Daí a confiança com que afirma o desejo de trazê-la à palavra poética, ao pedir que a poesia seja a “oferta da beleza na verdade”. Como em Platão, é possível dizer de uma beleza cujo brilho resplandece, simples e eterna, como a abelha que dança iluminada em “Les chemins”: abelha como a imagem identificada com os poetas no Íon, que “colhem suas melodias [...] semelhantes às abelhas”. Em *Les Planches courbes*, abelha também no penúltimo poema da primeira parte, iniciado com o verso “Passant, ce sont des mots”. É possível ouvi-la “errando de uma a outra das duas folhagens”.

Beleza tal qual uma lembrança duradoura, embora menos celestes. Porque as lembranças podem enganar. Mesmo a beleza de Helena talvez tenha sido apenas uma imagem, uma estátua. Contra a mentira das lembranças e das palavras, o eu, no entanto, segue confiante. Trata-se da mesma confiança na memória, para que ensine “palavras simples aos que buscam”. É o instante em que se poderia ver aproximar-se a terra, brilhar o farol:

Comme autrefois les arrivants, quand grandissait
Devant eux, à la fin du long voyage,
La terre dans l'écume, et brillait le phare. (*Planches*, p.80)

[Como outrora os que chegavam, quando crescia
Diante deles, no fim de longa viagem,
A terra na espuma, e brilhava o farol.]

A poesia, nesse sentido, seria como a esperança da chegada de viagem: a estrela que guia os viajantes, os astros fixos. A lembrança de Ulisses é a de uma terra a que se deve retornar. Mas surgem estrelas, todavia, “no céu ilusório”. (*Planches*, p.74)

Mesmo o retorno à Ítaca será provisório como no poema “Ulysses” de Tennyson: “I cannot rest from travel; I will drink / Life to the lees [...]”. Em *L'Arrière-pays*, o destino é menos o reencontro

com a terra natal, portanto, do que a peregrinação pelos signos do exílio e pelas tentações do esquecimento.

[...] Ah, comme je comprends la fin de l’Odyssée, quand Ulysse retrouve Ithaque, mais en sachant déjà qu’il lui faudra repartir, une rame sur l’épaule (AP, p.17) [(...) Ah, como compreendo o fim da *Odisseia*, quando Ulisses reencontra Ítaca, mas já sabendo que precisará partir novamente, com um remo no ombro]

Daí a duplicidade também da música que perpassa o poema. Ela adormece o herói, mesmo o inebria. Essa é a terceira questão que se pode aproximar do mito de Ulisses. A música é um dos temas mais próximos do esquecimento na *Odisseia*, para um herói que tanto dorme e é despertado. No retorno da ilha dos feácios à Ítaca, por exemplo, Ulisses é colocado ainda dormindo no navio, com “todos os sofrimentos esquecidos”.

O som da flauta que surge no fim de “Dans le leurre des mots” indicaria, no entanto, como a siringe de Mársias, a presença do mundo. Tal qual a imagem de Agostinho diante dos desenhos apenas esboçados em *La Vie errante*, a música traz a cor ao mundo. Ela se deixa ouvir nas palavras. Há uma unidade que se pretende entre a palavra e o mundo, entre o eu e a palavra, na confiança que é a memória, próxima à música. Ulisses, no episódio dos feácios, quando recebido pelo rei Alcínoo, pede, à certa altura, que o aedo Demódocos – cego como Homero – cante para todos a história do cavalo de Troia. É um dos instantes principais da *Odisseia*, momento em que o herói, tomado pela emoção, chora e revela a Alcínoo a sua verdadeira identidade. O prudente e viajado Ulisses não consegue dissimular, nesse instante, as lágrimas no rosto. O canto do aedo é, assim, aquele que permite, pela força de verdade e persuasão, o seu reconhecimento. Não se trata de um reconhecimento como o da ama Euricleia, que virá apenas no Canto XIX – a cicatriz provocada por um Javali – mas da palavra poética e da música. Narrativa perpassada por signos escondidos, em que o herói será o viajante anônimo ou o mendigo, o canto do aedo faz com que Ulisses se re-

