

II Hesitação

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

Pablo Simpson

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

SIMPSON, P. L'Arrière-pays, Rue Traversière e Dans le leurre du seuil: sonho, hesitação e labirinto. In: *Rastro, hesitação e memória: o tempo na poesia de Yves Bonnefoy* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2016, pp. 205-277. 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/).

**L'ARRIÈRE-PAYS, RUE TRAVERSIÈRE E
DANS LE LEURRE DU SEUIL: SONHO,
HESITAÇÃO E LABIRINTO**

Quelles mains hésitantes
Et comme découvrant
Prendront, feuilletteront
L'ombre des pages?

(*DLS*, p.262)

[Quais mãos hesitantes
E como que descobrindo
Tomarão, folhearão
A sombra das páginas?]

I

L'Arrière-pays, publicado em 1972, inicia com uma citação de Plotino a propósito do uno e da terra estrangeira – “ninguém andar­á aí como numa terra estrangeira” – e com a descrição de um sentimen­to de inquietação nas encruzilhadas: “experimentei com frequência um sentimento de inquietação, nas encruzilhadas”. (*AP*, p.9) Mais à frente, no quarto capítulo, o narrador, diante de uma fronteira lin­guística entre a língua francesa e a latina, traz um desdobramento em quatro dimensões para a unidade que, no francês, é a do termo

“où”/“onde”. Fascinado por “essas palavras que dobravam” as suas, na dimensão imprevista de um segredo, encontra no latim: *ubi* para o lugar onde estamos, *unde* para aquele de onde vimos, *quo* para o lugar a que nos destinamos, *qua* para aquele por que se passa.

[...] Le “où” que le français ne faisait que contourner, l’employant comme du dehors, découvrirait dans sa profondeur une spatialité imprévue. Et parallèlement l’ici morne, le lieu d’énigme, s’ouvrait à une mémoire, un avenir, une science. (AP, p.111) [(...) O “onde” que o francês só contornava, empregando-o como que de fora, revelava em sua profundidade uma espacialidade imprevista. E paralelamente o aqui triste, o lugar de enigma, se abria a uma memória, um futuro, uma ciência.]

L’Arrière-pays apresenta, desde o início, uma interrogação sobre esse lugar imprevisto. A tradução corrente do título do livro, nesse texto repleto de traduções e de fronteiras, remonta a uma região para trás da costa do mar. A profundidade de campo é a profundidade dessa espacialidade imprevista para Yves Bonnefoy. É a mesma que tentará vislumbrar, de cima do barco, para além das igrejas e telhados de Tessalônica ou Esmirna na narrativa “L’Égypte”. Do mesmo modo, a tela que ilustra a capa de *L’Arrière-pays*, detalhe do díptico de Piero de la Francesca, mostra essa região distante, duplicando, como afirmaria o poeta, “o invisível e o próximo”, no horizonte muito baixo. Assim como nas encruzilhadas e na versão latina do termo francês “où”, um lugar de enigma, dado a partir desses diversos lugares, se abre ao gesto narrativo. Diante dos vestígios da consciência de Virgílio, como afirmaria, tais arcanos seriam, pouco a pouco, revelados. E como o narrador da *Recherche*, o de *L’Arrière-pays* decide escrever, para arrancar o real das reviravoltas da memória, das ilusões do desejo, para fixar no centro do pensamento “que a quinta questão na estrutura das quatro, insituável mas também a única que tinha resposta, é aquela que sonda o tempo e não o espaço”. (AP, p.119)

[...] Mais je l'ai dit: *vorrei e non vorrei*, quelque chose d'obscur en moi se refusait à la tâche. [(...) Mas disse-o: *vorrei e non vorrei*, algo de obscuro em mim se recusava à tarefa.] (AP, p.119)

Como no dueto de Don Giovanni e Zerlina da ópera de Mozart, há uma hesitação que responde a um desejo e que é o centro de uma proposição sobre o tempo. Desejo de uma terra do outro, de outro modo de si, de uma região “protegida pela amplitude de suas montanhas, selada como o inconsciente”. (AP, p.17) O “eu” hesita entre dois caminhos, nas encruzilhadas, no labirinto, como na última imagem do livro, ou entre o modo narrativo que viria assumir o relato, mesclado de autobiografia, e a reflexão, a crítica de arte, o ensaio filosófico. Tomando lugar, além disso, de uma primeira narrativa abandonada, que chamou de *Le Voyageur*. É a espacialidade imprevista dos quatro termos latinos, da encruzilhada, diante da paisagem distante e profunda, ou do próprio inconsciente despertado por uma narrativa permeada por sonhos, por presenças e omissões que o poeta se esforçará por compreender. As duas correções manuscritas na edição definitiva repousam sobre esse engano e o estatuto que ele passa a adquirir, uma vez lançado às palavras. Para dizer que são palavras de uma hesitação e que a própria escrita literária comporta esse instante. Por isso talvez o termo “*récit en rêve*”/“narração em sonho”, atribuído frequentemente a esses textos e cujo título designou em 1987 uma publicação conjunta de *L'Arrière-pays e Rue Traversière*. Explicita uma relação com outro modo de si, com outro modo de escrita literária, alternando “sonho” e “recusa do sonho”, na frase que se segue à dúvida de Zerlina: ilusão do sonho e saber da finitude. (AP, p.119) Alternando, do mesmo modo, a experiência vivida e a “beleza própria de uma obra”, ao recusar o prazer de criar artisticamente. Tais duplicidades trariam consigo uma relação com um “si” buscado a partir de um sentimento de exílio, na sensação “a mais humilde”: uma colher de estanho, uma caixa de ferro enferrujada. (AP, p.24) O objeto exila o “eu” melancólico, levando-o a uma outra terra “mais verdadeira”.

[...] le vrai chemin est celui, là-bas, qui s'éloigne, par des passes rocheuses de plus en plus resserrées. [...] o verdadeiro caminho é aquele, lá longe, que se afasta, por passagens rochosas cada vez mais fechadas.] (AP, p.18)

Mas entre um modo do exílio, no “verdadeiro caminho” que se distancia, uma vez tomada a decisão, e um pertencimento ao “aqui”, alcançando com o final de *L'Arrière-pays*, se situaria um questionamento sobre a hesitação como modo de acesso ao tempo. Trata-se da possibilidade de agir diversamente de como se agiu. Desdobrada na escrita poética, ou entre poesia e narrativa – “poésie” e “récit” – do mesmo modo, a hesitação apontaria para uma duplicidade entre narrativa apagada e outra aceita. São vários caminhos e retornos, também pelas obras de arte, pelo Perceval do *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes ou pela *Quête du Graal*, na edição que elaboraria com Albert Béguin em 1965, para esse texto repleto de encruzilhadas, já desde o início da saga, em que se pede ao cavaleiro, “que busca aventura”, que escolha entre o caminho da direita ou da esquerda.¹ Ou pelo *Hamlet* de Shakespeare: figura exemplar do hesitante. Diante da falha, da ordem fragmentada, fazendo da relação da pessoa consigo mesma um enigma/“le rapport de la personne à soi une énigme”, do destino uma solidão/“et le destin une solitude” (*Théâtre et poésie*, 1988b, p.70)² aos quais Hamlet só pode responder com a perspectiva do “readness”, do estar preparado/“être prêt”, segundo Yves Bonnefoy. Que é estar preparado/disponível também para o acaso, aceitando as coisas “como elas vêm, por mais desordenadas e contraditórias”. (Idem, p.76)

A liberdade desse instante, a hesitação entre um possível e um outro, encenaria a imagem principal do labirinto: a escultura medie-

1 *La Quête du Graal*, 1965, p.88. Cf. outras cenas de encruzilhadas, todas elas decisivas, p.102, 168 e 210.

2 Sobre a tradução de Yves Bonnefoy do *Hamlet*, cf. Breunig, Leroy C. “Bonnefoy’s Hamlet”; Martin, Graham Dunstan. “Bonnefoy’s Shakespeare translations”. In: *WLT*, 1979, p.461-70.

val da catedral de San Martino em Lucca, ao final de *L'Arrière-pays*. Não o labirinto da escrita ou da linguagem que Yves Bonnefoy recusaria mesmo em Jorge Luis Borges, vendo nele aquele que se obstina “no caminho da vida, nas etapas sempre distantes da ética e do religioso”, ao denunciar a ficção. (VP, p.340) Borges evidenciaria o que se perde nos meandros da linguagem. (VP, p.332) Labirinto, para Yves Bonnefoy, no momento em que a ação e o destino passam a constituir o espaço da narrativa, ainda que o poeta, mais tarde, como Bernini, abra-o e faça nascer daí “a vida do desejo aceito” (AP, p.154), opondo Bernini a Borromini, que fecharia o sonho sobre si, perdendo-se no labirinto. (AP, p.154)³ Trata-se, de maneira geral, de um momento em suspenso do “eu” diante de outra terra cuja revelação é esperada pelo poeta, mas ela mesma impossível face às suas escolhas. Duração aberta e imprevisível que Yves Bonnefoy observaria em Kasané, a menina do poema de Bashô, num instante de liberdade e acaso, frente ao viajante, este mais tarde, aliás, diante de outra menina, em “L'Égypte”. A citação é do ensaio sobre Bashô de *La Vérité de parole*.

[...] la liberté de l'instant, son hésitation entre un possible et un autre. C'est dans le temps, dans ce qu'il noue ou dénoue, le hasard aidant, que ce paysan a paru près du voyageur égaré, c'est dans la durée ouverte et imprévisible que Kasané est enfant encore, timide encore. (VP, p.565) [(...) a liberdade do instante, sua hesitação entre um possível e um outro. É no tempo, no que ele ata ou desata, com o acaso ajudando, que esse camponês apareceu perto do viajante perdido, é na duração aberta e imprevisível que Kasané é criança ainda, tímida ainda.]

3 “Borromini le gnostique, et mon proche à bien des moments (quand j'interrogeais l'autre route, au carrefour), reçoit le rêve sur soi et se perd, dans le labyrinthe.”

II

Mas voltemos ao início de *L'Arrière-pays*. Nele o poeta descreve o sentimento de inquietação que há nas encruzilhadas. Instante de decisão e indecisão, entre o caminho que se escolhe e outro que é deixado para trás. Hesitação “entre a gnose e a fé, o deus escondido e a encarnação”, recusa que se alimenta também do que é recusado. (AP, p.31) Tempo suspenso de nossas possibilidades sempre perdidas, nessa terra “onde teria podido viver e que desde então perdi”. (AP, p.9) A questão central que repercute em todo o texto é essa hesitação ou inquietação como um “verdadeiro comportamento para com a vida, para com a nossa realidade pessoal”, como afirmaria Kierkegaard em *O desespero humano*. (Kierkegaard, 2004, p.14)⁴ Num tempo marcado pela “preeminência do possível”, pela escolha, pelo “instante decisivo” que será o centro do desejo e mesmo da fruição perversa do narrador do *Diário de um sedutor*, em que a ironia denunciaria “tanta ética” ao preferir a busca de um “céu da estética” onde tudo é leve, belo, fugitivo.⁵ Hesitação também sintática, em Bonnefoy, com sua pontuação imprevista, seus “quase”, seus verbos no condicional, para enunciar um sentimento que, no fim do livro, se acompanhará de uma narrativa sobre um historiador que encontrou no *Burlington Magazine* o quadro de um dos artistas discípulos de Crivelleschi em que havia um rosto. O “sentimento desconhecido” – “ce visage, me dis-je, exprime par son sourire (mais ce n'est pas un sourire) un sentiment inconnu” / “esse rosto, digo para mim, exprime por seu sorriso (mas não é um sorriso) um sentimento desconhecido” – (AP, p.135) com o qual o poeta pretenderá esboçar um projeto de narrativa, é o mesmo que se pode vislumbrar já nas primeiras frases de *L'Arrière-pays*.

4 “E ela representa, para o cristão, a seriedade por excelência”. A inquietação é um dos termos frequentes a Kierkegaard. Retornarei a ele mais à frente, ao se aprofundarem as noções de “angústia” e “instante” em Yves Bonnefoy.

5 Wahl, Jean. Op cit., 1938. “Le temps était marqué pour Kierkegaard par la prééminence du possible”, p.288. Cf. tb. (Kierkegaard, 1979, p.50-1).

J'ai souvent éprouvé un sentiment d'inquiétude, à des carrefours. Il me semble dans ces moments qu'en ce lieu ou presque: là, à deux pas sur la voie que je n'ai pas prise et dont déjà je m'éloigne, oui, c'est là que s'ouvrait un pays d'essence plus haute, où j'aurais pu aller vivre et que désormais j'ai perdu. (AP, p.9) [Experimentei com frequência um sentimento de inquietação, nas encruzilhadas. Parece-me nesses momentos que esse lugar ou quase: aí, a dois passos do caminho que não tomei e do qual já me afasto, sim, que aí se abriria uma região de essência mais alta, onde teria podido viver e que desde então perdi.]

Era preciso “dar precisão” a esse pensamento. Fazendo, além disso, do sonho a possibilidade de vivê-lo, de tomá-lo a sério “em minha condição pessoal”. (AP, p.136) Primeira alternativa: o historiador vê uma fotografia que reproduz a tela no *Burlington Magazine*. Depois de pesquisá-la, decide escrever um artigo, até que encontra um linguista, este também fascinado por uma “quase invisibilidade” que confirma a presença de um “sentimento desconhecido” no dialeto úmbrio na mesma época do pintor em questão. Face a esse novo caminho, o historiador, tomado pela “profundidade do instante que vem, pela qualidade das escolhas que precisará fazer”, detém-se como numa encruzilhada:

Eh bien, les grandes routes, amplement dessinées à flanc de montagne, semblent, de loin, nous parler, nous garantir l'évidence, d'un signe qu'elles tracent sous les nuages, un signe fixe, mystérieux dans la mobilité du ciel et des choses. Mais qu'on s'approche, et sous les roues de la voiture elles s'aplanissent, se font ligne droite, se démêlent du signe annéanti, de l'énigme – une forme pourtant continuant d'exister, mais derrière nous, au-dessus, autour, lointains où ne s'accumule plus que l'être de notre passage, crête d'où déjà ne ruisselle plus que l'éternité de l'instant. (AP, p.143) [Ora, as grandes estradas, amplamente desenhadas no flanco da montanha, parecem, de longe, nos falar, nos garantir a evidência, de um signo que traçam sob as nuvens, um signo fixo, misterioso na mobilidade

do céu e das coisas. Mas quando nos aproximamos, eis que sob as rodas do carro elas ficam planas, fazem-se linha reta, se desembaraçam do signo aniquilado, do enigma – uma forma, contudo, continua a existir, porém atrás de nós, acima, em torno, distâncias onde não se acumula mais do que o ser de nossa passagem, pico de onde já não jorra senão a eternidade do instante.]

As grandes estradas que parecem garantir uma evidência, no signo fixo e misterioso que traçam sob as nuvens – estradas como as que estarão em “Rouler plus loin” de *Les Planches courbes* – se livram, todavia, do enigma. Trata-se de uma forma, como afirmaria o poeta, que continua a existir nesses outros lugares ao lado do centro (atrás, acima, em torno, longe) (*AP*, p.31), multiplicando a referência ao lugar, como nos quatro significados latinos para o termo “où”. Indica-se também um sentido de passagem, em consonância com a eternidade do instante: acúmulo a que se retornará no último estudo consagrado aos dois livros *Ce qui fut sans lumière* e *Les Planches courbes*. É como um outro instante, no poema de *Ce qui fut sans lumière*, em que a sombra vai em direção a um outro lugar deixado para trás.

Car tout instant terrestre est un carrefour
Où, quand l'été s'achève, va notre ombre
Vers son autre pays dans les mêmes arbres (*CFL*, p.43)

[Pois todo instante terrestre é uma encruzilhada
Onde, quando o verão acaba, vai nossa sombra
A sua outra terra nas mesmas árvores]

Tal hesitação repõe, antes de tudo, uma outra: nos rastros que afirmavam, duplamente, um aqui e um distante, um mesmo e um outro, no paradoxo ontológico que se percorreu ao longo dos estudos anteriores. A palavra poética hesitava entre um mundo em desagregação e um outro restituído. Ao recompor a história de sua própria inquietação, o narrador de *L'Arrière-pays* persistiria na

busca de um “lugar verdadeiro”. A narrativa retraçaria, assim, a história dos encontros que o marcaram, como esse encontro duplicado face aos signos esquivos, aos rastros de outra presença. Duplicado, além disso, porque o narrador que retorna à Veneza e visita uma exposição consagrada a “Crivelli e i Crivelleschi” – Carlo Crivelli e seus imitadores e alunos – encontra na figura do historiador a possibilidade de um relato sobre si mesmo. Confrontado com o “sentimento desconhecido” de uma aparição – até então a exposição teria sido como um encontro ao qual a outra pessoa não veio – o poeta imagina esse personagem que, por sua vez, se colocará diante da mesma encruzilhada do “eu”, observando um rosto de expressão singular, mas não o mesmo, talvez o de uma tela “de mais difícil atribuição”. A narrativa em primeira pessoa encontra uma terceira, ambas frente a essa invisibilidade de um objeto, a essas aparições que se desfazem, como as montanhas, à difícil necessidade de “continuar a experiência” no ensaio ou na literatura, experiência “para além das palavras que ela faz florescer”.

C'est comme s'il éprouvait, oserai-je l'écrire, un sentiment destiné à lui rester inconnu. / Je ne sais si j'aurais osé, car quelques heures plus tard j'avais déjà renoncé à rédiger le récit. (AP, p.145-6)
 [É como se experimentasse, ousarei escrevê-lo, um sentimento destinado a permanecer-lhe desconhecido. Não sei se teria ousado, pois alguns instantes mais tarde já havia renunciado a redigir a narrativa.]

No entanto, o “eu” redige a narrativa, talvez porque o historiador fosse ele mesmo – “l'historien, c'était moi, et tout mon passé et tout mon possible” / “o historiador era eu, e todo meu passado e todo meu possível” – (AP, p.147) e porque a gênese da narrativa alcançada, *L'Arrière-pays*, estivesse também nesse outro encontro, que reorienta as convicções do “eu” e cuja impossibilidade/possibilidade de transformar-se em ficção indica um dos caminhos principais da atividade poética de Yves Bonnefoy. A narrativa recusada, o caminho recusado, diga-se assim, é aquele denunciado, que surge

em toda a sua negatividade em *L'Arrière-pays*. Do mesmo modo, na narrativa “Les découvertes de Prague” de *Rue Traversière*, que conta a descoberta de um historiador de uma sala em Praga que continha uma coleção de quadros do século XVII desde então jamais vistos – um pouco como na narrativa final de *L'Arrière-pays*, abrindo-se a um lugar de enigma, num passado que é “outro” e que rompe com a continuidade do presente – tal descoberta é a via de uma negatividade, mas também de um retorno “mais profundo” ao presente. É esse presente que será ainda desdobrado na reflexão que antecede e sucede a narrativa de *Rue Traversière*, estendendo-se ao texto seguinte, chamado de “Nouvelle suite de découvertes”, em que o “eu” retorna à narrativa anterior. Retificam-se algumas de suas informações, compreendem-se as motivações do primeiro relato.

Est-ce là, ce premier musée, l'origine de l'information en définitive erronée dont je fus la victime, certainement complaisante?

[...] Oui – je reprends ces quelques dernières pages, je les relis, les redécouvre, plutôt [...]

