

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras
Programa de Pós-graduação em Estudos Literários

Ludimila Luchini Noventa

**UMA REFLEXÃO SOBRE AS REPRESENTAÇÕES DO EU E OS ELEMENTOS
ANTILÍRICOS NA POÉTICA DE SEBASTIÃO UCHOA LEITE**

Belo Horizonte
2024

Ludimila Luchini Noventa

**UMA REFLEXÃO SOBRE AS REPRESENTAÇÕES DO EU E OS ELEMENTOS
ANTILÍRICOS NA POÉTICA DE SEBASTIÃO UCHOA LEITE**

Dissertação apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Daniel Reizinger Bonomo

Belo Horizonte
2024

L533.Yn-r Noventa, Ludimila Luchini.
Uma reflexão sobre as representações do eu e os elementos antilíricos na
poética de Sebastião Uchoa Leite [manuscrito] / Ludimila Luchini Noventa.
– 2024.

1 recurso online (134 f.: il., foto., p&b.) : pdf.

Orientador: Daniel Reizinger Bonomo.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 132-134.

1. Leite, Sebastião Uchoa, 1935- – Crítica e interpretação – Teses. 2
Poesia brasileira – História e crítica – Teses. 3. Eu em literatura – Teses.
4. Subjetividade na literatura – Teses. I. Bonomo, Daniel Reizinger. II.
Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.141



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *Uma reflexão sobre as representações do eu e os elementos antilíricos na poética de Sebastião Uchoa Leite*, de autoria da Mestranda LUDIMILA LUCHINI NOVENTA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira/Mestrado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Daniel Reizinger Bonomo - FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dr. Sérgio Alcides Pereira do Amaral - FALE/UFMG

Prof. Dr. Adilson Antônio Barbosa Júnior - UFOP

Belo Horizonte, 19 de março de 2024.



Documento assinado eletronicamente por **Daniel Reizinger Bonomo, Professor do Magistério Superior**, em 20/03/2024, às 09:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Adilson Antônio Barbosa Júnior, Usuário Externo**, em 20/03/2024, às 15:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sergio Alcides Pereira do Amaral, Professor do Magistério Superior**, em 20/03/2024, às 18:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador 3120074 e o código CRC CCBA58DA.

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível superior (CAPES) pela concessão da bolsa de estudos.

Ao Daniel Bonomo pela atenção, gentileza e orientação que sustentaram a força para a realização deste estudo.

Aos professores do Programa de Pós-graduação da em Letras: Estudos Literários da UFMG por partilharem seus conhecimentos de forma enriquecedora.

Aos grandes amigos que a UFMG legou, a família que herdei, que construíram comigo meu outro lar.

À Paola Resende pelo carinho, pelo suporte e pela amizade inestimável.

À Mariana Simões, companheira de todas as horas, pela luz e por me ensinar sobre a felicidade.

Aos meus pais pelo apoio e amor incondicional que me trouxeram até aqui e que me levam muito além.

A toda minha família pelo suporte e por serem a parte mais bonita de meu amor.

À Lucy, todo o meu coração.

Finjo-me
Da minha própria
Esfinge
Perdido em meu próprio
Labirinto
Sou o que sou
Ou minto? Será isso
Uma regra secreta? (Leite, 2015)

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo principal estudar as representações do eu compostas por meio de elementos antilíricos na poesia de Sebastião Uchoa Leite. Aqui, o estudo recai sobre a forma única como o poeta instaura um novo meio de reposicionamento lírico do eu e da subjetividade, desvelando um processo complexo de elaboração poética. A dissertação está dividida em quatro capítulos, que são dedicados, primeiramente, à compreensão do contexto de produção do poeta e do enquadramento teórico que a leitura de sua poesia implica; e a sequência seguinte de capítulos aborda a análise de seus poemas e se ocupa de três agrupamentos principais de formas de representação do eu, a saber: um eu reflexivo, um antieu e um eu das máscaras. Compreende-se, nesse percurso, os modos pelos quais o eu é realocado, em sua poesia, por meio da perspectiva moderna antilírica. A racionalidade, a desconfiança, o distanciamento e a contrariedade constantes perfazem a figuração de um eu insistente, caracterizado por métodos inventivos que associam a resistência lírica às lições das vanguardas que o antecedem.