vele e assumo a voz narrativa. A memória é, então, convocada. Com ela, pode-se relatar todos os acontecimentos ocorridos até ali desde a fuga de Troia. A música diz a sua relação com o tempo. É o mesmo que parece indicar o eu de “Dans le leurre des mots”: música que adormece e elucida, como a beleza do poema. No dístico da parte XI de “La maison natale”, ela surgiria novamente diante da imagem dos nautas lançados ao mar:

La beauté même, en son lieu de naissance,
Quand elle n'est encore que verité. (*Planches*, p.96)

[A beleza mesma, em seu lugar de nascimento,
Quando ela é ainda apenas verdade.]

São nadadores, ainda aqui, pedindo resgate. Esperança “no tumulto” e que se deve pretender “audível”, essa a pergunta do eu:

Comment garder
Audible l'espérance dans le tumulte. (*Planches*, p.97)

[Como guardar
Audível a esperança no tumulto]

No momento das evocações da casa natal, ouvem-se os “rumores d’outra margem”, os risos das crianças, o “ruído da cor”. Talvez para lembrar, como diria o poeta em *Le Nuage rouge*, que a forma musical é “forma do tempo”, e esse um aspecto da intimidade conquistada.

Je remarquerai d’abord que parmi toutes les formes de l’invention artistique [...] la forme musicale seule a pour matériau le temps, le temps qui se marque sur les horloges, le temps même où la vie croît et décroît dans les corps, le temps où le désir s’élance vers son objet, cependant que la mort, qu’a révélée le langage, ne cesse pas de grandir à l’horizon, en avant. La forme musicale est forme du temps, et de ce fait elle est en rapport plus intime qu’aucune autre

avec la réalité humaine [...] (*Nuage*, p.361-2) [Observarei de início que entre todas as formas de invenção artística (...) a forma musical é a única que tem como matéria o *tempo*, o tempo que se marca nos relógios, o tempo mesmo em que a vida cresce e decresce no corpo, o tempo em que o desejo se lança a seu objeto, enquanto a morte, revelada pela linguagem, não deixa de aumentar no horizonte, à frente. A forma musical é forma do tempo, e daí a sua relação mais íntima que qualquer outra com a realidade humana (...)]

X

Antes de concluir, no entanto, é preciso retomar o sentido de uma certa inatualidade que atravessa a poesia de Yves Bonnefoy. Numa das versões manuscritas de “Les tombeaux de Ravenne”, o poeta, ao pretender um adjetivo para a cidade italiana, hesita entre três alternativas, rasuradas mais de uma vez: “humble”, “simple”, “modeste”, humilde, simples, modesta. Outras poderiam ser somadas, imaginadas. Phillippe Jaccottet, nas breves observações de sua primeira viagem à Itália, reunidas em *Libretto*, opta por duas imagens: da distância, que é também a distância interior, e da paz. Os sentidos etimológicos de “humble”, baixo, perto da terra, de “modeste”, referente à medida, à moderação, se deixam recobrir, todavia, em Yves Bonnefoy, pelo sentido mais amplo de “simple”: a honestidade natural, a ação segundo os sentimentos, o que é incomposto e, portanto, impossível de análise, fácil de compreender, porque formado de poucos elementos: do latim *simplex*, simples, único, natural, ingênuo, sincero. Ravena: “Ville majestueuse, ville simple” / “Cidade majestosa, cidade simples”. Sob esse signo do “simple” mas também do “sens”, do “sentido”, Michèle Finck propôs a sua leitura da obra do poeta, centrada na relação com a música. Do mesmo modo, no ensaio “Terre seconde” de *Le Nuage rouge*, Yves Bonnefoy justificaria a escolha dos termos “simple” e “terre”, tão recorrentes nos livros *Dans le leurre du seuil* e *Les Planches courbes*.

“Simple”, et la “terre”, pour ne rien dire de cette idée d’“expérience”, aujourd’hui révoquée comme subjective, ce sont là des notions on ne peut plus incertaines, je sais bien, et je n’ignore pas davantage que ces imprécisions, ces miroitements au loin créent le danger de nostalgies d’âge d’or, de rêveries pastorales, par quoi on perd le goût de la vérité. Mais un certain rapport à la vie, à l’être – oui, je m’obstine à ces mots, ils disent mal, mais désignent –, un rapport à la fois de non-illusion et de plénitude, mûri à soi comme à la fin de l’été les lourdes grappes des treilles, cela a bien existé, dans des sociétés dont une lumière nous vient encore, cela se présente encore, ici ou là par le monde [...] (*Nuage*, p.127-8) [“Simples”, e a “terra”, para não falar dessa ideia de “experiência”, hoje contestada como subjetiva, eis aí noções as mais incertas, sei bem, e não ignoro além disso que essas imprecisões, esses espelhamentos ao longe criam o perigo de nostalgias da idade de ouro, de devaneios pastorais, com os quais perdemos o gosto da verdade. Mas uma certa relação com a vida, o ser – sim, obstino-me nessas palavras, elas dizem mal, porém designam –, uma relação tanto de não ilusão quanto de plenitude, amadurecida como as pesadas uvas dos cachos no fim do verão, isso bem existiu, nas sociedades cuja luz nos vem ainda, isso continua se apresentando, aqui ou aí pelo mundo (...)]

Trata-se de uma relação com a vida: de plenitude. Pode-se aproximá-la, em *Les Planches courbes*, dessa beleza que está ao lado da verdade, da música “que elucida”. É certo que ela não corresponde à nostalgia de uma idade de ouro: Troia é marcada pelo signo da ilusão e da destruição. Mesmo o passado de “La maison natale” deixa-se inscrever pela ausência. Os dois poemas em prosa ao final de *Les Planches courbes* encontram, ademais, a imagem das montanhas e da estrada perdendo-se “no incriado, na ausência”, e da criança rindo com as mãos e o rosto ensanguentados. Não se trata, além disso, de uma beleza “que não conhece nem nascimento nem morte”: essa a visão do *Banquete* de Platão. Tal pensamento contraditório esteve na base dos caminhos percorridos até aqui. O “simples”, a memória desse “simples”, indeseito, antes mesmo das pa-

lavras, constituiria uma “espécie de idealismo”, como reconheceria o poeta em *Le Nuage rouge*. A poesia designaria um lugar “que não se pode encontrar”. São os signos da unidade pretendida e da presença que se deixam, por vezes, confundir.

Et sous le signe de cette unité, que j’aime nommer présence, j’ai en esprit ce qui est peut-être en nous un désir encore, mais si profond celui-là qu’on peut l’estimer d’un autre ordre que les faims qui tenaillent la vie quotidienne, ou que perçoit la psychanalyse: désir élémentaire de vivre, de survivre, c’est-à-dire de faire corps avec le monde dès avant toute interprétation de ce que le monde peut être [...] (*Entretiens*, p.260) [E sob o signo dessa unidade, que gostaria de chamar presença, tenho em mente o que é talvez em nós um desejo ainda, mas tão profundo que podemos estimá-lo de uma ordem outra que as fomes que atormentam a vida cotidiana, ou que apreende a psicanálise: desejo elementar de viver, de sobreviver, isto é, de fazer corpo com o mundo anterior a toda interpretação do que esse mundo pode ser.]

