

*A cor, a pedra, o poético:  
Yves Bonnefoy e os limites da  
linguagem*

*Color, stone, poetic: Yves  
Bonnefoy and the limits of  
language*

---

Leila de Aguiar **COSTA**

Professor Adjunto II  
da Escola de Filosofia,  
Letras e Ciências Humanas –  
Universidade Federal de São  
Paulo. São Paulo, Brasil.

**leila.aguiar@unifesp.br**

## Resumo

---

A obra poética de Yves Bonnefoy é amplamente atravessada pela forte suspeita de que a linguagem e os conceitos de tudo desviam e a tudo corrompem. Textos como “Deux et d’autres couleurs” e “De grands blocs rouges”, publicados respectivamente em *Remarques sur la couleur* e *Vie errante*, são paradigmáticos da perspectiva de um autor que busca resgatar para sua própria escritura poética os laços perdidos com as origens do fazer literário, quando tudo quiçá era tão somente cor e coisa. É objetivo, pois, deste artigo esboçar algumas notas sobre um literato que, não por acaso, é considerado o poeta da “presença” e da “finitude”.

**Palavras-chave:** Yves Bonnefoy, Poético, Cor, Pedra, Linguagem.

## Abstract

Yves Bonnefoy’s poetic work is crossed by the suspicion that the language and the concepts deviated and corrupted everything. Texts such as “Deux et d’autres couleurs” and “De grands blocs rouges”, published respectively in *Remarques sur la couleur* and *Vie errante*, are paradigmatic of an author’s perspective that seeks to rescue for his own poetic writing the lost bows with the origins of the poetic fact, when everything was maybe so only color and thing. It is objective of this article to sketch some notes on a writer that, not accidentally, is considered the poet of the “presence” and the “finitude”.

**Keywords:** Yves Bonnefoy, Poetic, Color, Stone, Language.

*Eu queria aprender  
o idioma das árvores  
Saber as canções do vento  
nas folhas da tarde  
Eu queria apalpar os perfumes do sol  
[...]*

*Manoel de Barros*

### **Yves Bonnefoy, metapoeta**

**N**o ano de 2003, a célebre revista literária francesa *Europe* dedica a integralidade de seu número 890-891 ao poeta francês Yves Bonnefoy. E não por acaso. Face ao que é chamado ali de “delírio contábil do econômico e de seus monstros sem razão”, saudar a obra de Bonnefoy equivale a refletir sobre a beleza e os valores da poesia, assim como a pensar em seus procedimentos para habitar o mundo. Em *L’Inachevable*, Bonnefoy reafirma tal poder do poético, observando que o papel da poesia é aquele de “*rouvrir la question de l’être dans une société qui ne sait plus que de l’objet, achetable ou vendable, possédable: le néant même*” (BONNEFOY, 2010, p. 419). Donde a ameaça, aliás, que paira sobre a própria experiência poética.

O lugar ocupado, pois, por Bonnefoy na cena literária é incontestável. Desde a publicação de seu primeiro texto *Traité du pianiste* em 1947, até *Le Digamma* em 2012<sup>1</sup>, a obra bonnefidiana impõe-se como incontornável para a compreensão da literatura contemporânea. Dito brevemente, o que ali se lê é um pensamento em poesia que emaranha as fronteiras de todo gênero: poemas, prosas poéticas, narrativas (*écits*), ensaios e, mesmo, traduções são peças de uma mesma rosácea escritural, ela mesma feita de fragmentos, de subdivisões que, ao final, elaboram uma poética, aquela que Bonnefoy define como uma “escritura única”. Neste sentido, atribuir a Bonnefoy o epíteto – redutor em seu caso – de poeta seria equivocarse.

1 | Bonnefoy compõe seu *Traité du pianiste* entre os anos de 1945, quando chega a Paris, jovem provinciano da cidade de Tours, e 1950, quando ainda frequenta o círculo dos surrealistas – do qual se afastará mais para frente e contra o qual enunciará uma severa crítica nos anos 70. Ali, o que se reconhece é ainda o topos da imagem em seu pertencimento ao Inconsciente: segundo o próprio Bonnefoy, *Traité du pianiste* é espaço de um combate edipiano contra a figura materna. CONTINUA...

