POESIA COMPLETA**Manoel de Barros****Lisboa, Relógio d'Água, 2016****480 páginas, ISBN 978-989-641-676-8**

A Editora Relógio d'Água tem prestado um serviço de inestimável valor à literatura, quer através da edição de autores clássicos, reconhecidos mundialmente, quer nos domínios da literatura infanto-juvenil, do ensaio e das ciências sociais em geral, não escamoteando sequer as práticas edições de bolso. Há muito que o bom gosto das capas da Relógio d'Água ilumina as estantes das livrarias e nos prende na hora de comprar um livro – numa agradável combinação entre objeto estético e literário.

Já conhecida pela tradição de editar antologias poéticas bilingues (Baudelaire, Emily Dickinson, García Lorca, Paul Éluard, Rilke, Walt Whitman, entre tantos outros), também foi dando à estampa alguns volumes antológicos de autores brasileiros como Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e Cecília Meireles. Em finais de novembro de 2016 foi a vez de editar, volvidos dois anos sobre a morte de Manoel de Barros (1916- †2014), a sua *Poesia Completa*.

Sem entrarmos em grandes pormenores biográficos sobre o autor matogrossense nem percorrermos detidamente todos os títulos que aqui se compilam, diremos que o facto de o poeta ter passado a meninice numa fazenda no Pantanal lhe deu uma perce-

ção única da natureza, que o transporta do verismo à transfiguração da *mathésis*, numa espécie de prestidigitação boschiana e de encantamento animista.

Ora, o contacto privilegiado com o meio físico surge, desde logo, anunciado no poema “Entrada”, espécie de prefácio-saudação aos seus leitores: “Eu conversava bobagens profundas com os sapos, com as águas e com as árvores. Meu avô abastecia a solidão. A natureza/avançava nas minhas palavras tipo assim: O dia está frondoso em borboletas. [...] Essa fusão com a natureza tirava de mim a liberdade de pensar. Eu queria que as garças me sonhassem. Eu queria que as palavras me gorjeassem”. A explicação em clave musical continua, mas estas breves linhas são suficientes para nos preparar para desfrutar da poesia de Manoel de Barros compreendendo que ela prescinde muito tempo de qualquer idealização da natureza bem como de amaneiramentos estilísticos. O estado selvagem ou quase intacto da língua e a cadência de sons convocada são o garante da autenticidade de cada poema e das imagens que neles se cristalizam, sem aparentes retoques nem recurso a uma imagética gasta, pois “Palavra poética tem que chegar ao grau de brinqueado para ser séria” (*Livro sobre nada*, 1996: 331).

Entre o seu primeiro livro (*Poemas sem Pecado* de 1937), prenhe de inocência e candura, e o subsequente (*Face Imóvel*, 1942), é notório o alargamento do horizonte de emoções captadas pelo poeta. Nos “Retratos a Carvão”

esquissados para a obra dos anos 30 deparamos com “Polina” e “Raphael”, espelhos reais da miséria em rostos de criança, que suscitam o grito contra os *topoi* da poética clássica e contra os vetustos heróis repetidamente lembrados (“Nem toco harpas./Só uma viola quebrada/Surda como uma porta/Mais nada. // De resto/Juvêncio não é um herói/Raphael não tem mãe Clitemnestra/E nenhuma cidade disputará a glória de me haver/dado à luz./Falo da vida de um menino do mato sem importância/Isto não tem importância”). Morte, solidão, decadência humana corporizada por Dorowa (“Dormi com a Dorowa,/Ela está no fundo da Doroty/Sabei arrancá-la de lá/Na pureza dos 15 anos.”) passam por *Face Imóvel*, tornando-se denunciadoras de vidas sacrificadas, de uma pureza cortada cerce como frágeis juncos, que em fase madura mitigará: “Não era mais a denúncia das palavras que me/importava mas a parte selvagem delas, os seus/refolhos, as suas entraduras./Foi então que comecei a lecionar andorinhas” (*O Livro das Ignorâncias*, XIV, p. 305).