Desejo de uma presença, de um habitar: na relação também com o passado. Para além, tanto mais, de toda interpretação. Nos mitos, Yves Bonnefoy parece ter encontrado, portanto, uma garantia desse conhecimento do mundo como Hermann Broch o definiria: intemporalidade do eu, “sentimento de uma segurança subtraída ao tempo”. (Broch, op cit., p.252) Tal conhecimento intuitivo, enraizado no mito, permitiria alçar o passado na direção de um presente sempre durável. Encontra-se aí o sentido de uma certa inatualidade/atemporalidade que se permite revelar nos poemas de *Les Planches courbes*. Hervé Ferrage divisou nos poemas mais recentes de Philippe Jaccottet um tempo não mais linear, porém cíclico, em que o homem se reconciliaria com a sua própria finitude e participaria “serenamente da ordem da criação”. Em *Cahier de verdure* e *Après beaucoup d’années*, Jaccottet afirmaria uma “fidelidade intransigente às emoções felizes de sua juventude”. No primeiro deles, aliás, pode-se encontrar novamente Prosérpina, filha da terra, colhendo flores.

Em Yves Bonnefoy, a memória da infância e dos mitos surge, igualmente, dessa reconciliação. Há mesmo um esforço de atingir o essencial, reduzindo o vocabulário a alguns símbolos, desde *Pierre écrite*. Ao essencial do simples soma-se, além disso, a ideia de um círculo indivisível, em que tudo é convocado. Nos poemas de “La maison natale”, é preciso observar a recorrência das expressões “partout”, “de toute part”, “autour de nous”, “em todo lugar”, “toda parte”, “em torno de nós”. Assim, pôde-se acompanhar a imagem da pedra cujo tempo borbulhava “em seu redor”. Nesse círculo, o tempo, o inacabável:

Du ciel inchangé l'errante lumière
Recommencera l'éternel matin (*HRD*, p.148)

[Do céu imutável a luz errante
Recomeçará a eterna manhã]

Inscrita sob o signo da confiança e do simples, a memória deixa de ser apenas a meditação melancólica ou o testemunho, para tornar-se, portanto, o momento em que o eu se deixa absorver pelo fluxo da vida, em seus começos e recomeços. Inatuais, uma vez que podem pertencer a qualquer tempo, e em que se chocam memória e escrita. Lembrar, assim, mas também esquecer, diz o barqueiro de *Les planches courbes*. Esquecer as palavras. A aquiescência ao tempo que passa não é, no entanto, apenas leveza. A memória do simples e o reconhecimento são atravessados pelos movimentos ininterruptos da interpretação de si e do mundo – e desde as águias que retornavam, em círculos, em *Douve*. Insatisfação “cheia de confiança”, a poesia: assim afirmaria Yves Bonnefoy. Ela permanece lacunar, difícil. Daí o reconhecimento de si perpassado pelas exigências e interrogações da palavra, na palavra, como em Marcel Proust. É quando o eu, em vista de um tempo do mundo, mas também dos livros recém-acabados, ao descobrir que há questões da existência para as quais não houve resposta, recomeça a escrever.

[...] Toute parole que nous formons va demeurer lacunaire, et je sais d'expérience qu'à peine tel livre terminé on va découvrir au fil des jours qu'il n'a pas dans sa profondeur de quoi répondre à telle ou telle question que l'existence nous pose. Ce sera déjà beaucoup – ou, pourrais-je dire, bien beau – si cette parole nôtre sait préserver dans ces moments-là notre exigence première, cette insatisfaction pleine de confiance, la poésie: qui fera qu'au lieu de se résigner à une langue déserte et une terre défaite on se remet à interroger le monde à travers les mots, on recommence à écrire. (*Entretiens*, p.67) [(...) Toda palavra que concebemos permanecerá lacunar, e sei de experiência que mal terminado um livro vamos descobrir com os dias que não há em sua profundidade com o que responder a tal ou qual pergunta que a existência nos faz. Será já muito – ou, posso dizer, bem belo – se essa palavra nossa conseguir preservar nesses momentos nossa exigência primeira, essa insatisfação cheia de confiança, a poesia: que fará que, em vez de nos resignar a uma língua deserta e a uma terra devastada, nós ponhamos novamente a interrogar o mundo através das palavras, que recomeçemos a escrever.]