...CONTINUAÇÃO

Seu último texto, *Le Diagma*, inscreve-se na chave do combate travado por Bonnefoy ao longo de toda sua obra, desde, por exemplo, seu *Anti-Platon* (1947), contra o conceito: contra a hegemonia da filosofia e do pensamento – que, soberbos, pensam ser capazes de dar conta da experiência –, subleva-se a poesia e, sobretudo, o gênero *récit en rêve*. Aqui, são nove prosas poéticas que combatem, às portas do sonho e do devaneio, a tirania conceitual.

Aliás, é ele próprio quem explicita a indistinção dos gêneros praticada:

*[...] en fait, je n'écris pas de poèmes, s'il faut entendre par ce mot un ouvrage bien délimité, autonome et séparable d'autres du même genre que j'aurais terminés avant ou concevrais par la suite. Cette remarque pourra surprendre ceux qui ont lu, ou aperçu, dans mes livres, des poèmes justement, c'est-à-dire des textes brefs, isolés, renforcés même souvent, dans leur particularité, et on dirait bien leur différence, par la présence d'un titre. Et pourtant, je puis l'assurer, ce que j'écris, ce sont les ensembles dont chacun de ces textes n'est qu'un fragment: car ces derniers n'existent pour moi, dès leur début, que dans leur relation avec tous les autres, si bien qu'ils n'ont de raison d'être et même de sens que par ce que ces autres tendent à être et à signifier en eux-mêmes (BONNEFOY, 1990, p. 19-20).*

“Conjuntos em que cada um destes textos não é senão um fragmento”: poética trabalhada pelo fragmento, pois, pelo vai e vem dos elementos-chave bonnefidianos – poesia e prosa, imaginação e discurso crítico, devaneio e reflexão –, cujo objetivo não é outro senão o de pensar a própria escritura e o de dar a ver a escritura no momento mesmo em que ela se põe em funcionamento e, lateralmente, põe-se a pensar escrevendo. Não surpreende então que, em determinados momentos, à prosa se confira o estatuto de “consciência de si da poesia”, em razão de sua dimensão reflexiva e crítica:

*[...] j'ai eu d'emblée le désir de rester dans l'espace d'un seul livre, ou, pour mieux dire, d'un seul acte d'écriture. Quand j'ai publié le premier livre ce n'était pas avec la pensée que j'en publierais un deuxième qui serait tout autre, je voyais la poésie comme un creusement d'un seul lieu de parole, littéralement dans l'épaisseur des quelques syllabes de ce qu'on appelle le vers, j'avais horreur de la multiplicité de projets qui peut caractériser une destinée d'écrivain, et je pense toujours ainsi. Si j'ai fait de nombreuses publications sur des plans apparemment dissemblables, comme l'essai ou la traduction, c'est avec le sentiment que ce n'était là que l'expression d'une différenciation qui se produisait dans une écriture unique, trouvant de nouveaux signifiants pour une recherche restée la même, celle d'un rapport clarifié autant qu'intensifié d'une conscience à son monde (apud COMBE, 2005, p. 89)<sup>2</sup>.*

Não seria inapropriado tomar como marco desta indistinção os textos *L'Arrière pays* (1972) e *Les planches courbes* (2003). E suas respectivas datas de composição, separados no tempo por um pouco mais de 30 anos, apontam precisamente para a necessidade de se aproximar da obra bonnefidiana sem quaisquer *partis pris* hermenêuticos e/ou teóricos. O primeiro, na esteira mesma do abandono das práticas escriturais conhecidas sob as denominações de

“poesia” e de “narrativa”, inaugura uma nova categoria genérica – que veremos em exercício, aliás, em *Rue Traversière et autres récits en rêve*, volume que contém o texto que nos interessará mais de perto “Remarques sur la couleur” –, aquela do *récit en rêve* a que nos referimos em nota, cuja fatura trabalha na interface da confusão entre realidade e experiência do sonho, com o objetivo último de denunciar suas miragens, ao mesmo tempo que se consente “que a realidade é apenas um devaneio” (BONNEFOY, 1980, p. 204). Trinta anos depois, *Les planches courbes*, volume multiforme que convoca uma variedade de meios poéticos: feito de seções de extensão desiguais, *Les planches courbes* faz dialogar verso e prosa; em razão de sua apresentação visual,

*Bonnefoy parcourt le champ des formes traditionnelles du poème, héritées de la seconde moitié du XIXe siècle, du vers régulier jusqu’au vers libre, au poème en prose et à la prose (ou au ‘récit’) poétique. Cette diversité formelle n’empêche pas l’unité thématique du recueil, comme si le poète déclinait un même questionnement selon les formes multiples du langage poétique (COMBE, 2005, p. 17).*

