

As vozes que falam no eu-lírico: a autoria
na poesia de Manoel de Barros

*Voices talking on eu-lyrical: the authors
in Manoel de Barros poetry*

Valéria **Brisolara**
UniRitter

Roberto **Medina**

Resumo

Questões ligadas à autoria têm sido muito estudadas, mas percebe-se claramente a ausência de estudos relacionando autoria e poesia. Um dos raros estudos sobre o tema é realizado por Dominique Combe, embora o autor não use explicitamente o termo autoria. Nas próprias palavras, a sua proposta é discutir a questão do eu-lírico e a sua relação com o autor. Tomando as discussões propostas por Combe como ponto de partida, o objetivo deste artigo é primeiramente discutir questões relacionando autoria e poesia para, posteriormente, analisar algumas vozes autorais na poesia de Manoel de Barros, cotejando o debate com aspectos bakhtinianos.

Palavras-chaves: Autoria. Poesia. “Eu-lírico”. Manoel de Barros.

Abstract

Issues related to authorship have been widely studied, but there are few studies relating authorship and poetry. One of the few existing studies on the subject is carried out by Dominique Combe although the author does not explicitly use the term authorship. In his own words, his proposal is to discuss the issue of the lyric self and its relationship with the author. Taking the discussions proposed by Combe as a starting point, the purpose of this article is primarily to discuss issues relating authorship and poetry to further examine some authorial voices in the poetry of Manoel de Barros, also taking Bakhtin's perspectives.

Keywords: Authorship. Poetry. Lyric self. Manoel de Barros.

Uma palavra abriu o roupão pra mim
Ela deseja que eu a seja.

MANOEL DE BARROS

1 INTRODUÇÃO

Questões relativas à autoria têm ganhado importância na contemporaneidade, mas percebe-se claramente a predominância de estudos sobre as questões ligadas à autoria em duas áreas: a análise do discurso e a teoria da literatura. Na análise do discurso, principalmente a de linha francesa, estudos baseados em Pêcheux tratam da noção da autoria enfatizando discursos do cotidiano. Já na teoria da literatura, os estudos concentram-se, sobretudo, na área da prosa, refletindo sobre a autoria nos diferentes tipos de narrativa. Há praticamente uma total ausência de estudos relacionando autoria e poesia. É como se a suposição de que a voz que fala na poesia é a voz do eu-lírico, como se isso resolvesse a problemática autoral e não houvesse o que discutir com relação à autoria e à poesia. Um dos raros estudos sobre o tema é realizado por Dominique Combe, embora o autor não use explicitamente o termo autoria. Para ele, a questão do eu-lírico está na relação com o autor. Tomando as discussões propostas por Combe como ponto de partida, o objetivo deste artigo é discutir questões relacionando autoria e poesia para, posteriormente, analisar algumas vozes autorais na poesia de Manoel de Barros. Nesse debate, também a relação entre autor e texto (noção de intenção), reponsabilidade de significação no texto e na obra por parte do autor se fazem presentes.

De certa forma, o desafio foi lançado por Jorge Luis Borges em *Pierre Mé-
nard, autor Del Quixote* (1939), para que nos empenhemos na aventura de au-
toria, de apropriação e de interpretação. Estando na encruzilhada da escritura,
da leitura e da interpretação, resta-nos restituir o sentido do texto. Pomos em
movimento a máquina textual preguiçosa, conforme Umberto Eco preconiza.

Combe, em uma das linhas iniciais de *A referência desdobrada. O sujei-
to-lírico entre a ficção e autobiografia*, relembra-nos que: “Por definição, no
discurso literário, tanto poético como romanesco, o autor como pessoa está
ausente, e o “eu” é um puro sujeito da enunciação.” (2009-2010, p. 115). Combe
ainda enfatiza que, nesse caso, “só pode haver distinção entre o sujeito da enun-
ciação e o sujeito do enunciado”, ou seja, o autor-empírico estaria completa-
mente fora do jogo.

E com esta abordagem, Combe resolve debater o lugar do eu-lírico em
relação a essa questão. É esse o ponto que nos chamou a atenção e que deci-
dimos retomar, com base no posicionamento de Combe, para depois discutir
alguns aspectos baseados na poemática de Manoel de Barros, autor cujos poemas
são extremamente auto-reflexivos e contemplam questionamentos sobre a au-
toria e o sujeito-lírico na circulação dos enunciados dialogizados na escritura.

2 A REFERÊNCIA DESDOBRADA

Na narrativa, há sempre um sujeito que conta uma história. Esse narrador tem
suas origens no gênero épico; no entanto, frequentemente, esquece-se que o
narrador é uma personagem. É uma construção assim como a história que conta.
É senso comum que esse narrador possui diferentes maneiras de posicionar-
se em relação à história que conta, e criaram-se instâncias para explicar essa
relação entre narrador e narrativa: narrador intradiegético, extradiegético,
retrospectivo, etc. No caso das narrativas em primeira pessoa, que se acredita
serem as predominantes no momento atual, há uma tendência forte em “colar”
autor, narrador e personagem. Essa tendência assemelha-se ao que acontece na
poesia lírica, em que o eu-lírico” é assiduamente equiparado ao autor, como se
a voz autoral silenciasse as outras vozes sociais evocadas no e pelo texto. Cabe
perguntar: não seria o eu-lírico semelhante a um narrador, a um personagem,
a uma construção semiótica e simbólica? Combe dedica-se a esse tópico. A
pergunta que ecoa por entre as linhas de Combe: Como fica a autoria na poesia?
Quem é a voz que fala ao leitor na poesia? Ou, ainda melhor, quem são essas
vozes sociais de interlocução com o leitor?