Doravante, e cada vez com mais força, o poeta alimenta-se de matérias-primas a-poéticas, de verdades cruas, de realidades disfóricas: “desnomear”, despoetizar, “transfazer” são, portanto, palavras de ordem. “O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê” (*Livro sobre nada*, “As lições de R. Q.”, p. 334). Daí que desdenhe do luar dos românticos ou daqueles que creem

que a fome é “invenção dos comunistas” (“Antoninha-me-leva”). Mesmo tendo abandonado a militância comunista, Manoel de Barros responsabiliza a palavra, socorre-se dela seja discreta, seja veementemente, para fazer justiça, para evocar gentes e espaços improváveis. Em *Poesias* (1956) lemos: “E fui apanhando objetos largados na tarde/Com as ruínas em que vicejo” (“3.”, 51). Pássaros, flores, raízes entrosam-se com a frescura das fontes e das chuvas, com o corpo de um aedo a-metafísico que, ao de leve, chega a lembrar Alberto Caeiro: “Por toda a parte sentir o segredo das coisas vivas” e “Olhar, reparar tudo em volta, sem a menor intenção de poesia” (“Olhos Parados”, 58-59). Parece ainda que avistamos o mestre ou o seu inspirador Cesário Verde ao ler a vontade de “[p]erder a inteligência das coisas para vê-las (colhida em Rimbaud)” (*Matéria de Poesia*, 1970: p. 140).

Nesses pedaços de nada, fragmentos dispersos recolhidos em “destroços” que, apesar de tudo, muito abarcam, surgem homenagens a Mário de Andrade (“E Mário me diz: – Poeta,/nenhum lugar é o melhor/lugar de um poeta chegar”), a Katherine Mansfield, a Guimarães Rosa, que lhe serve de epígrafe a *Compêndio para Uso dos Pássaros* (1960), a Jorge de Lima; alusões a Pe. Antônio Vieira, Bocage, Fernando Pessoa e José Gomes Ferreira. Recupera-se, neste livro, a toada infantil e despojada do livro de 1937; entre a ingenuidade e a evidência, os cenários

campestres e o sonho sem chão. Manoel de Barros começa, então, a introduzir uma dimensão surrealizante nos seus poemas, nomeadamente em “Aquela Madrugada” (Vinham também/esses começos de coisas/indistintas:/o que a gente esperou dos sonhos/os cheiros do capim/e o berro dos bezerros/sujos a escamas cruas...”) e em “Um novo Jó” (“Davam flor os musgos.../Subiam até o lábio/depois comiam toda a boca/como se fosse uma tapera”).

Muitos e pingues frutos brotam decerto dos cursos de pintura e cinema que frequenta em Nova Iorque e lhe permitem imortalizar-se em versos (“O visgo tátil do canto é como/a aranha que urde a sua doce alfombra/nas orvalhadas vaginas das violetas”) e trechos de prosa poética como “Sobre a dor dessa ave há uma outra versão, que eu sei. É a de não ser ela uma ave canora. Pois que só grasna – como quem rasga uma palavra.

De cantos portanto não é que se faz a beleza desses pássaros. Mas de cores e movimentos. Lembram Modigliani” (*Livro de pré-coisas*, 1985: 218). Braque, Klee, Miró, Picasso, Rodin, Van Gogh marcarão presença nos livros de maturidade, em complicitades sinestésicas ou simplesmente associados a opções de extrema inventiva. Numa constante apologia pela desaprendizagem é visível a evolução intelectual de quem escreve e perscruta o mundo que traz consigo.

Gramática Expositiva do Chão (1966) é o primeiro livro de Manoel de Bar-

ros a ser premiado, o que lhe confere a notoriedade da instituição literária, há muito adiada. A consumação da liberdade nas estruturas sintáticas, o convívio da reificação com a fantasia e a plena criatividade derrisória do verbo (imensos são os neologismos criados e muitas mais as alfinetadas contra as regras estritas das línguas) ao verso (“4. Palavras de Lúcio Ayres Fragoso...”, p. 116: “era de sua profissão *encantador de palavras*/ninguém o reconheceria mais/resíduos de Ras-kolnikof encardiam sua boca de Pierrô muito comida de tristeza”) firma-se e produz textos notáveis como “Antissalmo para um desherói” (p. 117) ou “IV. A Máquina de Chilrear e seu uso doméstico”, onde Chico Miranda diz: “– O poeta é promíscuo dos bichos, dos vegetais, das pedras. Sua/gramática se apoia em contaminações sintáticas. Ele está contaminado de pássaros, de árvores de rãs” (p. 129).

Em *Arranjos para Asssobio* (1982), premiado pela Associação Paulista de Críticos de Arte, declarará finalmente que “O poema é antes de tudo um inutensílio” (IX, p. 161) para concretizar adiante a sua provocação (XII, p. 163): “Os bens do poeta: um fazedor de inutensílios, um/travador de amanhecer, *uma teologia do traste*, uma/folha de assobiar, um alicate cremoso, uma escória/de brilhantes, um *parafuso de veludo* e um lado/primaveril.”

Uma vez que “Poesia não é para compreender mas para incorporar” (p. 165), no sentido mais carnal e escatoló-

gico que se possa imaginar, convoca-se o entulho, o real trivializado (a lembrar a “Quadrilha” de Drummond), a sarjeta e o paraíso terreal: “Quando meus olhos estão sujos da civilização, cresce/por dentro deles um desejo de árvores e aves” (*Livro de Pré-Coisas*, 1985: p. 186).