Na esteira mesma desta unidade temática, reconhece-se a pedra-de-toque da poética bonnefidiana: sua relação com o mundo. Sem ser propriamente uma poética referencial, é inegável que há aí a recusa daquelas “velhas fanfarras de heroísmo”<sup>3</sup> de que zomba Rimbaud – figura que parece ecoar à maneira de uma litania na obra de Bonnefoy<sup>4</sup> – no poema “Barbare”, des *Illuminations*. Em Bonnefoy, a verdade das palavras – e não de um Logos tirânico e autoritário – pertence às coisas, está inscrita nas cores e nos tons; e dialoga com as pedras. Se não poética referencial, ao menos há na obra bonnefidiana a busca por uma poética do “simples”: coisas, tons, cores, pedras, como vimos, empreendem afinal às composições de Bonnefoy certa luminosidade ligada à experiência imediata ou, na feliz expressão de Dominique Combe, inscrevem-nas em uma “epifania do sensível” (COMBE, 2005, p. 53). A poética de Bonnefoy mantém sempre os “olhos abertos”, à maneira daquele pintor celebrado em *Ce qui fut sans lumière*:

*Peintre,  
Dès que je t’ai connu je t’ai fait confiance,  
Car tu as beau rêver tes yeux sont  
ouverts (BONNEFOY, 1987a, p. 67).*

Impõe-se aqui um *excursus* a fim de relevar, mesmo que brevemente, a inextricável trama entre literatura e imagem que, ao longo de mais de 60 anos, cultivava a obra poética e ensaística de Bonnefoy. Por ocasião de sua conferência inaugural no Collège de France – quando assume a cátedra de *Études comparées de la Fonction poétique*, tomando o lugar que

2 | Ainda sobre a indistinação dos gêneros, leia-se com proveito a passagem seguinte: “ce que je viens de proposer est un acte de réflexion de l’écriture sur elle-même, un acte qui la clive, par conséquent, en un premier moment, le poème, et un second, réflexif, qui nécessite souvent ce qu’on appelle la prose. Mais ce partage ne signifie nullement que le poème puisse être hanté, déjà, par le souci de la vérité, et il ne doit pas non plus laisser croire que la prose ne rêve pas, même la plus décidément conceptuelle, qu’elle ne se recourbe pas aux abords du miroir convexe qu’est la conscience. En fait on rêve mieux en prose qu’en vers, mais aussi on peut y rêver jusqu’au bout, jusqu’au moment où on perce le sens du rêve. Disons que le poème, c’est ce qui en nous essaie d’atteindre directement à l’Universel. Et que la ‘prose’, c’est notre particularité qui, de son lieu historique, et avec l’aide de la psychologie, de la philosophie, se prête à notre désir de contrôler cette prétention” (apud COMBE, 2005, p. 96).

3 | Leia-se um pouco mais o grito de Rimbaud: “Bien après les jours et les saisons, et les êtres et les pays, Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques; (elles n’existent pas.) Remis des vieilles fanfares d’heroïsme – qui nous attaquent encore le coeur et la tête” (RIMBAUD, 1999, p. 232).

4 | Rimbaud de quem sempre se tem necessidade... Rimbaud por quem Bonnefoy experimenta “afeição”, pois que “l’essentiel d’un Rimbaud se joue dans un rapport au monde, à la vie, désirée ‘vraie vie’, que la pensée conceptuelle, seul instrument de la critique [...] ne peut explorer, étant par nature distraite des perceptions et besoins de finitude” (BONNEFOY, 2009, p. 9).

antes fora de Paul Valéry e de Roland Barthes -, ele lança as balizas, e não por acaso, do que entende por Imagem e pelo diálogo – quiçá mesmo embate - que esta entretém com a “presença”. Imagem que é

*cette impression de réalité pleinement incarnée qui nous vient, paradoxalement, de mots détournés de l'incarnation. Images, monde-images, au sens, me semble-t-il, où l'entendait Baudelaire quand celui-ci écrivait, au moment le plus tourmenté de son intuition poétique: 'Le culte des images, ma grande, mon unique, ma primitive passion'. Images, l'éclat qui manque à la grisaille des jours, mais qui permet le langage quand le recourbe sur soi, quand le pétrit comme un sein natal, la soif constante du rêve (BONNEFOY, 1999, p. 26).*

menos realidade e mais “impressão de realidade”. Para Bonnefoy, não se está mais diante de um mundo, mas se organizou um “mundo-imagens”, *figura, simulacrum*, que importa combater, não em defesa da representação, mas, antes, da apresentação que, em Bonnefoy, recebe não por acaso o nome de Presença. Entretanto, ao poético cumpre entender que do interior mesmo da guerra contra a Imagem emergem imagens.

Nem idólatra nem iconoclasta. A perspectiva, com ares de axioma, é de Bonnefoy (1999, p. 36) e indica precisamente o diálogo conflituoso que sempre manteve com a noção de imagem. Em entrevista a Alain Fresne, Bonnefoy confessa tal conflito: se, por um lado, é preciso desconfiar das imagens e censurá-las de modo severo, é preciso, por outro, amá-las, pois que “*c'est notre vie même*” (BONNEFOY, 2010, p. 242). A um tempo pois malogro e verdade, face ao que é preciso sempre estar alerta. Imagens como logro e verdade que, mesmo assim, são capazes de expressar — e de inquietá-los — nossos desejos e nossos sentidos que não são, como quer ainda Bonnefoy, senão “*les œuvres de l'art et de la littérature*” (BONNEFOY, 2010, p. 242).

Entretanto, para que a matéria possa se impor face à Imagem e ao conceito, pois que se trata igualmente disto quando se está em regime de representação, seria incontornável que se recupere para a escritura literária suas supostas “*structures non sémantiques*”. Nesse sentido, que se permita aqui a hipótese de um Bonnefoy-leitor-de-imagens pictóricas a modelar o Bonnefoy-escritor. Se há neste último a preocupação em

*ouvrir ma parole aux grandes composantes du monde naturel, ce vent, donc, et le feu, et les pierres, les arbres; et l'eau de toutes parts l'eau basse irréductible où tout finit par se perdre (BONNEFOY, 2010, p. 112),*

tal seria possível se nesta palavra ecoasse o ofício do pintor que, contrariamente aos poetas,

*peuvent, eux, percevoir directement, presque pleinement, la qualité sensible qui est l'au-delà du mot dans la chose; ils voient ainsi la couleur qui n'a pas de sens, le trait dont la vibration excède la signification qu'il dessine – et de ce fait ils s'abreuvent de l'univers comme les poètes ne peuvent jamais le faire, et quel exemple alors, quelle incitation est-ce là! (BONNEFOY, 2010, p. 201).*

Não surpreende então que Bonnefoy ensaísta, que escreve sobre arte em geral, confesse um forte desejo: aquele de recuperar para sua leitura de pinturas certa “*parole de pure description*”, aquela conhecida desde a Antiguidade, como *ekphrasis*. Mas *ekphrasis* revisitada e repensada, com possibilidades maiores de dar a ver o que se quer fazer ver:

*Les Philostrate ou Callistrate font beaucoup parler les tableaux, ils en explicitent le récit, les intentions significantes, tandis que moi j'aurais essayé de retracer dans mes mots les formes et les figures [...] d'une façon si totalement littérale que rien n'y eût paru de ce que je pouvais penser ou être, mais rien davantage de mon savoir des indications données par le peintre – cette femme en robe rouge et manteau bleu qui s'est agenouillée, c'est la reine de Saba [...]. J'aurais dit le bleu du manteau, la position du corps, j'aurais tenté de faire paraître le visage, j'aurais dit les arbres autour, le ruisseau, les chevaux, le ciel, mais rien d'autre que, simplement, immédiatement, ce que le regard retient de ce qui forme sur cette fresque une constellation et non un discours [...] N'est-ce pas comme au creux, lumineux, de cette structure non sémantique que ce qui était représentation se fait présence? (BONNEFOY, 2010, p. 267-268)*

Em *La Décision d'être peintre*, aliás, confirma-se a vocação da escritura de Bonnefoy em buscar aproximações, que garantem a verdade, com a pintura. Neste texto de 1982, a linguagem é o perigo do qual fugir, em razão do afastamento que produz do que está ali, à mão e aos afetos. A linguagem impediria o acesso direto às coisas; a pintura, desviando-se da linguagem, é olhar,