Palavras-chave: Sebastião Uchoa Leite; poesia; antilirismo; subjetividade.

ABSTRACT

The main objective of this dissertation is to study the representations of the self composed by means of antilyric elements in the poetry of Sebastião Uchoa Leite. Here, the study focuses on the unique way in which the poet establishes a new means of lyrical repositioning of the self and subjectivity, revealing a complex process of poetic elaboration. The dissertation is divided into four chapters, which are dedicated, firstly, to understanding the context of the poet's production and the theoretical framework that reading his poetry implies; and the following sequence of chapters addresses the analysis of his poems and deals with three main groupings of forms of representation of the self, namely: a reflective self, an anti-self and a self of masks. In this journey, we understand the ways in which the self is relocated, in his poetry, through the modern anti-lyric perspective. Constant rationality, distrust, distancing and contrariety make up the representation of an insistent self, characterized by inventive methods that associate lyrical resistance with the lessons of the avant-garde that preceded it.

Keywords: Sebastião Uchoa Leite; poetry; antilyricism; subjectivity.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Espiralcaracol	62
Figura 2 – (O Enforcado), <i>Take off</i>	117

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. REFLEXÕES INICIAIS: UMA IDEIA DE POESIA LÍRICO-ANTILÍRICA	16
1.1 Deslocamentos na poesia lírica moderna.....	16
1.2 Uma breve reflexão sobre o enquadramento teórico do poeta.....	21
1.3 Poesia concreta: rastros e marcas.....	28
1.4 Pelos olhos do poeta: poesia e antilirismo.....	31
1.5 Introdução às representações identificadas: três análises poéticas.....	41
1.5.1 Um eu reflexivo.....	42
1.5.2 Um antieu.....	45
1.5.3 Um eu sob máscaras.....	47
2. O EU REFLEXIVO: ANÁLISES DO PRIMEIRO AGRUPAMENTO	50
2.1 Edificado sobre os círculos da linguagem.....	56
2.2 Defronte do espelho: reflexões.....	63
3. O ANTIEU: UMA CONFIGURAÇÃO ADVERSA	71
3.1 Gênero vitríolo: uma análise do poema-paradigma.....	76
3.2 A negatividade como veio principal do antieu.....	78
3.2.1 A negação em si: uma lógica da tensão.....	83
3.2.2 O eu da cidade – o voyeurismo do antilocus amoenus.....	88
4. O EU E O JOGO DE MÁSCARAS	94
4.1 Despir-se de si: a despersonalização do sujeito.....	95
4.1.2 O fingimento poético e a tensão sobre o real.....	99
4.2 A dramatic character speaking in verse.....	104
4.2.1 O vampiro.....	104
4.2.2 O infra-herói.....	106
4.2.3 A pantera.....	110
4.3 A máscara sob a máscara: encenando o eu empírico.....	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
REFERÊNCIAS	133

INTRODUÇÃO

Estudar a poesia de Sebastião Uchoa Leite implica olhar para a obra de um dos mais originais e provocativos poetas da literatura brasileira. Suas publicações totalizam cerca de 40 anos de trabalho, começando em 1958 e perpassando toda a segunda metade do século XX, até o início do século seguinte. O poeta integra o quadro de nomes que escrevem em diálogo crítico com as lições das vanguardas anteriores a seu tempo e contemporâneas suas, as da poesia moderna em geral, e particularmente a da poesia concreta.

Essa relação é de extrema importância para que se compreenda o reposicionamento lírico e a inventividade de tratamento que o eu recebe em sua poesia, foco principal deste estudo. Seu trajeto é delineado, a princípio, em seu primeiro livro, *Dez sonetos sem matéria* (1958-1959), por um tom valéryano, marcado pela metafísica, estruturado por sonetos. Sobre esse aspecto, em “A engenhosidade do crime perfeito”, publicado na orelha de *Poesia completa: Sebastião Uchoa Leite* (2015), Frederico Barbosa (p. 9) discorre, citando um trecho de entrevista do poeta pernambucano, no qual atesta o diálogo do primeiro livro de Uchoa Leite com o poeta francês:

Publicado em 1960, o primeiro livro de Uchoa Leite compõe-se de dez sonetos de inspiração confessadamente valéryana. Diz o autor em entrevista de 1990: “De sonetos sem matéria [...] foram muito centrados na poética de Valéry, são quase um ecoplasma valéryano”.

