



1º encontro
internacional
de Poesia

100+1 anos de João Cabral de Melo Neto

novembro 2021

1

I Caderno do EIP 2021/2022



Programa de Pós-Graduação em
Estudos Literários
Faculdade de Ciências e Letras
do Campus de Araraquara



ILCML | INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA



Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia
UIDB/00500/2020



PORTO
FLUP FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO



1º encontro
internacional
de Poesia

100+1 anos de João Cabral de Melo Neto

novembro 2021

2

Encontro Internacional de Poesia (1. : 2021 : Araraquara, SP)

E56i I Caderno do EIP 2021/2022: I Encontro Internacional de Poesia – 100+1 anos de João Cabral de Melo Neto / I Encontro Internacional de Poesia; Araraquara, 2021 (Brasil). – Documento eletrônico. - Araraquara : FCL-UNESP, 2022. – Modo de acesso: <https://www.encontrodepoesia.com.br/>.

ISBN 978-85-8359-079-8

1. Poesia. 2. Literatura. 3. Poesia -- Estudo e ensino. I. Título.

CDD 808.1

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Camila Serrador da FCLAr – UNESP.



1º encontro
internacional
de Poesia

100+1 anos de João Cabral de Melo Neto

novembro 2021

10

QUANDO A LINGUAGEM É COR. A IMAGEM NA POÉTICA DE YVES BONNEFOY

When language is colour. the image in the poetics of Yves Bonnefoy

LEILA DE AGUIAR COSTA³

Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

³ Doutorado pela *École des Hautes Études en Sciences Sociales* de Paris, Pós-doutorado pela **Unesp (FCLar)** e pela **Unicamp (IEL-IFCH)**. Profa. Dra. Adjunta IV nos Depto. de Letras e Programa de Pós-Graduação em Letras – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/Universidade Federal de São Paulo



Resumo

Em *Notas sobre a cor* (*Remarques sur la couleur*), o poeta francês contemporâneo Yves Bonnefoy insinua que somente percebemos a realidade que nomeamos. Bonnefoy, cuja poética recupera a presença e a imanência da(s) palavra(s), exercita-se em um esforço de descrição que, em algumas das prosas poéticas de *Notas sobre a cor*, muito se aparenta à multissecular hipotipose. Ali, o que se vê — pois que os limites entre texto e imagem perdem seus contornos — é um sujeito poético que tenta escapar de um *Logos* tirânico e autoritário: em Bonnefoy, a verdade das palavras pertence às coisas, está inscrita no mundo. Se não poética referencial, ao menos há na obra bonnefidiana a busca por uma poética do “simples”. Uma poética que se interroga sobre os (des)limites da *mimesis*. É, pois, com algumas observações sobre *Notas sobre a cor* — apoiadas em leituras de alguns poemas em prosa desse volume — que procurarei demonstrar como coisas, tons, cores, pedras inscrevem-se em uma epifania do sensível.

Palavras-chave

Imagem, cor, linguagem, prosa poética, poética do simples, sensível

Abstract

In *Remarques sur la couleur*, the contemporary French poet Yves Bonnefoy insinuates that we only perceive the reality we name. Bonnefoy, whose poetics recovers the presence and immanence of the word(s), engages in an effort of description that, in some of the poetic proses of *Remarques sur la couleur*, is very similar to multi-century *hypotyposis*. There, what is seen - as the boundaries between text and image lose their contours - is a poetic subject who tries to escape a tyrannical and authoritarian *Logos*: in Bonnefoy, the truth of words belongs to things, it is inscribed in the world. If not referential poetics, at least there is in Bonnefidian work the search for a poetics of the “simple”. A poetics that questions itself about the (dis)limits of *mimesis*. It is, therefore, with some observations on *Remarques sur la couleur* - supported by readings of some prose poems in this volume - that I will try to demonstrate how things, tones, colors, stones are inscribed in an epiphany of the sensible.

Keywords

Image, colour, language, poetic prose, poetic of the simple, sensible.



Em *Notas sobre a cor* (*Remarques sur la couleur*), o poeta francês contemporâneo Yves Bonnefoy insinua que somente percebemos a realidade que nomeamos. Bonnefoy, cuja poética recupera a presença e a imanência da(s) palavra(s), exercita-se em um esforço de descrição que, em algumas das prosas poéticas de *Notas sobre a cor*, muito se aparenta à multissecular hipotipose. Ali, o que se vê — pois que os limites entre texto e imagem perdem seus contornos — é um sujeito poético que tenta escapar de um *Logos* tirânico e autoritário: em Bonnefoy, a verdade das palavras pertence às coisas, está inscrita no mundo. Se não poética referencial, ao menos há na obra bonnefidiana a busca por uma poética do “simples”. Uma poética que se interroga sobre os (des)limites da *mimesis*. É com algumas observações sobre as *Notas sobre a cor* — apoiadas em leituras de alguns poemas em prosa desse volume — que procurarei demonstrar como coisas, tons, cores, pedras inscrevem-se em uma epifania do sensível.

Os nove textos que integram *Notas sobre a cor*, publicados originariamente em 1977, inscrevem-se, juntamente com outros do volume, no gênero bonnefidiano conhecido como *narrativas em sonho* (*récits en rêve*)⁴; eles assumem-se como peça fundamental de uma obra contemporânea que pensa a poesia não mais como uma “*metonímia significante*”, mas como uma “*metonímia poética*” — é o próprio Yves Bonnefoy quem assim se expressa em entrevista concedida a Pedro Rey. As consequências de tal organização metonímica são de monta, como explica o teórico da literatura francês Patrick Née:

não apenas no plano da ligação dos signos entre eles (definição de retórica restrita que conduziu Jakobson a dela fazer a figura organizadora horizontal da prosa narrativa e descritiva em oposição a uma metáfora que deveria figurar, em sua economia vertical, o jogo poético sobre a

⁴ Narrativas em sonho e não, e isso é fundamental, narrativas de sonho: nada há ali do relato de um sonho, tampouco ali se reconhece os jogos de análise psicanalítica ou simbólica. As narrativas em sonho são textualidades mais afeitas a combater o autoritarismo e, por isso mesmo, o peso do pensamento racional. À lógica do racional substitui-se então certa lógica onírica que se constrói graças a imagens. Ao pensamento — e, lateralmente, ao conceito — substitui-se o sonho, que aqui é diurno, e que se impõe como marca da exigência hermenêutica de Yves Bonnefoy: a poesia, sempre às voltas com a impossibilidade de dizer e de contar da linguagem, apontaria, graças ao sonho e às narrativas em sonho, os caminhos para a salvação da palavra, que está lá, nas origens. O gênero instaurado por Yves Bonnefoy seria, pois, “*la puissance qui brise la vieille boîte à représentation*” (MICOLET, s.d., p.29).



linguagem — nos antípodas da teoria da prática de Yves Bonnefoy), mas ainda sobre o plano da ligação do signo ao mundo ou, em geral, da ligação do sujeito da linguagem a seu desejo” (NÉE, 2006, p.16).