[...] Je relis, c'est toujours difficile, les phrases imprimées, publiées. Je m'efforce de regarder du dehors ces mots que j'ai décidés chacun. (*RT*, p.58, 61 e 62)

[Será que está aí, nesse primeiro museu, a origem da informação em definitivo errônea de que fui vítima, certamente complacente?

(...) Sim – retomo essas últimas páginas, releio-as, redescubro-as, sobretudo

(...)

(...) Releio, é ainda difícil, as frases impressas, publicadas. Esforço-me para olhar de fora cada uma dessas palavras que decidi.]

O narrador relê e reescreve, de algum modo, “Les découvertes de Prague”. A hesitação é essa com que se aprofunda, num segundo

momento, a primeira escrita. O “eu” de “Nouvelle suite de découvertes” vem explicitar os acontecimentos ou omissões que, no primeiro texto, tiveram “valor decisivo”. (AP, p.61) Porque o narrador havia se esquecido de uma informação principal, a de que jamais existira, segundo o artigo de T. Gottheiner consultado também na *Burlington Magazine*, uma sala perdida. Com suas próprias palavras, o “eu” protegeu “inconscientemente, a informação inicial, aquela que lhe permitia sonhar”. (AP, p.58) O inconsciente, aliás, é o mesmo de que se adverte o leitor no início de “Les découvertes de Prague”, ao apontar-se para um processo de escrita que é também um sonho, capaz de abrir “a parcela de vida secreta” e que o “eu” ajudaria, com o “trabalho prudente das rasuras”, a melhor respirar. (AP, p.42) Abre-se a escrita, por assim dizer, como a porta da sala do castelo de Praga, “insituável”, ou como também o “arrière-pays”. Para dizer de um inconsciente que é despertado pelas palavras. A galeria perdida, o desconhecido, “eis que descubro que estão em cada uma de nossas palavras”. (AP, p.59) Palavras do fechamento/“mots” onde o desconhecido se fecha, mas também vestígios que se mantêm nas palavras/“paroles” como memória. Não é preciso retomar a dialética do “rastro” que encontra, aqui, e de maneira geral, a sua contraparte nas inquietações, nas hesitações do “eu”. Ou mesmo na angústia a que corresponderá, de algum modo, a dúvida diante dos próprios índices da consciência. São palavras que se inscrevem talvez como sonhos e que, num segundo momento, requerem, por sua vez, um trabalho de interpretação e reescrita, ambos assumidos.

É o mesmo movimento que está presente em “Rue Traversière” e “Seconde rue Traversière”. O “eu” viria mostrar, na segunda delas, que se enganara com relação a uma lembrança da infância que dizia respeito à localização dessa “Rue Traversière” ou de uma outra, confundida: “Quelle fut l’autre rue Traversière?”/“Qual foi a outra rua Traversière?”. (AP, p.73) O segundo texto revela, assim, que essas duas memórias que evitaram desde então chocar-se viariam confrontar-se justamente na escrita. A memória, o passado, tornam-se constitutivos também de um outro modo de consciência,

uma vez manifestos. Eles devem ser mantidos em suas duplicidades, em sua “espessura”. Este torna-se o motor das narrativas: o motor apagado de “L’Égypte”, que faz com que o barco se deixe ao sabor das marés e correntezas, abandonando-se à escrita. E que é, a um só tempo, a perda de si, abrindo-se a uma “força escondida” da viagem e do sonho, e o espaço reconquistado e aprofundado do texto poético. Nesse sentido, o “eu” de “Nouvelle suite de découvertes” – duplicação das descobertas primeiras, do historiador e de Praga, nas descobertas do “eu” de si mesmo, de suas omissões e desejos – não deixaria de ressaltar o lugar de um enigma, na experiência e na narrativa, indo em direção ao que chamaria de “a raiz obscura dos sonhos”. (RT, p.66)

III

“Je fis un rêve”, “je me vis”/“Tive um sonho”, “Me vi”. As duas expressões surgem, por vezes, em *Aurélia* de Gérard de Nerval. A segunda delas representando uma espécie de desdobramento do narrador, que se vê errante pelas ruas de uma cidade populosa e desconhecida. Coberta de colinas, além disso, talvez como a cidade avistada pelo narrador de “L’Égypte” de Yves Bonnefoy –⁶ é difícil mesmo não aproximar a menina dessa narrativa da “petite fille” de Nerval que “andava deslizando sobre a terra enrijecida”, ainda que, em “L’Égypte”, ela hesite ao testar a resistência do gelo: “às vezes, com seu pé direito, arriscado graciosamente à frente no jogo do negro e do claro, tateava a solidez do solo”. (Nerval, 1990, p.312; RT, p.13) Para um escritor, Nerval, assomado por uma “ideia terrível”: “o homem é duplo”, “eu sinto dois homens em mim”. (Idem, p.277) A primeira expressão, por sua vez, “tive um sonho”, reitera essa duplicação de lugares, para esse “eu” que pretenderá conhecer

6 Também na narrativa “L’Indéchiffrable”: “Je vais par des sentiers étroits qui traversent de longues collines boisées, au-dessus d’une plaine où brille au loin un lac, prisonnier d’autres collines encore”, RT, p.123.

o segredo de si mesmo, forçar as “portas místicas”, buscar o sentido, fixar o sonho.

C'est ainsi que je m'encourageais à une audacieuse tentative. Je résolu de fixer le rêve et d'en connaître le secret. [...] De ce moment je m'appliquais à chercher le sens de mes rêves, et cette inquiétude influa sur mes réflexions de l'état de veille. Je crus comprendre qu'il existait entre le monde externe et le monde interne un lien [...] (Nerval, 1990, p.314) [Era assim que me encorajava a uma tentativa audaciosa. Decidi fixar o sonho e conhecer dele o segredo (...) A partir desse momento, aplicava-me a buscar o sentido de meus sonhos, e essa inquietação influenciou minhas reflexões do estado de vigília. Acreditei compreender que existia entre o mundo externo e o mundo interno um elo (...)]

Albert Béguin, em *L'Âme romantique et le rêve*, compreendeu de forma definitiva a busca romântica pelas “regiões ignoradas da alma”, de modo a que se encontrasse aí o “segredo de tudo o que, no tempo ou no espaço, nos prolonga para além de nós mesmos e faz de nossa existência atual um simples ponto na linha de um destino infinito”. (Béguin, 1939, p.XVI) O inconsciente romântico seria um lugar de inserção no processo da natureza, seria um caminho de reintegração: “ele é a raiz mesma do ser-humano”.⁷ Apontaria para uma intuição essencial “comum a todos aqueles que obedecem à necessidade de conduzir a multiplicidade das aparências a uma unidade fundamental”. (Idem, p.67) Para Béguin, a consciência que os românticos tiveram de seu enraizamento nas trevas interiores corresponderia ao início da estética moderna. Mas não com o sonho de Hölderlin, sua adoração da claridade, das manhãs radiantes, e que é talvez um caminho que distingue o imaginário noturno de Ner-

7 Nesse sentido, aliado a uma imagem do gênio – “Le génie existe dans les moments où la toute-puissance de la nature inconsciente, où les profondeurs nocturnes et inaccessibles de l'existence sont dévoilées et révélées à l'état de veille”, p.77 – o poeta é aquele “que em toda coisa daqui embaixo reconhece o rastro de Deus” (Béguin, p.314).

val, com sua lua como um “refúgio das almas fraternas”, e aquele despertado pelas “narrativas em sonho” de Yves Bonnefoy.⁸ Há um ato de imaginar bem mais diurno em todas essas narrativas de *Rue Traversière* ou em *L'Arrière-pays*. Segundo Béguin, haveria em *Aurélia* de Nerval uma inspiração ocultista proveniente, em grande parte, da estética baudelairiana das *Correspondances*. Ainda que ela conduza ao que se possa caracterizar como uma certa “presença misteriosa, no fundo das coisas”, central para Yves Bonnefoy – e que permitiria ao crítico Jean-Claude Pinson, em *Habiter en poète*, aproximar alguns poetas, como Bonnefoy, Philippe Jaccottet ou André Frenaud, de uma intuição do absoluto, de uma vocação ontológica não sem relação com os românticos alemães (afinidade eletiva, por assim dizer, também com o questionamento ontológico de Heidegger) – (Pinson, 1995, p.28)⁹ em Yves Bonnefoy, tal presença despertada pelo sonho, por uma escrita do sonho, se retornaria contra esse mesmo ocultismo. Para Jean Starobinski, Yves Bonnefoy não aceita o sonho, senão após tê-lo denunciado e combatido.¹⁰ O “arrière-pays”, nesse sentido, é também uma quimera.

A dialética do sonho em Yves Bonnefoy foi investigada por John E. Jackson em *À La Souche obscure des rêves, la dialectique de l'écriture chez Yves Bonnefoy*. (Jackson, 1993)¹¹ O crítico procurou compreender aí as duplicações trazidas pela questão do sonho e das

8 *Aurélia*, 1990 p.303: “La lune était pour moi le refuge des âmes fraternelles qui, délivrées de leurs corps mortels, travaillaient plus librement à la régénération de l'univers.” Albert Béguin observaria um esplendor helênico, uma perfeição harmônica em Hölderlin, 1939, p.163. É possível notar repercussões dessa poesia, aliás, no imaginário poético de Yves Bonnefoy ou de Philippe Jaccottet, que foi seu tradutor.

9 Para o autor, haveria, contra uma poética da lógica do regime “semiótico” caracterizada, de forma resumida, pela revista *Tel Quel*, uma vertente “teológico-poética” de André Frenaud, Bonnefoy, Jaccottet que continuaria a se inscrever, cada um a seu modo, “na esteira da modernidade romântica”, p.31. Retornarei à noção de “habitar”, desenvolvida por Pinson, no último capítulo consagrado à memória.

10 Entrevista ao *Magazine littéraire*, número consagrado ao poeta, 2003, p.39.

11 A mesma análise, de forma mais resumida, encontra-se no posfácio “Yves Bonnefoy et ‘la souche obscure des rêves’”, em Bonnefoy, p.205-30.

“narrativas em sonho” na obra do poeta. Se o sonho comporta uma abertura a um “eu”, em Yves Bonnefoy, a uma duplicidade do “eu” que se poderia aproximar de Nerval, ele é também “imagem fascinante” que conduz esse mesmo “eu” a um “ailleurs”, a um outro mundo apartado de um lugar da existência, de um “aqui”. O sonho traz consigo, desse modo, uma dimensão profundamente positiva. Ele permite “desconstruir o ilusório”, tornando-se ele mesmo poesia. Esse é um dos sentidos que Yves Bonnefoy oporia, ainda uma vez, a Roland Barthes, no ensaio “Poésie et vérité”. (*Entretiens*, p.256-7) A poesia seria a possibilidade de “transfigurar o eu”, conforme observaria em carta a Gaëtan Picon.¹² Transfiguração que não deve resultar, contudo, numa “pessoa da ontologia recusada”.¹³

La poésie est-elle mouvement pur qui, déconstruisant l’illusoire, brisant ses codes, libérerait les forces tout de même réelles et bénéfiques qu’une culture aliénée refoule dans l’inconscient? Et sa vertu serait-elle ainsi de délivrer le sujet des empiègements du moi narcissique, ce qui donnerait à nos existences la possibilité de davantage de jouissance (comme l’on dit), au prix pour nous d’accepter de ne plus coïncider avec une image déterminée de nous-mêmes – au prix, en somme, de n’être plus la “personne” de l’ontologie récusée? Mais que deviennent alors les responsabilités que nous avons en tant que quelqu’un, justement, en tant que cet être bien défini que nous restons malgré tout, et demeurerons, dans le *hic et nunc* de notre existence sociale, où il nous faut faire des choix? (*Entretiens*, p.255-6) [A poesia é movimento puro que, desconstruindo o ilusório, partindo seus códigos, liberaria as forças ainda assim reais e benéficas que uma cultura alienada recalca no inconsciente? E sua virtude seria, portanto, livrar o sujeito das armadilhas do eu narcísico, o que daria a nossas existências a possibilidade de ainda mais satisfação (como se diz), às custas de aceitar

12 Retornarei a esse questionamento mais à frente.

13 É difícil não se ouvirem ecos aí do “personalismo” de Emmanuel Mounier, de uma “pessoa” da ontologia que não se deve recusar e esquivar de suas responsabilidades éticas, de sua “existência social”.

não coincidir mais com uma imagem determinada de nós mesmos – às custas, em suma, de não ser mais a “pessoa” de uma ontologia recusada? Mas que se tornam então as responsabilidades que temos uns para com os outros, justamente, enquanto seres bem definidos que somos apesar de tudo, e permanecemos, no *hic et nunc* de nossa existência social, onde precisamos fazer escolhas?]

Ao sonho deve corresponder, portanto, um retorno ao “aqui e agora” de nossa condição. Não se trata apenas da imagem de si que é recusada, mas de um lugar da escolha assumido em estreita relação com o sonho. Os dois lugares devem ser vividos “no aqui”. Trata-se, assim, de uma apropriação e de uma resposta que se situa no conjunto de outras respostas dadas pelo poeta ao surrealismo. Uma delas, e a mais importante, encontra-se na entrevista a John E. Jackson recolhida em *Entretiens sur la poésie*.¹⁴ Yves Bonnefoy recusaria o ocultismo que identificou no surrealismo na década de 1940. Esse é um dos motivos pelos quais decidiu não assinar o manifesto *Rupture inaugurale* em 1947:

[...] je m’imaginai que le surréalisme était tout le contraire d’un occultisme, autrement dit qu’il ne tendait qu’à révéler les richesses du monde qui tombe sous les sens, et de la vie possible en son sein, sans croire à des puissances cachés. (*Entretiens*, p.71) [(...) achava que o surrealismo era o contrário de um ocultismo, isto é, que só tendia a revelar as riquezas do mundo que cai sob os sentidos, e a da vida possível em seu seio, sem acreditar em poderes escondidos.]

Daí a recusa a certa categoria da “imagem”, a mesma imagem que tanto atraiu o poeta: “a imagem, foi o que me havia mais tocado”. (*Entretiens*, p.68) A despeito, apesar disso, da necessidade de opor à fixação da imagem o fluxo do sonho. (Jackson, 1993, p.10)

14 “Entretien avec John E. Jackson sur le surréalisme (1976)” que é acompanhada pela “Lettre à John E. Jackson (1980)”, *Entretiens*, p.68-116. Sobre esse período e as primeiras publicações de Yves Bonnefoy, cf. o estudo de Lançon, 2001, bem como o estudo recente de Buchs, 2005.

A “atitude gnóstica” que, para Yves Bonnefoy, substituiria “a tudo, e a outrem em particular, uma imagem, que se considera o único real” (idem, p.81), embora inerente à poesia, seria, igualmente, negada. (*Entretiens*, p.81)¹⁵ A oposição trazida em *L’Improbable*, ao pretender um “grande realismo que agrava em vez de resolver”, indo em direção às categorias do “simples” e do “uno”, recusaria a noção de imagem que o surrealismo buscara em Pierre Reverdy: a aproximação de duas realidades diferentes. Tal imagem seria a negação de uma certa “capacidade duradoura de identidade consigo mesmo”/“durable capacité d’identité à soi-même”. (*Breton*, p.25) O próprio jogo de imagens, com esse sentido específico, afastaria os poemas de *Le Cœur-espace* e mesmo de *Anti-Platon* e *Douve*, que lidam ainda com essas duplicidades conflituosas da própria identidade, de livros como *L’Arrière-pays*, *Ce qui fut sans lumière*, *Début et fin de la neige* e *Les Planches courbes*. Não para dizer, com isso, que se deve recusar a imagem e o sonho. Diferentemente, é preciso “liberar as forças que se compõem aí de forma estreita demais; e não se recusar ao desejo, que traz a imagem, mas desemaranhá-lo dos objetos particulares demais nos quais se aliena, interiorizá-lo ao universal”. (*Entretiens*, p.85) Nesse sentido, *Douve* já representaria, para o poeta, o anúncio de um “ser mortal”. Seria o retorno à finitude e ao real, aos “seres vivos”. Mas também a uma certa “terra-lugar” pretendida como finalidade última da poesia, “lugar de nossa existência”. (*Entretiens*, p.110)

IV

O sonho traz consigo, portanto, uma dialética que se situa, por um lado, no mesmo lugar da imagem, ora como abertura, ora alienação: “mundo-imagem” distante do acaso e da finitude, “a

15 “Je crois qu’on peut affirmer, ce qui aiderait aux travaux critiques, que toute littérature, toute poésie surtout, étant pour une part écriture, sont pour une part de la gnose”.

imagem é nossa magia moderna”. (*Entretiens*, p.250) No ensaio consagrado em 2001 a André Breton, *Breton à l'avant de soi*, Yves Bonnefoy aprofundaria ainda um outro sentido para a oposição “real”/“surreal”. Desta vez, trata-se de compreender na “sobrerrealidade” uma reivindicação do absoluto, estatuto ontológico distinto que é uma intensidade dos fenômenos, dos acontecimentos. Para afirmar, uma vez mais, a “busca do sentido”, o desejo e o amor. Daí a espera de um acontecimento absoluto, convicção da liberdade que seria “a poesia mesma naquilo em que ela se afasta de todas as atividades e de todos os projetos em curso”. (*Breton*, p.22)¹⁶ Residiria na suspensão da consciência habitual em busca de uma outra “mais profunda”.

[...] L'attente est le suspens de la conscience habituelle pour l'écoute d'une autre plus profonde, dont le champ véritable, a écrit Breton, dans *Nadja*, “m'est tout à fait inconnu”. (*Breton*, p.22) [(...) A espera é a suspensão da consciência habitual para escuta de uma outra mais profunda, cujo campo verdadeiro, escreveu Breton em *Nadja*, “me é totalmente desconhecido”]

Como afirmaria John E. Jackson, o sonho evidenciaria um “modo de encadeamento (deslizes, condensações, deslocamentos, inversões)” que desestabilizaria os princípios da “causalidade conceitual”. (Jackson, 1993, p.67) É possível observar em “L'Égypte”, nas três ações descritas em suas três partes, conforme se investigará mais adiante, um caráter de condensação da representação dos acontecimentos a um só tempo metafórico e metonímico, diferentemente de uma espécie de cronologia de eventos recusada também por Nerval como projeto narrativo. As três ações em “L'Égypte” se sobrepõem e permitem significar através das diversas relações que se podem estabelecer entre elas. Há uma tensão entre continuidade

16 Nesse sentido, é possível abarcar a afirmação de Breton, 1988, p.319: “Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, qui sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité”.

e descontinuidade que preservaria um caráter enigmático, como na poesia. Tal caráter estaria em consonância não só com a manifestação de uma identidade em movimento, mas também em conflito, em Bonnefoy. Corresponde, além disso, à abertura a uma “vida segunda”, para retomar Nerval. (Nerval, 1990, p.251)

Mas a duplicação do “eu me vi” em Nerval não é a mesma de Yves Bonnefoy.¹⁷ Ainda que este afirme que “nós somos seres duplos”, a oposição encontrada por este, antes de todas as demais, confronta linguagem e existência: “somos seres duplos, diria com minhas palavras de hoje; a um só tempo linguagem e existência”. (*Entretiens*, p.91) Não há uma espécie de confusão entre o sonho noturno e as visões delirantes, tampouco a utilização de fórmulas modalizantes como em Nerval – “parece-me”, “acreditei ver” – instaurando uma multiplicidade de vozes e pontos de vista. O “eu” não é, além disso, aquele que se vê agindo, “eu” intradieético que se duplica na visão, para retomar a categoria de Gérard Genette. Tal duplicidade encontra-se senão na relação com as personagens, como os historiadores de *L'Arrière-pays* e de “Les découvertes de Prague”, personagens que passam a oscilar, assim, entre estatuto ficcional e autobiográfico – também porque provêm de um “eu” que se pretende verdadeiro. Para Yves Bonnefoy, existe uma relação sobretudo entre autoria e voz narrativa: “eu” existente e da linguagem. Se o sonho traz consigo uma identidade mais instável, ele encontra sua manifestação e problematização na escrita. À duplicidade da escrita como fechamento e abertura equivalerá a dialética do

17 Há dois textos importantes de Yves Bonnefoy sobre Nerval, em *La Vérité de parole*, de 1988, e em *Le Poète et le “flot mouvant des multitudes”*: Paris pour Nerval et pour Baudelaire, de 2003. Neste último, o poeta analisaria as obras de Nerval e Baudelaire, fazendo da multidão e de Paris (do labirinto) o centro de sua reflexão. Não deixaria de observar em *Aurélia*, todavia, “a atração sobrenatural que desagrega tudo o que restava ao autor de *Sylvie* de vida ainda terrestre”, p.63, e que oporia, ainda uma vez, sonho e vida. Há, ademais, uma referência textual a *Aurélia* em *L'Arrière-pays*, “Une seconde fois perdue!”, (p.122) referindo-se à visão de uma jovem romana, mas também ao mito de Eurídice presente em ambos.

sonho apontada por John E. Jackson. Os sonhos, por vezes, como as palavras, “não conhecem a precariedade temporal”.