Apesar disso, seus poemas já denotam um mote basilar em sua obra poética: a ponderação sobre o fazer literário, mais especificamente sobre a inventividade da linguagem poética. A partir disso, as estruturas formais se alteram, instaurando outras ponderações e preocupações em sua poesia. Esses aspectos podem ser notados na sequência do ensaio de Frederico Barbosa, no qual o ensaísta aponta evoluções sobre o livro seguinte de Uchoa Leite, *Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço*: “Enquanto alguns poemas remetem claramente aos sonetos do primeiro livro, outros já apontam com nitidez para a poética “antipoética” que o autor seguira a partir de *Antilogia*.”(Barbosa, 2015, p. 11)

O diálogo com a poesia moderna, em plano internacional, e com a poesia concreta brasileira faz com que o poeta reinvente sua regra, fundamentando uma dicção original. Como diz a voz poética de Uchoa Leite, no poema “Já vimos esse

filme”, “o artista perfeito não precisa ocultar pistas” (Leite, 2015, p.177). A partir dessa lógica, Uchoa Leite abre suas pistas em tal profusão que o leitor se vê envolvido em um labirinto literário. Toda a obra é construída em movimentos de diálogo com as contribuições de nomes como Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud, Paul Valéry, Edgar Allan Poe, Rainer Maria Rilke, Thomas Stearns Eliot, Ezra Pound, Fernando Pessoa, Augusto dos Anjos, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, entre outros. Isso faz com que o poeta encontre um veio original a partir de uma tradição literária que constituiu o processo de reconfiguração do poema e do eu lírico na modernidade. Uchoa Leite se orienta, portanto, por uma lógica que encara a poesia como fruto de exercício laboral, imbuído de rigor, obsessão e ponderação da linguagem.

Além da revisão da tradição com a qual dialoga, para quem estuda o poeta, uma atenção especial recai sobre os trabalhos de Uchoa Leite enquanto crítico e tradutor. Neste caso, dos trabalhos como crítico, por exemplo, na leitura que faz de Otto Maria Carpeaux, ou no caso dos trabalhos como tradutor de autores como François Villon, Stendhal, Octavio Paz e Lewis Carroll, originam-se ensaios que desvelam chaves para o entendimento de perspectivas, símbolos e métodos poéticos, além de poemas intertextuais que abordam temáticas marcadamente particulares de suas respectivas literaturas. Assim, enveredar pelo universo do poeta exige também o estudo de suas demais atividades, permeadas todas em um só eu.

A partir disso, Uchoa Leite realiza jogos diversos, (metodo)lógicos e de linguagens – ora muito próximos à condensação concretista –, utilizando-se de recursos vários para distanciar-se do tratamento sentimental do eu poético. Seus poemas se estabelecem por um veio “antipoético”, nos rastros da modernidade e da tradição literária anterior, e não perdem o eu como centro de gravidade, mas o reestruturam, constituindo seu próprio gênero poético. É preciso afirmar que sua poesia não rechaça, no sentido excludente, o lirismo, mas se inscreve em um lugar de resistência a ele, por meio da perspectiva e dos elementos antilíricos. Isso desvela certa subjetividade do poeta:

Aqui jaz
para o seu deleite
sebastião
uchoa
leite (Leite, 2015, p. 118)

O poema acima permite que se vislumbre os procedimentos que configuram o tratamento do eu em sua poesia. Utilizando-se amplamente da (auto)ironia, o poeta tensiona o sujeito poético e o sujeito empírico, que se encontram nesta espécie de epitáfio por meio do qual o poema se constrói. Os cortes e a concisão dos versos geram a visualidade pictográfica que permite ver a herança concretista, desdobrando-se no jogo com a linguagem que encena o encerramento da vida do sujeito empírico e encerra, de fato, o livro publicado em questão, isto é, *Antilogia*. Além disso, o poema não só se configura no final do livro, como também marca a sua presença e a do eu. O “jazer” é estar, permanecer, fazendo com que fique, também, ali, o deleite do leitor.

Os recursos da (auto)ironia e do humor, amplamente observados na poesia de Uchoa Leite, e discutidos no decorrer deste estudo como recurso de afastamento do tratamento sentimental, são, nesse poema, lidos por Sérgio Alcides (2016, p. 27) como um “veneno” que “é tão amargo quanto engraçado, e o humor negro é uma das melhores qualidades do poeta que pensava incessantemente no seu ‘pequeno fim’”.

Da tradição poética, Uchoa Leite abraça também a obsessiva tematização da morte e da doença, que remetem diretamente não só ao que há de mais universal no tratamento do eu, mas especificamente a motivos recorrentes do romantismo. Além disso, também se configuram como questões pessoais que vão ao encontro da condição do sujeito empírico em suas questões particulares de saúde. Nesse caso, não se pode excluir a dimensão da poesia como forma e desejo de elaboração do sujeito. Porém, atenta-se à maneira como o faz, como apontado no poema anterior, utilizando-se de uma inventividade ímpar e de um tratamento que não permite confessionalismos ou derramamentos sentimentais.

O estudo em questão se subdivide em capítulos que contam, respectivamente, com uma aproximação ao contexto de produção do autor, incluindo sua própria revisão crítica das questões de subjetividade na poesia, finalizando-se com uma análise introdutória de poemas que representam as categorias de eu escolhidas aqui como forma de ser sua poética. Nos primeiros três capítulos, evidenciam-se três tipos de representações do eu em sua poesia, realizadas por elementos antilíricos.

A primeira delas, chamada aqui de “eu reflexivo”, trata de uma figuração da própria subjetividade em que o eu se coloca enquanto observador de si, analítico e distante, perseguindo-se e buscando sua própria origem com um olhar à espreita pela fechadura ou “Um olho que olha para dentro” (Leite, 2015, p. 175). Nesse tipo de representação, o poeta se associa ainda por vezes à figura da serpente, em sua

qualidade predatória, no embate com as palavras, contemplando, em muito, a dimensão da criação literária, mas trazendo sempre o eu como cerne do poema. Por meio de reflexões que se dão pela intensa metalinguagem ou pelo signo do espelho, gerando a reflexão literal, isto é, a da imagem, o eu inicia uma viagem a seu interior, rumando, cada vez mais, na direção do seu íntimo e da sua origem. Configura-se, assim, um eu reflexivo, filosófico, especulativo e serpentiforme. “Os reflexos perplexos/ De uma máquina humana” (p.77) revelam a natureza da “máquina” distante e ao mesmo tempo humana. Olha-se para o eu como objeto de estudo, sob microscópio, e se enxerga a “máquina” humana, em abordagem avessa à sentimental. Ao homem e à linguagem, esse mesmo tratamento analítico, racional e científico: “A poética é uma máquina” (p. 235). Dessa expedição, o sujeito poético alcança mais perguntas e ponderações do que respostas e se entrevê por um foco estreito de onde se espreita, ao passo que se esgueira de si. E, com isso, a identidade fragmentária do eu é trabalhada, chegando a culminar, por vezes, em um “outro”. O eu se desloca de si para se colocar sob perspectiva e seguir o rastro de seu objeto mais instável, ele próprio.

A segunda representação concebe um “antieu”. O eu que se esgueira, anteriormente, agora se apresenta para o embate direto consigo mesmo. Sua essência reside em uma maior negatividade – visto que o negativo acompanha a obra de Uchoa Leite como um todo, não só em um momento específico. Suas aparições se relacionam com elementos de maior corporeidade, configurando as relações do eu com o mundo externo, na poesia. A contraposição e a negação demarcam esse agrupamento de poemas que concebem não só um antieu, mas também negam, de certa forma, o registro mental dominante no primeiro grupo, conferindo agora outro tipo de atenção ao corpo e à existência, o estar no mundo. Não deixando de ser, portanto, de cunho filosófico, mas trilhando por outros caminhos, para isso, e surpreendendo uma dialética interna à poesia do autor, em relação ao grupo anterior. Além disso, a tendência do eu à aniquilação e ao “nada” também reverbera nos poemas, o que parece ainda complementá-los, como no verso citado anteriormente que associava a poética à máquina que, no mesmo poema, “Digitações”, reitera a natureza do eu associada à da linguagem, sob essa mesma perspectiva negativa, “É a máquina do nada” (Leite, 2015, p. 235). Nesse momento, as imagens de horror e de monstruosidade se perpetuam por uma poética que mantém a questão do eu em vista,

mas o metamorfoseia no caminho oposto ao do eu reflexivo. O poema é ambientado em uma atmosfera adversa e conduzido por caminhos de acidez e (auto)corrosão.

Por fim, analisa-se uma terceira forma de representação do eu, por meio das máscaras. Intensamente permeada pela despersonalização e pelo fingimento poético, o eu, nessa circunstância, é representado por diversas máscaras que são a voz do eu, ressoando através delas, e que se questiona sempre: “Quantas figurações colho em meu dia?” (Leite, 2015, p. 72). Nesse caso, as facetas do poeta, leitor e intelectual se transpassam e fundem, resultando em poemas literariamente ricos, que dialogam entre si e nutrem convergências centrais. Desses poemas, sobressaem quatro máscaras: a do vampiro, a da pantera, a do infra-herói e a “máscara de si”, a mais inventiva e arraigada de processos literários e jogos, que instaura uma máscara sob a máscara, com grande refinamento e maior grau de dificuldade em ser percebida, sob leitura menos atenta.

Figurando como personagens terceiros, nos três primeiros casos, o eu fala a partir de múltiplas perspectivas e se metamorfoseia, cola-se à face da personagem. Assumem-se, assim, trejeitos, olhares, narrativas e movimentos realizados pelas máscaras, além de sua voz.

Porém, a máscara em que, mais ardilosa e brilhantemente, engenha o fingimento poético é a que o eu veste a si próprio. Utilizando-se de nuances biográficas, os poemas deste subagrupamento são alicerçados sobre recortes factuais da vida do poeta e se constituem em parte como relatos e anotações particulares memorialísticas. O eu se insere nas discussões de sua atividade e de suas vivências com maior perspectiva subjetiva, nesse momento. O que enviesa sua poesia por outra vertente que não a lírico-expressional é, justamente, o recurso das máscaras que vem como pilar principal do distanciamento dos sujeitos poético e empírico em uma poesia que se constrói como armadilha para o leitor.

De antemão, salientam-se semelhanças e dissonâncias na correlação entre os agrupamentos de representações elencadas. Reafirma-se que não há quaisquer categorizações fechadas em si, uma vez que elas dialogam umas com as outras, movimentando-se por deslizamentos, a depender da perspectiva com a qual são analisadas. Não se pretende, assim, encerrar como definitivo o tratamento do eu que se dá por meios tão múltiplos, mas há, de certo, um veio principal que orienta essas representações para a resistência lírica.

A fim de compreender melhor essas questões, esta dissertação se subdividiu em alguns momentos. Para organizar a abordagem dos diferentes agrupamentos de poemas, um aparato teórico foi constituído, primeiramente, a partir de perspectivas como as de Hugo Friedrich, João Cabral de Melo Neto e Luiz Costa Lima. Posteriormente, o estudo envereda pelos trabalhos de Sebastião Uchoa Leite enquanto crítico, que desvelam seu interesse pela questão antilírica e de reconfiguração do eu na literatura. Além disso, no desenvolvimento do estudo, recorre-se a leitores da poesia de Uchoa Leite, como por exemplo João Alexandre Barbosa, Haroldo de Campos, Frederico Barbosa e Duda Machado.

Assim, é sob a perspectiva do antilirismo que se pretende investigar o lugar desse eu, por meio de três representações complementares. E uma coisa é certa: as múltiplas representações são permeadas por uma forte coerência tonal, a qual o poeta não abandona jamais.