*regard direct sur les choses – dans la vraie lumière dès lors, celle des jours – qui aiderait à cette recherche de soi parmi les leurres dont il semble que [le personnage de La Décision d'être peintre] ait besoin. Ce regard, mon récit le nomme la peinture. Mais ce mot n'est qu'un autre nom pour la préoccupation d'intuition directe, déssillée, qui peut hanter la parole (BONNEFOY, 2010, p. 318).*

O projeto poético de Bonnefoy apropriar-se-ia então, faça-se aqui a hipótese, deste procedimento de dar a ver e de fazer ver próprio ao exercício da *ekphrasis*. Em entrevista concedida a Pedro B. Rey, o poeta declara que seu projeto tem como fim

*faire apparaître dans les mots ce que j'appelle la présence des choses: cette immédiateté de l'objet qui nous prend avec elle dans une expérience d'unité où se dissipe le 'moi', c'est-à-dire l'idée que l'on a de soi du fait des préjugés du langage (BONNEFOY, 2010, p. 342).*

A tarefa do poético é, pois, à maneira da pintura, de pôr em execução uma palavra pura, descrever o mundo sem interferências dos conceitos e das *épistémè*. Pois, vale lembrar, o conceito e o pensamento conceitual são, para Bonnefoy, a ameaça a pairar sobre a Presença, e seu corolário, a finitude<sup>5</sup>. O conceito retiraria das coisas sua própria carne e dos seres sua própria carnação; o conceito é o autoritário pelo fato de ser arbitrário:

*Un concept, c'est le nom que nous donnons à un aspect d'une chose ou d'un phénomène, c'est donc une abstraction, de la généralité, et le discours des concepts va donc être lui-même une proposition générale, qui nous incitera à oublier que nous sommes des êtres vivant ici et maintenant, et pour un temps limité (BONNEFOY, 2010, p. 442).*

### **No começo, era a cor...**

“Deux ou d'autres couleurs” pertence a uma série de nove textos recolhidos sob o título *Remarques sur la couleur*, texto que aparece em 1992 no volume intitulado *Rue Traversière et autres récits en rêve*. Se é inegável que tal série possui como viés norteador uma reflexão sobre a *mimesis* em geral, o que é ali mais relevante é o diálogo, matizado de embate, sobre a linguagem a um só tempo poética e artística – e cumpre observar que em Bonnefoy o fazer literário confunde-se não apenas com uma reflexão sobre o próprio do poético, mas, igualmente, sobre toda prática artística que convoca a imagem para se organizar, para dar voz ao mundo. Entretanto, impôs-se uma nuance: a manter-se fiel a Bonnefoy, percebe-se em *Remarques sur la couleur* toda uma preocupação, não em descrever o mundo, mas, antes, em deixá-lo falar, sem, na verdade, a mediação de uma linguagem já inscrita no universo arbitrário dos signos e dos conceitos. Que afastam o mundo de suas origens, de sua efetiva consistência, de sua verdadeira fisionomia. Pois que, Bonnefoy interroga-se,

*qu'est-ce, après tout, que toute la langue, même bouleversée de mille façons, auprès de la perception que l'on peut avoir, directement, mystérieusement, du remuement du feuillage sur le ciel ou du bruit du fruit qui tombe dans l'herbe? (BONNEFOY, 1999, p. 23)*

Para em seguida (se) confessar, assumindo plenamente sua fisionomia de poeta da presença:

*Et toujours pendant tout ce temps je gardais en esprit, comme un encouragement et même une prévue, cet instant du jeune lecteur qui ouvre avec passion un grand livre,*

5 | “Car les perceptions, les représentations, les figures qui sont retenues par cet emploi du langage, aussi intéressé cet emploi soit-il par les aspects les plus concrets, les plus sensoriels des objets de son attention, n'abordent donc ces derniers que par le truchement des notions qui s'y substituent, n'ont rapport dans une présence de chose ou d'être qu'à sa notion, qu'à ce que celle-ci est réduite à être dans le dictionnaire ou le catalogue, il ne s'agit donc plus dans leur cas de ces expériences de la réalité immédiate comme il nous arrive d'en faire dans l'existence éveillée, en des moments de silence: celles qui nous attachent à quelque chose de particulier, d'unique, mais aussi bien, en profondeur, d'infini, celles qui nous vouent à un lieu, par conséquent, et à nous pénétrer dans ce lieu d'un savoir du temps comme il faut alors qu'on le vive, un peu de durée, consciente de soi, dans le hic et nunc de cette adhésion, dans la finitude. N'en doutons pas: malgré ce qu'il semble avoir de concret, de charnel, l'eros est et demeure enclos dans l'abstraction de la langue et nous voue aux pièges de celle-ci” (BONNEFOY, 2010, p. 324).



*et rencontre certes des mots mais aussi des choses, et des êtres, et l'horizon, et le ciel; en somme, toute une terre, rendue d'un coup à sa soif (BONNEFOY, 1999, p. 213).*

Não surpreende, então, que “Deux ou d’autres couleurs”, a primeira das narrativas poéticas que compõem *Remarques sur la couleur*, ponha em cena duas figuras, uma ocidental e outra presumidamente não-ocidental – e a oposição aqui é tanto mais importante pois que aponta, em filigrana, para o distanciamento entre Ocidente e não-Ocidente no que diz respeito ao uso da linguagem e à compreensão de suas funções e de seus atributos. Em um porto de uma cidade e de um país não nomeados, a voz poética que assume a narrativa na primeira pessoa dialoga com um interlocutor sobre o nome de um *ferry-boat* que lá está, atracado:

*Je m'approchai du ferry-boat vert et blanc et je vis, à quelques signes tracés près de la proue, qu'il se nommait Le Navire Pourpre. 'C'est étrange', dis-je à mon compagnon de ce bout de monde. 'Vous auriez dû plutôt le baptiser Vert et Blanc (BONNEFOY, 1987, p. 79).*

O ruído na compreensão para aquele que está diante de um navio chamado Púrpuro, mas cujas cores são o verde e o branco, está na impossibilidade de se compreender processos e práticas outros de nomeação diversos, que fogem a toda atribuição de sentido canônica: a cor púrpura indicaria, segundo uma teoria das cores, o matiz violeta; púrpura poderia ainda se confundir com o magenta ou com o roxo, circulando entre o vermelho e o azul. Mas púrpura jamais remeteria a verde e a branco. Donde o espanto da voz poética, que não dispõe de quaisquer competências na língua local. Pois que se trata de outra língua, e, por isso mesmo, de outra regra, de outra gramática. Entretanto, o que francamente interessa é descobrir nesta língua diversa seus poderes de apresentação do mundo e das coisas que não se atêm à rigidez dos códigos, que parecem então fugir do arbitrário. À beira do cais, o amigo daquele fim do mundo explica como se organiza aquela língua bizarra: ela é construída por declinação, por desdobramento – uma cor pode ser significada por duas outras –, o que resulta em uma nomeação que tende ao “imenso”, ao “infinito”:

*infini même de plusieurs façons, d'innombrables, comme des branches portent des branches,, lesquelles... car vous voyez que le 'rouge' a réapparu, déjà, et va réapparaître, combien de fois, dans le nom même du rouge (BONNEFOY, 1987, p. 80).*

Contrariamente à língua ocidental, aquela língua que declina e desdobra nomes de maneira irrestrita estaria por isso mesmo mais apta a se aproximar do mundo, da existência, da finitude e, por conseguinte, da presença dos seres e das coisas. Esta nova língua quase língua do olhar... língua pura que trabalharia quase à maneira da pintura e, quiçá, da música:

*Ne sentez-vous pas que même les sons les mieux étudiés, les mieux choisis par analogie à l'impression que font les couleurs, ne pourront jamais retenir la moindre parcelle de ce que l'oeil sait d'emblée? Les mots sont autres que ce qu'ils disent, mon cher ami. Et la parole – la parole ordinaire, j'entends la vôtre – se détache donc de ce qui existe, la vie perd son rivage, le coeur sa joie, on finit par ne plus même entrevoir le bleu ou le rouge vrais, ceux qui ne sont pas simplement une façon de parler, jetant au-dehors sa cendre, mais une présence, mais une aube (BONNEFOY, 1987, p. 80).*

Uma língua que teria inventado o “*second degré de la parole*”, língua que é quase éfrase, éfrase bonnefidiana que se esforça, vale lembrar, em mobilizar um “olhar direto sobre as coisas”, em des-cobrir “a presença das coisas”, em dar a ver nas palavras as formas e as figuras. É como explica aquele mesmo amigo:

*Prenez dans quoi que ce soit, tenez, ce bateau à quai, un peu de couleur, oui, ce vert là-bas ou ce blanc, et nommez... Ah, ces flux et reflux, ces tourbillons, ces rochers qui y affleurent ou disparaissent – car n'oubliez pas qu'on peut simplifier, à tout instant, dans le déploiement, remplacer 'jaune, bleu, noir et rouge', que ces mots soient côte à côte ou disséminés, par simplement 'rouge', c'est-à-dire... De l'infini, mais aussi des retours, parfois cycliques! Un foisonnement, mais aussi des courants profonds, mystérieux, peut-être même des vies, des dos de poissons furtifs, dans ces abîmes! Et toute une écume, toujours, et sa lumière! Pourriez-vous vivre sans la lumière? Connaissiez-vous une voie meilleure, vers la joie? Défaire la dénomination abusive, lever par ce levier, l'infini, l'arbitraire triste du signe, mais c'est laver la face du monde, mon ami, c'est se retrouver respirant dans la respiration de tout, silencieuse! Nous avons inventé le second degré de la parole! (BONNEFOY, 1987, p. 81).*

### **No fim de tudo, pedra, e cor... vermelha**

“De grands blocs rouges”, publicado em 1993 em *La vie errante*, parece dialogar, ou mesmo ecoar, em “Deux ou d'autres couleurs”. Leia-se o início de seu parágrafo inicial:

*Il se demandait comment il pourrait dire ces grands blocs rouges, cette eau grise, qui glissait entre eux en silence, ce lichen sombre à diverses hauteurs du chaos des pierres. Il se demandait quels mots pourraient entrer comme son regard le faisait en cet instant même dans les anfractuosités du roc, ou prendre part à l'emmêlement des buissons sous les branches basses, devant ce bord de falaise qui dévalait sous ses pas parmi encore des ronces et des affleurements de safre taché de rouille (BONNEFOY, 1993, p. 43).*

A inquietação que acomete uma terceira pessoa do plural — contrariamente a

“Deux ou d’autres couleurs”, cuja narrativa põe em cena um “eu” e um “outro” – é descrita por uma voz narrativa que insiste na presença de um “ele”, reiteradas vezes repetido na forma do pronome pessoal de caso reto e na forma do pronome pessoal de caso oblíquo (“lui”), às voltas com uma grande dificuldade: a descoberta de uma denominação, se denominação há, capaz de dar conta de modo a um tempo “específico” e “preciso” o que lhe é dado ver: “*feuilles mortes*”, “*poussières qui tournent dans un remous de la brise*”, “*un moucheron [qui] se détache de la masse de tous les autres*” “*les prunes pourries dans l’herbe*”, e, ainda, “*les nuages*”, e “*les coulées de sable dans l’herbe auprès du ruisseau*”, e, ainda, ainda, “*le petit mouvement de la tête brusque du merle*” (BONNEFOY, 1993, p. 43-44). O que afinal se apresenta a este “ele” é uma terrível aporia que, em razão mesmo de seu espectro etimológico – *áporos* ou o que não tem passagem – não parece permitir a fusão desejada entre “terra” e “sujeito”. Pois que nomear e falar são operações falaciosas:

*Quelle perte, nommer! Quel leurre, parler! Et quelle tâche lui est laissée, à lui qui s’interroge ainsi devant la terre qu’il aime et qu’il voudrait dire, quelle tâche sans fin pour simplement de faire qu’un avec elle! (BONNEFOY, 1993, p. 44).*

E eis que emerge um grande rochedo vermelho, quase à maneira de um *punctum*, “*un grand rocher rouge qui se dressait comme seul sur une flaque de sable*” (BONNEFOY, 1993, p. 44); um *punctum* e um rochedo, pois, que ferem o olhar e a percepção deste “ele” entregue a um equívoco hermenêutico: este “ele” entenderá que dar a ver tudo aquilo que seu olho abraça significa, necessariamente, chegar às coisas e aos seres sem apelar para o que não são senão “*représentations sans substance*”, isto é, os procedimentos de nomeação que põem a perder o mundo, aquela sua carne/carnação a que se fazia referência anteriormente, sua visibilidade afinal. Este “ele”, ferido pela emergência da pedra e da cor – vermelhas, diga-se de passagem –, enfim se dá conta de que seu olhar e sua língua, e as palavras que convoca para de-mostrar a substância do mundo, tem de se transmutar no

*pinceau du peintre de paysage quand il prend dans un seul trait pourpre non seulement tous les coquelicots d’une prairie mais bien d’autres plantes encore et même tout un méandre du chemin qui s’y est frayé son passage (BONNEFOY, 1993, p. 45)<sup>6</sup>.*