Não se trata, pois, da oposição entre sonho e escrita, de uma “missão do escritor que é analisar sinceramente”, referência a um “vivido onírico” prévio, segundo Nerval, fazendo apelo a um discurso científico, a uma espécie de teoria do sonho e da alucinação, mesmo que haja um momento anterior à narrativa “*Les découvertes de Prague*” de Yves Bonnefoy de cunho manifestamente teórico – e mesmo que o “eu” de Nerval traia, de algum modo, as suas pretensões. Talvez porque a natureza do acontecimento relatado e o caráter doentio desse “eu”, tanto quanto a ideia de “missão do escritor”, sejam diferentes de Yves Bonnefoy. A citação é de *Aurélia*.

[...] Si je ne pensais que la mission d'un écrivain est d'analyser sincèrement ce qu'il éprouve dans les graves circonstances de la vie, et si je ne proposais un but que je crois utile, je m'arrêtera ici, et je n'essayerais pas de décrire ce que j'éprouvai ensuite dans une série de visions insensées peut-être, ou vulgairement malades... (*Aurélia*, 1990, p.257) [(...) Se não pensasse que a missão de um escritor era analisar sinceramente o que experimenta nas graves circunstâncias da vida, e se não propusesse um alvo que acredito útil, pararia por aqui, e não tentaria descrever o que experimentei depois de uma série de visões insensatas talvez, ou vulgarmente doentias...]

A duplicação do eu, o “eu me vi” de Nerval permite, todavia, considerar um certo lugar das experiências pessoais do narrador de *L'Arrière-pays*: instância mais fluida da consciência e da narrativa. É a possibilidade de o poeta evocar o passado, hesitando entre o apelo e a lógica própria de um “outro nível da consciência”.

Car l'évocation de l'arrière-pays m'incitait à faire appel à des souvenirs, des impressions fugitives, à revenir sur des expériences bien personnelles, et cet autre niveau de la conscience ne pouvait que chercher à s'imposer, avec sa logique propre. [Pois a evocação dessa terra distante me incitava a apelar a lembranças, impressões

fugitivas, a retornar a experiências bem pessoais, e esse outro nível de consciência não podia senão buscar impor-se, com sua lógica própria.] (*Entretiens*, p.17)

É a possibilidade de deter-se, do mesmo modo, na encruzilhada da escrita: na viagem, no sonho, no barco, como em “L’Égypte” – “primeiro tempo dessa viagem, ou desse sonho” – que é também o momento inaugural do texto. Contra a agitação, a confusão de figuras, a pluralidade de imagens: o automatismo concebido por André Breton como condição de uma “palavra verdadeira”. Porque há a necessidade da “narrativa”. Essa é a segunda oposição de Yves Bonnefoy ao projeto surrealista. Trata-se de “libertar o sujeito das armadilhas do eu narcísico”; combater a imagem (ou o sonho) fechada sobre si, e que permaneceria num espaço “imaginário” e “egocêntrico”. (*Entretiens*, p.209)¹⁸ Se o devaneio põe o “eu” em contato com as possibilidades que o destino não soube utilizar, e daí o paradoxo dos sonhos voltados à infância, “passado morto que tem em nós um futuro, o futuro de suas imagens vivas”, para Gaston Bachelard, é preciso colocar essa mesma imagem/sonho em questão, reintegrando-a a uma unidade que garantiria “a terra em

18 “D’Edgar Poe, l’auteur malheureux d’*Eureka*, aux surréalistes, ce qui remonte, en fait de réalité collective, c’est un inconscient cloisonné, aveuglé, laissé à ses pulsions les plus pauvrement égocentriques.” O inconsciente é, assim, ruptura com um certo narcisismo. Uma vez “fechado”, todavia, sem apelo ao “récit”, a esse contar-se sob a forma narrativa (estruturada, consentindo à pessoa ontologicamente delimitada e ao outro visado pela escrita, contra o automatismo surrealista), torna-se ele mesmo narcísico. Cf., sobre isso, *Breton à l’avant de soi*, 2001, p.29 e ss. Vários outros poetas, tendo participado do surrealismo, se afastaram e conceberam recusas que estão na base de outros projetos modernos para a poesia. É interessante ver o quanto Yves Bonnefoy se afastaria da representação da cidade moderna, esse “rosto verdadeiro de uma cidade”, segundo Benjamin (1994, p.26 e ss.), e sua atitude revolucionária. As experiências da manifestação, do documento, da falsificação, tanto quanto os jogos de transformação fonética e gráfica, apontados por Benjamin, também não se encontram em seu projeto. Não é possível, aqui, aprofundar o sentido de cada um desses projetos. A crítica do poeta ao “inconsciente fechado” surrealista, assim, é apenas um caminho para se compreender a atribuição à narrativa de um lugar fundamental em sua obra.

sua evidência, a terra que é a vida”. (Bachelard, 1988, p.107).¹⁹ Para Bachelard, trata-se de separar uma “poética do devaneio” de uma “poética da poesia”. (Idem, p.153)²⁰ Há uma “descida vertiginosa em nós” pretendida por Yves Bonnefoy que é, de fato, diferente da força psíquica do inconsciente, “porque é menos narcísica”. A narrativa seria o lugar de união entre desejo e linguagem, que chamaria de éros. Nela estaria o consentimento a uma estrutura verbal, dando forma aos sonhos de acordo com “as leis que governam a realidade como podemos reconhecê-la”. (Breton, p.31)

Yves Bonnefoy participou do grupo de André Breton durante um curto período, entre os anos de 1945 e 1946. O poema *Le Cœur-espace* se encontra próximo de uma certa escrita do inconsciente e de um vocabulário e imaginário característicos dessa proximidade, com seu apelo à infância. Do mesmo modo, os ensaios “L’éclairage objectif” e “Donner à vivre”, republicados recentemente, podem ser situados em relação a esse projeto.²¹ No primeiro deles, Yves Bonnefoy indicaria não apenas o lugar dos símbolos como possibilidade de “novas paisagens mentais” – e o exemplo são as personagens de Dalí – mas a necessidade de um “terrorismo poético” através das imagens surrealistas. No segundo deles, já com ressalvas ao projeto surrealista, tratava-se, ainda assim, de uma reivindicação do sonho, embora não mais “na solidão”.

Le surréalisme postule qu’il y a un chemin pour la “vrai vie”. / À nous de fondre dans une seule recherche collective le plus de conscience, le plus de vie, le plus de réalité. [O surrealismo postula que

19 Há, portanto, um valor da infância como princípio da vida profunda “sempre relacionada com a possibilidade de recomeçar” (p.119) que permite compreender um dos lugares da infância na poesia de Yves Bonnefoy, sobretudo a partir dessas narrativas. Retornarei à representação da criança no último capítulo consagrado à memória. A segunda citação é de *Entretiens*, p.82.

20 “A substância fluente de nossos sonhos, os poetas nos ajudam a canalizá-la, a mantê-la num movimento que recebe leis.”

21 Cf. *Yves Bonnefoy*, 1998.

há um caminho para a “vida verdadeira”./A nós de fundir numa só pesquisa coletiva mais consciência, mais vida, mais realidade.]²²

O sonho constitui um dos termos principais da poesia de Yves Bonnefoy, desde seu início. Diante da recusa ao surrealismo, ele ganharia relevo apenas com a publicação do poema em nove partes “L’été de nuit” de *Pierre écrite*. Nele há um movimento que será semelhante ao da menina da narrativa “L’Égypte”, voltando-se ao Oriente – (RT, p.13) Oriente que faz emergir a presença do sonho e que é o signo hesitante da dança: questionamento da relação entre corpo e lugar, índice de uma oscilação do instante, “tremor”, tão frequente à sua poesia. Na última parte, a mesma oposição entre o sonho e a linguagem permitiria situar o sonho a meio caminho da lembrança e do despertar, também hesitando entre “o fundo das águas mentais” da memória, como em “L’éclairage objectif”, e o reconhecimento que lhe é constitutivo:

Dans les eaux du dormeur les lumières se troublent.
Un langage se fait, qui partage le clair
Buissonnement d’étoiles dans l’écume.
Et c’est presque l’éveil, déjà le souvenir. (PE, p.193)

[Nas águas do adormecido as luzes se turvam.
Uma linguagem se faz, que partilha o claro
Ramificar de estrelas na espuma.
E é quase o despertar, já a lembrança.]

São representações daquele que dorme, o “dormeur”. Em “L’Égypte”, pode-se observar como se repercute a temática da viagem, talvez como na expressão francesa comum às boas viagens: “isso faz sonhar”. O barco de “L’Égypte” é o mesmo que surgirá

22 O ensaio foi originalmente publicado em *Le surréalisme en 1947*, exposition internationale du surréalisme, présenté par André Breton e Marcel Duchamp, Maeght, *Pierre à feu*, 1947b, apud Yves Bonnefoy, 1998, p.22.

como um leito nos poemas “Le Myrte” de *Pierre écrite*, homenagem à imagem de Nerval:²³

Parfois le lit tournait comme une barque libre
Qui gagne lentement le plus haut de la mer. (*PE*, p.225)

[Às vezes o leito girava como um barco livre
Que alcança o mar-alto lentamente.]

No primeiro poema de *Dans le leurre du seuil*, além disso, esse momento do despertar, o mesmo que se repetiria no poema em nove partes “La maison natale” de *Les Planches courbes*, seria justamente aquele em que as imagens do sonho, esses “restos noturnos” (ou rastros), surgiriam ao “poète-dormeur”: ruído de um “outro lugar, próximo, distante”, no postigo que vibra.

Mais non, toujours
D’un déploiement de l’aile de l’impossible
Tu t’éveilles, avec un cri,
Du lieu, qui n’est qu’un rêve. [...] (*DLS*, p.253)

[Mas não, sempre
De um desdobrar da asa do impossível
Despertas, com um grito,
Do lugar, que é apenas sonho. (...)]

Os devaneios constituem, portanto, uma dimensão essencial à poesia de Yves Bonnefoy. Como o caracterizaria Bachelard, a partir da ideia de feminino e de *anima*, opondo “la rêverie” a “le rêve”, *anima* a *animus*, eles trazem consigo a feminilidade das imagens da água, do repouso, da língua materna, como em “L’Égypte”. (Bachelard, 1988, p.28 e 157) É possível aproximar esse “devaneio”

23 Yves Bonnefoy mencionaria um modo de existência plena caracterizado por essa imagem em Nerval ou pelo “verger” de Rimbaud; cf. *L’Improbable*, p.324.

de Bachelard, que “ilustra o repouso do ser”, devaneio poético que abre a um “mundo belo”, mas não sem o “ser da inquietação”, a uma aceitação de Yves Bonnefoy do sonho, das imagens, de si mesmo. Esse é o sentido que responderá, de algum modo, às diversas hesitações do narrador: momento de interrupção na soleira de *Dans le leurre du seuil* ou diante da mãe em “L’Égypte”, no limiar da linguagem e do sonho. Não o sonho noturno que “pode desorganizar uma alma”, porém o “bom devaneio” que permite à alma “gozar de seu repouso”, potência do ser em repouso: *cogito* do sonhador que é fácil, sincero. (Idem, p.17 e ss) E, desse modo, a proximidade da mãe e da criança, “uma percepção incerta e fantasmiosa de uma criança no limiar da linguagem” (*RT*, p.12), que, em Yves Bonnefoy, é recuperada também pela escrita – a “narrativa” especificamente, contra a ideia do “conto”, ainda em *Breton à l’avant de soi*.²⁴ Daí um privilégio ao devaneio poético, ensinando a sonhar, buscando “nos devaneios mais profundos, mais particulares” a dimensão de sua comunicação. À narrativa, tanto quanto ao poema, em Bonnefoy, corresponderiam essas tarefas, no sentido de Bachelard: “afirmar-se numa boa consciência de sonhador, coordenar as liberdades, encontrar o verdadeiro em todas as indisciplinas da linguagem abrir todas as prisões do ser para que o humano tenha todos os devires. Tarefas todas frequentemente contraditórias entre aquele que concentra o ser e aquele que o exalta.” (idem, p.152)²⁵

V

L’Arrière-pays faz menção a três narrativas abandonadas: *L’Or-dalie*, *Le Voyageur* e *Un Sentiment inconnu*. A primeira delas teve seus dois últimos capítulos, escritos entre 1949 e 1950, salvos da

24 *Breton*, p.38: “Il reste qu’en revanche aucun objet dans le conte n’aura eu ce que l’on peut dire une épaisseur de réalité, une qualité substantielle.” e p.41: “Un récit, un roman: et l’on est dans le monde des faits, avec leurs possibles propres, dont j’ai rappelé l’intérêt pour l’enrichissement de la vie”.

25 Corresponde às duas citações.

destruição pelo poeta e foi publicada, em fragmento, no primeiro número da revista *L'Éphémère*, em 1966, depois acompanhada de águas-fortes de Claude Garache e, finalmente, incluída na edição de *Rue Traversière et autres récits en rêve*, em 1987. Abandonada em virtude da elaboração de *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve*, que herdaria, com o quase apagamento de suas personagens e situações, algumas de suas palavras, na penúltima parte chamada “L’Orangerie”, *L’Ordalie* trazia consigo uma ordenação narrativa mais determinada que os poemas de *Douve*, e estaria aí a preferência de Yves Bonnefoy por esta outra forma verbal. Em sua republicação, o poeta explicitaria a oposição, àquela altura, entre a poesia e a narrativa “submetida demais à autoridade de uma forma”: forma fechada como o inconsciente. (RT, p.199) O “laranja” seria uma “casa do inteligível”/“maison de l’intelligible” à que se retiraria a personagem principal, Jean Basilide, ao final de *L’Ordalie*. O acaso do tempo seria negado. (RT, p.193) Yves Bonnefoy não deixaria de atribuir à narrativa o fechamento que o surrealismo vislumbrara nessa escrita. Recusa da narrativa, talvez conforme o projeto de Valéry, excluindo-a por seu caráter representativo, cuja base seria o platonismo. As observações são de Dominique Combe, em seu estudo *Poésie et récit: une rhétorique de genres*. (Combe, 1989)²⁶ Tal recusa teria como fundamento um novo sistema de gêneros, dualista: “lá onde o poema sugere, a prosa desenvolve, sublinha, por uma espécie de expansão retórica.” (idem, p.96)²⁷ Valéry reuniria os temas essenciais do platonismo: a rejeição das imagens, dos simulacros relacionados às “cópias” perniciosas. É importante observar essa oposição, para que se compreenda em que sentido a recusa de Yves Bonnefoy à narrativa já se situava, a despeito do sistema dualista, num outro caminho. A citação é de Paul Valéry.

26 Algumas observações provêm também do estudo de Enikő Sepsí, “Yves Bonnefoy et le poème en prose”, que retoma, por sua vez, algumas considerações de Dominique Combe. Cf. bibliografia.

27 A exclusão do narrativo, de início como exigência própria a alguns poetas, como Mallarmé, se tornaria parte integrante, assim, da paisagem poética contemporânea. Cf. p.10.

Par rapport à un poème, un roman (au sens moderne) contient plus de caractères arbitraires, moins de rigueur fonctionnelle, moins de lois intrinsèques, plus de “matière” [...] Tandis que le roman tend à se substituer une image des choses et des gens, une fausse vie – le poème tend à l’essence (qu’elle existe ou non), c’est-à-dire à se substituer l’activité pure du système neuro-mental. La différence est une différence de *pureté* avec le roman. (Idem, p.27) [Com relação a um poema, um romance (em sentido moderno) contém mais caracteres arbitrários, menos rigor funcional, menos leis intrínsecas, mais “matéria” (...) Ao passo que o romance tende a substituir uma imagen das coisas e das pessoas por uma vida falsa – o poema tende à essência (que ela exista ou não), isto é, a substituir a atividade pura do sistema neuro-mental. A diferença é uma diferença de *pureza* com o romance.]

Não se trata, para Yves Bonnefoy, de uma diferença com relação à “pureza” ou ao que se possa conceber como uma “atividade pura do sistema neuro-mental”, fazendo da poesia um caminho ao inteligível. Tampouco de uma oposição entre verdade e falsidade, espelhamento de uma contrariedade entre poesia e narrativa. O mito da “poesia pura” em Valéry, todavia, embora pretendesse uma “essência”, determinaria como ontologicamente inferiores categorias antinômicas como a narrativa, o romance e a ficção. As implicações são variadas: trata-se de interpretar tal recusa como uma ascese, desde Mallarmé. A narração, para ambos, estaria próxima de um imediato/espontâneo da reportagem e do homem loquaz. No surrealismo, a narrativa tanto quanto o romance seriam desqualificados, do mesmo modo, em virtude de um certo caráter imotivado “carregado de conotações pejorativas no contexto de Mallarmé”. (Idem, p.13) Tratava-se de opor “a exaltação poética à mediocridade prosaica”. (Idem, p.20) A exclusão da narrativa se estenderia de Valéry a Breton e Reverdy. Uma objeção como essa se refletiria sobre a dimensão do autor, alienado por uma escrita “natural”. Mesmo Yves Bonnefoy se inquietaria com o “desabrochar de forças inconscientes reveladas pela narrativa”.

A condenação da narrativa pelo surrealismo, ao aproximá-la do romance, com suas descrições, comentários e estrutura, não se subsumiria, no entanto, ao lugar do inconsciente. A essa dimensão se somaria um valor arbitrário, uma dimensão realista. Trata-se de um tipo de escrita, de um modo narrativo compreendido a partir da representação de um encadeamento de fatos, com uma cronologia e uma lógica. Valéry reduziria a ideia de romance, por exemplo, à intriga. Yves Bonnefoy, portanto, ao retomar o termo “*récit*”, situa-o próximo ao que Hugo Friedrich chamaria de uma natureza referencial ancorada na realidade. Nesse sentido, não remonta nem ao projeto de Valéry, nem ao surrealismo. O “*récit*” comporta leis, embora haja nele, ao mesmo tempo, uma abertura a uma dimensão inconsciente. O poeta não se voltaria, dessa vez, contra “esse lugar verbal do qual Mallarmé quis fugir” e cuja permanência observaria em Baudelaire. (*L’Improbable*, p.33) Por outro lado, a narrativa se identificaria por vezes, em Yves Bonnefoy, com os termos “livro” e “ficção”. O primeiro termo se encontra no vocabulário de Mallarmé, cujas ressonâncias Dominique Combe procurou acompanhar. Voltando-se à representação, a uma função referencial, a narrativa, sendo ficção, participaria das funções retóricas ligadas à sua expressão: o limite descritivo, a lógica sintagmática. Tal ordenação conduziria o texto a essa “fatalidade de ser um livro”, como afirmaria Yves Bonnefoy a respeito de *L’Ordalie*. O poema, diferentemente, universalizaria as figuras da ficção, ao descontextualizá-las em *Douve* ou em *Paulina 1880* de Pierre Jean Jouve: dissociando os pronomes pessoais de sua referência ficcional.²⁸ Nesse sentido, *L’Ordalie* seria um “romance”, irredutível a toda verossimilhança.

L’Ordalie, le “roman” que j’avais écrit puis détruit trois ou quatre années avant, parce que ces bifurcations, ces décompositions prismatiques étaient certes irréductibles à toute psychologie,

28 Sobre a relação entre a escrita de *L’Ordalie* e de *Douve*, refiro, ainda uma vez, ao estudo de Dominique Combe, 1989, cf. p.132-5. Sobre Yves Bonnefoy, cf. também p.180-184.

toute vraisemblance, se retirant comme une eau de l'écriture finie. (AP, p.98) [*L'Ordalie*, o “romance” que eu havia escrito depois destruído três ou quatro anos antes, porque essas bifurcações, essas decomposições prismáticas eram, de fato, irredutíveis a toda psicologia, toda verossimilhança, retirando-se como uma água da escrita finita.]

Se toda a literatura é ficção – e a poesia lírica traria senão um apelo à verdade, na proximidade ética com o outro –²⁹ se toda a literatura culmina, além disso, em representação, em autoilusão, a narrativa seria o lugar evidente dessa relação. A transformação estilística do romance/narrativa *L'Ordalie* em poema, segundo Yves Bonnefoy, tinha por mérito liberá-lo de seu “veio de ficção”. A nova escrita traria uma ressonância “menos determinada e mais interior” à sua expressão pessoal. (RT, p.198)

No momento em que *L'Ordalie* ressurgiu, no entanto, junto com a referência, em *L'Arrière-pays*, a uma outra narrativa rasgada, “lacrada”/“scellée” – *Le Voyageur* – há uma mudança. O poeta encontraria, desta vez, a possibilidade, através da narrativa, de uma “provação”. Se, num primeiro instante, o “eu” recusara um “desdobramento do sonho”, ao mesmo tempo ficcional e realista, ao qual o projeto narrativo estaria intimamente ligado, trata-se agora de retornar a essa escrita, vendo nela a possibilidade de “aproximados os fatos da vida, fornecer confirmações ou chaves”.³⁰ Contra a escrita imaginativa de *Le Voyageur*, era preciso buscar a “análise alerta, condição da experiência moral”.³¹ A narrativa deixaria de encontrar o seu direto espelhamento na ideia de ficção. É impor-

29 Cf. capítulo anterior.

30 RT, p.199: “[...] c'est que je voulais de l'écriture qu'elle soit, non le déploiement d'un rêve, aux ambiguïtés infinies sur les marges du temps vécu, mais l'épreuve par laquelle on peut se prouver, et à soi-même d'abord, digne de vivre là où la vie a son lieu, c'est-à-dire “ici”, “maintenant”, dans la présence des autres êtres”.

31 AP, p.100: “Je déchirai *Le Voyageur* parce que je ne voulais pas l'écriture imaginative, et scellée, mais l'analyse avertie, condition de l'expérience morale”.

tante observar a presença cada vez mais frequente na obra de Yves Bonnefoy dos poemas em prosa, dos poemas narrativos: em “La maison natale” de *Les Planches courbes*, ou nos poemas sobre Zêuxis, em *La Vie errante*, rompendo com as partições do sujeito que determinariam os gêneros distintos da poesia, da narrativa e da crítica, através de formas híbridas como o “*récit en rêve*”.³² Haveria aí um “espírito da poesia”, como na nota sobre *L’Ordalie*, não mais restrito à forma exclusivamente poética. Com suas palavras, a poesia deixaria de opor-se à narrativa, como se a segunda estivesse relegada apenas a um “teatro onde se encena o sonho”. (Idem, p.200) A atribuição à primeira parte de *Douve* do título “teatro”, talvez porque comportasse um desenvolvimento de caráter narrativo, com a utilização de uma única forma verbal, o “imperfeito”, que indicava uma ação e a retrospectiva dessa ação pelo “presente” – “je vois” em oposição ao “je te voyais” dos primeiros poemas – tal perspectiva é reconsiderada. Jean Grosjean, num dos primeiros ensaios consagrados a *Du Mouvement et de l’immobilité de Douve*, em 1954, reconheceu no conjunto um tom narrativo que lhe conferia unidade e que se compunha de explosões líricas, retomando o que chamaria de uma “epopeia em filigrana”, através de “repetições encantatórias”. (Grosjean, 1954, p.510-1) A presença de uma personagem que teve, por sua vez, a sua gênese a partir de uma outra narrativa intitulada *Rapport d’un agent secret*, ainda que indicasse esse caráter narrativo preservado pelos poemas, apontaria para uma indeterminação pretendida pelo poeta. As imagens recorrentes e a fragmentação da narrativa, em *Douve*, permitiam aos poemas a repercussão de outros instantes. Encontrava-se aí a origem de uma “composição simbólica”. Ao consentir à ideia de narrativa, portanto, Yves Bonnefoy manteria um apelo à multiplicidade, representada pelo sonho.

32 Lallier, François. “Le vrai lieu de l’image”. In: *Europe*, 2003, p.131. Nesse texto, o autor procura distinguir “*récit en rêve*” de “*récit de rêve*”, observando a recusa de Yves Bonnefoy do sonho como objeto, ao propor um sujeito onírico como não exterior à linguagem.

[...] Qui a dit que le récit d'un rêve ne valais pas, qu'il était inadmissible, parce qu'il substituerait le défini au multiple? Chaque phrase est un labyrinthe, ce sont partout des grottes où de l'eau luit sur des pierres. (RT, p.51-2) [(...) Quem disse que a narrativa de um sonho não valia, que era inadmissível, porque substituiria o definido pelo múltiplo? Cada frase é um labirinto, são grutas em todos os lugares onde a água reluz sobre pedras.]

Mesmo os “poemas em prosa”, que evitariam digressões morais ou explicativas, preservando sua unidade,³³ muitas vezes não serão o texto “cadré”/enquadrado, conforme caracterizado por Jean-Michel Maulpoix, recolhendo um objeto prosaico, recusando a direção a um sujeito. Deixando de situar-se, além disso, como oferta ao outro. (Maulpoix, 1996, p.14) Porque alguns dos “poemas em prosa” de *La Vie errante*, por exemplo, como em “Les raisins de Zêuxis”, dialogam através das recorrências, das sugestões narrativas. Eles fazem emergir um lugar da experiência, ao mesmo tempo em que haveria aí uma distância com relação a um “eu do texto”. A própria expressão “récit en rêve” indicaria essa provação do “eu” e do labirinto. “Eu” em tensão permanente com o registro autobiográfico, com a hesitação da escrita.

Nesse sentido, uma hesitação entre os gêneros poesia e narrativa – mas também “ensaio filosófico” e “crítica de arte”, em *L'Arrière-pays* – revelaria a sua permeabilidade. É ela que estará, muitas vezes, na dimensão fragmentada de algumas dessas narrativas, como se poderá observar em “L'Égypte”. A configuração narrativa ficcional, para tomar de empréstimo uma expressão do livro *Temps et récit* de Paul Ricœur, buscaria esse “alargamento das variações imaginativas”. A experiência do tempo se subsumiria a um modo narrativo distinto, diferentemente da narrativa histórica.³⁴ A ficção – o sonho, por vezes, para Bonnefoy – implicaria um momento de dis-

33 Sepsi, “Yves Bonnefoy et le poème en prose”; cf. bibliografia. O autor apresenta, nesse ensaio, uma leitura de *La Vie errante*.

34 Ricœur, 1997a, p.217-39.

tanciamento da relação de si a si. Embora a perspectiva central do poeta se contraponha a esse lugar legitimado da ficção (também do “*récit de fiction*”), ao buscar um sentido da verdade, tal proposição narrativa comportaria uma dimensão do “eu” pretendida em sua relação consigo mesmo e com o outro. Narrativa, para dizer de uma abertura ao “sonho”, e que Paul Ricœur caracterizaria, a respeito da narrativa ficcional, como uma libertação do narrador em relação à obrigação de dobrar-se aos conectores da reinscrição do tempo vivido sobre o tempo cósmico.³⁵ As narrativas de Yves Bonnefoy, com frequência, explorariam esses outros tempos. São perpassadas, igualmente, por diversos “eus”. O próprio projeto autobiográfico não será possível senão por essas falhas/descontinuidades.

O “eu” que se detém na soleira é, assim, aquele diante do qual cada uma dessas interrupções se manifesta, e que faz acompanhá-las de uma reflexão. Espaço dilatado da escrita, em oposição à poesia, por comportar uma perspectiva da reflexão crítica e do “agir humano” (*práxis humana, mimesis praxéos*, contrastada com o *pathos* cósmico, ação que já é, de algum modo, pré-significada),³⁶ nele haveria um lugar para os “mil circuitos de análise, de memória, para percorrer pacientemente em minhas profundezas”. (*AP*, p.148) A imaginação se substitui – e então é mais evidente que as “variações imaginativas” indicadas por Paul Ricœur trazem um retorno em Yves Bonnefoy – por uma busca do “eu”, por um sentido da terra (“a terra é, a palavra *presença* tem um sentido”) (*idem*, p.149) que é

35 *Idem*, na edição brasileira, p.219.

36 Sobre a oposição entre narratividade e poesia lírica em Paul Ricœur (1997), cf. “Narratividade e referência” (p.118-25). Para ele, “o que é ressignificado pela narrativa é o que já foi pre-significado no nível do agir humano”. É interessante observar que em Yves Bonnefoy essa pre-significação do agir humano constitutiva da narrativa é fraturada em virtude do olhar presente e do apelo ao sonho: busca menos da ação, do tempo da ação ou dos acontecimentos, do que do “eu”. Nesse sentido, o poeta se aproximaria do que Ricœur define como modo lírico da poesia: oposição entre re-significação e redescrção; cf. p.123-4.

o sentido mesmo da poesia (pujança ontológica da simples nomeação) e a possibilidade de uma presença a si e ao mundo.³⁷

VI

La poésie, c'est une reconquête
du Je, mais dans une transfiguration.
[A poesia é uma reconquista do Eu,
mas numa transfiguração.]³⁸

A citação é de uma carta de Yves Bonnefoy a Gaëtan Picon, num dos momentos de ruptura do grupo da revista *L'Éphémère*, em 1968, que contava com André du Bouchet, Jacques Dupin e Louis-René des Forêts. Contestando uma ideia presente em *Les Jardins du Luxembourg* – “uma relação consigo mesmo como fato, como objeto de uma psicologia, como elemento de uma sociedade definida” – Yves Bonnefoy estabelece um dos caminhos centrais para considerar o que compreende como uma relação entre o “eu” e a poesia. Relação

37 Nesse sentido, como na frase de Emmanuel Mounier tomada de empréstimo por Paul Ricœur, “la personne ne se trouve qu'en se perdant”. Não se pode esquecer, todavia, que o conceito de identidade narrativa de Paul Ricœur (1990, p.137-98) aproximaria os caminhos indicados pela ideia de narração, em *Temps et récit*, e pela ideia de identidade pessoal, observando suas implicações entre uma teoria da ação e uma teoria moral (idem, p.193 e ss) perpassada pela compreensão das personagens e de si. Assim, o retorno (ou a reconquista) do “eu” em Yves Bonnefoy indicaria, antes mesmo do gesto hermenêutico de Ricœur, um aprofundamento da escrita autobiográfica diante da própria dificuldade de narrar e assumir a voz e o tempo enunciados (tempo narrativo que não é, em Ricœur, a inescrutabilidade fundamental da poesia). A “terra”, o “simples”, que são horizontes da poesia de Yves Bonnefoy, aos quais se retornará no último capítulo, não encontrarão, todavia, nem uma “simplicidade indecomponível do *cogito*”, de certo modo “fundamental”, nem a “vertigem de sua dissociação”, para retomar os caminhos de Ricœur (1990, p.30).

38 Carta de Yves Bonnefoy a Gaëtan Picon, 23 de setembro de 1968, apud Mascarou, 1998, p.75. Sobre o episódio de rompimento da revista *L'Éphémère*, bem como sobre os demais desdobramentos dessa publicação, com análises, sumários da revista etc., cf. o estudo de Mascarou.

que reside numa distância do “je” ao “moi” – “a consumação desse eu” – mas também ao “il”, ao “tu”, numa resposta que repercutirá algumas dessas tensões da identidade e da alteridade: da alteridade constituída pelo texto literário e pelas diversas escolhas que essa escrita possibilita ao “eu”. “Autobiografia, portanto, mas também autografia, autonecrografia, heterografia, pois a poesia intensifica todas as grafias possíveis”, como afirmaria Jean-Michel Maupoix. O trabalho autobiográfico residiria menos na reconstituição da gênese de um indivíduo, do que num lugar em que ele se desfaz e se assume: a autobiografia buscando centralizar a figura, a poesia dispersando, desfigurando. (Maupoix, 2002, p.238)

Há, em *L'Arrière-pays*, um apelo à escrita autobiográfica – menos elíptica do que em *Douve* ou em *Pierre écrite* – que aprofunda um sentido da experiência perpassada pelo texto. Feita de aparições, de reflexões, com muito pouco de narrativa propriamente, entendendo por isso a sucessão de eventos e circunstâncias ou a referência a acontecimentos da vida pessoal. Autobiografia, no entanto, pelo engajamento do autor nessa escrita, que relata lembranças da infância, impressões: o ruído de vozes na rádio de ondas curtas, a viagem à Índia, o sonho na manhã de Arezzo, evocando uma igreja octogonal em cujas paredes havia Sibilas anunciando a encarnação. Pequenos relatos, rapidamente interrompidos pela reflexão. Capazes, entretanto, uma vez recoberta uma sequência temporal suficiente, de fazer surgir o caminho de uma vida.³⁹ O mais longo, sobre a infância em Tours, antes da guerra, ao contar sobre a espera das férias em Toirac, resultaria na descrição dessa inquietação no lugar que separava, para o poeta, duas regiões:

[...] L'obsession du point de partage entre deux régions, deux influx m'a marqué dès l'enfance et à jamais. Et certes, parce qu'il s'agissait d'un espace mythique plus que terrestre, à l'articulation d'une transcendance. (AP, p.102) [(...) A obsessão do ponto que separa duas regiões, dois influxos me marcou desde a infância e

39 A sugestão é do estudo de Starobinski, 1970, p.257.

para sempre. E, de fato, porque se tratava de um espaço mítico mais que terrestre, na articulação de uma transcendência.]

São também relatos de leitura, como de *Dans les sables rouges*, história de um jovem arqueólogo com o qual se identificaria no momento da visão de uma menina. E que conhece, guiado por ela, uma cidade subterrânea que, subitamente, desaparece. A porta se fechou “e mesmo se apagou”.⁴⁰ Outro relato, sobre a leitura de *Magic and mystery in Tibet*, descreveria o deserto que é o deserto das páginas, os caminhos não abertos, ao qual oporia a presença de Roma. (AP, p.46) A reflexão encontraria a dimensão arquitetural “que é a permanência vivida”, contra o “arrière-pays” fugitivo. São encontros com as obras de arte, paisagens e cidades, ou com o viajante estrangeiro, duplo fundamental do narrador, em *Le Voyageur*, duplicando-se por sua vez:

[...] Quelle peur en moi, aussi bien, quel interdit que ne peut transgresser encore la remontée symbolique? J'écoute, il y a d'autres variantes, peut-être d'autres figures. Et de fait: le voyageur avait rencontré, une nuit, un inconnu à Florence. (AP, p.96) [(...) Que medo em mim, igualmente, que proibição que não pode ser transgredida ainda pela elevação simbólica? Escuto, há outras variantes, talvez outras figuras. E desse fato: o viajante havia encontrado, numa noite, um desconhecido em Florença.]

François Lallier acompanhou os desdobramentos desse “eu” confrontado com a experiência fundamental do estrangeiro e do desconhecido, a partir do ensaio de Yves Bonnefoy sobre Alberto Giacometti, chamado “L'Étranger de Giacometti”, e de *L'Arrière-pays*. Esse é o sentido, igualmente, do estudo de Livane Pinet-Thélot, *Yves Bonnefoy ou l'expérience de l'étranger*. (Lallier, in *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX^e siècle*, 2003; Livane, 1998) A voz que se ouve em *L'Arrière-pays* traz consigo, através da crítica de arte,

40 A narrativa se encontra entre as páginas 35 e 42 de *L'Arrière-pays*.

ecos de uma leitura do outro, apontando para o que Patrick Née caracterizaria como dois tipos de enunciação em prosa: “o ensaio tendendo a se ficcionalizar em sequências de quase *narrativas em sonho*, a narrativa se desficcionalizando em momentos de meditação teórica sobre a linguagem, o sentido etc.” (Née, 1999, p.11) A voz da leitura do outro se sobrepõe, por vezes, à interpretação de si. No ensaio sobre Giacometti, essa mesma voz retomaria, com a lembrança da infância, a imagem do estrangeiro:

[...] C’est à une fenêtre de cette maison que j’ai vu une fois, se découpant sur la blancheur d’une paroi nue, la silhouette obscure d’un homme. Il était de dos, un peu incliné, il semblait parler. Et ce fut pour moi l’Étranger. (*L’Improbable*, p.321) [(...) Foi junto a uma janela dessa casa que vi uma vez, recortando-se sobre a brancura de uma parede nua, a silhueta obscura de um homem. Ele estava de costas, um pouco inclinado, parecia falar. E isso foi para mim o Estrangeiro.]

Publicado pela primeira vez na revista *L’Éphémère*, ao lado dos fragmentos finais de *L’Ordalie*, o ensaio sobre Giacometti permitiria a Yves Bonnefoy observar em sua escultura uma expressão trágica capaz de trazer, por vezes, esses “instantes perturbadores de plenitude furtiva”. A oposição entre dois lugares se inscrevia, no ensaio, entre a “terra feliz das possessões e do sentido, onde não há dúvida” e a “experiência do nada”. (*L’Improbable*, p.322) A imagem do Egito resplandeceria a esse estrangeiro que se detém imóvel na soleira, na esperança de tornar-se a palavra “seu único ser”.

[...] L’Étranger se tient immobile, sur le seuil. Parle-t-il? Mais non, c’est moi, dans le temps qu’il ouvre, où je glisse, où ma parole devient, toute vacuité qu’elle soit et sans origine, mon seul espoir, mon seul être. (*L’Improbable*, p.323) [(...) O Estrangeiro permanece imóvel na soleira. Fala? Mas não, sou eu, no tempo que ele abre, onde deslizo, onde minha palavra se torna, por mais vazia que seja e sem origem, minha única esperança, meu único ser.]

O narrador/crítico se lembraria, além disso, de uma obra de Giacometti: a estátua de uma pessoa que trazia na mão um objeto invisível: “o que não era mais”. (*L’Improbable*, p.324)⁴¹ Centro oculto de uma convergência, tão buscado em *L’Arrière-pays*. E que é também, e por vezes, o Egito, a cidade desaparecida de *Dans les sables rouges*, ou Roma, por onde passavam todas as estradas, todos os caminhos. Busca de uma “aceitação egípcia do Aqui em todo lugar”, de um centro “que permita escapar à dialética do aqui e do distante”, conforme investigado por Patrick Née em *La Poétique du lieu dans l’œuvre d’Yves Bonnefoy ou Moïse sauvé*: “para preservar esse Outro lugar no coração mesmo do aqui”. E que o autor caracterizaria como um “descentramento do centro”, com uma tensão entre o Egito insituável e Roma “em todos os lugares”. (Née, 1999, p.288, 12 e 27) Há uma relação não só com o próprio a partir de uma “temporada no estrangeiro”, de uma “provação do estrangeiro”, como para Antoine Berman, diante dessas paisagens tão caras ao romantismo. Estrangeiro/desconhecido que é a espera, para o poeta, de um “milagre do centro”, de um lugar em que não houvesse entre a existência e a unidade nenhuma ruptura.

[...] Et quand il s’en allait, à l’heure où les couleurs tombent, ou quand il s’attardait passionnément à parler, parfois avec un inconnu, avec toujours l’Inconnu, c’était dans l’attente de ce miracle: que soudain le réel ait son centre *ici*, que l’être présent suffise. (*L’Improbable*, p.329) [...] E quando ele ia embora, na hora em que as cores caem, ou quando demorava-se apaixonadamente a falar, às vezes com um desconhecido, sempre com o Desconhecido, era à espera desse milagre: que subitamente o real tivesse seu centro *aqui*, que o ser presente bastasse.]

Há o sentido de uma suficiência do aqui, ao qual se retornará no último estudo consagrado à memória. Solicitação de uma

41 “C’est cela aussi, cette absence entre les mains de la figure spectrale, sur le seuil de Giacometti.”

arcádia/“sollicitation arcadienne”, como afirmaria Yves Bonnefoy, na promessa do real a partir da evidência de seus bens, e que será uma das respostas à inquietação/hesitação em *Les Planches courbes*. O centro se estabeleceria, entretanto, a partir de uma relação com um “eu” atravessado pelo outro. A imagem do outro, estrangeiro, é a mesma proposição de um “eu” confrontado com o imaginário, perguntando-se pelo sonho. E que Giacometti indicaria, segundo o poeta, através desse “objeto invisível”, trazendo ao símbolo uma dimensão de sua ausência.

Cette figure, c'est l'Étranger, n'en doutons pas, ou l'Absence, génialement signifiés par agrégation de souvenirs et d'entrevisions oniriques. (*L'Improbable*, p.323) [Essa figura, é o Estrangeiro, não duvidemos, ou a Ausência, genialmente significadas pela agregação de lembranças e entrevisões oníricas.]

Em Shakespeare, do mesmo modo, Yves Bonnefoy observaria as personagens menos como lugar de análise, do que a projeção de si. Elas constituiriam figuras da dúvida, da possessão e do nada. O poeta inglês viveria cada uma delas como uma metáfora autônoma, viva, de uma parte do que seria o próprio “eu”. “Esse imenso teatro é apenas o de um Eu em luta com todos os seus *outros*. É apenas a diversificação em dimensões quase universais [...] de uma consciência lírica”. (*Théâtre et poésie*, 1988b, p.198) O poema seria um destino, assim, que “tomou forma [...] e sabe dizer, diretamente, sua adesão a si mesmo”. (*Théâtre et poésie*, 1988b, p.203) Busca-se dizer “eu”, diante dessa virtualidade autobiográfica das “ficções nascidas da esperança e da desilusão quanto ao poder dos signos”: capacidade “de se reconhecer e de se aceitar”.⁴² Os signos trariam consigo a possibilidade de retornar, através do tempo, à existência

42 As citações estão, respectivamente, na entrevista de Yves Bonnefoy à revista *L'Œil-de-bœuf*, cf. bibliografia, e em *Lieux*, 21, em que abordaria a questão do “eu” em face da ficção.

vivida. Não sem uma elaboração complexa, todavia. A poesia, nesse sentido, não poderia renunciar a dizer “eu”.

[...] Ce qui doit caractériser la poésie à venir, ce n'est pas le renoncement à dire “Je”, c'est qu'elle cherche à le faire de façon autre, par effraction de ce “moi” qui ne dispose d'un monde que parce que celui-ci, qui est image, n'est rien [...] (*Entretiens*, p.115)
 [...] O que deve caracterizar a poesia futura não é a renúncia a dizer “Eu”, é que busque fazê-lo de outra maneira, por efração desse “eu” que não dispõe de um mundo senão porque esse, que é imagem, não é nada. (...)]

Há uma reconquista do “eu” que é, assim, um engajamento na “restituição de seu ser próprio”. (Idem, p.208) Se ela é uma adesão a si mesmo, todavia, não é menos uma adesão ao outro. É preciso compreendê-lo também como o leitor. Há uma relação de confiança que Yves Bonnefoy pretende estabelecer entre o autor intradieético, assumido-o como extradieético, e leitor, por vezes “tu”/“passant”, constituído pelo texto. Isso é o que, de maneira geral, Philippe Lejeune caracterizaria como “pacto autobiográfico”: identidade do autor, do narrador e da personagem, fundada através de um contrato.⁴³ Em Yves Bonnefoy, essa relação se encontra, por vezes, na mescla de ensaio de arte e voz narrativa, desde o estudo sobre Giacometti. Há aí o início de uma escrita que se assume autobiográfica, evocando a infância, e que coloca em evidência a escrita de si, a construção da personalidade e a autoanálise.

Aproxima-se, por outro lado, da enunciação crítica frequente ao poeta, que pretenderá, do mesmo modo, uma “critique en rêve”,

43 Não se aprofundam aqui, evidentemente, as diversas considerações de Lejeune (1975). É preciso apenas indicar que a oposição entre ficção e autobiografia, esta última em vista de um contrato, de um nome textual e “indubitavelmente referencial” (p.35) (apontando, assim, para um valor de verdade, ainda que este não seja apenas exterior ao texto, mas dado em função do tipo de leitura que engendra) (p.46), não repõe a mesma oposição em Yves Bonnefoy, também em função do gênero privilegiado por Lejeune.

investindo de maneira evidente o olhar analítico, no ensaio sobre Mallarmé, *La Hantise du ptyx: un essai de critique en rêve*, por exemplo, com a vivência do “eu”, com uma escrita que se permite outra mobilidade e que retomaria um sentido certamente positivo do sonho. A mesma interrupção se pode vislumbrar no ensaio sobre Roland Barthes, na hesitação da folha, rescindindo a um “eu” em face de suas próprias inquietações. Em sentido inverso, *L’Arrière-pays* ou “L’Égypte” trariam, através de um retorno aos momentos decisivos da vida desse “eu” – a infância, as leituras, a escrita – menos uma história do indivíduo, do que uma história do escritor que produz suas figuras, como diria Jean-Michel Maulpoix, e que retorna a cada uma delas afirmando o seu abismo. (Maulpoix, 2002) A “autobiografia poética” não deixaria de escavar a lacuna que separaria o poeta do passado, o *ubi sunt*, na tensão permanente com a insistência e a necessidade de sublinhar a continuidade do “eu”, a partir de sua gênese, e o seu sentido.

Desse modo, a escrita de Yves Bonnefoy ficaria a meio caminho da poesia e da autobiografia, conforme caracterizados por Maulpoix. Porque a gênese do “eu”, a despeito de não manifestar-se como “história”, como continuidade, é buscada por uma escrita que situa suas inquietações, investigando-as. A hesitação entre a escrita e a “presença vivida” surge nesse momento da inscrição, quando os signos da experiência adquirem sentido, são escolhidos pelo “eu” que escreve. Interrupção/hesitação, porque há “grande diferença entre o tempo mortal e sua evocação na obra”.⁴⁴ O lugar mesclado dos gêneros permite, ademais, a emergência ao texto, em *L’Arrière-pays*, do acontecimento biográfico, ao mesmo tempo em que ele é apenas sugerido. Assim, é possível dizer, como Hervé Micolet, que *L’Arrière-pays* “no caminho biobibliográfico da obra de Bonnefoy, ocupa o lugar de uma experiência crucial”. (Micolet, 2005, p.17)

44 Prefácio a Lely, 1990, p.15: “Il y a grande différence à souffrir dans le temps mortel ou simplement l’évoquer dans l’œuvre. Et tout attrait pour la précision d’une langue ressemble bien à la tentation de se dérober à cette nuit du dehors, qui est tout de même le seul réel.”

Mas a autobiografia é também autografia da escrita. A passagem do tempo em “Les découvertes de Prague” e “Nouvelle suite de découvertes”, indicada pelas datas afixadas a cada momento de retomada do texto, como se fosse um diário, antes mesmo de indicar uma sucessão de acontecimentos, aponta para essa escrita que se detém. Afirma-se o presente da situação narrativa, a simultaneidade em que a narrativa é contemporânea da ação, como caracterizaria Genette (1972, p.229),⁴⁵ em vez de uma verdade do passado, narrativa posterior, que é o índice de uma distância e da impossibilidade/necessidade, em Yves Bonnefoy, de oferecer dele uma imagem sincera. Não é preciso estender-se à ideia de sinceridade em Jean-Jacques Rousseau, na referência a uma antinomia entre moral espontânea do homem e obrigação instituída. O caminho de uma “simplicidade” em Yves Bonnefoy será retomado no último estudo consagrado à memória. A legitimidade do “eu” é, no entanto, constituída pela afirmação desse desejo. Em *L’Arrière-pays*, tal passado se soma ao caráter de conversão ou transformação decisiva pela qual passaria o “eu”. “Novo nascimento”, “terra segunda”:

[...] Car la pierre, les arbres, la mer au loin, la chaleur, toutes les espèces sensibles qui jusqu’alors bougeaient sans fin sous mes yeux, miroitement d’eau fermée, me revenaient comme sèches, c’était ma nouvelle naissance. (AP, p.65) [(...) Pois a pedra, as árvores, o mar ao longe, o calor, todas as espécies sensíveis que até então moviam-se sem fim sob meus olhos, espelhamento de água fechada, retornavam como secas, era meu novo nascimento.]

Não há aí, como em Rousseau, um estado degradado moralmente do presente em tensão com um estado intelectual superior. Não se trata de um homem original dotado de felicidade e inocência, apesar

45 Genette distingue, nesse momento, quatro tipos de narração considerados do ponto de vista da posição temporal: narrativa posterior, anterior, simultânea e intercalada.

de privado de “luzes”. (Starobinski, 1970, p.265; 261)⁴⁶ O “novo nascimento”, a “transformação radical” frequente ao gesto autobiográfico, é o nascimento da escrita de *L'Arrière-pays*, tanto quanto a evocação de uma plenitude primeira e de uma sinceridade pretendida: importância da experiência pessoal e “oportunidade de oferecer dela uma relação sincera ao outro”. (Idem, p.260) A própria transformação é dissipada ao longo da narrativa. O momento decisivo encontra-se a cada instante, no acaso: narrativa, a um só tempo, simultânea e posterior. A cada momento, o “eu” é, concomitantemente, o “eu” lírico do poema e a personagem na encruzilhada, diante da escolha inelutável. Daí a frase inicial de *L'Arrière-pays*, “j’ai souvent éprouvé un sentiment d’inquiétude”: referência ao passado, mas atravessado pela intermitência e pelo presente narrativo, expresso na forma verbal do passado composto. À hesitação do “eu” corresponderá, além disso, uma outra hesitação: diante das paisagens, das pedras e das obras de arte. O caráter do presente se deixa perpassar por outras escolhas. E se há escolhas frequentes à escrita de *L'Arrière-pays*, de “Les découvertes de Prague” e de “L’Étranger de Giacometti”, elas se encontram também na recusa ou apelo às imagens. Trata-se de um tempo das imagens e da hesitação diante de um “segundo grau de intensidade ontológica”. Delas é que provêm, aliás, o projeto narrativo e a busca do “eu”.

VII

L'Arrière-pays é um livro de imagens. A angústia de um outro caminho, de uma terra distante, para além das montanhas, não se diz sem menção a esse lugar. Imagem multiplicada: são as paisagens de Piet Mondrian ou de Nicolas Poussin, sendeiros que se abrem, “um caminho que será a própria terra”, como indicariam a *Paysage*

46 “Il n’y aurait pas eu de motif suffisant pour une autobiographie, s’il n’était intervenu, dans l’existence antérieure, une modification, une transformation radicale: conversion, entrée dans une nouvelle vie, opération de la Grâce”.

e a *Petit paysage d'Italie vu par une lucarne* de Edgar Degas. Ou como para *Le Nuage rouge* de Mondrian: “o crisol onde a terra distante, dissipada, viria readquirir forma”.⁴⁷ Em *L'Arrière-pays*, Yves Bonnefoy afirmaria a “necessidade que temos das imagens” e a relação que estabelecem, de maneira geral, com a criação poética. Assim as definiria, como o que aparece nos devaneios a partir das experiências e dos desejos que as “simplificam, ou intensificam, ou transfiguram”. A relação com o sonho é evidente, conforme já se assinalou. São também imagens que se fixam com seus traços: “tudo que parece, apesar de tudo, fazer da visão fugitiva um fato”, interrompendo o fluxo. A citação é de *Entretiens sur la poésie*.

Les images, c'est bien sûr ce qui apparaît dans la rêverie, à partir des expériences déjà tentées dans notre pratique effective et des désirs qui les simplifient ou intensifient ou transfigurent. Mais c'est aussi le cadre, la page, la fixité du tracé, tout ce qui semble faire de la vision fugitive un fait malgré tout, un fait relevant d'un autre lieu que celui de notre vie, et témoignant même peut-être de l'existence d'un autre monde. (*Entretiens*, p.12) [As imagens são com certeza o que aparece nos devaneios a partir das experiências já ensaiadas em nossa prática efetiva e dos desejos que as simplificam ou intensificam ou transfiguram. Mas são também o enquadramento, a página, a fixidez do traçado, tudo o que parece fazer da visão fugitiva um fato apesar de tudo, um fato proveniente de um outro lugar que não a nossa vida, e testemunhando mesmo talvez a existência de um outro mundo.]

No fim dos anos 1960, Yves Bonnefoy recebeu um convite de Albert Skira para participar da coleção *Sentiers de la création*, criada alguns anos antes em Genebra. São livros de imagens, em que as imagens se relacionam com o texto literário. Embora elas tenham sempre participado de sua obra ensaística e poética, não apenas com o sentido da crítica de arte frequente ao surrealismo, em *L'Ar-*

47 As três telas ilustram, respectivamente, as páginas 58-59, 153 e 151.

rière-pays elas adquirem um lugar central. Imagens não do próprio escritor, como de Roland Barthes ou de Henri Michaux, que ilustraram a mesma coleção. A relação entre texto e imagem, como afirmaria Hervé Micolet, não é também uma relação secundária de ilustração. (Micolet, 2005, p.35) As imagens são acompanhadas apenas de pequenas frases extraídas do texto, sem menção direta. Em *L'Arrière-pays*, elas não recebem comentários. Deixam-se enunciar, no entanto, através do texto. Constituem a raiz de seu próprio movimento, hesitante, tanto quanto de sua intriga: da recusa das imagens à aceitação delas e de si. Conforme afirmaria Catherine Becchetti, no ensaio “Du rêve de l’image à la parole simplifiée”, “entre a representação pictural e a voz hesitante que anuncia a presença, se desdobra todo o espaço da criação poética como Yves Bonnefoy a compreende”. (Becchetti, 1994, p.2)

Em “La présence et l’image”, aula inaugural do curso de poética do Collège de France, em 1981, o poeta investigaria um de seus desdobramentos. A imagem estaria próxima da ideia de ficção. Trata-se, em primeiro lugar, de sua relação com as palavras: “eu chamarei imagem essa impressão de realidade enfim plenamente encarnada que nos vem, paradoxalmente, das palavras que se desviam da encarnação”. (*Lieux*, p.26)⁴⁸ A imagem é mentira, “por mais sincero que seja o criador de imagens”. Nesse instante, Yves Bonnefoy definiria a poesia como uma negação da imagem, uma transgressão. A imagem seria o “mundo-imagem” que é preciso combater, com vistas à finitude: dialética também do sonho e do aqui, do “eu que sonha” e do “eu que existe”. Toda representação se tornaria um véu que esconde o “verdadeiro real”. “A poesia conhece a sua própria mentira”, como já se indicou, mas através de sua relação com a imagem. Esse é o primeiro sentido, e o negativo, das imagens de *L'Arrière-pays*: visão “coerente e suficiente”, que “se substitui ao mundo da finitude”.

Mas a imagem comporta também uma verdade, como afirmaria em “Leurre et vérité des images”. (Bonnefoy, 1993, p.35-78) Assim

48 O texto foi reunido também em *Entretiens*, p.179-202.

Florença, esse lugar de conversão para Yves Bonnefoy, é também a educadora ferida que ensina que se pode amar as imagens.

Florence avait été pour lui l'éducatrice blessée, mémorieuse, savante, dont il avait besoin, qu'il cherchait. Et elle lui montra, leçon jamais par lui entendue encore, qu'on peut aimer les images, même si de chacune on reconnaît le non-être: tant il est vrai que toutes ces œuvres ensemble, ce n'est pas une annulation réciproque, mais un approfondissement possible de soi, et pour finir le destin. (AP, p.80-3) [Florença tinha sido para ele a educadora ferida, memoriosa, sábia, de que ele tinha necessidade, que buscava. E ela lhe mostrou, lição jamais recebida até então, que podemos amar as imagens, mesmo que em cada uma reconheçamos o não ser: tanto é verdade que todas essas obras juntas, elas não são uma anulação recíproca, mas um aprofundamento possível de si-mesmo, e enfim o destino.]

Ut pictura poesis. Um aprofundamento de si é obtido através das imagens. O poeta não hesitaria em referir a esse lugar de contato da poesia e da pintura. O pintor seria aquele que “permitiria ao poeta melhor compreender a natureza da ilusão”, que tanto a poesia quanto a pintura têm em comum: “é a preocupação do que chamo *imagem*”. (Bonnefoy, 1993, p.44) A arte italiana revelaria, por um lado, a “felicidade que há nos aspectos do mundo, quando os percebemos como componentes de nosso lugar”. (Idem, p.63) É preciso compreender essa dialética de Yves Bonnefoy mediante o mesmo caminho que se divisou na leitura do poema “Vrai nom” de *Douve*. Somente assim poderemos entender sua recusa, por outro lado, a Picasso e Manet. Este faria com que a arte rompesse com “seu antigo projeto de conhecimento, metafísico ou moral”. Picasso, em *Les Demoiselles d'Avignon*, tentaria desarticular a pintura como lugar de uma “consciência profunda”. (Idem, p.69; 71)⁴⁹ No ensaio “Giacometti et Picasso”, em *Remarques sur le regard*, Yves Bonnefoy

49 A análise de Yves Bonnefoy da mesma tela encontra-se também no texto a seguir, cf. p.91-6.

explicitaria essa contrariedade ao opor o projeto de ambos. É revelador que a recusa a Picasso encontre, no que caracterizaria como uma “abolição do olhar”, um componente da relação das imagens e do “eu”. O autorretrato, para Picasso, seria um problema, como no *Autoportrait* de 1906, em que desviaria o olhar. Nas duas telas de 1928, *Le Peintre et son modèle*, Yves Bonnefoy chamaria a atenção para essa inaptidão do artista de colocar-se “em plena presença” do outro e de si. Numa delas, a modelo com três olhos, que miram o artista, encontra em sua representação apenas dois que observam não a ela, porque voltados “para nós, que estamos fora da cena, como se quisessem escapar ao pedido que lhes é dirigido”. Não se afrontam a intensificação e a inquietude desse olhar.

Comment mieux signifier que le regard, voie d'émergence de l'être dans la figure, est ce qui hante Picasso, mais aussi ce qu'il craint de ne pouvoir soutenir, ce que son art va à la fois garder en mémoire et éviter de affronter? (*Remarques 2*, p.82) [Como melhor significar que o olhar, via através da qual o ser emerge na figura, é o que mais aparece em Picasso, mas também o que ele teme não poder sustentar, o que a sua arte vai ao mesmo tempo guardar em memória e evitar afrontar?]

Alberto Giacometti, por sua vez, como para o poeta Jacques Dupin – “ele persevera nas aparências e escava o real até tornar visível a essência de sua relação, isto é a presença do sagrado” – (Dupin apud Mascarou, 1998, p.125) seria aquele que colocaria em primeiro plano, não o prazer estético, mas a exigência moral. (*Remarques 2*, p.100) Ele atestaria a presença, segundo Bonnefoy, mas também “essa descoberta de si”, situando-se na contrariedade de Picasso,⁵⁰ ao ir “direto ao rosto”.⁵¹ Contra a arte lúdica e livre,

50 Sobre o caminho da representação do rosto, que conjugaria “aparência, essência e intemporalidade”, e as interrogações sobre a ausência de retratos na arte moderna, cf. ainda Yves Bonnefoy. “Le Portrait: sa naissance, sa renaissance”. In: Campbell, 1991b.

51 “Proximité du visage”, *L'Improbable*, p.316.

as “facilidades da virtuose sarcástica”, Giacometti, paralisado, se colocaria frente ao “duro fardo da responsabilidade pessoal”, no século que começava com o sentimento da relatividade das culturas, da irrealidade dos valores da tradição ocidental. Daí a “esterilidade inquietante” do artista no pós-guerra dos anos 1920. A hesitação é a mesma que caracterizaria a sua invocação na revista *L'Éphémère*, segundo Alain Mascarou, por um engajamento na “existência real”, aproximando vida artística e sucessão de provações. (Mascarou, 1998, p.127)

A pintura/imagem comporta, para Yves Bonnefoy, portanto, ilusão e verdade. Com essa dicotomia, o poeta investigaria a *Passage du Commerce-Saint-André* de Balthus, no ensaio “L’invention de Balthus”, observando as “figuras com mais ausência, as miragens mais perigosas”, mas também um rapaz debaixo da soleira da porta: “ele significa a presença que veio da ausência”. (*L’Improbable*, p.55) E, então, um Balthus oposto ao “rei dos gatos”: oposição entre o que estivera preso aos números, à literalidade, e o outro que se confronta com esse “grande realismo” – a expressão é constitutiva da ensaística de *L’Improbable* – “não figurável na transcendência desse olhar”. (*L’Improbable*, p.56)

É importante indicar a dimensão do olhar do pintor ao reencontrar um outro. Hesitação que Yves Bonnefoy colocaria sob o signo do tempo, em seu estudo “Le temps et l’intemporel dans la peinture du Quattrocento” de *L’Improbable*. Angústia, por vezes, como definiria com relação a *Profanation de l’hostie* de Paolo Ucello, no tremer dos dedos e na fixidez dos olhares, confrontados a um futuro iminente, a uma virtualidade trágica. A *Profanation* “seria” do tempo, ao dizê-lo em sua “rede de projetos e de inquietações”. (*L’Improbable*, p.66) Trata-se da escolha de um momento da pintura: “espessura de hesitações”, frente à ação próxima. Hesitação do pintor e dos gestos. Há um momento cuja intensidade responderia, segundo Pascal Griener, ao que os gregos chamaram *acmé*. A análise é do livro *Rome 1630* de Yves Bonnefoy, em que o poeta figuraria a contradição entre dois acontecimentos do período do barroco italiano: arte refinada e terror desumano. Contradição que Yves Bon-

nefey identifica não apenas na história, nos momentos de decisão e mudança da convicção dos artistas, como procederia Léon Chestov, por exemplo, em seu estudo sobre Nietzsche e Dostoievski – e que apartaria grandemente o projeto *Rome 1630* de *Renaissance und Barock* de Wölfflin, por uma dimensão também pessoal que é, a cada instante, preservada pelo poeta.⁵² Contradição na obra: do “eu” e do outro. São dois olhares que devem ser confrontados, no instante. E que trazem uma dimensão do acaso, apontada por Griener, ao fazer da história o “jogo misterioso da necessidade com o acaso”: título de seu ensaio. Por isso, o interesse de Yves Bonnefoy pela “decisão de ser um pintor”, pelo momento decisivo, que estaria no centro de *L’Arrière-pays*, na referência a Nicolas Poussin: “Poussin olha, compreende, e decide pintar, mestre do ramo de ouro, onde quer que eles existam, seus grandes Moisés salvos”. (*AP*, p.155) Momento da decisão, dada no instante, e que se encontra também em *Rue Traversière*, no poema em prosa “La décision d’être peintre”, nele as palavras ininteligíveis mudam-se no sol que se ergue, bruscamente, aos olhos do artista.

Et brusquement, au tournant d’un mur, il eut le soleil levant dans les yeux comme un grand cri d’enveloppement, d’embrasement, de fumée, dans l’inachevé de la lumière. (*RT*, p.100) [E bruscamente, ao contornar um muro, ele recebeu o sol levante no rosto como um grande grito de envolvimento, de abraço, de fumaça, no inacabado da luz.]

Mas é preciso indicar ainda uma outra dimensão desse encontro, dessa atestação de si. Interrupção como a que se surpreende no pássaro da narrativa “Les chariots de feu”: “um desses pássaros hesitou, parecia ferido:” (*RT*, p.154) contra o “leurre”, pássaro de couro vermelho, feito para enganar o falcão. Interrupção que será dada na viagem, lugar de abertura do olhar. Yves Bonnefoy não deixaria de inscrever-se e de indicar essa aproximação entre a viagem e a arte,

52 Griener. In: Bonnefoy, 2004a, p.85; 101.

como Goethe no momento em que encontra os túmulos de Verona, inquirindo as ruínas e figuras que são “aqui na Terra, o que foram e continuam sendo”. Divisando, outrossim, no dia em que chegara à Roma, a data de seu “segundo nascimento, de um verdadeiro renascimento”. (Goethe, 1999, p.50; 175) Esse é o sentido que Yves Bonnefoy sugeriria em seu ensaio sobre Bizâncio, “cidade das imagens”, ao vislumbrar esses instantes, como o canto de um pássaro, possibilitando ao “eu” afrontar, ainda uma vez, “nosso mundo em seus aspectos mais fugitivos”. Mas não sem deixar de incluir a cidade na geografia do “arrière-pays”, como indicaria Rémi Labrusse.⁵³ A citação é do ensaio “Byzance” de Yves Bonnefoy.

[...] et j'ai d'emblée associé à un désir en moi qui recherchait sa patrie, celui d'affronter notre monde en ses aspects les plus fugitifs, apparemment les moins chargés d'êtres, pour les sacrer et que je sois sauvé avec eux. C'est vrai, chaque fois qu'un chant d'oiseau a retenti dans quelque forêt, hors de moi, chaque fois que je suis venu au seuil d'un cirque de pierre où c'est mon absence qui règne, chaque fois que l'ici limité et mortel m'a demandé ainsi de briser le sceau du refus moderne de l'être, c'est l'irradiation de Byzance que par pressentiment, dès que j'ai su le nom de la ville des images, j'ai cru toucher en cela. Il s'agissait bien d'éternité cette fois encore, la note majeure de Byzance, perçue à toutes époques, n'avait pas cessé de vibrer. Mais cette éternité ne se donnait plus pour la négation du pays sensible, elle venait brûler dans ses arbres, il fallait la puiser au profond de cette dispersion où nous sommes, parce qu'elle en était la substance même et le corps de gloire, soudain. Toutes les formes de consommation et, par excellence, le voyage. (*L'Improbable*, p.176) [(...) e eu de início associei a um desejo em mim que buscava sua pátria, aquele de afrontar nosso mundo em seus aspectos mais fugitivos, aparentemente os menos carregados de ser, para consagrá-los e que eu fosse salvo com eles. É verdade, cada vez que um canto de pássaro ressoou em alguma floresta, fora de mim, cada vez que vim

53 Labrusse. In: Yves Bonnefoy: *Poésie, peinture et musique*, 1995, p.89.

à soleira de um circo de pedra onde é minha ausência que reina, cada vez que o aqui limitado e mortal me pediu assim para romper o selo da recusa moderna do ser, é a irradiação de Bizâncio que por pressentimento, desde que soube o nome da cidade das imagens, acreditei tocar. Tratava-se bem da eternidade esta vez ainda; a nota maior de Bizâncio, percebida em todas as épocas, não tinha parado de vibrar. Mas esta eternidade não se dava mais através da negação do país sensível, ela vinha queimar em suas árvores, era preciso esgotá-la no profundo dessa dispersão onde estamos, porque ela lhe era a substância mesma e o corpo de glória, subitamente. Todas as formas de consumação e, por excelência, a viagem.]

A hesitação entre a viagem e a necessidade de fundar um lugar (uma pátria) é, ademais, transferida à angústia dos pintores que se exilaram ou escolheram uma outra terra, no ensaio “Le peintre dont l’ombre est le voyageur”. E então a pergunta: “O que parece prometer o distante àqueles que conhecem o aqui do mundo?”. (RT, p.160) Tensão, segundo o poeta, entre o imaginário e a evidência da vida. Não é preciso retomar a proximidade dos temas da viagem, do exílio e do sonho, para dizer que eles pertencem à mesma dialética da imagem. Negação/aceitação do aqui, mas também da arte, da escrita, graças a um “ato de fé”.

A dimensão da imagem possibilita uma suspensão do tempo. Corresponde a “um pouco de duração”, no aqui de nossa adesão, “na finitude”. Oposição entre “dois desejos, dois níveis de nosso desejo”. O momento da ação iminente está próximo da representação de cada uma dessas figuras inscritas na tela, não apenas pelo caráter da ação propriamente, mas pela presença/ausência que elas permitem intuir, como o rapaz da tela de Balthus. G. E. Lessing, em seu estudo exemplar sobre a relação entre a poesia e a pintura, o *Laocoonte*, já havia aprofundado – dentre tantas outras questões, o *docere* das imagens, como na “éducatrice blessée” de Bonnefoy; a ilusão da presença (*evidentia*) de Zêuxis, a que o poeta retornaria diversas vezes, como em “Les raisins de Zêuxis” de *La Vie errante* – essa perspectiva da ação. Trata-se da oposição entre a linearidade da

razão à qual seria submetida a poesia e a simultaneidade da recepção da pintura. Se as ações constituem o objeto da poesia – e daí a direção rumo a uma teoria da arte dramática como representante da poesia em Lessing, realizando “a utopia da linguagem direta”, segundo Márcio Selligman-Silva – a pintura “devido aos seus signos ou ao meio de sua imitação [...] só pode conectar no espaço, deve renunciar totalmente ao tempo”. “A sequência temporal é o âmbito do poeta, assim como o espaço é o âmbito do artista”. (Lessing, 1998, p.190; 211)

Em Yves Bonnefoy ocorrerá uma variação dessa proposição. Embora a arte se inscreva no espaço, ela não deixaria de referir a esse tempo da “duração”. Ele é sugerido na obra pictórica “por sua espessura de hesitações, de ambiguidades, de contradições”. Assim pretendeu em seu estudo sobre o *Quattrocento*. A pintura se dirigiria à ambiguidade da ação. A poesia, por outro lado, ainda que disponha seus elementos de maneira linear, tanto quanto a prosa de “L’Égypte”, pode aproximar-se, por vezes, da representação desses instantes decisivos. Momentos de “simultaneidade”, expressos através das imagens recorrentes da soleira, do limiar, em *Dans le leurre du seuil*, nos textos em prosa “Les raisins de Zêuxis” e “Les découvertes de Prague”, ou como se poderá vislumbrar em “L’Égypte”. A “soleira” ou a “encruzilhada” são alguns dos lugares de predileção de Yves Bonnefoy, em que se “cristaliza uma postura afetiva ou mental”.⁵⁴ A interrupção é o momento em que o “eu” se abre ao espaço, afrontando o outro e a si. O momento decisivo (também da abertura da porta, da morte de Douve) torna-se o centro dessa arte “linear”. Porque mesmo a prosa de Yves Bonnefoy privilegiará essa tensão em que o tempo é menos sucessivo do que simultâneo. Estendido, além disso, à recepção, conforme indicado por Lessing para a pintura. Trata-se da sobreposição de momentos que adquirem sentido senão em referência um ao outro, na iminência de cada uma das ações, alternando relações

54 Por contraste com o “Jardin” de Ronsard, o “Lac” de Lamartine, o “Sorgue” de Char, indicados por Maulpoix, 2002, p.65.

metafóricas e metonímicas – sobreposição que retoma a oposição entre prosa e poesia. Neles as ações, tão hesitantes, aprofundam, em suas interrupções – em face do “arrière-pays”, tanto quanto do “eu”, do sonho, da escrita, da viagem e das imagens – um sentido fundamental do tempo.

VIII

A narrativa “L’Égypte”, publicada em *Rue Traversière* em 1977, apresenta três histórias de mulheres. A mãe, no momento de seu derrame cerebral, com uma “inteligência débil, uma percepção incerta e fantasiosa de criança no limiar da linguagem” (RT, p.12), morte a que vem socorrer a narrativa que busca seus gestos e gentilezas: “toute la courtoisie qui lui était habituelle”. A menina, vindo dissipar as tristezas do narrador, mirando o longe: “elle s’arrêtaît, regardait au loin”. Desliza os pés sobre o gelo fino, testando a sua solidez. A doida *Promé té ché*, na terceira parte, à espera do noivo esquecido e lembrado, acendendo os caldeirões negros sob a porta escura. São três limiares. O primeiro deles entre a morte e a vida, como em *Du Mouvement et de l’immobilité de Douve*, que repercute esses últimos gestos da mãe, na soleira, ainda que o poeta não anuncie a mesma hesitação de Douve. (*Douve*, p.51) Soleira da morte: “O pouco de espaço entre a árvore e a soleira / Basta para que te precipites ainda e que morras” / “Le peu d’espace entre l’arbre et le seuil, / Suffit pour que tu t’élances encore et que tu meures”. (*Douve*, p.69) É a morte aceita, que não pretende incomodar. Limiar que é a delicadeza da distância: de não afrontá-la, porque o lugar da vida já está em si mesmo apartado da região natal, da terra do pai.

Je pensais alors, et non sans tristesse encore, que s’était toujours cachée sous cette courtoisie, et même dissimulée à soi-même, l’expérience d’une distance. (RT, p.12) [Pensei então, e não sem

tristeza ainda, que sempre se escondera sob essa gentileza, e mesmo dissimulada para si, a experiência de uma distância.]

Limiar também do nome, na cidade vista em viagem, no movimento à deriva do barco: início da narrativa. Representa-se a incapacidade/necessidade de acolher o outro, porque a nomeação e a palavra estão sob tensão no país estrangeiro. Trata-se de uma distância que repercute as tentativas do poeta, em meio à linguagem, utilizando-se das palavras e das frases, de abarcar a dimensão de um mundo desconhecido. Busca situar a geografia dos flancos, das igrejas, das montanhas: “será Esmirna? será Tessalônica?”, encontrando o nome “O Egito”, no feminino em francês, quando a própria palavra vem vislumbrar um vazio: o mundo perdido que é preciso reparar. A velhice afásica da personagem *Promé té ché*, a morte da mãe, a visão da menina. Todas apontando para o que está na origem, assumindo a dimensão de sua perda.

O terceiro limiar é dado, assim, também ao nome: *Promé té ché*, literal para o que designa a narrativa, a promessa do retorno do noivo. Em outra língua, na musicalidade que não ressoará senão em suas tônicas finais. Matéria da palavra, para remontar a essa terra das canções em dialeto – *patois*, língua da herança. Limiar do que se encontra entre a reminiscência, a memória das canções, no próprio nome, e a sua extinção iminente. “Mas a lembrança começava a apagar-se, e desapareceu inteiramente com o episódio final”, a partir do qual será mister escrever e esquecer, como resultado da experiência, do “amadurecimento de uma vida”.

“L’Égypte” é a primeira narrativa de *Rue Traversière*. Há nela uma evocação do sonho/devaneio que retoma alguns dos caminhos já indicados. Para dizer que é também o lugar da viagem, das hesitações diante das possibilidades e caminhos. Desse “eu” nas encruzilhadas, afirmando o seu abismo. Divisando os amigos que se dispersaram, a “vasta região quase vazia, que se perdia nas profundezas da Ásia”. Intensifica-se o desejo de reparação da morte materna, em sentido mais destacado. Mas também o amor pela terra do outro, o *arrière-pays*, para além das igrejas e telhados: invisível.

A “terra mesma”, como afirmaria com relação a *Promé té ché*, em sua alteridade e alienação. Todas mirando o longe, sob seus nomes.

Há um modo narrativo que põe em dúvida e afirma os passos difíceis dos acontecimentos narrados, em seu instante decisivo. Diz as certezas – “algumas certezas ao menos” – mas busca nelas a dimensão de um mundo misterioso. “L’Égypte” figura a perda das experiências vividas e possivelmente irreparadas. A imagem da hesitação, no limiar/“seuil”, talvez lhes corresponda, porque encena o momento dessa perda e do que há nela de “qualidade de duração verdadeiramente vivida”. Do que é preciso falar, para reparar e esquecer, no presente da lembrança e do texto. A pergunta final vem corresponder a tal índice. “E eu sonhava que repararia um dia, mas como?”/“Et je rêvais que je réparerai un jour, mais comment?”. Apesar da tristeza que se dissipa, do narrador que já “não está na vida, onde ela é sentida, senão no sonho” – entendê-lo como limiar é, duplamente, buscar a fronteira da nomeação e do mundo, tensão que se elabora na palavra e na imagem, a cada instante, como na primeira parte da narrativa: “Como vocês chamam o lugar onde vivem?”, ao dirigir-se aos moradores da cidade desconhecida. Observar, além disso, que tal alienação, movimento que busca o outro – distanciamento da relação de si a si – é a condição de abertura a uma temporalidade na relação com o outro como ausência do outro: alteridade da morte e do feminino, Éros como fracasso. Introduce-se na existência uma dualidade mesma, transcendência temporal do presente em relação ao mistério. Nas palavras de Emmanuel Lévinas, “o que se apresenta como fracasso da comunicação no amor constitui precisamente a positividade da relação; essa ausência do outro é precisamente sua presença como outro”. (Lévinas, 1983, p.89) Amor que é a presença/ausência feminina, consentimento ao outro. Livane Pinet-Thélot apontaria para essas imagens da mãe em seu estudo “L’image de la mère”. (Pinet-Thélot, 1998, p.9-17) Michèle Finck observaria a inflexão da morte da mãe em direção à figura da menina. A mãe seria restituída à vida através da menina

em que ela se transforma. (Finck, 1989, p.160)⁵⁵ Daí as imagens do Egito e da “Égyptienne”, tal qual a mulher que salva das águas o pequeno Moisés na tela de Nicolas Poussin, imagens que aparecem em *Dans le leurre du seuil*, no poema “Deux couleurs”.

Je tremble d’aborder, enfant, sommeil
 À cette Égypte.
 (...)

Et le rouge des lourdes
 Étoffes peintes
 Que lavait l’Égyptienne, l’irréveillée,
 De nuit, dans l’eau du fleuve (*DLS*, p.272 e 274)

[Eu tremo atingir, criança, sono
 Esse Egito.
 [...]]

E o vermelho dos pesados
 Panos pintados
 Que lavava a Egípcia, a inacordada,
 À noite, na água do rio]

Em “L’Égypte”, a narrativa se constrói com referência a um presente. A cada um desses limiares correspondem vários instantes abarcados pelo texto: no que diz respeito à mãe, à menina e à *Promé té ché*, imagens multiplicadas, em virtude da narrativa sucessiva, como já se afirmou, a despeito da estrutura apontada por Patrick Née, que atribui uma dimensão para cada uma das três seções do

55 “La mère est rendue à la vie par la ‘petite fille’ qu’elle devient.” A autora apontaria, além disso, para uma oposição entre a narrativa “L’Égypte” e o poema “Les petites vieilles” de Baudelaire. Em resumo: “le récit ‘L’Égypte’ serait l’acte de parole par lequel Bonnefoy tenterait de ‘réparer’ la faute de Baudelaire, qui a laissé mourir les ‘petites vieilles’ et ‘se perdre’ la promesse de sa ‘petite fille éternelle’”, p.156.

texto: o sonho em viagem, seguido do despertar que compreende a notícia da morte da mãe e a visão da menina, e, por fim, a lembrança da infância, na parte consagrada à *Promé té ché*. A imagem da hesitação encontra, a um só tempo, na escrita, a impossibilidade de reparação. Mas permite situar cada um desses momentos, do mesmo modo, pelo apelo aos demais. *Promé té ché* seria um duplo da figura da mãe, segundo John E. Jackson (1993, p.104). E o seu luto reproduziria, ademais, o luto do “eu” em relação à sua morte.

São associações metafóricas, obtidas pelos “brancos” narrativos, pelos saltos e interrupções para cada um dos relatos. Há brancos que separam os acontecimentos mais importantes, tempo que se detém e retoma por meio de intervalos. O “eu” estava no navio “há dias”, ao que segue “o entardecer” da notícia da mãe, “a manhã” do encontro com a menina, e “uma vez mais na vida [...] quando era criança”, na última parte. Subitamente, passa-se a um outro tempo, servindo-se o “eu” apenas de índices temporais imprecisos. Como em Proust, são essas interrupções que oferecem, por vezes, o espaço para ponderar um acontecimento com relação aos outros. No último capítulo de *Sodome et Gomorrhe*, a indecisão com relação ao casamento com Albertine converte-se, inesperadamente, na decisão de esposá-la. O tempo narrativo em Proust é contado por meio desses intervalos. Mesmo as unidades temporais mais frequentes da narrativa – a estação (verão e primavera), o ano (no caso da morte da avó), a hora (nos momentos em que o narrador espera Albertine) e o dia, como caracterizaria Jean-Yves Tadié (1971) –⁵⁶ não se desviam da estrutura central do tempo, colocado diante de dois momentos, dois estados de espírito, dois rostos diferentes. O rosto, aliás, é o que se modifica a cada reaparição das personagens, na frase recorrente: “ele havia mudando bastante”. A citação é sobre Swann, em *Sodome et Gomorrhe*.

J'eus enfin le plaisir que Swann entrât dans cette pièce qui était fort grande, si bien qu'il ne m'aperçut pas d'abord. Plaisir mêlé de tristesse, d'une tristesse que n'éprouvaient peut-être pas les autres

56 Cf. caps. X, XI e XII.

invités, mais qui chez eux consistait dans cette espèce de fascination qu'exercent les formes inattendues et singulières d'une mort prochaine, d'une mort qu'on a déjà, comme le dit le peuple, sur le visage. (Proust, 1989b, p.88) [Tive finalmente o prazer que Swann entrasse nesse cômodo que era bem grande, tanto que ele demorou a me notar. Prazer mesclado de tristeza, de uma tristeza que os outros convidados talvez não sentissem, mas que neles consistia nessa espécie de fascinação que exercem as formas inesperadas e singulares de uma morte próxima, de uma morte que já temos, como diz o povo, no rosto.]

E se há mudanças no rosto, há outras com relação ao nível de ascensão ou queda de cada uma das personagens na escala social. É o caso de Odette, por exemplo. A mobilidade social, os trejeitos de linguagem de Robert de Saint-Loup, outro exemplo, marcam a evolução e fornecem o índice de que o tempo passa. Em Yves Bonnefoy, a intermitência do tempo produz outro efeito. Em “L'Égypte” – tanto mais do que em *L'Arrière-pays*, de caráter mais reflexivo – as ações indicam menos as mudanças, do que a permeabilidade entre cada uma delas. A referência ao passado da lembrança ou ao futuro da reparação se obtém senão através de cada um desses instantes do texto: das viagens e imagens, como em “Les découvertes de Prague”. Trata-se não apenas de um mundo contíguo ao signo, metonímico, dimensão de que se cerca cada um dos episódios – da criança, a que se retornará no último estudo: Cristo e Moisés, símbolo da vida que começa e que será, para John E. Jackson, um modo de o poeta ultrapassar a dialética do sonho (Jackson, 1993), ou da *Promé té ché*, cuja afasia indicaria a dificuldade também do “eu” frente à narração dos acontecimentos vividos. Metafórico, em que as lacunas, os “brancos” fazem com que cada ação traga consigo um outro momento, como se indicou na leitura do poema “Lieu de la salamandre” de *Douve* e no primeiro estudo consagrado a Marcel Proust e Yves Bonnefoy. Assim, a menina de “L'Égypte” representaria a reparação, conforme encontrada por Michèle Finck, para a morte da mãe. Nascimento que é resposta à morte ou ressurreição, de certo modo, cujos caminhos serão aprofundados com a leitura

dos livros de poemas de Yves Bonnefoy *Ce qui fut sans lumière* e *Les Planches courbes*, e em que serão investigados os mitos infantis de Prosérpina e Mársias.

Diferentemente de Proust, os “brancos” em “L’Égypte” indicam, no entanto, menos a passagem do tempo, do que a possibilidade de um recomeço. “Fato humano”, como observaria em Léon Chestov, “sempre prestes a recomeçar”.⁵⁷ Daí a reparação “na escrita” pretendida pelo “eu” de “L’Égypte”. Abolição da irreversibilidade da história, reescrita pelo “desejo autêntico”.⁵⁸ E que situa a narrativa de “L’Égypte” entre a interrupção da ação e a “durée” pretendida desde o seu início. Nesse sentido, o instante não é apenas o presente espasmódico de *Douve*, com vistas à nomeação de “vrai nom”. Instante que é a “soleira” que será privilegiada em *Dans le leurre du seuil*. Momento da indecisão/decisão da escrita, de adesão a si. A busca de uma “durée” remonta a uma inquietação à qual é preciso uma resposta, como na intriga principal de *L’Arrière-pays*. Os momentos decisivos de “L’Égypte” talvez permitam considerar essa passagem, que é o gesto de cruzar o “seuil”. Não a “muralha da morte” de *Douve*, mas a hesitação do “eu” abarcada em seu caráter mais fundamental, da indecisão à decisão, do instante à “duração”, da inquietação à despreocupação pretendida do “simples” e do “uno”.

IX

Ítalo Calvino, em *O Castelo dos destinos cruzados*, relata uma “História do indeciso”. (Calvino, 1991, p.79-86) O centro é a inquietação amorosa de um cavaleiro de copas entre duas possíveis amadas. A sede do corpo não era saciada nem por um poço, nem por outro. E então a renúncia aos dois caminhos. Por fim, o cavaleiro de copas encontra um outro cavaleiro, o que “devia seguir pelo outro caminho da encruzilhada, dessedentar-se no

57 “À l’impossible tenu”, *Breton*, p.116.

58 Ainda menção a Léon Chestov, in *Entretiens*, p.78.

outro poço”, mas que fica, igualmente, sem ambos, impedido da escolha. O destino indicado pelas cartas lançadas aleatoriamente e conduzidas através da narrativa de Calvino encena, duplamente, o limite da escolha (a inquietação que lhe é constitutiva, o arbítrio) e o fluxo de cartas e caminhos que o atravessam, ao acaso. O sentido do jogral – os olhos esbugalhados da personagem, a mão dissimulada – não deixa de repercutir o que Claude Esteban indicaria para a poesia moderna: “o homem da inquietação [...], por mais lúcido que se pretenda e abonador de seu empreendimento intelectual, é um ser que não tem eu, ou melhor, que é perpassado, irrigado por um fluxo de presenças extrínsecas, de realidades estranhas, as quais fazem de seu eu menos um conteúdo, uma substância particular, do que um receptáculo de alteridades”. (Esteban, 1991, p.39)⁵⁹ Daí os dois “eus” permeados pela decisão em Calvino. A ausência de lugar – a personagem observa a distante “cidade do tudo”, onde todas as partes se conjugam, as escolhas se contrabalançam – torna-se a realidade fundamental da inquietação, e postula, “como ao inverso de si, uma realidade impossível que seria, talvez, para além da consciência e sua finitude, o lugar simples da despreocupação.” (idem, p.46)

O cavaleiro de Yves Bonnefoy também buscava um “lugar verdadeiro” em *Douve*. Em *Hier régnant désert*, o “eu”, “aquele que caminha”, ia, do mesmo modo, em direção a uma fonte de água, para aplacar a sede. Espaço da decisão da escrita e que é, por vezes, também a decisão da personagem: Hamlet, “espírito que se angustia com suas virtualidades infinitas”, a que Yves Bonnefoy retornaria diversas vezes.⁶⁰ Perceval, cujo mito da incuriosidade no *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes – e que é também a incuriosidade de Lancelot na *Quête du Graal*: “sim, diz Lancelot, eu o vi mas não me movi, me arrependo bastante” –⁶¹ seria retomado pelo poeta no

59 No mesmo livro, há um estudo consagrado a Yves Bonnefoy.

60 “Comment traduire Shakespeare?”, in *Théâtre et poésie*, p.200.

61 *La Quête Quête du Graal*, 1965, p.156.

importante ensaio de *L'Improbable*, “L’acte et le lieu de la poésie”, ao defender um caminho para a poesia francesa moderna:

Il y a dans la poésie française moderne un cortège du Graal qui passe, les objets les plus vifs de cette terre – l’arbre, un visage, une pierre – et ils doivent être nommés. (*L'Improbable*, p.126) [Há na poesia moderna um cortejo do Graal que passa, os objetos mais vivos desta terra – a árvore, um rosto, uma pedra – eles devem ser nomeados.]

Ou no ensaio sobre Mallarmé, *La Hantise du ptyx*, ao opor o “ailleurs” e o “ici” da realidade cotidiana, para dizer que o mundo deve ser nomeado. E que a esse gesto de nomeação corresponderia uma decisão do “eu” – contra a ideia de hesitação como fraqueza.

Mais pour décider ainsi, il faut évidemment s’être délivré de toutes les illusions qui tendent à faire oublier la foncière irréalité métaphysique du corps simplement physique, il faut s’être persuadé de ce néant qu’on dénie [...] (Bonnefoy, 2004b, p.32) [Mas para decidir assim é preciso evidentemente livrar-se de todas as ilusões que tendem a fazer esquecer a fundamental irrealidade metafísica do corpo simplesmente físico, é preciso convencer-se desse nada que se recusa (...)]

Decidir, porque é a possibilidade de colocar-se diante de si e do outro. Por isso, um apelo a uma espécie de persuasão/conhecimento do nada, e nesse sentido a menção frequente a Mallarmé. Por isso também a apropriação do mito de Perceval ou do imaginário da cena do castelo do Rei Pescador, na decisão a ser tomada ou no cortejo que passa, como na narrativa “L’Amérique” de *Théâtre des enfants*, com suas crianças, signos da vida, maravilhamento como o de Perceval, a quem indicariam o caminho. As citações são do texto “L’Amérique” e de uma entrevista de Yves Bonnefoy a Jacques Ravaud:

[...] il y avait des enfants pour s'arrêter, rebrousser chemin, passer d'un group à un autre [...]. L'impression d'étrangeté absolue qui se dégageait de ce grand cortège encore pour moi presque silencieux n'était pas plus forte que celle d'infini que je me plaisait à y ressentir. (*Théâtre*, 2001a, p.13-4) [(...) havia crianças para deter-se, voltar o caminho, passar de um grupo a um outro (...). A impressão de estranheza absoluta que vinha desse grande cortejo ainda para mim quase silencioso não era mais forte do que a de infinito que me aprazia sentir aí.]

Perceval chevauchait très triste et pensif, mais il voit soudain au croisement de deux pistes dans la forêt cet arbre parmi les plus beaux dont il ait mémoire, et ces enfants qui jouent nus de branche en branche: ici, c'est le paradis terrestre, lui disent-ils avant de lui indiquer sa voie puis de se dissiper, avec l'arbre, pendant l'instant bref où il a tourné ses yeux dans la direction désignée. (*Yves Bonnefoy*, 1998, p.77) [Perceval cavalgava bem triste e pensativo, mas vê frequentemente no cruzamento de duas trilhas da floresta essa árvore dentre as mais belas de que lembrava, e essas crianças que brincam nuas de galho em galho: aqui é o paraíso terrestre, lhe dizem antes de indicar o caminho e depois dissiparem-se, como a árvore, durante o breve instante em que ele virou os olhos na direção designada.]

Decidir diante do entusiasmo do “fora” e da angústia de sua perda. Hesitação que diz respeito, portanto, a uma origem, ao “mais originário”, para retomar uma expressão heideggeriana. Mundo familiar rompido, em “L'Amérique”: experiências que não são propriamente experiências, como afirmaria Michael Gelven (1960, p.114),⁶² e que oferecem uma outra dimensão para a escrita autobiográfica. Inquietação, angústia. Não, todavia, mediante a oposição entre um “mundo das ocupações” e um “modo de ser próprio do *Dasein*”; angústia que não está “em parte alguma” e que

62 A observação é sobre Heidegger. Cf. tb. idem: “It is only one who has felt the terrifying *burden* of a solemn oath who shies away from ever taking another”.

“singulariza o *Dasein* em seu próprio ser-no-mundo”.⁶³ O pertencimento é constitutivo do gesto buscado por Yves Bonnefoy, em que o “nada da manualidade” heideggeriano, em vez de converter-se num niilismo, “funda-se em algo mais originário, isto é, no *mundo*”. O modo do “não se sentir em casa”, alheamento/estranheza, não conduz o “eu”, contudo, a um solipsismo existencial. Ainda que se comute abertura às possibilidades fundamentais, ao “poder-ser” das virtualidades do “eu”, e originariedade (fenômeno raro, porque o *Dasein* permanece a maior parte do tempo encoberto para si mesmo, segundo Heidegger), a “simplicidade” da hesitação da folha, o limiar, pertencem ao caminho positivo de uma plenitude: de um “habitar”, a um só tempo, como conquista, “deposseção” e consentimento.

E então uma despreocupação – “a certeza tranquila de si mesmo”, em Heidegger –⁶⁴ como horizonte, conforme caracteriza do por Claude Esteban. O termo “inquietação”, aliás, é preferido: contra o homem da angústia “afetado pela hipertrofia de seu ego”, recusando “as modalidades da ação”. Inquietação, porque não faz com que o “eu” perca o seu ânimo: “alento sempre novo, e não, como acontece na angústia, o depauperamento e quase a paralisia das potências afetivas”, ainda segundo Esteban.⁶⁵ Inquietação que pode ser, outrossim, privilegiada em relação à angústia que se buscou afirmar na leitura de *Douve*, porque transposta à decisão da escrita e de si, e apartada do conceito de Heidegger, a despeito da proximidade dos questionamentos de Yves Bonnefoy em “Les tombeaux de Ravenne” e de Kierkegaard, aquele que levou mais longe, para Heidegger, a análise do fenômeno da angústia. A an-

63 Todas as observações e citações provêm da seção § 40 de *Ser e tempo*, 1988, p.247-55.

64 Heidegger, 1988, p.253, embora não relacionada aqui com o “Das Man” da “cotidianidade mediana”. Evito aprofundar a contrariedade entre a angústia como rompimento com a familiaridade cotidiana e essa familiaridade, apesar disso, como um modo da estranheza do *Dasein* menos originário.

65 Esteban, 1991, p.39. Para Michèle Finck, haveria uma consubstancialidade da angústia e da esperança, 1989, p.263-65.

gústia, em Kierkegaard, não deixaria de apontar para a calma, o repouso: “outra coisa que [...] não é perturbação nem luta, pois nada existe contra que lutar”. (Kierkegaard, 1962, p.63) Estaria ligada às possibilidades do “poder-ser”. Daí a proximidade entre ela, a culpa e a decisão pessoal, dentro do contexto teológico do pecado original. Angústia orientada para a liberdade no instante: “o instante é essa coisa ambígua em que se tocam o tempo e a eternidade”. (Idem, p.135) Nesse sentido, trata-se da presença de um “seuil”/limiar entre a indecisão e a decisão, a inquietação e a “segunda plenitude” de Yves Bonnefoy, hesitante. Dado no acaso da liberdade, além disso: imprevisível. Limiar ao qual Kierkegaard responderia com a perspectiva da fé, como o “poder de renunciar sem angústia à angústia, embora não a destrua”. (Idem, p.176)

X

O momento da decisão é aquele, então, em que ao acaso das cartas aleatórias de Italo Calvino soma-se a curiosidade do “eu” de desvendar um caminho. De abrigá-lo na escrita, de aceitá-lo, em vez de pretender a “cidade do tudo”. A despreocupação é de outra ordem. O “simples”, o “uno”, para Yves Bonnefoy, em *L'Arrière-pays*, são o encontro de um lugar. Busca que é tanto ao acaso, quanto proveniente de um “querer-ser”, cuja reflexão se dispersa na sequência a cada um dos momentos narrativos de *L'Arrière-pays*. Conjuga-se, como para Paul Ricœur, no primeiro volume de *Philosophie de la volonté*, a indecisão/decisão e o caminho para um consentimento, cuja “alma é a esperança”, convertendo toda a hostilidade que existe entre a necessidade e a liberdade numa “tensão fraternal”. Trata-se, em Bonnefoy, de uma resposta à falta. A reparação afetiva da ausência do noivo de *Promé té ché* – “Et je rêvais que je réparerais un jour, mais comment?, la faute de celui qui s'était enfui au matin du monde” / “E eu sonhava que repararia um dia, mas como ?, a falta daquele que fugiu numa manhã do mundo” – indicaria um instante. A essa interrogação não cabe nenhuma res-

posta: é o fim da narrativa. A decisão da escrita já foi tomada e, no entanto, o inacabamento faz esse instante ressoar. Momento de escolha da escrita, que dá fecho à duração que a precede, embora introduzindo uma ruptura. Hesitação para um tempo originário (também na ideia de manhã e de mundo), mais profundo, por trás do tempo linear, e que Henri Bergson chamaria de “duração”, em que cada instante é carregado de todo o passado e de todo o futuro. E, então, o tempo subjetivo como tempo real: o tempo objetivo, para Bergson, é uma construção, o relógio é espaço. É o mesmo que Yves Bonnefoy apontaria em *L'Arrière-pays*.

[...] l'horloge servait bien mal l'idée que nous nous sommes faite du temps. Moi, cependant, rivé à cette vitrine, fasciné, je n'excluais par une autre hypothèse. Peut-être, me disais-je, loin de s'écarter de ce qu'il doit faire, ce mécanisme marque-t-il, par le vouloir de son horloger, le temps vrai, celui que nous n'osons concerver, le temps qui a des hésitations (ou des failles) [...] (AP, p.89-90) [...] o relógio servia bem mal à ideia que fazemos do tempo. Eu, contudo, junto a essa vitrine, fascinado, eu não excluía uma outra hipótese. Talvez, dizia-me, longe de afastar-se do que deve fazer, esse mecanismo marca, pelo querer de seu relojoeiro, o tempo verdadeiro, aquele que não ousamos conceber, o tempo que tem hesitações (ou falhas) (...)]

São falhas e “faltas”, tempo das oportunidades perdidas. Em Paul Ricœur, elas revelariam as possibilidades fundamentais do eu dentro de uma reflexão sobre o voluntário e o involuntário. Ricœur afastaria do primeiro plano, no entanto, considerações sobre a angústia, ao privilegiar o instante de abertura da decisão, tanto mais do que o da perda. Para dizer que a liberdade é mais fundamental que a falta. Nesse sentido, a experiência da liberdade seria “exercida” sem a vertigem da angústia em que a falta é ao mesmo tempo queda e nascimento da liberdade, para Kierkegaard: esse o caminho que estaria mais próximo de Yves Bonnefoy em *L'Improbable*. Não é preciso investigar o caráter de anterioridade da liberdade,

para Ricœur, que reconhece na falta, todavia, uma consciência que vai em direção à sua liberdade fundamental. (Ricœur, 1950, 1988, p.61)⁶⁶ Estaria aí a possibilidade de um conhecimento de si, de uma “retomada sobre si-mesmo”, no momento decisivo: “é a falta que ilimita o eu para além de seus atos. Assim, é cruzando sua falta que a consciência vai à sua liberdade fundamental. Ela a experimenta numa espécie de transparência”. (Idem, p.30)

Não se trata, outrossim, apenas da “culpabilidade”, como para Pierre Jean Jouve: vocação da alma mergulhada nas águas turvas do pecado, oferecendo-se ao olhar límpido de um juiz ou amante transcendente (Jouve, 1966, p.13), ainda que eles participem da mesma mitologia da errância e do desvio. À morte da mãe, em “L’Égypte”, opõe-se uma “duração” pretendida pelo “eu”, um tempo do retorno. No estudo anterior, delineou-se um caminho do trágico que talvez precise essa interrupção na escrita. Descida da escrita em seus diversos recomeços em *Rue Traversière*, e do leitor folheando – o próprio “eu” – hesitante, a sombra das páginas, no poema de *Dans le leurre du seuil*. Trágico como lugar em que se confrontam um tipo de violência interior à experiência do poder-ser e uma necessidade de pensar essa experiência, de tomar consciência dela. O poeta observaria essa dimensão em Giacometti e na pintura de Paolo Ucello, não sem a menção à outra experiência, do mal advindo da guerra – e, nesse sentido, a “paralisia” de Giacometti nos anos 1920. Trágico que, em Bonnefoy, diferentemente da “ressureição da tragédia” de Jean-Marie Domenach, portanto – em sua forma cômica, contra os deuses e os heróis, em que não haveria conflito entre liberdade e

66 “Notre description du projet nous invite donc à chercher d’abord la possibilité du moi que j’ouvre en me décidant et non celle que je *perds* en me décidant.” A *Philosophie de la volonté* de Paul Ricœur constitui uma trilogia, cuja primeira parte é consagrada a uma descrição das estruturas fundamentais do voluntário e do involuntário. Ela não aborda, nesse primeiro momento, senão de maneira indireta, a “faute” e a “transcendance” (a “faute” será retomada no segundo volume, *Finitude et culpabilité*, como “souillure”, “péché” e “culpabilité”), em virtude de reconhecer em ambas uma desmedida, uma alteração “de nossa relação fundamental com os valores”, p.24. Por isso, evita-se aprofundar aqui várias de suas dificuldades.

transcendência e onde a história é história impossível pela ausência de ser – (Domenach, 1967, p.268 – daí o exemplo de Beckett) reside num lugar da responsabilidade. Ela encena esse momento da indecisão/decisão, na nomeação que deve afrontar essas “faltas”, ainda que para dizer o seu caráter irreparável. Mas que se tornam, de algum modo, reparáveis pela escrita. A “duração verdadeiramente vivida”, como a lembrança, em “L’Égypte”, “havia começado a apagar-se”. Duração como possibilidade de uma coexistência que restitui a perda. A proximidade entre “durée” e “décision”, constitutiva da oposição entre involuntário e voluntário em Bergson, “duração qualitativa” que se divide entre o “eu” superficial dos acontecimentos e aquele profundo “que supõe a concentração”, encontra-se em sua relação também com o “eu”. São diversos níveis do tempo, dados numa gradação ou mediante a dialética da atenção/desatenção que perpassa *Matière et mémoire*. (Bergson, 1999)⁶⁷ Ela corresponde ao termo principal que separa as duas memórias: voluntária e involuntária. A atenção representaria uma faculdade de análise, presidindo uma escolha. O ato livre, em que o “eu” profundo se resume numa inexprimível unidade seria, por outro lado, raro. Trata-se de uma unidade da “duração”, implicando a imprevisibilidade da novidade, em que à tensão da duração corresponde uma intensidade da vida, determinando o grau de sua liberdade. (Idem, p.262)

Em Yves Bonnefoy, essa intensidade é o caminho do “eu” a um consentimento com relação ao sonho e à própria biografia, trazida pela narrativa “L’Égypte”: 1972 é o ano de nascimento de sua filha Mathilde e da morte de Hélène, sua mãe. Há um consentimento

67 Cf., sobretudo, p.114-5; cf. tb. p.7: “Há portanto, enfim, tons diferentes de vida mental, e nossa vida psicológica pode se manifestar em alturas diferentes, ora mais perto, ora mais distante da ação, conforme o grau de nossa atenção à vida”. E, portanto, sua relação com as imagens e a memória: “Em geral é a percepção presente que determina a orientação de nosso espírito; mas, conforme o grau de tensão que o nosso espírito adota, conforme a altura onde se coloca, essa percepção desenvolve em nós um número maior ou menor de lembranças-imagens”, p.120.

que estará, do mesmo modo, em *Dans le leurre du seuil*: no limiar, mas também na aceitação do “oui”, no “eu consinto”, na “paz”, em vez do “sim” ou “não” da hesitação. A despeito, igualmente, das interrupções do fluxo, em que a duração é menos a continuidade bergsoniana, imediata e profunda, do que a dialética de Bachelard: “sentido pleno, ontológico e temporal, a essa fórmula bergsoniana: o tempo é hesitação”. (Bachelard, 1950, p.25)⁶⁸ Por isso, o fragmento de duração da folha, as descontinuidades, a soleira: fragmento que não é fragmento, formulação paradoxal. Daí o apelo, igualmente, ao instante, à falta, para dizer que há uma “heterogeneidade fundamental no seio da duração vivida” (idem, p.8), para Bachelard, mas em que o instante é “menos o equivalente de um ponto na linha do que o esquecimento da linha e de seus pontos”. Ele se acercaria, na poesia de Yves Bonnefoy, de um valor positivo que é a aceitação da temporalidade. Nela a espera e a perda tornam o amor mais profundo, aliás: “pacificação dos desejos na sabedoria do amor”, como diria Patrick Née (1999, p.308). Contra a encruzilhada de *L'Arrière-pays*, o consentimento à vida: aceitação de si e de seu lugar. Em *Dans le leurre du seuil*, será esse o caminho da pacificação também da memória, em sua “luz mais madura”, segundo Philippe Jaccottet. Porque não há lembrança sem esse “tremor do tempo”, sem a hesitação. (Bachelard, 1950, p.33) Assim, no poema “Les nuées”, é menos a inquietação inicial de *L'Arrière-pays*, do que a paz.

En paix,
 Immobiles parfois à des carrefours,
 Entre les collones des feux de l'été qui va prendre fin,
 Dans l'odeur de l'étoile et de la cendre. (*DLS*, p.315)

68 Aprofunda-se, assim, o enunciado de Bergson, em “Création et nouveauté”, por exemplo (cf. 1998, p.101: “Ainsi, l'être vivant dure essentiellement; il dure, justement parce qu'il élabore sans cesse du nouveau et parce qu'il n'y a pas d'élaboration sans recherche, pas de recherche sans tâtonnement. Le temps est cette hésitation même, ou il n'est rien du tout”).

[Em paz,
 Imóveis às vezes nas encruzilhadas,
 Entre as colunas dos fogos do verão que vai acabar,
 No cheiro da estrela e da cinza.]

XI

Algumas observações finais, portanto, estendidas ao livro *Dans le leurre du seuil*. Nele há uma grande mudança formal, com a incorporação de uma outra dicção mais prosaica, diga-se assim, mais livre em seus ritmos, metros e sonoridades. Os poemas se tornarão longos – são apenas sete poemas – rescindindo a uma estrutura mais narrativa: não como em *Douve*, menos fragmentada. Através da prosa, é o próximo e o simples que acedem ao livro, para Philippe Jaccottet – que observaria também um empréstimo da forma das litanias: fundamento religioso da busca poética de Yves Bonnefoy, já indicado. Poemas que fazem as imagens da paz, da plenitude, da luz calorosa, todavia, sucederem àquelas do deserto e da noite. A “Égyptienne” que recolhe a criança do rio escuro, para Jaccottet, permite ao poema “se encher de realidade como uma uva”, aceitando a “contradição essencial de toda a existência humana”. Inscrito sobre a obsessão do limiar, *Dans le leurre du seuil* não deixaria de tomar pé “na realidade concreta, nomeável, de um lugar particular”. (Jaccottet, 1968, p.260-5) Segundo Jérôme Thélot, o livro seria uma espécie de “fim à procura”: hino à vida e sua efusão natural, ao mesmo tempo em que hino à poesia, “triunfando simultaneamente da morte e da tentação do silêncio”. (Thélot, 1983, p.138) E, então, “tanta evidência”, “tanta certeza” e “tanta alegria”:

D’où, oui, tant d’évidence à travers tant
 D’énigme, et tant de certitude encore, et même
 Tant de joie, préservée? (*DLS*, p.255)

[De onde, sim, tanta evidência através de tanto
Enigma, e tanta certeza ainda, e mesmo
Tanta alegria, preservada?]

E a imagem de uma plenitude reconquistada: “Tu regardes couler le fleuve terrestre” / “Observas correr o rio terrestre”, em oposição à morte que se espalhava pelos conjuntos anteriores.⁶⁹ Passagem, segundo Yves Bonnefoy, da “teologia negativa” à “teologia positiva”,⁷⁰ com suas crianças brincando em meio às folhas, nesse primeiro poema do livro, intitulado “Le fleuve”. É um hino à terra, no mesmo poema.

Terre,
Qu'avait-il aperçu, que comprenait-il,
Qu'accepta-t-il?
Il écoute, longtemps,
Puis il se redressa, le feu
De cette œuvre qui atteignait,
Qui sait, à un cime
De déliements, de retrouvailles, de joie
Illumina son visage. (*DLS*, p.256)

[Terra,
Que havia ele percebido, o que compreendia,
O que aceitou?
Ouviu por muito tempo
Depois se reergueu, o fogo
Dessa obra que atingia,
Quem sabe, num ápice
De desprendimentos, reencontros, alegria
Iluminou seu rosto.]

69 É um dos substantivos mais frequentes de *Douve* (23 aparições), de *Hier rég-nant désert* (31) de *Pierre écrite* (27) e tem apenas oito empregos em *Dans le leurre du seuil*. Cf. Thélot, 1983, p.141-43.

70 Cf. observação de Yves Bonnefoy no mesmo estudo de Thélot, 1983, p.258.

A noite de *Douve*, “noite negra”, transforma-se em “noite de fogo”, em que a luz resplandece. Luz para a qual o “eu” dirige o imperativo do olhar em vários poemas. A essa observação se soma uma outra que resume o sentido do livro. É o momento em que justifica a imagem do leito/barco desde os primeiros poemas.

[...] lit, partagé, qui traverse la vie avec ces paresseuses, ces dérives, cette occupation de tous les sites, ces hésitations (d’où *tourner*) qu’on voit à une barque libre dans la lumière d’un fleuve (métaphore de la vie) – d’un fleuve en crue. Avec la *mer* au bout... ⁷¹ [(...) leito, partilhado, que atravessa a vida com suas preguiças, suas derivas, essa ocupação de todos os lugares, essas hesitações (onde *virar*) que se vêem num barco livre na luz de um rio (metáfora da vida) – de um rio na cheia. Com o *mar* ao fim...]

O barco “livre” não é o barco “ivre” de Rimbaud, a despeito de uma luminosidade da “iluminação” que Yves Bonnefoy lhe atribuiria. A despeito também de um “verdadeiro real [...] em cada ser e em cada coisa, percebendo na finitude essa luz”. (*Rimbaud*, p.40; 60) Retoma-se, contudo, um certo lugar da hesitação, do “tremor” – “eu que tremia”, em Rimbaud – cuja metáfora do rio não se diz sem a menção a um outro rio, o Lete, do esquecimento e da memória. E, então, a figura do barqueiro a que são dirigidas as perguntas do poema “Dans le leurre du seuil”:

Lequel est, lequel se perdra,
Qui peut espérer, qui promettre? (*DLS*, p.270)

[Qual é, qual se perderá
Quem pode esperar, quem prometer?]

E às quais o poeta responde no poema seguinte, “Deux couleurs”: com o gesto das mãos confiantes, na confiança do “eu” que

71 Cf. observação de Yves Bonnefoy no mesmo estudo de Thélot, 1983, p.268.

pode beber mesmo da água que desliza pelos dedos. E ela brilha entreabrindo a visão da terra, que já havia começado a germinar no poema anterior:

Dans la main de dehors, fermée,
A commencé à germer
Le blé des choses du monde. (Idem, ibidem)

[Na mão de fora, fechada,
Começou a brotar
O trigo das coisas do mundo.]

Afirma-se, outrossim, a profunda afinidade de *Dans le leurre du seuil* e *L'Arrière-pays*: obsessão do ponto que separa duas regiões. Mas o livro de poemas retomaria a escrita de *L'Arrière-pays* onde este havia terminado. A frase “eu consinto” estará em vários poemas de *Dans le leurre du seuil*, consentimento que não se esquece da ilusão, da mentira, da miragem de um “arrière-pays” insituável. Mas que se conjuga, apesar disso, com a confiança no “aqui”, “certeza do limiar”, na suficiência, esse último termo que reaparecerá nos livros seguintes: *Ce qui fut sans lumière*, *Les Planches courbes*. Para o eu que percebe nas palavras a memória possível de suas significações as mais plenas, pesadas. Retomando, além disso, um sentido originário do símbolo, conforme descrito por Paul Ricœur, em direção a uma “imediatividade da crença”, “segunda ingenuidade”, termo que será também frequente à ensaística de Yves Bonnefoy. Acerca-se, assim, de um projeto hermêutico, na direção dos mitos – coincidindo, aliás, com a organização do *Dictionnaire des mythologies* – mas também com a apropriação criativa desses mitos, em *La Vie errante*.⁷² De uma origem que é também a memória da

72 Em Ricœur, 1960, p.326: “si nous ne pouvons plus vivre, selon la croyance originnaire, les grandes symboliques du sacré, nous pouvons, nous modernes, dans et par la critique, tendre vers une seconde naïveté. Bref, c’est en *interprétant* que nous pouvons à nouveau *entendre* [...]”. Grifos do autor. Dimensão interpretativa/hermenêutica como modo de superar a repetição da consciência religiosa da “falta”: “interpretação criadora de sentido”, p.324.

poesia, a música. Confiança/crença (crença e compreensão, em Ricœur) que se evidencia, portanto, na imagem da criança, frequente a *Dans le leurre du seuil*. Do “deus criança” no poema “La terre”.

Mas também no “sim” do poema “L'épars, l'indivisible”: “Oui, par le corps” / “Sim, pelo corpo”, “Oui, par la beauté, nue” / “Sim, pela beleza, nua”. O “eu” aceitaria a criança, o corpo, as palavras, a beleza, a vida “sem fim” e a morte.

Oui, par la mort,
Oui, par la vie sans fin. (*DLS*, p.330)

[Sim, pela morte,
Sim, pela vida sem fim.]

E descobriria no “vrai”/“verdareiro” a confiança e a adesão a si e ao mundo. “Depossessão”, a observação é de Jérôme Thélot: “absoluta abertura da pessoa a outrem e à realidade, num consentimento mútuo”. (Thélot, 1983, p.248) É a resposta à dimensão angustiada, inquieta, da hesitação. Busca de uma leveza/“légèreté”, como no poema “Que la fin nous illumine” de Philippe Jaccottet, diante dos elementos materiais que os pré-socráticos diziam divinos: a terra, o espaço, o ar, a luz, o vento, o tempo.⁷³

Moins il y a d'avidité et de faconde
en nos propos, mieux on les néglige pour voir
jusque dans leur hésitation briller le monde
entre le matin ivre et la légèreté du soir. (Jaccottet, 1977, p.76)

[Quanto menos avidez e loquacidade
em nossos discursos, mais os negligenciamos para ver
até em suas hesitações brilhar o mundo
entre a inebriada manhã e a leveza da tarde.]

73 A observação é de Starobinski, em Jaccottet, 1977, p.11.

Brilho do mundo em sua passagem breve. Para Yves Bonnefoy, tal hesitação torna-se a possibilidade de reencontro de um lugar da unidade “indivisível”. No último poema de *Dans le leurre du seuil*, é a unidade intacta do sentido e da vida, mesmo hesitante.

Je regardais
 Paraître l'autre barque, un feu
 Lui aussi hésitant
 Et lui aussi intact, comme la vie,
 Dans les sarments de la montagne de Vachères. (*DLS*, p.323)

[Eu observava
 Surgir outro barco, um fogo
 Também ele hesitante
 E também intacto, como a vida,
 Nos sarmentos da montanha de Vachères.]

Unidade “indecomposta”, como a da folha: “hesitante na luz”. E, por isso, uma dimensão da hesitação distante daquela vislumbrada em *Douve* ou nas encruzilhadas de *L'Arrière-pays*. Porque ela permite “tomar consciência da unidade sob o múltiplo”, em vez da fratura. Preservar “o rastro de raio” / “la trace de foudre”, reunindo, através da memória das palavras. Liberando a “recalcitrância de seu não” para um “sim”. “O que afirma este sim?” Para Heidegger: o tempo, o passar. “Este *sim* ao tempo é a vontade para o qual o passar permanece e não é depreciado num vazio”. (Heidegger, 2002, p.102) É ele que deve ser dito pela poesia. Palavras que serão como o céu, apreensão do infinito, no instante, na passagem: em sua transcendência e claridade.

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

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