1. REFLEXÕES INICIAIS: UMA IDEIA DE POESIA LÍRICO-ANTILÍRICA

Cultivar o deserto
como um pomar às avessas.
João Cabral de Melo Neto¹

Este primeiro capítulo tem como objetivo destacar alicerces teóricos que fundamentam a discussão que aqui se propõe, além de promover a leitura de três poemas, com a finalidade de associar os pressupostos à análise da poesia de Sebastião Uchoa Leite. À vista disso, o capítulo se divide em três seções: um enquadramento teórico a fim de situar algumas das discussões que levam até o contexto da obra de Uchoa Leite, um recorte de estudos sobre sua poesia pelo viés antilírico e, por fim, a abordagem de três poemas de sua autoria.

1.1 Deslocamentos na poesia lírica moderna

Para que se realize um estudo analítico sobre a poética de Sebastião Uchoa Leite, buscando examinar as representações do eu em seus poemas e identificar de que maneira os elementos antilíricos impactam e reconfiguram tais representações, é preciso compreender o contexto de produção em que o sujeito empírico estava inserido. Não escreve sozinho um poeta, tampouco fundamenta sua poética no nada, como reitera Thomas Stearns Eliot, em seu célebre ensaio de 1919, “Tradição e talento individual”, ao afirmar que

(...) nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. (Eliot, 1989, p. 39)

Nessa mesma linha, ao discorrer sobre a literatura, Antonio Candido (2000) define-a como um sistema de obras diretamente relacionado ao meio, à civilização e à cultura, configurada ao longo de um processo cumulativo, veiculando-a, assim, a uma construção social e histórica. Dessa forma, entende-se que um estudo literário deve estar associado de algum modo ao estudo do contexto em que o sujeito empírico se encontra.

A produção literária é, portanto, entrelaçada às formas de subjetividade presentes no contexto histórico-cultural em que o autor está inserido. Cabe destacar

¹ Melo Neto, João Cabral de. “Psicologia da composição”. In: *Poesia completa: João Cabral de Melo Neto*, 2020, p. 92.

que, nesse caso, a relação com o contexto de produção não se dá pela recriação da realidade vivida, mas o contexto do sujeito desempenha um papel importante na constituição da estrutura da obra literária, incluindo a lírica, por exemplo, para além da subjetividade do eu poético.

Nessa linha de raciocínio, ganham indiscutível relevância certos elementos do contexto estético de produção do eu empírico, por configurarem material transformado em expressão e implicarem nos movimentos de afastamento ou aproximação do exercício do poeta para com a subjetividade. São, assim, pontos centrais a serem compreendidos para que se possa iniciar a discussão de interesse do estudo dos elementos antilíricos e das representações do eu na poética de Sebastião Uchoa Leite, por estarem fortemente interligados a valores que definem uma condição histórica da literatura moderna. No entanto, abarcar cada movimento exercido pela poesia até que se chegue ao horizonte de produção de Sebastião Uchoa Leite não seria viável a este estudo. Então, buscando compreender conceitos importantes para recuperar o lugar de produção do autor de forma mais geral e embasar as análises que aqui se sucederão, foram selecionados alguns textos que fazem ver um determinado movimento da poesia moderna: primeiramente, os apontamentos mais gerais presentes em *Estrutura da lírica moderna: Problemas atuais e suas fontes*, estudo publicado originalmente em meados do século XX (1956), por Hugo Friedrich. Em seguida, a conferência “Poesia e Composição – A inspiração e o trabalho de arte”, proferida em 1952 por João Cabral de Melo Neto, figura de suma importância para o antilirismo na poesia brasileira. Posteriormente, as ideias de Luiz Costa Lima em *Lira e antilira (Mário, Drummond, Cabral)*, publicado pela primeira vez em 1968. Por fim, não um texto em específico, mas a compreensão geral do Concretismo no Brasil, principalmente a partir do “Plano-piloto para poesia concreta” (1958) de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Todos esses momentos importam para a leitura da poesia de Sebastião Uchoa Leite.

Nesse contexto, ao iniciar a discussão sobre a lírica moderna, vale destacar uma definição, de certa forma, objetiva do gênero, a fim de introduzi-lo de forma mais geral:

A lírica é, em uma definição mais usual, não raro, bastante curta, em geral, não ultrapassando cinquenta ou sessenta linhas e, muitas vezes, entre uma dúzia e trinta linhas; e geralmente expressa os sentimentos e pensamentos de um único orador (não necessariamente o próprio poeta) de uma forma pessoal e subjetiva. A variedade e o alcance dos versos líricos são imensos,

e a poesia lírica, que pode ser encontrada na maioria das literaturas, compreende a maior parte de toda a poesia. (Cuddon, 2013, p. 412, tradução nossa)²

Dessa forma, sem considerar as questões que mensuram quantitativamente os versos, importa notar que se associa, em geral e tradicionalmente, a lírica a uma poesia de expressão pessoal, subjetiva, centrada no eu; podemos destacar ainda, pela própria definição de lírica a partir do instrumento de cordas chamado lira, a importância das construções sonoras no gênero. Além disso, como derivação da expressão pessoal e da musicalidade, é em geral visto também o gênero lírico como ato de criação poética resultante sobretudo de inspiração.

A fim de embasar um pouco mais esta discussão poetológica, para compreender mais sobre a poesia lírica, ainda, torna-se interessante visualizar o estudo de M. H. Abrams em *O espelho e a lâmpada*, em que discorre sobre a perspectiva da poesia relacionada à arte imitativa.

Após remontar (2010, p. 19-32) a perspectiva que atrela a poesia à arte imitativa, Abrams (2010, p. 32) salienta as ponderações de Sir Philip Sidney de que a poesia estaria diretamente ligada a seu poder de comoção e se estabeleceria como um meio para um fim. E continua a discorrer sobre essa questão, abarcando a discussão sobre as regras poéticas e a comoção das paixões do público de maneira atrelada ao sucesso de um poeta (p. 38-40). Aqui, desenha-se um percurso importante a ser compreendido, nesta discussão: o início da trajetória que deslocará o poeta do lugar de mero articulador da poesia a fim de comover o público – incidir sobre o *pathos* – para o centro dela.

Segundo Abrams (2010, p. 40), com o passar do tempo e a partir de algumas contribuições psicológicas do século XVII, mudanças particulares nesse panorama aconteceram. É conferida outra relevância, neste momento, à constituição mental do poeta e às questões que circundavam o seu “gênio”, ao pensarem as faculdades mentais no ato da composição poética. O crítico continua sua análise pelo século XVII, quando alega haver maior valorização da capacidade inventivo-imaginativa do poeta

² A lyric is usually fairly short, not often longer than fifty or sixty lines, and often only between a dozen and thirty lines; and it usually expresses the feelings and thoughts of a single speaker (not necessarily the poet herself) in a personal and subjective fashion. The range and variety of lyric verse is immense, and lyric poetry, which is to be found in most literatures, comprises the bulk of all poetry. (Cuddon, 2013, p. 412)

em relação aos modelos dos quais dispunha para imitar até que chega a um ponto de extrema importância à compreensão do poeta-lírico:

Gradativamente, porém, a ênfase foi se deslocando cada vez mais para o gênio natural do poeta, para sua imaginação criativa e espontaneidade emocional, à custa dos atributos opostos de julgamento, erudição e restrições engenhosas. Como consequência, o público pouco a pouco recuou para o segundo plano, dando lugar ao próprio poeta e seus próprios poderes mentais e necessidades emocionais como a causa predominante e até mesmo o propósito e o teste da arte. (Abrams, 2010, p. 40-41)

Aqui, a ligação indissociável do poeta com o sujeito lírico começa a se realizar. O autor do texto assume o foco principal e a poesia, mais uma vez, servindo como um meio, tem um novo fim: comunicar suas necessidades emocionais e expandi-lo no mundo. A partir desse processo, compreende-se a visão ressaltada (p. 41) de William Wordsworth, em seu prefácio a *Lyrical Ballads*, de que poesia “é o transbordamento espontâneo de sentimentos intensos”, juntamente à assertiva de que

Quase todos os grandes críticos da geração romântica inglesa propuseram definições ou afirmações-chave mostrando um alinhamento paralelo que ia da obra para o poeta. Poesia é transbordamento, expressão ou projeção do pensamento e dos sentimentos do poeta (...). (Abrams, 2010, p. 41)

Essa perspectiva, naquele momento, domina a maneira pela qual se entende a relação entre o poeta e a poesia, que assume o espaço de ser um “produto combinado das percepções, pensamentos e sentimentos do poeta” (p. 42). Assim, fundamenta-se o entendimento mais tradicional dessa relação na poesia lírica. E, para que o poema pudesse servir como esse instrumento de expressão, vários elementos linguísticos foram arranjados a fim de compor uma dicção poética particular que viabilizasse isso.