A *narrativa em sonho* é, assim, na economia bonnefidiana da composição, gênero a ser entendido a um tempo como poético e como metalinguístico. Nas *Notas sobre a cor*, em particular, a dimensão analítico-reflexiva presente no ficcional impõe-se em toda a sua força: é inegável que há ali um esforço para pensar as relações entre o homem, seus meios de expressão e a realidade, sobretudo porque se parte da constatação das insuficiências da palavra (*parole*) ou dos signos constituídos pelas palavras.

A(s) palavra(s) estão em risco — é o que em filigrana se depreende dos textos em prosa poética de *Notas sobre a cor* — porque não são capazes de apreender o real⁵, porque concebem o ser desembaraçado de toda contingência, porque estão circunscritas e dominadas pelo conceitual:

Há uma verdade do conceito, da qual não pretendo ser o juiz. Mas há uma mentira do conceito em geral, que confere ao pensamento para deixar a casa das coisas o amplo poder das palavras [...] Há conceito em um passo na noite, em um grito, no desmoronar de uma pedra nos arbustos? (BONNEFOY, 1980, p. 14).

Nesse sentido, denunciar o conceito significa denunciar o projeto inerente e intrínseco a toda linguagem e a todo sistema semiológico, isto é, denunciar sua produção de imagens, de formas e de essências que não fazem senão rivalizar com o que efetivamente é. Significa, por isso mesmo, abrir o poético para que se alcance, ou para que deles se aproxime, a especificidade e o imediato

⁵ Yves Bonnefoy esclarece o que entende por “real” em “La sente étroite vers tout”, um dos textos de *Remarques sur le dessin*: “Disons que le réel, c’est l’arbre comme on le voit avant que notre intellect ne nous dise que c’est un arbre; ou ces dilatations lentes de la nuée, ces resserrements et déchirements dans le sable de sa couleur qui défont le pouvoir des mots” (BONNEFOY, 1993, p.169).



do ser. *Notas sobre a cor* interpelam, pois, o leitor de modo a que suas nove narrativas (em sonho) — que pertencem, por sua vez, desde Baudelaire, ao conhecido gênero da prosa poética — sejam percorridas como uma aventura do poético em busca de um real inatingível pelo conceito porque justamente procura integrar as transformações do ser. E se o poeta, à diferença do filósofo — cuja perspectiva é considerada falha e claudicante —, e à semelhança do artista, mostra-se capaz de desvelar o ser é porque ele se aparta da metafísica:

Não é próprio da invenção poética deslocar uma significação em benefício de uma outra mais geral ou mesmo mais interior, como faria o filósofo que faz aparecer uma lei [...]; não lhe é igualmente próprio relativizar toda significação no interior das polissemias de um texto; à ela de reaparecer de uma ausência — pois que toda significação, toda escritura, é a ausência — em um presença (BONNEFOY, 1990, p.99).

Eis porque as *Notas sobre a cor* — assim como os outros textos que integram o volume *Rue Traversière* — devem ser lidas segundo a injunção de uma palavra originária que carrega em si o sentimento de presença, que se compõe de certo desejo ou de certa necessidade de partidas e de deslocamentos capazes de fugir do engodo — que é igualmente artifício — de uma forma que exclui a vida e seus acasos e suas imperfeições. Palavra originária, ou nascente, que emerge e é (re)descoberta em outro lugar, onde as palavras, e seus signos — caso existam — seriam transparentes, emergiriam em sua evidência primeira — e *evidentia* é a ser tomada aqui quase que no registro retórico/poético do termo. Não surpreende então que em *Notas sobre a cor* se reconheçam ecos de uma voz sempre inquietada, porque incessantemente interpelada, pela imagem. Inquietada pela imagem porque sempre esteve às voltas com perturbar sua própria perspectiva: aquela do escritor imerso na linguagem, se não por ela submerso. À imagem — e sem dúvida à cor, protagonista inegável desse grupo de narrativas em sonho — de fazer, por conseguinte, renascer, no interior da prosa poética, aquela presença, “aquela de tal coisa ou de tal ser, pouco importa, repentinamente erguida diante de nós, em nós, no aqui e no agora de um instante de nossa existência”. (BONNEFOY, 1990, p.35).



À imagem, por conseguinte, mesmo que pela mediação da linguagem, de possibilitar o acesso à realidade mais contingente, daquela realidade que está aí, sob nossos olhos. Basta apenas (querer) levantá-los — para glosar o título de importante artigo de Bonnefoy sobre leitura intitulado *Levantar os olhos do livro (Lever les yeux du livre)*⁶.