Combe traça a história do conceito de eu-lírico desde sua criação nos
estudos de teoria da literatura. Relembra que o termo eu-lírico indica sua ori-

gem: eu e lira, ou seja, o vocábulo lírico surge do latim *lyricus* e encontra-se associado a um instrumento musical, a lira, cujo objeto foi muito utilizado pelos gregos no período clássico. Assim, o eu-lírico seria o eu que fala com a lira, ou até, através da lira. Embora entendamos que seja uma construção textual, tal como o narrador de uma narrativa, a figura do eu-lírico dirige, no entanto, a atenção sobre o sujeito real de quem falaria. Qual a relação entre poesia e esse sujeito que fala?

Hegel acreditava que era o autor que falava na poesia. É claro que se referia à poesia de sua época, à poesia romântica, em que o poeta deveria expressar seus sentimentos, sendo qualquer poema a expressão dos sentimentos mais íntimos dos poetas. Vale lembrar que o romantismo é anterior à psicanálise e ainda “pressupõe a transparência do sujeito.” (COMBE, 2009-2010, p. 115). Essa visão, apesar de limitada e limitante, parece ainda imperar nos estudos literários. Uma prova disso é que amiúde se fala muito do poeta e de seu background antes mesmo de falar sobre sua poesia, o que indica que se estabelece uma relação direta entre poeta e poesia, na sua variante biográfica: num tom acentuadamente confessional, ignorando-se a instância fictícia. Em um rápido lembrete, vale o alerta bakhtiniano de que o sujeito está sempre externo à sua escritura (universo representado).

A esse respeito, Combe também identifica que é uma ideia normalmente difundida de que a poesia tem por vocação exprimir sentimentos (2009-2010, p. 115). Ainda se espera que a voz que fala em um poema seja a voz do autor, como se espera que nos sonetos de Shakespeare seja a voz do próprio sujeito-empírico a quem chamamos de Shakespeare. Por isso, fazem-se conexões e aproximações com a vida empírica do poeta. Emergem todos os tipos de suposições. Chegou-se ao extremo de discutir a sexualidade de Shakespeare a partir de sua poesia, porque a voz que falava no poema dirigia, muitas vezes, seu afeto a uma figura masculina. Essas instâncias apontam para a nossa necessidade da figura do autor, que se relaciona à identificação do autor como a origem de um texto e dificuldade de conceber um texto sem que tenha uma origem palpável – na esfera do vivido, e não do vivencial. Mais adiante, retomamos a questão entre quem escreve e o que está escrito – enquanto noção espaço-temporal e ontológica.

Combe lembra-nos da afirmação de Schlegel de que “a poesia lírica é expressa em nome do próprio autor”, em oposição à épica e, ainda, que “não é mais em um personagem que o poeta se transforma, é nele mesmo” (apud COMBE, 2009-2010, p. 115). Aqui está o ponto nodal da discussão. O ponto chave do jogo. O ponto que poderíamos chamar de autoficcionalização do poeta. Que voz fala?

São vozes que falam, vozes discursivas, em que uma predomina? A essa voz lançada do interior do poema convencionou-se chamar de eu-lírico. Voz, por sua vez, entendida como uma refração do sujeito e do mundo que se escreve.

Podemos repetir a pergunta que Barthes faz na introdução de *A Morte do Autor*. Nesse texto, Barthes questiona quem fala no conto *Sarrasine*, de Balzac. Poderíamos perguntar, de forma similar, quem fala na lírica, em um poema, como nos do poeta Manoel de Barros?

No caso de Walt Whitman, quando, em meio a *Song of Myself*, o poema apresenta: “Eu sou imenso, há multidões dentro de mim”. Esse eu não é necessariamente o autor, mas talvez fosse como o autor se sentia naquele momento, ou, talvez, nem o sentisse assim, mas era isso que queria dizer ou escrever, ou talvez até nem soubesse por que construiu tal enunciado. Quem é esse eu que fala? Quem é esse eu que fala em nome de Walt Whitman?

No entanto, é inegável que essa voz ou essas vozes precisam do corpo e da experiência do sujeito-empírico para a criação poético-estética. Combe retoma Dilthey, ao afirmar que: “O conteúdo de um poema [...] encontra seu fundamento na experiência vivida do poeta e no conjunto de ideias encerrado nela. A chave da criação poética é sempre a experiência e sua significação na experiência existencial” (2009-2010, p.118). Notamos, por conseguinte, o uso do repertório social do criador para a configuração do objeto estético: vivências e experiências X visão e concepção de mundo.

Combe ainda relembra que Margarete Susman, em 1910, defende a tese de que o eu-lírico é uma máscara por trás da qual se dissimula o autor (apud COMBE, 2009-2010, p. 118). Ela afirma que o eu-lírico não é um eu-empírico, mas uma criação, uma forma mítica. Combe também usa o argumento de Hugo Friedrich que faz uma oposição entre sujeito-lírico e sujeito-empírico, baseada em Mallarmé. E ainda põe em cena o exemplo de Rimbaud. Esses dois poetas seriam essenciais à questão, pois já discutiam tal paradoxo em suas poesias. Refletiam sobre a noção de autoria sem mencionar o que agora chamamos de autoria. Parecem compartilhar da nossa que concepção de que o eu-lírico é uma voz, a voz que fala na poesia, e, como tal, é construção discursiva e social dialogizante.

Outro poema que desacomoda a voz da instância elocucional é *Do poético* (1992, p. 16), de Ana Maria Agra:

DO POÉTICO
Procuro uma metáfora
metáfora segura
(armadura)
onde possa esconder

de mim
o ser que sou.

A voz do poema instaura o recurso metafórico para ocultar a própria condição humana a qual se escreve e se inscreve no texto literário. Sendo a metáfora uma figura retórica de associação mental, pode nos suscitar o encobrimento de palavras para resultar na mimetização artística, sugerindo a busca da arte no gesto autoral de representar a vida, aludindo a uma armadura capaz de aprisionar o vivencial e se metamorfosear em o que de mim é instável: o ser. Ainda, resta-nos saber se a arte é capaz de apagar o corpo, frente à página, que por lá passou e deixou traços e rastros da mão escrevente. Instaurado está o jogo da sinceridade da mentira, pois o poema de Ana Maria Agra põe em tensão o valor da escritura e o que dela escapa na tessitura poética: o não aprisionável da arquitetônica escritural.

Qual a relação entre essa voz e o corpo do autor? E a categoria denominada de autor-empírico na poesia? O que parece interessante não é fechar a questão, mas prestar atenção ao jogo, na tensão, que se instala entre esses sujeitos, o eu-lírico e o eu-empírico, tendo como arena a poesia.

Hoje sabemos que, por mais que digamos eu, esse eu é uma construção como a psicanálise, a filosofia dialógica e a linguística nos mostraram. O eu que fala não é o eu com existência no real, que nos é inacessível. O eu que fala é o sujeito do inconsciente. Assim, o eu-lírico, enquanto eu que fala na poesia, também não escapa à ficcionalização.

Para Combe, o sujeito-lírico não se opõe tanto ao sujeito-empírico, já que precisa dele, de suas experiências e de sua mão, mas o que é problemático seria o sujeito autobiográfico, ou seja, estabelecer uma relação direta com a vida do autor. Não temos controle total sobre o que escrevemos ou falamos, às vezes, as palavras nos escapam, numa espécie de excedente. Para Jacques Rancière, há um inconsciente estético, pois algo sempre escapa, e isso nem é mais do próprio autor, mas do inconsciente do próprio texto – que emerge com o sentido não capturável, não lógico. Além disso, Rancière afirma que a escritura se liga à dor existencial e à multiplicação do sem-sentido da vida, tal escritura estética é “aquela que não fala a ninguém e não diz nada, a não ser as condições impessoais, inconscientes, da própria palavra”. (RANCIÈRE, 2009, p.39). Da mesma forma, a escritura escapa ao controle de nossa mão. Às vezes, esse eu que fala pode ser mais próximo ao eu-empírico e, outras vezes, mais distanciado. Ao leitor cabe o exercício de supor, de vislumbrar essa possibilidade. Por exemplo, no fazer poético de Manoel de Barros, lemos um autor

comprometido com o criar e o deformar realidades, buscando a linguagem adâmica, edênica e inaugural. Manoel de Barros nomeia seres, a partir do *dialeto-rã*, sendo uma ignorância útil para renovar a linguagem: artifício estético enunciativo.

Ainda, para Combe, a questão que deve ser exposta é por que o leitor ainda continua identificando o sujeito da enunciação ao poeta como pessoa. (2009-2010, p. 122). Essa pergunta não tem resposta apaziguada. Mas pode ser respondida por uma série de inferências. Combe identifica como uma possível causa o modelo romântico mencionado anteriormente, em que a poesia lírica está ligada ao poeta, ou seja, o tipo de pacto estabelecido com o leitor, que parece ser o de que o eu que fala é uma pessoa, um sujeito-empírico, ligando poesia à biografia, a uma vida; gerando um simulacro de aderência ao enunciado do poeta e à voz dialogizada no poema. Isso seria um signo de falseamento e um ponto alto do artifício que a arte literária é capaz de produzir e de envolver o leitor no universo criado.

No caso da ficção narrativa, parece mais fácil diferenciar as instâncias, pois há um pacto ficcional e não autobiográfico. O leitor parece estar mais preparado para separar o eu do autor por trás da narrativa. As expectativas que parecem ligar leitor e voz são outras. Essas expectativas são certamente vinculadas à historiografia literária e a elementos paratextuais que relacionam obra e autor. Autores, como Roger Chartier (1994), já discutiram esses aspectos em suas obras e chamaram atenção para o conceito de obra. Outros autores, como Barthes, Foucault e Burke chamaram atenção para a necessidade de atribuição que temos enquanto leitores com relação a uma obra literária. Burke (2011), em especial, retoma essa questão referindo ao quanto é insuportável a leitura de um texto sem saber a quem atribuí-lo.

O ponto de vista provocado por Roland Barthes (1968) é a fuga da postura intencional do autor, a partir do alerta fornecido por Michel Foucault sobre o renascimento do autor, não mais como gênio criador, mas como uma função social e textual que embasa a relação de metáfora e de corporeidade. O chamamento para esse morto/fantasma na escritura, que leva Barthes a retornar à questão, é feito por Foucault. Michel Foucault profere, na Sociedade Francesa de Filosofia, em 1969, a palestra **O que é um autor?** Para Foucault, o sujeito que se apaga/morre no ato de escrever renasce no texto. Agora sim, fica delimitado o espaço para o jogo da leitura, para o jogo de retorno do autor nas malhas das convenções linguísticas e artístico-culturais e para a imaginação do leitor. É na leitura que o autor morto volta como uma sombra ou como fantasma, pois retoma o corpo do texto, segundo Burke (1992, p. 25).

Para Barthes, a escritura/*écriture*¹ não se centra no autor, nela há “a destruição de cada voz, de cada ponto de origem”. Logo interessa saber quem, de fato, fala no texto literário. É a própria linguagem, a exemplo do que afirmaram Mallarmé e os Surrealistas na dessacralização da imagem do autor. O autor é recolocado por Barthes como *scriptor*, ou seja, a morte do Autor marca o nascimento da literatura, definida, precisamente, como “a invenção de uma voz, à qual não podemos atribuir uma origem específica.” Na verdade, o escritor moderno – ou *scriptor*, como Barthes chama – só pode imitar “um gesto sempre anterior, nunca original” por recombinação do que já foi escrito. Considerando que o *Autor-Deus* mantém com a sua obra “a mesma relação de antecedência que um pai mantém com seu filho”; o *scriptor* “nasce ao mesmo tempo que seu texto”: para ele, “não há senão o tempo da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*”. Como Barthes diz, a propósito de Mallarmé, “é a linguagem que fala, não o autor” – ou o *scriptor* para esse assunto. As obras de ficção são palimpsestos e como tal são desprovidas de qualquer significado teológico (a mensagem do *Autor-Deus*). A chave para um texto não é para ser encontrada em sua “origem”, mas em seu “destino”: o leitor. O que esse leitor experimenta no processo de leitura? O leitor experimenta intensidades, o prazer do texto, uma erótica textual de leitura que estão sempre surgindo, como Barthes expõe, no início dos anos 1970, n’**O prazer do texto** (1973).

Quando Barthes e Foucault usam o termo autor, referem-se ao sujeito da enunciação, ou seja, a uma categoria e não a uma pessoa. Há um sujeito-empírico, por exemplo, um poeta, que existe e escreve, tendo uma existência fora da língua. No entanto, não é sua voz que ouvimos. É a partir desse ponto que se abandonam questões relacionadas à intencionalidade do autor, pois se ela existe, não podemos chegar a ela devido à sua refração. Essa intencionalidade estaria em constante devir e, por isso, pode ser substituída por intenção do texto, intenção do leitor, ou melhor, por um jogo de intenções, um embate. Esse embate, não tem vencedor nem vencido, pois nunca chega ao fim. Cada leitor, com seu ouvido único, acrescenta pontos e golpes ao combate. Isso causa uma pluralidade de leituras em diferentes épocas, tal como está preconizado no conto borgeano **Pierre Menard, autor de Quixote**.

Esse sujeito que escreve é o ser humano submetido às leis da linguagem que o constituem e manifestam-se de forma privilegiada nas formações do inconsciente, tais como lapsos, atos falhos, sonhos – e até sintomas. A própria escrita é um sintoma. Assim, só há o sujeito do inconsciente. A esse respeito, Derrida afirmara que “escrever é retirar-se”. A escrita seria um procedimento

1 Ao comentar sobre a Aula de Barthes, Leyla Perrone-Moisés (p.75), retoma algumas definições do mestre francês: “A escritura é isto: a ciência dos gozos da linguagem, seu Kamasutra”. Digamos apenas que, para Barthes, “a escritura é a escrita do autor. Nesta Aula, ele propõe o uso indiferenciado de literatura, escritura ou texto, para designar todo discurso em que as palavras não são usadas como instrumentos, mas postas em evidência (encenadas, teatralizadas) como significantes.”

de emancipação da linguagem de si mesmo: "ser poeta é saber abandonar a palavra", "deixá-la falar sozinha" (2009, p.61).

Bakhtin também expôs, no início do século XX, a questão da autoria de uma maneira bastante singular que pode ser relacionada às concepções anteriores. Nessa perspectiva, o que provém do autor está situado fora de sua alma, não pertencendo exclusivamente a ele. Assim, não há falante que tenha sido o primeiro a falar sobre um determinado tópico de seu discurso nem poeta que tenha sido o primeiro a cantar um dado verso com voz e linguagem adâmicas.

É importante ressaltar que a linguagem, como representação coletiva, está associada à interação entre sujeitos, ou seja, a obra literária como interação dialógica de enunciação num dado tempo e num dado espaço: a "palavra viva" na cultura. A pesquisadora Vera Pires, ao considerar que o olhar do criador artístico já se encontra contaminado pelo olhar dos outros, aponta para o surgimento de respostas e de atitudes no ato da escritura e da leitura, pois "o leitor, que lê e interpreta os signos de seu contexto social, realiza, nesse sentido, uma leitura semiótica da cultura." (PIRES, 2016, p. 66). Em suma, a autoria renasce na recepção do objeto estético singular, criando um palco de tensões. Como Manoel de Barros se põe na luta corpo a corpo com a criação e a linguagem a ser apreendida do social e a ser metamorfoseada esteticamente, vê-se nesse *strip-tease* verbal de contra-discurso: "uma palavra abriu o roupão pra mim/Ela deseja que eu a seja". (BARROS, 1996, p. 70).

Em *A Estética da criação verbal*, Bakhtin continua a dedicar-se às noções entre autor e personagem e autor e texto. Com relação à questão da autoria, afirma que:

o autor reflete a posição volitivo-emocional da personagem e não sua própria posição em face da personagem; (...) o autor cria, mas vê em sua criação apenas no objeto que ele enforma, isto é, vê dessa criação apenas o produto em formação e não o processo interno psicologicamente determinado (BAKHTIN, 2000, p. 27)

Mais adiante, ainda afirma que, apesar disso, ao mesmo tempo: "o autor está por inteiro no produto criado" (2000, p. 27), ou seja, no produto e não fora dele. Para um melhor entendimento da questão autoral e dessa relação entre autor e obra, Bakhtin irá ampliar mais um pouco as noções de autor-criador (elemento da obra) e de autor-pessoa (elemento do acontecimento ético e social da vida: o escritor, o artista). Ainda a esse respeito, no ensaio *Autor e autoria*, Carlos Alberto Faraco discute a autoria nos termos abordados por Bakhtin, designando o autor-criador como a função que dá a arquetônica de uma obra, dando-

-lhe acabamento estético, uma vez que não podemos realizar isso na própria vida. Tal posicionamento axiológico aponta para a sustentação, segundo Faraco, da “unidade do todo esteticamente consumado” (2008, p.37). É essa segunda voz entendida como

[...] o autor-criador (a voz segunda) é, para Bakhtin, pura relação: não se trata de um ente físico [...], mas de uma função narrativa imanente que condensa, num todo estético, um determinado feixe de relações valorativas. [...] é um modo de ver o mundo, um princípio ativo de ver que guia a construção do objeto estético e direciona o olhar do leitor. (FARACO, 2008, p. 42)

Faraco complementa a visão de Bakhtin:

o autor-criador é, assim, uma posição refratada e refratante. Refratada porque se trata de uma posição axiológica conforme recordada pelo viés valorativo do autor-pessoa; e refratante porque é a partir dela que se recorta e se reordena esteticamente os eventos da vida (FARACO, 2008, p.39).

Em *O autor e a personagem na atividade estética*, Bakhtin afirma: “nesse excedente de visão e conhecimento do autor, sempre determinado e estável em relação a cada personagem, é que se encontram todos os elementos do acabamento do todo, quer das personagens, quer do acontecimento conjunto de suas vidas, isto é, do todo da obra.” (BAKHTIN, 2003, p.11). Esse conceito de autor-pessoa remete às concepções de autor-empírico ou biográfico.

De forma genérica, Bakhtin alerta para o descolamento do autor em relação à sua criação, esclarecendo que “o autor cria, mas não vê sua criação em nenhum outro lugar a não ser no objeto ao qual deu uma forma; [...] ele só vê o produto em devir de seu ato criador e não o processo psicológico interno que preside a esse ato.” (2003, p.27). Mais adiante, o filósofo da linguagem professa que “o autor nada tem a dizer sobre o processo de seu ato criador, ele está por inteiro no produto criado, e só pode nos remeter à sua obra; e é, de fato, apenas nela que vamos procurá-lo” (2003, p.27).

De tal sorte, o autor-criador estaria ligado ao estilo, daria forma ao conteúdo, refrataria a vida, estando ligado à função estética; enquanto o autor-pessoa daria o conteúdo, a vivência, emprestando seu corpo ao autor-criador. Caberia ao autor, “entortar a linguagem”, como Manoel de Barros afirmou certa vez, quebrar as resistências da forma que resiste à criação. E, neste ponto, entra o leitor, pois, para Bakhtin, “O autor deve ser compreendido, acima de tudo, a

partir do acontecimento da obra, em sua qualidade de participante, de guia autorizado do leitor”. (2000, p. 220). Além disso, o pesquisador bakhtiniano João Vianney Cavalcanti Nuto (2011, p. 137) destaca o dialogismo dessa interação autor-leitor:

um acontecimento que abrange mais de uma consciência e no papel fundamental do outro na constituição do eu, tanto na vida quanto na arte. A importância do outro para a formação e o autoconhecimento do eu deriva de sua extraposição (exotopia): por situar-se além do eu, o outro pode observar esse eu de uma perspectiva impossível para ele mesmo. O outro é que complementa o eu, dando-lhe uma espécie de *acabamento* que o próprio eu não poderia adquirir sozinho. (NUTO, 2011, p. 137)

Esse leitor é quem tem que lidar com o sujeito que se desdobra em corpo e voz, pois como Umberto Eco lembra-nos, “todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho. Que problema seria se um texto tivesse de dizer tudo que o receptor deve compreender, não terminaria nunca” (1994, p.9) ou “o eu precisa do outro para conhecer-se e o outro não pode arvorar-se a deter todo o conhecimento sobre o eu” (NUTO, 2011, p. 138). A partir dos espaços vazios na poesia, esse leitor é invocado a preenchê-los para que a máquina textual entre em movimento e em operação. Nessa abordagem teórica, validamos a máxima de que “toda e qualquer enunciação é um texto compartilhado”. (CLARK e HOLQUIST, 2004, p. 283).

3 A LÍNGUA ENTORTADA

Ser autor é tomar uma posição axiológica, em termos bakhtinianos, fora assim com Manoel de Barros desde o começo de sua tímida carreira em 1937 até a atualidade. Suas publicações iniciais ocorreram ainda na primeira metade do século XX, mas os títulos de suas obras já expressavam as suas preocupações metapoéticas e auto-reflexivas. Destacam-se *Poemas concebidos sem pecado* (1937), *Gramática expositiva do chão* (1966), *Matéria de poesia* (1970), *Arranjos para assobio* (1980), *Livro de pré-coisas* (1985), *O livro das ignoranças* (1993), *Livro sobre nada* (1996), *Retrato do artista quando coisa* (1998), *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001), *Memórias inventadas: a infância* (2003), *Memórias inventadas: a Segunda Infância* (2006), *Memórias inventadas para crianças* (2007) e *Memórias inventadas: a Terceira Infância* (2008) e *Menino do Mato* (2010). Recentemente, sua produção poética foi reunida e publicada em *Poesia Completa* (2010) e reeditada em 2013.

A obra poética de Manoel de Barros é, cada vez mais, estudada em todos os âmbitos acadêmicos. Numa esteira de diálogo com outros autores (Guimarães Rosa, por exemplo), a poética de Barros traz fortes marcas que parecem desafiar a leitura nos nossos tempos de urgência, de urbanidade e de pouco exercício leitor. Além disso, o retorno para um mundo recriado por uma linguagem que provoca desvios e obriga a todos os leitores a um posicionamento dado de outra forma: o mundo pantaneiro dotado de animais (borboletas, lesmas, caracóis, rãs, garças, etc.), de seres humanos (o andarilho, o louco, o homem do Pantanal e crianças) e de metapoesia.

Na área da *recepção* da poética de Manoel de Barros, podemos observar os elementos trazidos em seus poemas que são constituidores de uma visão de mundo, a partir da ambiência pantaneira, ativadora de estranhamento literário. Mediante o ato de leitura, é possível perceber a possibilidade de ressignificação realizada pelo leitor no ato performativo em um discurso autorreflexivo, com a criação de um sujeito-lírico-poético e a demarcação do interlocutor no texto. O leitor é convidado a interagir dialogicamente com o texto, a partir de suas memórias de leituras e vivências, já que, na concepção de Umberto Eco, o texto é “uma máquina preguiçosa”. Tal interação compõe o projeto estético e ideológico do poeta.

No poema abaixo, de **Tratado geral das grandezas do ínfimo** (2001), o eu-lírico do poeta Manoel de Barros discute o próprio ato do fazer poético:

POEMA

A poesia está guardada nas palavras — é tudo que eu sei.
Meu fado é o de não saber quase tudo.
Sobre o nada eu tenho profundidades.
Não tenho conexões com a realidade.
Poderoso para mim não é aquele que descobre ouro.
Para mim poderoso é aquele que descobre as insignificâncias (do mundo e as nossas).
Por essa pequena sentença me elogiaram de imbecil.
Fiquei emocionado e chorei.
Sou fraco para elogios.
(2005, p.19)

No texto poético acima, o sujeito-lírico repassa a intencionalidade que requer a parceria do leitor capaz de associar um conceito de poesia a outro de insignificâncias que transbordem as próprias palavras, uma vez que o fado é não saber as coisas e o mundo em suas profundidades, sinalizando o poder do real “pode-

roso” aquele que percebe as insignificâncias do mundo e as de dois seres: o autor-criador e o leitor pretendido. Aqui se percebe a *Weltanschauung* (visão de mundo ou cosmovisão) que solicitam um não afastamento entre Ser e ente, mas uma re colocação do homem ao lado dos demais seres. O sujeito-lírico ser chamado de imbecil, o que lhe causa comoção por ser fraco para elogios, demonstra ironia, pois aparentemente o poeta se diz desconectado com a realidade.

Para Manoel Barros, “tudo que sei” está na poesia e nas palavras. Há a presença do “criançamento” do poeta, reconhecido pela Crítica Literária: de ingênuo, nada possui. Nesse texto metapoético, percebe-se o riso carnalizado manoelino, sopejado de humor. É no mesmo princípio de autor reflexibilidade das “ignorâncias” que o poeta vem provocando o desacomodamento de leitores de variadas gerações. No entanto, com relação ao seu processo de criação poética, Manoel de Barros alerta que “noventa por cento do que escrevo é invenção. Só dez por cento é mentira” (2005, p. 09). Salientamos aqui a arquetônica poética no aspecto ficcional, ou seja, a máquina de inventar verdades que, fingindo, mostram-se muito verdadeiras e que se configuram em voz ilusória “guardada nas palavras” e no corpo verbal que as enuncia como insignificâncias. Na poesia manoelina, por meio da voz do sujeito fragmentado que perde sua unidade interior e se mistura à subjetividade do baixo, do ínfimo e celebra o ato de apanhar os desperdícios, passando da imanência à transcendência da linguagem poética.

Em outro poema, Barros discute bem o ponto de nosso interesse, ao contrapor voz e corpo. O título do poema é inevitavelmente **Os dois**, pois refere-se a essa dualidade, que mantendo uma relação complementar, dá voz à poesia.

OS DOIS

Eu sou dois seres.

O primeiro é fruto do amor de João e Alice.

O segundo é letral:

É fruto de uma natureza que pensa por imagens,

Como diria Paul Valéry.

O primeiro está aqui de unha, roupa, chapéu

E vaidades.

O segundo está aqui em letras, sílabas, vaidades

Frases.

E aceitamos que você empregue o seu amor em nós.

(BARROS, 2010, p. 437).

Barros chama a atenção para o fato de que o eu-lírico e o autor são seres diferentes, mas mantêm entre si laços de intimidade. Um precisa do outro. O eu-

-lítico, ou sujeito-lítico para Combe, é a voz que enuncia. Mas essa voz precisa do corpo do poeta, de suas experiências, mãos, olfato. Qual a natureza da relação entre ambos, podemos interrogar, pois se encenam, ao mesmo tempo: a palavra do corpo e o corpo da palavra. Complementariedade parece ser a resposta – assim como “unha”, “roupa” e “chapéu” estão para “letras”, “sílabas” “ vaidades” e “frases”. O eu-lítico é um eu que se constrói somente na materialidade do texto, e é o referido corpo, o corpo do texto, que nos interessa. É esse que tocamos com os nossos dedos e olhos.

Visando a discutir o movimento gerador e apresentador da noção do autor, o filósofo italiano Giorgio Agamben, na obra *Profanazioni* (2005), especialmente no ensaio *L'autore come gesto* (O autor como gesto) afirma²: “O lugar – melhor dizendo, o ter lugar – do poema não está, portanto, nem no texto nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual autor e leitor se colocam em jogo no texto e, ao mesmo tempo, fogem disso infinitamente.” Os gestos tidos como ações espontâneas e enigmáticas que ultrapassam as fronteiras da linguagem. É nesse ponto que o filósofo irá relativizar a separação violenta na teoria foucaultiana entre a função-autor e o autor como indivíduo, pois tematiza a impessoalização da escrita e a relativização/o alargamento da autoria. Para Agamben, a marca do escritor reside na singularidade de sua ausência, aguardando-lhe, no jogo de escritura, o papel de morto. Nas suas palavras: “O autor não está morto; no entanto, colocar-se como autor significa ocupar o lugar de um morto”³.

Se o autor é uma ficção, um mito, uma ausência, como essa ausência se materializa? Ainda em “O que é um autor?”, Foucault elabora o conceito de *effacement*. Em português, o termo é traduzido por desaparecimento, referindo-se ao desaparecimento do autor. Entretanto, acreditamos que a tradução por apagamento seja melhor, pois o conceito de *effacement*, usado tanto em francês como em inglês, tem duas características importantes. Por um lado, remete a uma perda de face, perda de rosto, perda de corporeidade, à qual Foucault se refere. E, por outro lado, enquanto desaparecimento, refere-se a uma ausência; entretanto, o apagamento deixa marcas, como o palimpsesto.

Retornando às formulações de Agamben, para uma visão mais apurada na tese articulada por ele, é-nos proposto um jogo infindo entre texto, leitor e autor. Não há um desaparecimento total do autor-empírico, ele é importante sim, mas, para efeito teórico, são validados o caráter discursivo do autor e a escritura como jogo.

² Tradução do original: “illuogo – o, piuttosto, l'averluogo – del poema non è, dunque, né nel testo, né nell'autore (o nel lettore): è nel gesto in cui autore e lettore si mettono in gioco nel testo e, insieme, infinitamente se ne ritraggono” (2005, p. 67)

³ Tradução do original: “L'autore non è morto ma porsi come autore significa occupare il posto di un morto.” (2005, p. 69)

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para Combe, devemos abordar a questão do ponto de vista dinâmico, ou seja, como jogo (2009-2010, p. 124). Esse parece ser o ponto principal e é o que nos interessa. Combe encerra seu artigo afirmando: “O ‘sujeito-lírico’ não existe, ele se cria.” A afirmação de Combe poderia se acrescentar que o sujeito-lírico, a voz que fala, a voz autoral, o autor, não existe, somente se cria durante a escritura. Assim, o eu-lírico, como os personagens, é construção. Esse eu-lírico, que Combe prefere chamar de sujeito-lírico, assemelha-se ao autor, pois não existiria fora ou além da sua obra por mais que o mundo fora das letras tente nos iludir que existe. O que vemos, andando entre nós, é apenas um corpo sem voz, tomado emprestado como um fantasma.

No caso da poesia, jamais é ignorada a presença e a ausência do autor mediadas pelo eu-lírico, e, não raramente, surge uma confusão quando se procura o corpo da voz que fala por entre os versos de um poema – “a voz que não pode ser mantida em silêncio na morte” (BURKE, 2011) –, podendo até se (con)fundir com o ser vivente que escreve. Deve-se observar que não se trata de negar a vida do autor quando se fala em morte do ator. Essa morte refere-se à forma de ver o autor na circulação dos textos.

Sobre o autor, Barthes o aponta como uma figura moderna, um constructo, o qual tinha a necessidade de ser apagado para ressurgir na tessitura textual. O crítico ainda afirma que “Escrever é aquele espaço neutro, composto, oblíquo em que o sujeito se ausenta, a negativa onde toda identidade é perdida, a começar pela própria identidade do corpo que escreve” (1995, p.125). Essa mesma ausência já havia sido preconizada e reivindicada por Mallarmé, Rimbaud, Valéry e Proust. Ou seja, o que vale é a língua que fala, não o autor. Mais explicitamente: a linguagem precede a todos os leitores; ela renasce no ato da leitura. Barthes sugere que o autor não pode necessariamente morrer, porque o autor é – sempre foi e sempre será – um fantasma.

A gênese do conceito de sujeito-lírico é, portanto, inseparável da questão das relações entre literatura e biografia e do problema da referencialidade da obra literária. Mas, ao refletirmos sobre as implicações dessa hipótese, parece que o sujeito-lírico não se opõe tanto ao sujeito empírico, real – à pessoa do autor –, por definição exterior à literatura e à linguagem, como ao sujeito autobiográfico, que é a expressão literária desse sujeito empírico. O poeta lírico não se opõe tanto ao autor quanto ao autobiógrafo como sujeito da enunciação e do enunciado.

O ato criativo de qualquer escritor, como na poesia manuelina, professa que “escrever é sempre uma ação (ou gesto, se preferirmos) que se dá, ao mesmo tempo, em dois sentidos: de fora para dentro e de dentro para fora” (CORACINI,

2010, p. 9). Amplia-se a perspectiva, pois “Toda escrita é inscrição de si”. (CORACINI, 2010, p. 9). A pesquisadora ainda nos lembra de que escrita significa um movimento simultâneo para fora (*ex-scripta*) e para dentro (*in-scripta*).

Aos nos depararmos com o texto, confrontamos com um corpo. Esse corpo textual traz voz e vozes, voando “fora da asa”. Somos enredados na teia textual, moscas de ler. Aí há a chance de um mundo diferenciado, na verdade, o bicho do texto é uma sereia: jogamos e somos jogados para uma solidão no tempo. Nela, o fantasma do autor nos conduz e nos convoca, evocando vozes sociais e dialógicas.

O ato de escritura para Coracini é “cortar a folha (papel que é também vegetal...), levantar a pele das palavras, fazer incisões, cortes, enxertos, inserções de si no corpo estranho do outro” (2010, p. 31). Tal corpo, a pesquisadora define como “palavra, texto, que é sempre do outro e sempre meu ou de quem escreve, de quem assina, transformando, deformando, degradando, com legitimidade—afinal, o autor se sente dono da língua—o corpo ou o corpus (defunto, morto)”. (2010, p. 31) Portanto, o texto é o corpo, feito de tecido; enfim, esse é o único corpo do autor que interessa.

Sem dúvida que existe o autor-empírico ou pessoa, mas na poesia de Manoel de Barros, ou de qualquer outro poeta, é outro corpo, pois o eu-lírico que fala é uma construção. Do autor-biográfico ficaram os rastros, assim como quando uma lesma desliza numa parede ou na parede da página. O leitor apenas segue sua trilha, plena de ausência: local da morte do biografismo autoral. A tarefa, dessa forma, do poeta é como a rã e a poesia: língua criada em plena mutação metamorfoseada.

O sujeito que escreve é construção. O eu não é o mesmo eu do corpo que segura a caneta ou digita.

Manoel de Barros em sua poesia apresenta reflexões sobre autoria e sujeito-lírico. Sua poesia foi chamada de autobiográfica (LINHARES, 2006) por apresentar um jogo entre o sujeito-empírico que escreve e as vozes que falam. No entanto, é um equívoco pensar que só fala uma voz através de sua poesia. Falam várias vozes, reunidas sob o nome de Manoel de Barros. Assim como o bom narrador é o que convence o leitor da história que conta, o bom eu-lírico é o que convence o leitor de que é uma mera construção. Não importa se o que as vozes falam é verdade ou não; se tem correspondência no mundo fora das linhas. Quanto mais parece que é um sujeito-empírico de uma só voz que fala, melhor ele se escondeu ou se apagou no dialogismo da mão que escreve e no escrito. Restam-nos a linguagem do mundo e o mundo da linguagem em confluência enunciativa de um eu e de um outro.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. **Profanazioni**. Roma: Nottetempo, 2005.
- AGRA, Ana Maria. **Poemas em dor maior**. Brasília: Thesaurus/Asefe, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 9.ed. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. O autor e a personagem na atividade estética. In: **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003 [1920 -1924], p. 3-186.
- BAKHTIN, Mikhail. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. In: **Questões de estética e de literatura: a teoria do romance**. Tradução de Aurora FornoniBernardine et al. São Paulo: UNESP, 1993 [1923-1924], p. 13-70.
- BARROS, Manoel de. **Livro sobre Nada**. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- BARROS, Manoel de. **Poesia Completa**. São Paulo: LeYa, 2013.
- BARROS, Manoel. **Tratado geral das grandezas do ínfimo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- BARROS, Manoel. **O livro das Ignoranças**. 8ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Prefácio Leyla Perrone Moisés; tradução

- de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1971.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996. (1973).
- BURKE, Seán. *The Death and return of the author: criticism and subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1992.
- BURKE, Seán. *The Ethics of writing: Authorship and Responsibility in Plato, Nietzsche, Levinas (and Derrida)*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.
- CHARTIER, Roger. Figuras do autor. In: CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília: UnB, 1994.
- CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin* (Trad. J. Guinsburg). São Paulo: Perspectiva, 2004.
- COMBE, Dominique. A Referência Desdobrada. O Sujeito-lírico entre a ficção e a autobiografia. *REVISTA USP*, São Paulo, n.84, p. 112-128, dezembro/fevereiro 2009/2010.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 2. ed., São Paulo: Perspectiva, 2009.
- ECKERT-HOFF, Beatriz; CORACINI, Maria José. (Org.) *Escrit(ur)a de si e alteridade no espaço papel-tela*. Campinas: Mercado das Letras, 2010.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas, trad. de Giovanni Cutolo, São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ECO, Umberto. *Os limites da Interpretação*. 2ª ed. São Paulo Perspectiva, 2004. [1990]
- ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*. A cooperação interpretativa nos textos narrativos, trad. de AtílioCancian. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das letras, 1994.
- FARACO, A. F. *Autor e autoria*. In: BRAIT, B.(ORG). *Bakhtinconceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. António F. Cascais e Eduardo Cordeiro. 6ª ed. Lisboa: Nova Vega, 2006.
- JOBIM e SOUZA, Solange. *Infância e linguagem: Bakhtin, Vygotsky e Benjamim*. Campinas: Papyrus, 1994. (Coleção Magistério, formação e trabalho)

- LINHARES, A. R. F. Memórias inventadas: figurações do sujeito na escrita autobiográfica de Manoel de Barros. Rio Grande. Dissertação (Mestrado em História da Literatura). Universidade Federal do Rio Grande, 2006.
- NUTO, João Vianney Cavalcanti. Dostoiévski e Bakhtin: a filosofia da composição e a composição da filosofia. In: **Bakhtiniana**, São Paulo, 6 (1): 129-142, Ago./Dez. 2011.
- PÉRES, Daniel Pereira. Autoria e subjetividade lírica em Manoel de Barros: estudo sobre os elementos paratextuais. 2012. 186 f. Dissertação (Mestrado)-Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.
- PERRONE-MOISES, Leyla. **Flores na escrivantina** – Ensaios. 1.^a Reimpressão. São Paulo, Cia. Das Letras, 1998.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura Comparada, Intertexto e Antropofagia. In: **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PIRES, Vera. Autoria em Bakhtin. NUTO, João Vianney Cavalcanti (org.). In: **Personas autorais**. Brasília: Siglaviva, 2016.
- RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. São Paulo: Ed.34, 2009.