Instalada uma filosofia (des)naturalizada (que ainda assim Heraclito apadrinha), onde a ciência pouco conta, “há silêncios conservados no amarelo” (*Livro de Pré-Coisas*: p. 210), à boa maneira modernista, e muitos seres imaginados e metamorfoseados (o “peixe-cachorro”, os lobisomens, o “socó-boca-d’água”...). Incontáveis são as deambulações, as vozes e testemunhos necessários para alcançar esse estágio de clarividência: do menino que se vê pela primeira vez refletido na poça de urina até a “O Guardador de Águas” (1989), que entre as mãos acaricia o rio “[a]té que as águas se ajoelhem” (p. 221). Não admira que Francis Ponge assume discretamente (p. 348), não fosse ele outro grande nome da poesia límpida a reter.

Manoel de Barros comprova esse milagre que é a linguagem, dúctil e plúmbea, etérea (*Concerto a céu aberto para solos de ave*, 1991: 260: “[...] Mas pode uma palavra chegar à perfeição de se tornar um/pássaro?/Antigamente podia./As letras aceitavam pássaros./As árvores serviam de alfabeto para os Gregos”.) e abjeta.

Em *Concerto a céu aberto* conjugam-se a sabedoria popular, sob a forma de

anexins (“Idiotas de estrada passarinho cuida”), e a antiga literatura gnômica (“Há nos santos grandes margens de antro”), que n’*O Livro das Ignorâncias* (1993) adquire particular relevo: “As coisas não querem mais ser vistas por pessoas/razoáveis:/Elas desejam ser olhadas de azul – /Que nem uma criança que você olha de ave” (XIII, p. 284). À certeza de que alguns nomes empobrecem o que expressam une-se a vontade de testar os “Deslimites da palavra”, num exercício forjado de desconstrução do conteúdo do caderno do canoero Apuleio “que vogou três dias e três/ noites por cima das águas, sem comer sem dormir – e teve um delírio frásico [...]” (p. 287). Esquecer contornos, esbater a definição de limites para substituir a simples visão pela memória (“1.7”, p. 290: “Do que não sei o nome eu guardo as semelhanças.”) escolher a “língua-pássaro” (p. 299) e desafiar gramáticas e dicionários: “Aos blocos semânticos dar equilíbrio. Onde o/abstrato entre, amarre com arame. Ao lado de um/primal deixe um termo erudito./Aplique na aridez/intumescências. Encoste um cago ao sublime. E no/solene um pênis sujo” (XV, 284-285). O segredo resume-se, aliás, a “saber errar bem o seu idioma” (VII, p. 301); um erro-errância que Manoel de Barros leva até ao fim, ao último verso, em especial quando tenta “iluminar o/silêncio das coisas anônimas” (“Prefácio”, p. 270) ou atingir a “despalavra” para ouvir melhor uma fuga de Bach.

Eis que com *Livro sobre Nada* (1996) o poeta retorna à ternura ancorada no universo infantil do seu primeiro livro. Cabeludinho e Bugrinha têm afinidades quer no registo diarístico que adotam, quer no esforço estrénuo de devolver as palavras à sua imaculada significação primeira, um pouco à semelhança do que Almada Negreiros fizera em *A Invenção do Dia Claro*.

O poeta brasileiro confirma a assinatura pessoal da sua escrita: “Escrevo o idioleto manelês arcaico (“Idioleto é o dialeto que/os idiotas usam para falar com as paredes e com as moscas)./ Preciso de atrapalhar as significações” (“4.”, p. 320). Também revisita Mário-pega-sapo, criado em 1937, e Sabastião (p. 385), vindo a instituí-los como *alter egos*, pois, na verdade, admite: “eu preciso ser Outros” (*Retrato do artista quando coisa*, 1998, p. 357).

“Os jardins se borboletam” ou “Folhas secas me outonam” (*Retrato do artista...*, p. 342) são alguns dos versos que estilham a estrutura sintática e permitem ao poeta declarar com alguma heresia premeditada: “Experimento o gozo de criar./Experimento o gozo de Deus” (“4”, p. 343).

A atração por um certo primitivismo que a pintura também conheceu e que se anuncia em *Ensaios Fotográficos* (2000) atinge a sua correspondência nos *Poemas Rupestres* (2004), onde ancestralidade e ser se reencontram: “As palavras eram livres de gramáticas e/podiam ficar em qualquer posição./Por forma que o menino podia inaugurar./Podia

dar às pedras costume de flor./Podia dar ao canto formato de sol.” (“Canção do ver”, p. 408).