Como a língua do fim do mundo de “Deux ou d’autres couleurs”, é caso agora de palavras capazes de dizerem – e não de se oferecerem como *medium* da representação – coisas que simplesmente são, que simplesmente estão “*sous ces plis et replis de l’évidence*” (BONNEFOY, 1983, p. 46). Assim, aqueles “*mouchérons*” e “*feuille tourbillonnante*”, aquela “*eau de source*”, aquele “*mouvement de la tête d’un petit merle*”, aquele “*lichen*”, aqueles “*jeux de l’écume sur la vague [...] et toutes les étoiles des nuits d’été*” (BONNEFOY, 1983, p. 46) fazem-se, à semelhança

6 | Observe-se na passagem o retorno da cor púrpura – aquela mesma cor que nomeava de modo equivocado e, por que não equívoco, o navio de “Deux ou d’autres couleurs”, mas que, na verdade, não era, relembre-se, púrpuro, mas verde e branco. Assinale-se, ainda, que ao pincel do pintor de paisagem aporia alguma se impõe: seu traço, pelo contrário, abria uma passagem, e todo campo de “*coquelicots*” e de outras plantas, e toda nuance do caminho, ali se abrem na tela, em plena visibilidade.

7 | *Evidentia* que, como se sabe, remete à enargeia, aquilo que está sob os olhos e que, por isso mesmo, está presente.

dos “coquelicots” e do “méandredre du chemin” do quadro do pintor, luz, *punctum*... Libertos, pois, do véu nominativo que torna opacos mundo, coisas e seres. Que aparecem e resplandecem, à maneira das cores que emergem do pincel do pintor de paisagem:

*Il nous dira [...] que, puisque les mots ont ainsi à faire le travail que savent mener à bien les couleurs, dans la peinture de paysage, il n'est que logique qu'ils se découvrent, tout compte fait, aussi peu nombreux que celles-ci: vingt ou trente, disons, ou même trois seulement, fondamentaux, de la fusion desquels [...] naîtraient, comme le vert émeraude monte d'un bleu et d'un certain jaune, ces catégories de la perception, ces aspects du monde sensible (BONNEFOY, 1993, p. 46).*

Dois colchetes deixados propositadamente em suspensão na passagem citada; dois colchetes que fazem dialogar pedras e cores, e poemas, pois que pedras e cores e poemas com-poriam – também e sobretudo no sentido espacial do termo – aqueles “aspects du monde sensible”. No primeiro colchete cabia um hífen, no qual a voz narrativa pinta um “ele” que enfim descobriu, pelo olhar, como simplificar, aproximar, intensificar o mundo pelas palavras – poucas, é verdade:

*il nous dira – souriant, mais les yeux fixés sur le sol, où quelques pierres brillent de leurs petites mousses qui s'empourprent<sup>8</sup> quand la nuit tombe – (BONNEFOY, 1993, p. 46).*

8 | E a cor púrpura como leitmotiv. Ou, antes, e uma vez mais, como punctum.

No segundo colchete cabia uma vírgula, depois da qual a voz narrativa dá conta de um “ele” que compreende que sua tarefa outra de nomeação foge ao arbitrário se se fizer poema; aquela fusão das palavras deve ser “*dûment proportionnée en des moments d'expérience qu'on nommerait des poèmes*” (BONNEFOY, 1993, p. 47). Poemas, bem entendido, e conclua-se, *encarnados*.

## Referências Bibliográficas

---

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

\_\_\_\_\_. *Rue Traversière et autres récits en rêve*. Paris: Gallimard, 1987.

\_\_\_\_\_. *Ce qui fut sans lumière*. Paris: Gallimard, 1987a.

\_\_\_\_\_. *L'improbable*. Paris: Mercure de France, 1980,

\_\_\_\_\_. *La Présence et l'Image*. Paris: Seuil, 1999.

\_\_\_\_\_. *L'inachevable. Entretiens sur la poésie 1990-2010*. Paris: Albin Michel, 2010.

\_\_\_\_\_. *Notre besoin de Rimbaud*. Paris: Seuil, 2009.

**COMBE, Dominique.** *Les Planches courbes d'Yves Bonnefoy*. Paris: Gallimard, 2005.

**RIMBAUD, Arthur.** *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*. Paris: Gallimard, 1999.