E se há uma figura que domina a cena de *Notas sobre a cor* esta é, inegavelmente, a cor. Essa cor que, direta ou indiretamente, está lá, *hic et nunc*, como que a substituir as palavras, e, sobretudo, a nomeação. Não surpreende, então, que se reconheça nesses textos uma relevante reflexão, poética é verdade, sobre os limites da representação e sobre os poderes e perigos da imagem. Notadamente sobre os limites da linguagem, impotente que ela é de expressar a presença⁷ do mundo. Na raiz de tal e tamanha impotência, o caráter arbitrário do signo, a relação convencional que se estabelece entre ele e seu referente. Não por acaso, todas as narrativas poéticas de *Notas sobre a cor* apontam para a separação entre o sensorial e o nocional, procurando justamente reverter a predominância do segundo sobre o primeiro. De “Duas e outras cores” a “O artista do último dia”, passando por “O crepúsculo das palavras” e “A decisão de ser pintor” — títulos das prosas poéticas a constituir o volume —, o que ali se descobre é certa encarnação das coisas e do mundo que parece fugir da representação linguística, do discursivo e, por que não, do conceitual. Encarnação do ser-lá de antes da palavra. É como se, graças à cor, tivesse sido encontrado na língua um meio de enraizá-la — e sabe-se a enorme importância na obra de Bonnefoy da noção de **lugar** — no sensível. A cor seria o que Bonnefoy chama, justamente, uma “epifania do que não tem forma, não tem sentido” (1993, p.23). Cor que, à semelhança da pintura, é verdadeira revelação

⁶ Nesse artigo, segundo Christopher Bouix, Bonnefoy afirma que o “*sens*’ du poème est donc toujours à chercher dans l’expérience vécue’ du monde, — dans une expérience qui saurait s’abandonner à l’inconnu, à l’immédiat, à tout ce qui dépasse le concept. Comprendre le poème c’est aller au-delà des mots vers l’intime de l’expérience partagée” (BOUIX, 2009, p.171) — não é precisamente o que faz esse sujeito poético de *Remarques sur la couleur*, sujeito em deslocamento e em diálogo com o(s) desconhecido(s) ?

⁷ O que entende afinal Yves Bonnefoy por “presença”? É ele mesmo quem a define, em “L’arbre, le signe, la foudre”, sétimo e último texto de *Remarques sur le dessin*: “On me demande parfois ce que je nome présence. Je répondrai: c’est comme si rien de ce que nous rencontrons, dans cet instant qui a profondeur, n’était laissé au-dehors de l’attention de nos sens. Cet arbre : j’en verrais non seulement ces aspects qui se portent au premier plan parce qu’ils me disent que c’est un chêne, non seulement cette forme de ses branches, de sa couronne [...], non seulement le bouillonnement, à des noeuds dans les bois [...]; mais que ce rameau-ci a cette longueur, sur le ciel, auprès de cet autre qui est plus court; e que sur le tronc il y a ce déchirement ici, dans l’écorce, et là cet autre; et que là-haut ces oiseaux se posent, et qu’ici, près de moi, ces fourmis vont et viennent, dans leur silence. Je verrais, disons mieux: non une longueur dans la branche, mais que celle-ci se porte jusqu’en ce point et pas plus loin, dans l’espace [...]” (BONNEFOY, 1993, p.217).



da presença, do imediato, da realidade. Cor que é encarnação e que, por isso mesmo, evita todas as armadilhas da abstração. Cor que é como o índice da **presença**, material; ela movimenta-se no registro, não da representação, mas da **apresentação**. A cor que é, enfim, “marca da **presença material**” (MICOLET, s.d., p.49). A cor é pertença ao mundo, pois que está sempre ali, como fonte viva, como luz do exterior⁸.

Cor e cores que serão observadas, quase sempre com espanto, por uma voz poética entregue ao exercício de percepção de atos, de objetos e de seres diversos daqueles constituídos por hábitos fundados pelo conceito, e sobre ele fundamentados, pelo signo e pela representação ocidentais.

Que se permita, então, a partir de agora, acompanhar esse sujeito em suas deambulações e seus devaneios, escrutando suas notas e sobre elas justapondo outras, ora analíticas, ora impressivas — não é, precisamente, aos efeitos das novas maneiras de ver, de sentir e de entender a cor a que fazem alusão as *Notas sobre a cor*?

Entretanto, antes de tudo, por que *Remarques* — *Notas*? Segundo o *Dictionnaire Littré*, o termo é ato mesmo de “*remarquer*” — “ação de *remarquer*; observação, **nota**” —, ato que reenvia à anotação que se faz junto às margens de alguma superfície escrita após certo momento de observação: trata-se assim de “prestar atenção em alguma coisa, notar alguma coisa”. Se nos lembrarmos de que na narrativa em sonho intitulada “Monte Aso” o sujeito poético refere-se a um “bloco” de anotações, não seria possível entender todas essas “*remarques*” sobre a cor como anotações efetuadas pelo sujeito poético, em um tempo preciso, aquele de seu devaneio pelo mundo originário da linguagem infletida pela cor? Ao mesmo tempo, “*remarque*”, como assinala o *Dictionnaire de l’Académie Française* em sua versão de 1872, dialoga em quase sinonímia com “**nota**”: “1º. Marca que se faz em algum lugar de um livro, de um escrito, etc., para se lembrar de algo. 2º. Observação, comentário sobre algum lugar de um escrito, etc.”.

⁸ O poema “Les rainettes, le soir” é ilustração dessa luz, advinda de certo vermelho do céu: “*Ranques étaient les voix/Des rainettes le soir,/Là où l’eau du bassin, coulant sans bruit,/Brillait dans l’herbe./ Et rouge était le ciel/Dans les verres vides,/Tout un fleuve la lune/Sur la table terrestre./ Prenaient ou non nos mains,/La même abondance,/Ouverts ou clos nos yeux,/La même lumière*” (BONNEFOY, 2001, p.11).



O ato mesmo da “*remarque*” ou da “nota” confunde-se com aquele de “observar”, todos os três inegavelmente presentes no procedimento poético de *Notas sobre a cor*. Pois que, em seu sentido primeiro, a operação é, antes, aquela de rememoração — “*on remarque* as coisas com atenção para delas se lembrar” —, mais do que aquela de julgamento — sentido segundo do verbo que diz que as coisas são observadas “graças ao exame para julgá-las”. *Remarques/Notas* que apontariam, então, para uma dupla estratégia bonnefidiana: observar ou ver com atenção e/ou tomar nota a fim de se rememorar.

Sigamos a partir de agora o movimento das narrativas. Na primeira delas, “Duas e outras cores”, um Ocidental, em viagem a um indefinido lugar não-ocidental, cidade portuária, dialoga, diante de um *ferry-boat* atracado, com um companheiro que se esforça para lhe explicar porque ali as cores assumem-se em um registro variável e sempiterno, aberto, submetidas que estão aos fluxos e aos refluxos dos seres e das coisas. Cores que desfazem todo processo de nomeação — sempre abusiva. O que ao Ocidental então se descobre é que a cor pode ser vista de modos diversos, que o navio verde e branco pode, sim, ser chamado **Navio Púrpura**. Graças a essa cor que pode ser **outra**, inventou-se por isso mesmo o “segundo grau da palavra”⁹.

Essa cor **outra**, a figura do Ocidental ainda descobrirá, sob recomendação daquele “companheiro de fim do mundo”, em um templo situado na montanha. “No Monte Aso”, narrativa que se segue a “Duas e outras cores”, as cores entrelaçam-se e compõem “mundos de irisação, de formas, de imagens quase, de vidas quase”. Às cores, e à sua indefinição, a propriedade de “apagar o vão desejo de nomear”. O Ocidental parece, enfim, compreendê-lo. Não por acaso, essa narrativa em sonho conclui-se com a observação de que tudo é deriva — e é mesmo caso de se perguntar se as cores não se inscreveriam em todo um processo de derivação — e que o verde que em princípio caracterizara o Monte Aso é lembrado não como verde, mas como outras duas cores — e “eram na verdade cores?”, pergunta-se, intrigada, a voz narrativa —, como algo de azul, azul sombrio, a derivar para “tons de ardósia”.

⁹ Uma lição que parece ter sido igualmente aprendida com o pintor de “*Impressions, soleil couchant*”: no quadro que ele apresenta, “*Sans cesse la couleur devient autre couleur/Et autre chose que la couleur, ainsi des îles,/Des bribes de grandes orgues dans la nuée*” (BONNEFOY, 1993, p.41).



Em “Crepúsculo das palavras” — sugestivo título, todo em consonância com o projeto poético de Yves Bonnefoy —, o azul pode ser tantas cores... tantas outras coisas e, mesmo, um barco — que, por sua vez, pode ser outras tantas coisas, “um poço, ou a barreira de madeira que corta um caminho dos prados, ou uma abelha”. Para espanto e, por vezes, indignação do sujeito ocidental. Que, em certo momento, como que encontra seu duplo na figura de um jovem que, em “uma esquina de avenida”, faz um discurso fulgurante que não tem outro resultado senão afastar de si os transeuntes. Pois que aquele jovem, não por acaso “filósofo”¹⁰, opõe-se às mutações comandadas pelos afetos no seio das palavras; segundo ele, o caos é apenas aparente e, por isso, o barco é simplesmente azul... portanto sem mutação semântica a intervir. Entretanto, e eis porque todos teriam dado as costas àquele jovem, o que o Ocidental teima em não compreender é que se está “no para além das palavras”, justamente porque são o caos e a confusão que regem a expressão.

Descobrimos em “A presença real” como que um assombro: a aparição do signo, que toma de assalto todas as coisas naturais. Leia-se então “A presença real”:

A PRESENÇA REAL

Cavaleiros chegam apressados. E já de longe gritam que Deus é, que ele apareceu, que é a praia de..., onde o depósito do sal e das madeiras de escombros formou, um instante, por acaso, o signo — seria a palavra? suas vozes misturam-se — que faltava até aqui para todos os alfabetos, para todas as folhagens perfuradas de céu, para todas as nuvens, para todas as linhas de alga resplandecente de espuma.

¹⁰ E o filósofo parece sempre ser interpelado a abandonar o conceitual e partir em busca do que vive, do que é matéria, do que produz sensações. É como denuncia o belo poema “*L’Arbre de la rue Descartes*”, que se pode ler, na rue Descartes (Paris-França), ao lado de uma pintura mural de Pierre Alechinsky — poema e pintura integraram um projeto da prefeitura parisiense intitulado “*Les Murs de l’An 2000/ Os muros do ano 2000*”: *Passant, / regarde ce grand arbre / et à travers lui / il peut suffire. / Car même déchiré, souillé, / l’arbre des rues, / c’est toute la nature, / tout le ciel, / l’oiseau s’y pose, / le vent y bouge, le soleil / y dit le même espoir malgré / la mort. / Philosophe, / as-tu chance d’avoir l’arbre / dans ta rue, tes pensées seront moins ardues, / tes yeux plus libres, / tes mains plus désireuses / de moins de nuit*”.



Mas de que se trata precisamente tal aparição, tal presença, presença real? Ao leitor mais atento não terá passado despercebida a referência à Eucaristia¹¹, momento da encarnação, momento em que o Ser se faz presente — Pessoa do Verbo (justamente) encarnada, entenda-se — e, com ele, todas as coisas sensíveis, como o sal, as madeiras, os escombros, as folhagens, o céu, as nuvens, as algas, a espuma... Imanência. Pois que a Presença far-se-ia em relação, direta ou indireta, pouco importa, com um lugar, e sob uma forma nova, aquela que, precisamente, esteve até então em falta.

Nas cinco últimas narrativas, “A decisão de ser pintor”, “A respeito de Miklos Bokor”, “O abutre”, “A morte do pintor de ícones” e “O artista do último dia”¹² — narrativas que entretêm um diálogo cerrado com a pintura — uma figura assombra, inquieta e, por isso mesmo, perturba a linguagem: aquela do pintor. Eis porque essas narrativas em sonho trabalham, inicialmente e de um modo geral a questão da *mimesis* na arte; e, em um segundo momento, e isso nos interessa mais de perto, “uma outra *mimesis*, concebida como proximidade de um movimento de emergência do mundo para a consciência, no tempo da finitude e do acaso, que se revela o modelo artístico”. (ANDRIOT-SAILLANT, 2006, p.71).

Leiamos a primeira dessas narrativas, a mais breve de todas as cinco:

A DECISÃO DE SER PINTOR

Ele falava. Mas as palavras que empregava cavavam para si ondas embranquecidas de espumas, mas seus pensamentos se apegavam a um fulgor de vidraça na mais ínfima das coisas nomeadas. E pessoas que não conhecia riam para ele ao longe, faziam-lhe sinais, algumas chegavam

¹¹ Assinale-se que se disseminam na obra de Bonnefoy referências religiosas, sobretudo cristãs — Deus comparece, direta ou indiretamente, nas narrativas em sonho de *Remarques sur la couleur*: “A presença real”, “A morte do pintor de ícones” e “O artista do último dia”. Não é caso, entretanto, aqui, de tentar compreender tais referências em toda sua densidade e em sua coerência temática. Diga-se, apenas, que a presença divina nessas narrativas em sonho dialoga diretamente com o movimento da gênese do(s) sentido(s) a partir da contingência, da matéria. Como diz de modo pertinente Daniel Acke (2002, p. 126), Deus “*surgit par la pierre. Dieu se confond avec un mouvement inchoatif à partir de la pierre aveugle, à l’image du rayonnement lumineux qui imprègne toutes les choses*” — observe-se, aliás, que a luz é motivo igualmente relevante de tais narrativas em sonho.

¹² “O abutre”, “A morte do pintor de ícones” e “O artista do último dia” compunham, antes de se reunirem aos outros textos de *Remarques sur la couleur*, o volume intitulado *L’Artiste du dernier jour* (Las Palmas de Gran Canaria: Asphodel, 1985).



mesmo a abordá-lo para felicitá-lo ou lhe dizer sua simpatia, mas com palavras de vidro quebrado, palavras ininteligíveis tanto quanto seriam as suas. É como se acontecimentos tivessem ocorrido sem que ele soubesse, à noite; como se o sentido não estivesse em cada vocábulo senão como essa areia terra de Siena que, por montes saturados de água, atravessados por bolhas, corria por entre as sarjetas das ruas pobres, ao fim do dia, quando ele era apenas uma criança. E por isso mesmo ele não ousava responder, menos ainda interrogar. Ele balançava a cabeça, apressava o passo. E, bruscamente, ao virar uma esquina, ele recebeu o nascer do sol nos olhos como um grande grito de envolvimento, de abrasamento, de fumaça, no inacabado da luz.

Como se pôde perceber, a cena é dominada por um pintor entregue à fulgurância da imagem, embora imagem fugaz e, justamente por isso, pungente — nos sentidos primeiro e segundo do termo: “pungente” vem do latim *pungens, entis*, particípio passado do verbo *pungere*, que significa picar, furar; e atormentar, inquietar, sofrer, mortificar, afligir; imagem que não por acaso oblitera seu olhar —, deixa-se invadir “pelo inacabado da luz”. Grandeza do ínfimo. Luz que não é mais divina: luz que *é* a natureza. Luz-natureza (dela voltaremos a falar) que se oferece ao pintor como sua mais relevante e incontornável tarefa: a fixação em imagem do que é, simplesmente, captura do vivente. Luz que permite a fuga de uma linguagem que impediria esse mesmo vivente de aceder diretamente às coisas. As palavras do pintor, palavras “ininteligíveis” não poderiam então senão cavar “para si ondas embranquecidas de espumas”, espumas moventes, fugazes, em pleno registro da finitude¹³.

“A respeito de Miklos Bokor” é narrativa em sonho que descreve a pintura bem concreta de um pintor húngaro de real existência. O Miklos Bokor que reteve a atenção de Yves Bonnefoy é aquele da pintura de paisagem — sua maneira clara, *pittura chiara* como quer o próprio poeta —,

¹³ Inevitável lembrar o poema II de “Le peintre dont le nom est la neige”, publicado em *La longue chaîne de l'ancre*. Ali, à espuma substitui-se, no mesmo registro da fugacidade, certo pintor de pincel bonnefidiano: “[...] *Son pinceau: une fumée de la cime des arbres, qui se dissipent, qui le dissipent*” (BONNEFOY, 2008, p.84).



que se revela exploração da matéria mineral e vegetal, no planalto calcário quase estéril situado entre as regiões francesas da Dordogne e do Lot. O que pinta Bokor são fragmentos ou estilhaços, em uma tentativa de apreender os aspectos mais agudos do que via seu olhar de pintor. Eis porque suas pinturas assemelham-se, em sua profusão natural — pois que suas obras são “sem número”, “como sem número são as folhas das árvores, as flores dos campos” —, às folhas da árvore, “à luz das fachadas que percebemos através das árvores”, “ao odor dos galhos cortados”, ao rastro de um pássaro sobre a superfície de um lago, ao avermelhado de uma folha exposta ao sol outonal. Em seus quadros, ouvir-se-ia a “respiração das pedras”! Nesse sentido, não seria possível reconhecer na pintura de Bokor, e na leitura da pintura de Bokor que faz Bonnefoy, o paradigma mesmo de sua poética, isto é, a presença, a encarnação, a imanência¹⁴? Mas nem tudo é “música dos olhos” ou o “pólen da aparência inspirada”. Como a própria narrativa em sonho “A respeito de Miklos Bokor” insinua, pintar paisagens é, para o pintor húngaro, modo de espantar os fantasmas da deportação, do cataclismo que, no século XX, recebeu o nome de Auschwitz. Pintar paisagens é combater pela pintura da natureza/do natural a anti-natureza/o anti-natural — vale lembrar que Bokor, nascido em 1927, é deportado para Auschwitz em 1944 junto com seus pais; sua mãe ali morre, logo ao chegarem, e o pai falece em Bergen-Belsen; quanto a Bokor, é libertado em maio de 1945, emigrando para a França em 1960, quando conhece Yves Bonnefoy¹⁵.

Em “Um abutre”, revela-se aquele que parece ser o maior erro, a grande falta da imagem, falta inscrita na própria imagem: descobre-se assim um pintor que parece não lograr terminar um quadro, pois que terminá-lo significa morrer. Leia-se essa narrativa:

¹⁴ Cf. a respeito nossa nota 4.

¹⁵ A esse período da vida de Bokor corresponde o segundo eixo de sua pintura: seus quadros são então assombrados pela dor e pelo estupor desolador de seus anos de deportação. Aparecem aí suas grandes telas que, segundo alguns críticos de arte, fazem parte do gênero da *pintura de história*; ali, a paisagem ausenta-se por completo; são telas habitadas por figuras sem rostos, com dominância de tons sombrios, noturnos. Há, ainda, o terceiro eixo pictórico: a ele pertencem os desenhos em série ao bistre (fabricados pelo próprio Bokor, que detém sua fórmula secreta), sobre velhos papéis antigos — papel, além disso, “*mince, et par endroits si mince que dissipé, déchiré, parce que c'est la même matière-limite qu'autrefois on appelait l'âme*” (BONNEFOY, 1987, p.103); e a igreja de Maraden, no Lot, comprada, restaurada e toda pintada com afrescos pelo pintor. Segundo Bernard Blatter, em um dos textos dedicados à obra de Miklos Bokor, “*les fresques de Maraden atteignent ce pouvoir de nous faire passer d'un temps historique à un temps cyclique*” (BECKER e BERNOU, 2011, p.142).



O ABUTRE

Perguntaram a ele o que precisamente fazia. Por que hesitava tão demoradamente naquela sala, pouco iluminada é verdade — mas com uma bela luz silenciosa, que vinha do claustro vizinho —, para colocar aquela nada de cor no olhar da Virgem, ou para decidir sobre o arqueado de seu ombro, ou para escolher sobre a parede o ponto preciso onde a mão da Criança pegaria o cacho de uva no cesto. E por que, a certo momento do trabalho, havia pintado nu aquele grande corpo, em seguida o havia vestido, ternamente, mas não sem numerosos retornos ao estudo de suas mais secretas formas: e isso, por exemplo, quando o sol atingia o afresco no outono, dissipando quase suas cores claras. Por que tantos anos haviam passado assim, arriscavam dizer para ele, tantos anos durante os quais havia, percebia-se bem, terminado de envelhecer, de tal maneira que seu próprio corpo, que mal era visto na galeria, havia se descolorido, ele também, e que sua mão tremia, não é? Quantos quadros haviam aparecido, antes deste de agora, quantos haviam demorado, quantos nos pareciam terminados, e tão belos — desfaziam-se em seguida no surgimento de algum outro! O que buscava ele? Quais eram sua expectativa, seu devaneio, seu rigor?

Ele hesitava também em responder, sorrindo. Talvez porque se tornara tímido, nessa espécie de solidão; talvez porque não tivesse percebido que o tempo passava, confundindo-o, ao menos durante o dia, com o tinido irregular e alegre da fonte do claustro. Mas, uma noite, ele respondeu. “Busco pintar, disse ele, sem que o abutre assuma forma”.

“E quantas vezes”, acrescentou ele, e agora sem sorrir, “quantas vezes esteve ele lá, na imagem, a espicaçar esse cacho, a bater asas nesse vestido! Creio mesmo que o espantei, há pouco; e que logo irei terminar o quadro, isto é, morrer. A imagem é transparente, doravante. A uva não é senão uva, a mulher não é senão um olhar e um corpo, a criança sobre seus



joelhos não é senão o universo, em sua evidência, nada mais”. Calou-se, durante um demorado momento. Não ousávamos pôr fim a esse silêncio.

E, repentinamente: “Levantei-me, uma noite, há muito tempo, a lua brilhava, cheia, dardejando, apertados, seus raios através das pequenas colunas do claustro, em direção à parede onde estava, quase terminada, minha pintura. Revi, naquela luz que é tão forte quanto a outra, o azul, o vermelho onde eu já havia colocado tanto do que acreditava ser minha paciência.

“O abutre estava lá, tranquilo. Os joelhos nus da Virgem, seus cabelos que caíam encaracolados sobre os ombros, sua coroa resplandecente de pedras, seu sorriso ao qual respondia em seus braços todo aquele belo rosto abrasado envolto de uvas e de pâmpanos, eram as asas e as garras, eram o pescoço e o bico estranho de um imenso abutre totalmente descolado da penumbra de uma árvore sobre a qual estava pousado, perto do cimo, olhando fixamente não sei que fora do mundo. Soltei um grito, de dor. Ele voou.

Mas durante todos os anos que se seguiram, meus amigos, não deixei de soltar esse grito; era o que vocês diziam ser meu silêncio”.

Importa assinalar que “Um abutre” é texto que retoma a reflexão poeticamente empreendida por Yves Bonnefoy sobre a representação em pintura e em narrativas que têm Zeuxis como protagonista. Como bem assinala Patrick Née,

Yves Bonnefoy apropriou-se por completo do mito de Zeuxis fundado desde Plínio e Cícero sobre o princípio da *electio* na imitação — para dele fazer o porta-voz da salvação da *mimesis*, graças ao deslocamento do velho



debate entre invenção e imitação, modelo natural ou ideal, *trompe-l'oeil* ou *idea* (NÉE, 2006, p.19).

Zeuxis, pintor da Antiguidade, figura a assombrar os motivos bonafidianos da Presença e da Representação, reaparece em “Um abutre” em seu sempiterno combate: pintar combatendo os pássaros — isto é, os pássaros-fantasmas da arte, arte voraz, como o abutre predador —, ou pintar **apesar** dos pássaros. Eis porque o pintor dessa narrativa em sonho vê-se (incessantemente) imerso em árdua tarefa, aquela de “pintar [...] sem que o abutre assumia forma”. Relembre-se que a cena narrativa é, aqui, por isso mesmo, aquela da luta pela representação do objeto como um retorno à própria *res*. Ao espantar, por algum tempo, o abutre, que diversas vezes estivera “na imagem, a espicaçar esse cacho, a bater asas nesse vestido!”; abutre que parecia enfim ter-se ausentado de sua pintura da Virgem e da Criança que tenta alcançar um cacho de uva em um cesto, o protagonista teria logrado pintar a “evidência” de uma imagem, imagem que é “transparente, doravante” — “*evidentia*, visibilidade, possibilidade de ver; clareza, transparência”, como se pode consultar no *Dictionnaire Gaffiot latin-français*. “Salvação da mimesis” que faz da uva, a uva...? Entretanto, esse mesmo abutre, certa noite, retornara, conferindo suas formas — asas e garras, pescoço e bico — aos joelhos, aos cabelos, à coroa, ao sorriso da Virgem. Segundo a leitura de Patrick Née, “esse abutre ‘que olha fixamente não-sei-o-quê fora do mundo’, assinala a pena de morte da representação: pois que esse ‘fora do mundo’ [...] dele constitui a pura negação, a fuga da função de ser-ao-mundo”. (NÉE, 2006, p.75).

Pássaros-fantasmas da arte, expressão já empregada, que vêm e voltam, em um drama da pintura no qual evolui o pintor e o pictórico¹⁶. Até que, finalmente, o pintor (Zeuxis) liberta-se dos pássaros e, em seu último quadro, pinta “algo como uma poça” (BONNEFOY, 1993, p.89). Uma *flaque* (poça), que é *miroir* (espelho) — *speculum*, no sentido figural, segundo *Dictionnaire Gaffiot latin-*

¹⁶ Importa observar que toda reflexão bonafidiana que tem Zeuxis em seu centro é construída sobre quadros que não existem mais. O drama que aqui se encena é drama que tem então, de certo modo, de dar conta de uma dupla ausência, dos quadros e de (suas) imagens ausentes e que se ausentam, como se insinua na primeira prosa poética do epônimo *Les raisins de Zeuxis*: “Un sac de toile mouillée dans le caniveau, c’est le tableau de Zeuxis, les raisins, que les oiseaux furieux ont tellement désiré, ont si violemment percé de leurs becs rapaces, que les grappes ont disparu, puis la couleur, puis toute trace d’image en cette heure du crépuscule du monde où ils l’ont traîné sur les dalles” (BONNEFOY, 1993, p.57).



français, significa “imagem”, “reprodução fiel” —, espelho que reenvia à imagem — sempre fantasmática ? —, onde se refletem frutos e... pássaros:

É algo como uma poça, o último quadro que Zeuxis pintou [...] Uma poça, um breve pensamento de água brilhante, calma, e se ali nos debruçássemos perceberíamos sombras de grãos com, em suas margens vagamente douradas, o fantástico recorte que circunda aos olhos das crianças o cacho entre as folhas de uva, sobre o céu luminoso ainda do crepúsculo. Diante destas sombras claras, outras sombras, estas aqui negras. Mas quando mergulhamos a mão no espelho, quando remexemos esta água, a sombra dos pássaros e aquela dos frutos misturam-se (BONNEFOY, 1993, p.89)¹⁷.

Nesse sentido, a poça (*flaque*) é a ser compreendida como uma forma aberta¹⁸, que recolhe a um tempo as sombras claras das uvas e as sombras escuras dos pássaros — que, doravante, não se opõem mais, não estão mais em estado conflituoso. Zeuxis pode, então, morrer em paz.

Em “A morte do pintor de ícones” e em “O artista do último dia”, as duas narrativas a fechar *Remarques sur la couleur*, estão em cena: “pintores em luta contra o malogro, presos a uma tarefa talvez utópica. Em ambos os casos, é claro que o fundamento suprassensível da realidade

¹⁷ Não terão passadas despercebidas as referências ao dilema/drama da pintura para Zeuxis: o menino de “Um abutre”, e outras narrativas que têm Zeuxis como protagonista, sentado ao colo da Virgem que tenta alcançar com suas mãos as uvas em um cesto; o negrume do abutre; e os pássaros, sempre os pássaros — pássaros-fantasma da arte, repita-se —, e as uvas, sempre as uvas.

¹⁸ Como apontam os últimos três versos de “Impressions, soleil couchant”: “*Ici ou là/Une flaque encore, trouée/Par un brandon de la beauté en cendres*» (BONNEFOY, 1993, p.42). O grifo é nosso. É caso, ainda, de chamar a atenção para a *flaque* como motivo recorrente na poética bonnefidiana. Essa *flaque* comparece, por exemplo, em “Remarques sur l’horizon”, publicadas em *La longe chaîne d’ancre*, como imagem de um mundo imanente que é fundamento mesmo da escritura poética: “*L’écriture de poésie? La terre de sous nos pas mais trempée après l’orage, creusée par de grandes roues qui ont passé, se sont éloignées. Terre tout orniers dont de brèves lueurs remontent. Je rencontre la flaque, je m’arrête, je lève les yeux du chemin, j’entends le bêlement d’un agneau au loin, sous les nuages qui sont maintenant immobiles*” (BONNEFOY, 2008, p.139).



do mundo, que seria caso de captar no afresco ou no quadro, viu-se denunciado como um ‘sonho’”(NÉE, 2006, p.378).

Em uma e outra narrativa, não são mais as coisas, os objetos propriamente ditos que se dão a ver e são vistos, mas o que deles não são senão imagens. Imagens que, como se dá em “O artista do último dia”, inflacionaram o mundo e o levarão à perda final, a menos que uma **não-imagem**, graças à ação desse artista, venha salvá-lo. As duas narrativas têm em seu centro, pois, o motivo bonnefidiano de quase toda sua obra poética, a saber e repita-se, a autêntica e intensa aliança do homem com seu mundo, construída pela certeza da finitude e pela marca da presença e da encarnação. Não surpreende então que nas duas narrativas em questão esteja igualmente em cena a busca das origens — do ser, da arte, do(s) sentido(s), da *mimesis* em geral. Em “A morte do pintor de ícones”, o retorno é possível graças a toda espécie de materiais resplandecentes, matérias preciosas, “pequenos pedaços de vidro” que são como que superfícies luminosas em diálogo *ad eternum* com a própria natureza. Esse pintor de ícones é, então, considerado herege, precisamente porque, graças a um dispositivo que movimenta os pedaços de vidro, ele pretende captar, diretamente, a luz divina, sem passar, por conseguinte, pela mediação da imagem¹⁹.

De modo semelhante, o pintor de “O artista do último dia” trabalha para que a luz-natureza apareça — “luz da origem”, como diz um dos interlocutores de “O Crepúsculo das palavras” —, aquela luz que, “tomando a *mimesis* como seu centro de sombra, substituindo os reflexos e as correntes do imaginário por seus grandes centros de ondas, apareceria, pura.” (BONNEFOY, 1987, p.119), em um desenho, em uma pintura. O pintor tem muito, pois, que ensinar ao poeta, pois que, mesmo em sonho, mantém sempre “os olhos abertos” — à maneira do pintor celebrado em *Ce qui fut sans lumière* (BONNEFOY, 1987a, p.67).