Colocando a tónica na importância dos “desconheceres”, o poeta vaticina e cumpre a promessa de andar às cegas para ver e achar: “É preciso entrar em estado de árvore./É preciso entrar em estado de palavra./Só quem está em estado de palavra pode/enxergar as coisas sem feito” (*Retrato do Artista...*, “8”, pp. 346-347). Tal é o estado de graça que o poeta nos ensinou ao longo da sua obra poética e que culmina em quatro livros infantis extraordinários: *Exercícios de ser criança* (1999), *O fazedor de amanhecer* (2001), *Cantigas por um passarinho à toa* (2003) e *Poeminha em Língua de brincar* (2007). É ocioso dizer que chamar-lhes infantis é uma simples convenção. Todos eles são atravessados pelas mesmas metáforas e isotopias dos outros livros. O menino que apertava parafusos no vento (*Tratado geral das grandezas do ínfimo*, 2001, p. 386) é parecido com tantos outros que povoam a obra e não escolhe leitores.

Depois de lido o volume de *Poesia Completa* de Manoel de Barros há apenas uma resposta digna de ser dada ao poema 9 de *Retrato do Artista...*: “Quando o meu mundo abandonar o meu olho./Quando o meu olho furado de beleza for/ esquecido pelo mundo./ Que hei de fazer?/Quando o silêncio que grita de meu olho não for/mais escutado/Que hei de fazer? [...]” (p. 356). Não precisa de fazer nada Manoel. Tudo isto é só o rastilho para todos nos

vergar,mos, reconhecidos, por ter dado à língua portuguesa uma das obras poéticas mais belas e inovadoras do século XX e do início do século XXI.

Marisa das Neves Henriques

DOI: http://dx.doi.org/10.14195/2183-847X_6_23

FAIT ET FICTION. POUR UNE FRONTIÈRE

Françoise Lavocat

Paris, Seuil/Poétique, 2016.

619 páginas, ISBN 978-2-02-124271-3.

Em entrevista concedida a Thomas Pavel, aquando da publicação de *Fait et Fiction* (<http://www.vox-poetica.org/entretiens/intLavocat2016.html>), Françoise Lavocat explica ao autor de *Univers de la fiction* (1986) o percurso da investigação que a conduziu, nos últimos anos, das bibliotecas universitárias de Paris, às de Kyoto e Chicago, resultando desse périplo a elaboração de *Fait et fiction*. Trata-se, como sugere, na esteira de outros trabalhos coletivos que dirigiu (*Usages et théories de la fiction. Le débat contemporain à l'épreuve des textes anciens (XVIe-XVIIIe siècles)* – 2004; *La Théorie littéraire des mondes possibles* – 2010), de um balanço e questionamento, de largo espectro, sobre a questão fundacional (pelo menos desde Aristóteles) representada no título do volume – a da ontologia das fronteiras entre facto e ficção, a da probabilidade teórica dessa(s) fronteira(s).

Afirmando, nessa mesma entrevista, que livros como o de Jean-Marie Schaefer,

Pourquoi la fiction (1999), ou o de Olivier Caïra, *Définir la fiction* (2011), marcaram decisivamente o pensamento sobre a ficção desenvolvido entre 1986 e 2016, a autora explica o seu ângulo específico de abordagem como forma de reação a muitos artigos publicados, nos últimos anos, onde se anuncia, como evidência explícita, que a fronteira entre facto e ficção se encontra paulatinamente abolida ou esbatida. Nesse sentido, o que se pretende defender, tendo como lastro teórico uma sùmula sólida e interdisciplinar de leituras, é a ontologia plural da ficção e a necessidade cognitiva, conceptual e política de afirmar essas fronteiras, repensando-as no contexto plural da literatura, do cinema, do teatro, dos jogos de vídeo.

Enuncia, desde logo, a estudiosa das Arcádias romanescas do século XVI e XVII (*Arcadies malheureuses. Aux origines du roman moderne* – 2000) ser motivada a defender este seu ponto de vista, numa obra de mais de 600 páginas, dado existir um paradoxo óbvio entre o facto de a noção de ficção se ver ameaçada de extinção, nos nossos dias, ao mesmo tempo em que o cinema, as séries televisivas, os jogos de vídeo, os mundos em linha, os fenómenos de *cosplay*, criam sucessivos espaços de imaginação feéricos ou alternativos. Uma das mais-valias epistemológicas deste estudo, intuída desde o Prefácio, é, então, a da atualização dos conteúdos teóricos e pragmáticos, uma vez assumida a ideia da existência incontestável de um hibridismo essencial intrínseco à ficção: