

**MÁRIO QUINTANA E MANOEL DE BARROS:  
ALGUMAS APROXIMAÇÕES.**

**Nismária Alves David<sup>1</sup>**

**RESUMO:** Este artigo aborda os discursos poéticos de Mário Quintana e Manoel de Barros. Para tanto, toma-se como objeto algumas metapoesias, encontradas nos livros *A cor do invisível* e *O guardador de águas* (ambos publicados em 1989), as quais reforçam a atitude de o sujeito lírico se posicionar, de modo crítico, sobre o processo de criação e estabelecer expectativas de recepção. A perspectiva de abordagem verifica a metalinguagem como uma estratégia que proporciona, durante o ato de leitura, o desconcerto e o encantamento do leitor-empírico, bem como a busca de um leitor-modelo consciente da potencialidade da arte.

**Palavras-chave:** Mário Quintana; Manoel de Barros; leitor.

**MARIO QUINTANA AND MANOEL DE BARROS:  
SOME SIMILARITIES.**

**ABSTRACT:** This work studies the poetic discourses by Mario Quintana and Manoel de Barros. Their poems about poems are analyzed and selected from the books *A cor do invisível* and *O guardador de águas* (published in 1989). They reveal the attitude of the lyric subject positioning, critically, about the process of creating and establishing expectations of receiving. The approach verifies the metalanguage as a strategy that provides, in the act of reading, enchantment and bewilderment of the empirical-reader as well as the search for a model-reader to be aware of the potential of art.

**Keywords:** Mario Quintana; Manoel de Barros; reader.

Para se pensar a lírica brasileira recente é necessário tomar uma posição histórica, mediante a qual se constatam a busca da renovação da linguagem e o conseqüente surgimento de experiências cada vez mais ousadas, evidenciando o esforço de superação das possibilidades estético-literárias vigentes (BOSI, 1996). De fato, com o intuito de responder aos desafios contemporâneos, tais como avanços tecnológicos e científicos, êxodo rural,

---

<sup>1</sup> Docente da Universidade Estadual de Goiás (UEG). Doutora em Letras e Linguística (UFG). Pós-Doutoranda em Estudos Culturais (PACC/UFRJ). Go, Brasil. nisdavid@yahoo.com.br

crescimento das cidades e globalização, os poetas brasileiros percorreram diferentes caminhos, entre eles: o concretismo, a instauração-práxis, o poema-processo e a poesia marginal. Convém assinalar que, segundo Coutinho (2004), a partir de 1960, cada vez mais, a palavra poética tornou-se para muitos escritores a matéria de uma pesquisa que expressa uma dialética de continuidade e ruptura do movimento estético modernista e, conseqüentemente, da modernidade.

No que se refere à modernidade, é certo que não se sabe se presenciamos seu fim ou sua renovação (PAZ, 1993). Isso repercute no fato de que, após o ano de 1980, apesar do constante esforço da crítica literária para traçar e agrupar as tendências estéticas apresentadas na poesia brasileira, somente se verifica a existência de várias vozes poéticas, convivendo em seu pluralismo (NUNES, 1991). Assim, a procura da poesia contemporânea está caracterizada pela multiplicidade que sugere a òcrise (talvez universal) de poetas em busca de interlocutores: de que fala e a quem fala o poeta de hoje?ö (SECCHIN, 1996, p. 110).

Nesse contexto, encontram-se as produções poéticas do gaúcho Mário Quintana (1906-1994) e do mato-grossense Manoel de Barros (1916-2014). Ambos criam uma arte que adquire o caráter de um experimento, uma das facetas da lírica moderna com base em Friedrich (1991). Por isso, assumem importância no cenário da poesia brasileira pelo modo inusitado como lidam com a linguagem. Suas criações artísticas empregam um sujeito lírico atento ao leitor, exigindo que, além de fruidor, este seja sempre um leitor-crítico, conduzido ao aberto no processo das tentativas de interpretação (ECO, 1971; FRIEDRICH, 1991). Assumindo a postura de poetas-críticos, Quintana e Barros não se limitam à autorreflexão sobre o processo de criação, mas explicitam o modo como pretendem ser lidos. Essa atitude, conforme Zilberman (2004), demonstra que a literatura estabelece uma teoria da leitura no texto oferecido ao leitor, ou seja, firma expectativas do ato de recepção para provocar o gosto da leitura.