Cores e luz: dois motivos essencialmente bonnefidianos que parecem infletir toda a sua produção poética. Suas narrativas em sonho, como se viu, são conduzidas, direta ou indiretamente, pelo jogo do colorido e da luminosidade, capazes de envolver a essência da “existência efetiva”

¹⁹ O alquimista da cor, protagonista que dá seu nome ao primeiro texto de *La Vie errante*, parece trabalhar à maneira do pintor de ícones, nessa procura por materiais que, ao cabo, sejam a própria luz: “il s’était persuadé que, de même qu’on peut produire de l’or à partir des métaux les plus ordinaires, de même on peut transmuter les couleurs — ces minéraux de l’esprit — en l’équivalent de l’or, la lumière” (BONNEFOY, 1993, p.21).



das coisas do mundo (BONNEFOY, 2010, p.284). Ao colorido e à luminosidade de *Notas sobre a cor*, mas aos motivos da poesia bonnefidiana como um todo, atribui-se certo poder de cura, de reparo e de salvação da própria palavra. Poder, pois, de instaurar na palavra e pela palavra, doravante mobilizada em seu diálogo com o vivente, “uma relação nova com o referente, este para além de todos os significados no caminho que vai da palavra que nomeia à coisa dita” — coisa dita dotada de um “infinito interior (Bonnefoy, 2010, p.512). O que a poética bonnefidiana pretende, e todas suas notas sobre a cor e a luz em *Notas sobre a cor* parecem para isso apontar, é concretizar a vocação primeira das palavras, aquela de colocar o ser em contato com as coisas do mundo, graças a um tempo à consciência das coisas e dos mais ínfimos objetos da terra e à articulação do mundo a fim de revelar e de comunicar “um acréscimo da coisa sobre a noção (BONNEFOY, 2010, p.459). Não é precisamente isso que invoca a voz do poema IV de *Que ce monde demeure?* Permita-se, aqui, citá-lo em sua íntegra, tão ilustrativo de tudo o que se disse até aqui:

Oh, que tanta evidência
Não cesse
Como se apaga o céu
Na poça seca,

Que esse mundo permaneça
Tal qual esta noite
Que outras nos prenda
Ao fruto sem fim,

Que esse mundo permaneça
Que para sempre entre



A poeira brilhante da noite de verão

Na sala vazia,

E para sempre escorra

Sobre o caminho

A água de uma hora de chuva

Na luz”²⁰

Não terá passado despercebida a necessidade de **evidência**. É ela que emoldura o mundo, claro, luminoso, sensorial, quase tátil, e tudo o que ali se faz presente. Não terá igualmente passado despercebido o jogo dialogal entre primeiro e último versos, “evidência” e “luz” a infletir o contato que o poético — essa “sala vazia” que deve ser preenchida e povoada? fica aqui a interrogação — tem de manter com mundo, mundo movente a que signo algum pode vir corromper.

Que se conclua, afinal. E ouvindo a voz poética bonnefidiana a convocar outra Poética, aquela de Aristóteles, no sentido de assegurar cores e luz para as coisas e para que, graças a ele, o mundo permaneça — se aqui se permitir mais uma glosa:

Aristóteles o dizia bem,

Em alguma parte de sua *Poética*, que lemos tão mal,

É a transparência que vale,

²⁰ *Oh, que tant d'évidence/Ne cesse pas/Comme s'éteint le ciel/Dans la flaque sèche,/ /Que ce monde demeure/Tel que ce soir,/Que d'autres que nous prennent/ Au fruit sans fin,/ /Que ce monde demeure,/ Qu'entre, à jamais,/ La poussière brillante du soir d'été/Dans la salle vide,/ /Et ruiselle à jamais/Sur le chemin/L'eau d'une heure de pluie/Dans la lumière* (BONNEFOY, 2001 p.28).



Nas frases que sejam como um rumor de abelhas,

Como uma água clara”²¹

Referências

ACKE, Daniel. Le Dieu des récits en rêve. **Dalhousie French Studies**, no.60, 2002, pp.122-128.

ANDRIOT-SAILLANT, Caroline. **La fable de l'être : Yves Bonnefoy et Ted Hughes**. Paris : L'Harmattan, 2006.

BECKER, Annette et BERNOU, Anne (org.). **Cahier Miklos Bokor**. Paris/Bordeaux : Institut National d'Histoire de l'Art/William Blake et Co., 2011.

BONNEFOY, Yves. **L'improbable et autres essais**. Paris: Gallimard, 1980.

BONNEFOY, Yves. **Rue Traversière et autres récits en rêve**. Paris: Gallimard, 1987.

BONNEFOY, Yves. **Ce qui fut sans lumière**. Paris: Gallimard, 1987a.

BONNEFOY, Yves. **Entretiens sur la poésie (1972-1990)**. Paris: Mercure de France, 1990.

BONNEFOY, Yves. **La vie errante suivi de Remarques sur le dessin**. Paris: Mercure de France, 1993.

BONNEFOY, Yves. **Les planches courbes**. Paris: Gallimard, 2001.

BONNEFOY, Yves. **La longue chaîne de l'ancre**. Paris: Mercure de France, 2008.

BONNEFOY, Yves. **L'inachevable. Entretiens sur la poésie (1990-2010)**. Paris: Albin Michel, 2010.

²¹ *Et Aristote le disait bien,/ Quelque part dans sa Poétique qu'on lit si mal,/ C'est la transparence qui vaut,/ Dans des phrases qui soient comme une rumeur d'abeilles,/ Comme une eau claire* (BONNEFOY, 1987, p.121).



BONNEFOY, Yves. **L'arbre de la rue Descartes**. Disponível em <http://revesetecrituresdalice.over-blog.com/article-poesie-du-jeudi-l-arbre-d-yves-bonnefoy-84271521.html>. Consultado em 24 de outubro de 2018.

BOUIX, Christofer. **L'épreuve de la mort dans T.S.Eliot, Georges Sféris et Yves Bonnefoy**. Paris: l'Harmattan, 2009.

Dictionnaire de l'Académie Française, sixième édition (1872). Disponível em <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/publicdicos/query?report=bibliography&head=note>. Consultado em 04 de setembro de 2022.

MICOLET, Hervé. **Peinture et littérature chez Yves Bonnefoy : formation de la forme dans *L'Arrière Pays***. Disponível em <http://ebooks.unibuc.ro/filologie/litteratureetpeinture/micolet.pdf>. Consultado em 10 de setembro de 2018.

NÉE, Patrick. **Yves Bonnefoy, penseur de l'image ou les travaux de Zeuxis**. Paris: Gallimard, 2006.