Torna-se, então, necessário resgatar as ideias de Eco (1986; 2001) acerca do ato de leitura. Ainda que centradas no estudo de narrativas, elas podem se aplicar a qualquer tipo de texto, inclusive o poético. Para Eco, a leitura constitui o centro do universo ficcional e seu agente, o leitor, desdobra-se em dois tipos: leitor-empírico, aquele que realiza uma leitura particular da obra com total liberdade; e leitor-modelo, aquele leitor ideal criado pela própria obra e previsto como colaborador de seu sentido.

De modo geral, cabe ao leitor preencher as possíveis lacunas deixadas pelo texto ou, até mesmo, imaginar sua continuação, pois todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho. (ECO, 2001, p. 9). Na verdade, funda-se o jogo literário e o leitor-modelo, que aqui interessa, observa as regras com ansiedade para jogar, ora se comportando em um primeiro nível (realiza uma leitura atenta para saber o desfecho do texto), ora em um segundo nível (pratica várias leituras do mesmo texto em busca da fruição estética, perguntando-se sobre o tipo de leitor que deve se tornar e como o autor-modelo faz para guiá-lo).

No tocante aos efeitos para o processo de leitura, trazidos pelo conceito de leitor-modelo, vale destacar que essa estratégia textual deve compartilhar intelectualmente do estilo e recuperar os códigos do emissor, verificando o texto nas suas circunstâncias de enunciação. Tais circunstâncias contribuem para a escolha de um autor-modelo, isto é, intenções do sujeito empírico da enunciação, também sujeito de uma estratégia textual. Conforme a escolha do autor-modelo, o texto assume significados distintos e impõe diferentes modos de cooperação. Isso indica que o autor-modelo se manifesta, mediante o discurso, na organização do texto sugerindo e/ou determinando algumas capacidades que o leitor deveria ter. O tempo do discurso, por sua vez, relaciona-se com a resposta do leitor e lhe estabelece um tempo de leitura para atualizar o não dito e os espaços brancos que entremeiam o texto (ECO, 1986).

Por essas razões, Eco (2001, p. 118) entende o ato de ler como uma aposta, na qual o leitor aposta que será fiel às sugestões de uma voz que não diz explicitamente o que está sugerindo. De posse desses dados preliminares, nota-se que Mário Quintana e Manoel de Barros empregam um sujeito lírico cujo objetivo é fazer com que o leitor reconheça e aprecie suas estratégias estilísticas, tanto por sentir os efeitos quanto por descobrir como essas foram produzidas. Já que o universo poético possui uma entidade autoral subjacente e nele há as instruções de leitura, requerem-se do leitor os passeios inferenciais, ou seja, as previsões, podendo recorrer à sua experiência de vida e/ou ao conhecimento de outros textos.

Nessa perspectiva, este artigo pretende abordar os discursos poéticos de Mário Quintana e Manoel de Barros, a fim de responder a seguinte pergunta: Qual é o tipo de leitor a que se destinam seus textos poéticos? Acredita-se que os poetas em questão, embora ofereçam poéticas independentes, realizadas em regiões distintas do Brasil, devido eles serem contemporâneos de uma mesma época, oferecem confluências por compartilharem dos

mesmos questionamentos: ão que é a poesia? O que é o poema? O que é o poeta?õ, os quais se apresentam no âmago das preocupações da história literária e, sobretudo, constituem uma marca de modernidade.

A modernidade gera uma arte cujo cerne é o ato crítico distanciado da representação realista e carregado de reflexão acerca do fazer artístico, surgindo uma nova consciência de linguagem (BARTHES, 1970). Assim, a metalinguagem, por ser recorrente na literatura moderna, torna-se um tópico constante na reflexão da crítica literária e, notadamente, a poesia crítica, que reverbera sobre si mesma, converte-se em um projeto consciente.

Mário Quintana e Manoel de Barros, donos de uma linguagem que ora se revela carregada de simplicidade ora com ironia, cumprem a função de, ao mesmo tempo, desconcertar e fascinar o leitor, como disse Friedrich (1991) sobre a lírica moderna. O discurso metalinguístico torna-se um meio de os referidos poetas se posicionarem como críticos de si mesmos, oferecerem um esboço crítico de poesia e, logo, proporcionarem a dessacralização do mito da criação, trazendo o convite à cumplicidade do leitor.

Para a comprovação desses apontamentos, tomar-se-ão como objeto de análise as obras *A cor do invisível*, de Quintana, e *O guardador de águas*, de Barros, as quais foram publicadas originalmente em 1989. Essa escolha, mais do que atender a uma ordem cronológica, pois tais livros são frutos de um mesmo tempo, deve-se ao fato de trazerem o caráter metalinguístico bastante marcado, o que contribui para a caracterização das referidas poéticas e, conseqüentemente, do leitor esperado. De fato, evidenciam a necessidade de encarar a arte como um instrumento que permite, paradoxalmente, a comunicação do incomunicável, pois atos oníricos, alógicos e lúdicos são sempre possíveis. Os livros selecionados também servem para validar que esses poetas têm uma longa trajetória poética que atravessou décadas, no caso de Quintana de 1940 (*A rua dos cataventos*) até 1994 (*Sapato furado*) e no caso de Barros de 1937 (*Poemas concebidos sem pecado*) a 2014 (*Portas de Pedro Viana*).

Cabe adiantar que, aqui, não se tem a pretensão de realizar uma abordagem das obras integralmente, mas, sim, reler alguns metapoemas que elas trazem. Por isso, um válido ponto de partida para a compreensão dessas obras está nos seus títulos que adiantam ao leitor a reverência à imaginação como esteio para o universo poético que, no dizer de Paz (1982), cria

sua própria verdade. A chamada *õrainha das faculdadesõ*, nos termos baudelairianos, é colocada em primeiro plano, assim, cita-se o poeta simbolista:

[...]. Foi a imaginação que ensinou ao homem o sentido moral da cor, do contorno, do som e do perfume. Ela criou, no início do mundo, a analogia e a metáfora. Ela decompõe toda a criação, e, com os materiais acumulados e dispostos conforme regras das quais não podemos encontrar senão no mais profundo da alma, ela cria um mundo novo, produz a sensação do novo. (BAUDELAIRE, 1993, p. 94).

A poesia está na invenção. Consequentemente, em Quintana e Barros, depreende-se o sentimento de que a poesia é superior, pode amenizar os problemas do homem e encantar o mundo, o que implica o acento no poder criativo da palavra, já que lhe é concedida autonomia tanto discursiva como imagética. Eles tanto exploram as possibilidades de uma palavra quanto criam as suas próprias palavras, só imagináveis nos seus universos, bem como realizam modificações semânticas nas frases, tornando-as surpreendentes. Como método de explicitarem ao leitor tamanha irreverência, ganha relevo o tema do fazer poético, a linguagem usada tematiza a si mesma e observa o movimento interno do verso. Portanto, a metalinguagem configura-se em um ritual.

Para aclarar o significado do termo metalinguagem, Cury & Walty (1999) explicam que este se liga a uma leitura relacional que implica sistemas de signos de um mesmo conjunto em que as referências apontam para si, sumariamente, é a linguagem da linguagem. Essas ponderações foram possíveis graças a Jakobson (1978), no seu artigo *õLinguística e Poéticaõ*, no qual é apresentada a teoria das funções. Segundo ele, cada um dos seis fatores da teoria da comunicação origina uma função linguística diferente, a saber: contexto (referencial), remetente (emotiva), destinatário (conativa), canal (fática), código (metalinguística) e mensagem (poética). Entretanto, em um enunciado, não é possível se observarem funções em estado puro porque elas se articulam em um jogo de hierarquia, no qual uma delas prevalece sem eliminar as demais.

Diante disso, cabe lembrar que, quando a primeira função dominante for a poética, está diante de um texto de natureza artística já que a comunicação se orienta para a própria mensagem como tal. O dominante é o *õcentro de enfoque de um trabalho artístico: ele regulamenta, determina e transforma os seus outros componentesõ* (JAKOBSON, 1983, p. 485). Por outro lado, convém destacar que a segunda função dominante cumpre o papel de dar

o endereçamento; se for a metalinguística, tem-se a reflexão sobre a própria linguagem, pois o fator código se faz referente.

O poeta trabalha o material linguístico, fazendo da construção, no nível da linguagem, o essencial para o sentido. Oferece a leitura dessacralizada porque perde a aura. Segundo Berman (1999, p. 155), ao discutir a Perda do Halo de Baudelaire, a aura permite a crítica à crença na santidade da arte; a sua perda, por sua vez, indica a convergência do mundo da arte e o mundo comum. O bulevar arranca o halo do herói e o conduz ao tráfego moderno. Dessa maneira, na dessacralização, os poetas devem-se tornar homens comuns e a poesia pode florescer no outro lado do bulevar, naqueles lugares baixos, ópoéticos.

Atento a isso, Quintana poetiza a simplicidade da escrita poética e esclarece o tipo de leitor esperado: o homem comum que valoriza a poesia e se identifica com ela:

#### DEDICATÓRIA

Quem foi que disse que eu escrevo para as elites?  
 Quem foi que disse que eu escrevo para o bas-fond?  
 Eu escrevo para a Maria de Todo o Dia.  
 Eu escrevo para o João Cara de Pão.  
 Para você, que está com este jornal na mão...  
 E de súbito descobre que a única novidade é a poesia,  
 O resto não passa de crônica policial ó social ó política.  
 E os jornais sempre proclamam que a situação é crítica!  
 Mas eu escrevo é para o João e a Maria,  
 Que quase sempre estão em situação crítica!  
 E por isso as minhas palavras são quotidianas como o pão nosso de  
 [cada dia  
 E a minha poesia é natural e simples como a água bebida na concha  
 [da mão. (QUINTANA, 2001, p. 26).

Por outro lado, Barros realiza o culto à inovação e ao desvio linguístico, pois destaca a necessidade de novos significados aos signos, infringindo as formas tradicionalmente aceitas:

#### VII

O sentido normal das palavras não faz bem ao poema.  
 Há que se dar um gosto incasto aos termos.  
 Haver com eles um relacionamento voluptuoso.  
 Talvez corrompê-los até a quimera.  
 Escurecer as relações entre os termos em vez de aclará-los.

Não existir mais rei nem regências.

Uma certa liberdade com a luxúria convém. (BARROS, 1998, p. 63).

Esse poema reitera que a linguagem poética sempre foi distinta da função normal da língua, ou seja, de ser comunicação (FRIEDRICH, 1991, p. 17). Diferente de Quintana, Barros apresenta o fragmentarismo, distinção já mencionada por Yokozawa (2006), conforme se verifica no poema abaixo:

I.

Gravata de urubu não tem cor.

Fincando na sombra um prego ermo, ele nasce.

Luar em cima da casa exorta cachorro.

Em perna de mosca salobra as águas cristalizam.

Besouros não ocupam asas para andar sobre fezes.

Poeta é um ente que lambe as palavras e depois se alucina.

No osso da fala dos loucos há lírios. (BARROS, 1998, p. 39)

Em linhas gerais, a necessidade de dessacralização da poesia, evidente na poetização do marginalizado, do desprezado e do ínfimo, rompendo com a distinção entre temas poéticos e não poéticos, bem como o esclarecimento do estilo de escritura permitem que, nos poemas de Quintana e de Barros, o poeta aja como um Narciso às avessas, visto que ele não sofre o desenlace trágico. A reflexão da poesia sobre a poesia, do poema sobre o poema, do verso sobre o verso, da palavra sobre a palavra constitui a essência do pensamento que os poetas têm.

Como lembra Brandão (1992, p. 183), ao citar Jung, reflexão vem de *reflexus*, significa retorno, voltar-se para trás. Dessa maneira, a reflexão realizada por Quintana e por Barros não deve ser entendida apenas como simples ato de pensar, mas como atitude. Trata-se de um ato contrário ao desenvolvimento natural, é uma tomada de consciência. Como herói, eles buscam se tornar conscientes do processo de transformação de seus pensamentos produtores de ideias em versos, que atendem às necessidades criadas por eles mesmos.

Mário Quintana e Manoel de Barros, nos seus esforços construtivos, são emissores e também se comportam como leitores, assinalando uma posição crítica consciente do fazer poético que se debate sobre si mesmo. A convergência da poética do dizer com a poética do fazer oferece textos performáticos e, para Barbosa (1974), conduz o leitor a se questionar sobre o código empregado. Para ilustrar o ato performativo, lê-se:

V  
 Escrever nem uma coisa  
 Nem outra ó  
 A fim de dizer todas ó  
 Ou, pelo menos, nenhuma.

Assim,  
 Ao poeta faz bem  
 Desexplicar ó  
 Tanto quanto escurecer acende os vagalumes. (BARROS, 1998, p. 61).

Observa-se a definição de poeta como aquele que ãdesexplicã, mediante jogos de palavras de negação e de afirmação, reiterando o não compromisso com a ordem e a consciência de que o poeta lida com as palavras. Consciência também expressa em Quintana:

POEMA CHINÊS  
 O vento, o rio, a estrada, os joelhos, o riso,  
 Com isso  
 Poderias compor 999 poemas...  
 Mas basta compor um filho. (QUINTANA, 2001, p. 124).

Quintana, assim como Barros, é um poeta jogador, dedicado ao seu processo de criação, no qual joga com a linguagem (palavras, semântica e leitor). Conjugando o dizer e o fazer constitui a condição do próprio fazer poético: o fingimento, como ensina Fernando Pessoa. Veja o texto abaixo:

#### O POEMA

O poema  
 essa estranha máscara  
 mais verdadeira do que a própria face... (QUINTANA, 2001, p. 21).

Outro ponto elucidativo das poéticas de Quintana e Barros são os textos, nos quais se ergue um motivo central, o poeta como ser mítico:

O POETA  
 Venho do fundo das Eras,  
 Quando o mundo mal nascia...  
 Sou tão antigo e tão novo  
 Como a luz de cada dia! (QUINTANA, 2001, p. 49).



O sujeito lírico revela que sua procedência está nas origens, trazendo a imagem do poeta como ser primitivo. Assim, o poema, marcado pelo paradoxo expresso em sentenças que reúnem conceitos incompatíveis (õSou tão antigo e tão novoö), reforça a permanência do poeta no decorrer dos tempos, pois, como homem primitivo, conforme Eliade (1992, p. 18), sua vida representa a incessante repetição de gestos.

### VIII

Nas *Metamorfoses*, em duzentas e quarenta fábulas,  
 Ovídio mostra seres humanos transformados em  
 pedras, vegetais, bichos, coisas.  
 Um novo estágio seria que os entes já transformados  
 falassem um dialeto coisal, larval, pedral etc.  
 Nasceria uma linguagem madruguenta, adâmica,  
 edênica, inaugural —  
 Que os poetas aprenderiam — desde que voltassem às  
 crianças que foram  
 Às rãs que foram  
 Às pedras que foram.  
 Para voltar à infância, os poetas precisariam também de  
 reaprender a errar a língua.  
 Mas esse é um convite à ignorância? A enfiar o idioma  
 nos mosquitos?  
 Seria uma demência peregrina. (BARROS, 1998, p. 64).

Por mencionar *Metamorfoses*, do escritor latino Ovídio, o poema VIII apresenta um sujeito lírico que parte do já conhecido no plano literário e requer um ãnovo estágioö para a continuidade do processo de metamorfose. O homem, já des-antropomorfizado ao assumir outras formas não humanas, adquire a capacidade de falar dialetos (õcoisal, larval, pedral etc.ö). Tais dialetos, denominados por neologismos que se formam a partir das palavras: coisa, larva, pedra ó mais do que expressam a variedade, indicam a animização desses õentesö que voltam às origens. Ademais, os adjetivos atribuídos à linguagem incluem-se no campo semântico das origens, pois se referem a matinal, primitivo, iniciação, Éden, Adão e, logo, à perfeição das fontes. O requisito para que os poetas aprendessem tal linguagem consiste em, paradoxalmente, õreaprender a errar a línguaö, atitude infantil que se priva do uso da razão. Para Huizinga (1971), na sabedoria da criança, há a não seriedade e, logo, a chave para se sentir o poético.

Ademais, quanto à animização, expediente muito usado por Quintana e Barros, Eliade (1992) caracteriza-a como uma mágica essencial no gesto cosmogônico, porque nele tudo deve receber uma alma para que perdure. Como exemplo, cita-se o poema a seguir, em que o poeta é quem sofre a ação de ser observado:

DIÁRIO DE VIAGEM

O poeta foi visto por um rio,  
por uma árvore,  
por uma estrada... (QUINTANA, 2001, p. 105).

Vale assinalar que as presenças do mito e do lúdico em Quintana e Barros validam a afirmação de Bosi (1999) em seu capítulo "Poesia resistência", no qual garante que o mito e o jogo são uns dos elementos que permitem à poesia moderna seguir caminhando.

As várias formas de reflexão metapoética assumem um caráter bastante positivo porque instauram uma relação de cumplicidade entre o autor e o leitor. Isso se explica porque, de acordo com Jakobson (1978), a função metalinguística é desempenhada sempre que o remetente e/ou destinatário têm a necessidade de verificar se estão usando o mesmo código. Assim, a dessacralização do processo e dos procedimentos do fazer poético demonstra a preocupação do poeta com o seu leitor e, sobretudo, permite a este um retorno ao "estado nascente (e felizmente nascente) de emoção criadora" (VALÉRY, 1991, p. 201).

A esse respeito, Paz (1982, pp. 29-30) ensina:

[...]. O poema é uma possibilidade aberta a todos os homens, qualquer que seja seu temperamento, seu ânimo ou sua disposição. No entanto, o poema não é senão isto: possibilidade, algo que só se anima ao contacto de um leitor ou de um ouvinte. Há uma característica comum a todos os poemas, sem a qual nunca seriam poesia: a participação. Cada vez que o leitor revive realmente o poema, atinge um estado que podemos, na verdade, chamar de poético. [...]. A leitura do poema mostra grande semelhança com a criação poética. O poeta cria imagens, poemas; o poema faz do leitor imagem, poesia.

Nos poemas de Quintana e de Barros, o leitor é forçado pela imagem a suscitar dentro de si o objeto percebido, bem como lhe é oferecido o caminho a seguir para que isso aconteça. É como se seus poemas fossem um espelho, no qual o leitor olha e capta a sua própria imagem de forma mais abrangente:

S.O.S.

O poema é uma garrafa de naufrago jogada ao mar.

Quem a encontra

Salva-se a si mesmo... (QUINTANA, 2001, p. 108).

A tentativa de oferecer uma definição para a poética requer um discurso que é, ao mesmo tempo, crítico e criativo. Por essa razão, Barbosa (1974) enfatiza que, na operação metalinguística, a linguagem da poesia é a poesia da linguagem. O poeta cria a imagem pela própria tessitura verbal e cabe ao leitor, mais do que esperar pelo mundo percebido, realizar a experiência estética que lhe provoca o estranhamento. Como exemplos, há os poemas abaixo, nos quais se salienta um tipo especial de loucura, a das palavras, que possibilita o lúdico:

#### SIMULTANEIDADE

ó Eu amo o mundo! Eu detesto o mundo!

Eu creio em Deus! Deus é um absurdo!

Eu vou me matar! Eu quero viver!

ó Você é louco?

ó Não sou poeta. (QUINTANA, 2001, p. 67).

#### I

Não tenho bens de acontecimentos.

O que não sei fazer desconto nas palavras.

Entesouro frases. Por exemplo:

ó Imagens são palavras que nos faltaram.

ó Poesia é a ocupação da palavra pela Imagem.

ó Poesia é a ocupação da Imagem pelo Ser.

Ai frases de pensar!

Pensar é uma pedreira. Estou sendo.

Me acho em petição de lata (frase encontrada no lixo).

Concluindo: há pessoas que se compõem de atos, ruídos,

Retratos.

Outras de palavras.

Poetas e tontos se compõem com palavras. (BARROS, 1998, p. 57).

Esses poemas também dão provas da hibridização dos gêneros que ocorre na poética moderna, pois oscilam entre a prosa e o verso, trazem o coloquial, o circunstancial e a narratividade. Além disso, muitas vezes, Quintana e Barros, como críticos-criativos, problematizam o culto da linguagem artística, a fim de revelar um poético do avesso, desfigurado, oferecendo a desrealização da realidade. A respeito do significado desse procedimento (desrealização), Ortega y Gasset (2005) destaca que a arte não mais representa as coisas, mas, sim, reconstrói ou deforma o real. Os poetas questionam-se, afastam-se da

imitação do real e constroem suas autorreferências, enxergam a obra na sua realidade interna, criando o poema crítico. Nesse sentido, Chalhub (1998) vê a atitude metalinguística como traço que exhibe o desempenho do emissor na sua luta com o código, origina o texto que é crítico na dupla dimensão da linguagem - diz que sabe dizer:

Essa é a noção de metalinguagem como duplo. Dizer = Fazer. Ao criar, autoCRíticAR, numa inter-ação dinâmica, a criação poética e poética crítica. Isso implica uma consciência de linguagem do poeta, implica que ele é sabedor (ou, pelo menos desconfia) de que seu poema não mais é um representante da realidade, [...] (CHALHUB, 1998, p. 46).

O exercício do poema é também o exercício de uma leitura daquilo que serve para a poesia. Lidar com a linguagem é tarefa do poeta e se estende ao leitor. Por se apresentarem leitores, Quintana e Barros explicitam seus programas poéticos ao leitor-modelo. Criam uma poética que manifesta a consciência de uma leitura palimpsesta, formada por intertextos, experiências e até incompletudes da própria vida.

Acrescente-se a isso que cabe ao leitor se tornar ativo e interagir com a poesia, decifrar e recifrá-la. O leitor deixa de ser mero consumidor e se inclui como ôlatência de uma linguagem possívelö (BARBOSA, 1986, p. 14), tornando-se parceiro do poeta no jogo linguístico. Estabelecida essa parceria, fica claro que, na consciência do poeta, já está o leitor: ãEnquanto encantamento, o poema é pensado e realizado *para* o leitor, enquanto enigma, todavia, e é o caso do poema moderno, entre leitor e poeta estabelece-se a parceria difícil de quem joga o mesmo jogoö (BARBOSA, 1986, p. 22).

Por fim, nas aproximações entre poeta e leitor em Mario Quintana e em Manoel de Barros, demonstra-se o que é esperado para a depreensão do programa de fingimento literário, uma vez que são lançadas as diretrizes que o conduz. Durante o ato de leitura, o leitor-empírico é desconcertado e encantado, bem como se busca um leitor-modelo consciente da potencialidade da arte.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, João Alexandre. *Metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. *As ilusões da modernidade: notas sobre a historicidade da lírica moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BARROS, Manoel de. *O guardador de águas*. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BAUDELAIRE, Charles. V ó Salão de 1859. *Obras Estéticas: Filosofia da imaginação criadora*. Tradução Edison Darci Heldt. Petrópolis: Vozes, 1993, pp. 83- 147.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 34.ed. São Paulo: Cultrix, 1996.

\_\_\_\_\_. *O ser e o tempo da poesia*. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

BRANDÃO, Junito de S. *Mitologia grega*. 5. ed. rev. e amp. Petrópolis: Vozes, 1992. v. 2

CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1998.

COUTINHO, Afrânio (dir). *A Literatura no Brasil. Relações e perspectivas, conclusão*. 7. ed. São Paulo: Global, 2004, v. 6.

CURY, M. Z.; WALTY, I. *Textos sobre textos. Um estudo da metalinguagem*. Belo Horizonte: Dimensão, 1999. (Coleção Lendo e Ensinando).

ECO, Umberto. Abertura, informação, comunicação. *Obra Aberta*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.

\_\_\_\_\_. O Leitor-Modelo. *Lector in Fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

\_\_\_\_\_. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ELIADE, Mircea. *Mito do Eterno Retorno*. Tradução José Antônio Ceschin. São Paulo: Mercúrio, 1992.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. Tradução: Marise M. Curione e Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

HUIZINGA, J. *Homo ludens. O jogo como elemento da cultura*. Tradução João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva/ USP, 1971.

JAKOBSON, Roman. Linguística e Poética. In: *Linguística e Comunicação*. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1978, pp. 119-162.

\_\_\_\_\_. O dominante. In: LIMA, L. C. *Teoria da Literatura em suas fontes*. 2. ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, pp. 485-491, 1. v.

NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira: expressão e forma. *Novos Estudos CEBRAP*, n.31, out. 1991, pp. 171-183.

PAZ, Octavio. *A outra voz*. Tradução: Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

\_\_\_\_\_. *O arco e a lira*. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

SECCHIN, Antônio Carlos. Caminhos recentes da poesia brasileira. *Poesia e desordem: escritos sobre poesia & alguma prosa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, pp. 93- 110.

VALÉRY, P. *Variedades*. Tradução: Maíza M. de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

YOKOZAWA, Solange Fiuza Cardoso. *A memória lírica de Mário Quintana*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.

ZILBERMAN, Regina. Uma teoria da leitura formulada pela literatura. DUARTE, Lélia Parreira. *Scripta* (Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e do Cespuc). Literatura - Edição especial do Simpósio de Língua Portuguesa e Literatura ó Intersecções. Belo Horizonte: PUC Minas, v.7, n.14, 1. sem. 2004, pp. 225- 232.

Recebido em 19/11/2014.

Aceito em 13/12/2014.