Adiante, Abrams (2010, p. 44) ressalta outro ponto importante que será retomado neste estudo, nas futuras análises, o da “espontaneidade”, que culmina no reconhecimento de alguns poetas como “poetas por natureza”, aqueles que teriam o dom e a elevação para a poesia.

Por fim, em mais uma importante leitura, ao analisar o ponto de vista romântico sobre essa questão, alega (2010, p. 46) a redução da importância do público “como determinante de poesia e valor poético”. Apesar disso, afirma, mais adiante (2010, p. 49), a impossibilidade de uniformização da perspectiva crítica romântica sobre essa questão. A partir desse momento, porém, o poeta se insere no centro da obra poética e assume o valor principal da poesia.

Com o avanço da modernidade, outras concepções aparecem no universo do lirismo, culminando, também, em sua reestruturação, reconhecida por Hugo Friedrich em *Estrutura da lírica moderna*, que resultará, posteriormente, em um polo desse universo, o antilirismo.

O estudo de Friedrich adquire especial relevância, nesta discussão, a partir de análises como a das “categorias negativas” (1978, p. 20), enquanto forma de compreensão da poesia moderna. Segundo o autor, são novos valores, em geral negativos, que estão associados à lírica moderna, e diferentes modos de encarar a concepção poética, formas e conteúdos adversos aos do entendimento generalizado de poesia lírica.

A lírica moderna, conforme Friedrich, ao abraçar dissonâncias poéticas, desafiou a harmonia convencional, buscando expressar diferentes valores inerentes à experiência humana, relacionadas com o momento histórico vivido. Assim, a poesia lírica do século XX se entrega ao estranhamento linguístico, criando uma tessitura de palavras que, ao invés de oferecerem respostas claras, provocam perguntas e reflexões incessantes, valores que reverberam no universo poético sobre o qual se debruça este estudo. Assim, o caráter expressional e emocional da poesia é modificado, e a linguagem adquire outra importância, reorganizando, por exemplo, a composição imagética e sonora.

As dissonâncias na lírica moderna não seriam meras desarmonias nesse sentido, mas sim a expressão artística da tensão existencial, uma sinfonia de contradições que ressoa nos versos dos poemas e que rompem com as estruturas tradicionais, revelando a estranheza inerente à condição humana, desafiando as convenções linguísticas para capturar a complexidade da existência. Nas palavras dissonantes da poesia moderna, encontra-se a ressonância do desconhecido e um novo olhar sobre o mundo.

Nesse contexto, a inextricabilidade do conteúdo, às vezes, leva inclusive a linguagem ao nível do obscuro, pelo contraste entre termos e elementos incompatíveis, mas também se modificam termos poéticos convencionais, com a despersonalização da lírica e do caráter biográfico nela contido, a partir da substituição de um lugar empírico “fantasioso”, por assim dizer, pelo intelecto poético. O protagonismo deixa de ser o lugar de expressão de particularidades para assumir a posição de uma inteligência que poetiza. É ressaltada ainda a transmutação muitas vezes da dramaticidade empregada no poema em uma forma agressiva, com uso de

palavras desarmoniosas, poetização da dor, do grotesco, do mal e outros assuntos que antes não eram centrais. Dessa perspectiva, as sequências sonoras, às vezes inclusive isentas de significado – linguagem sem objeto comunicável –, os movimentos de intensidade, os efeitos dissonantes, a fim de atrair e perturbar o leitor, configuram uma poesia que se vale da “anormalidade” (Friedrich, 1978, p. 18).

Torna-se importante, portanto, a relação estabelecida por Friedrich entre a lírica moderna e as “categorias negativas”. Essas categorias, que se dão na forma, no conteúdo e na postura do eu poético, são vistas do seguinte modo:

Suas caracterizações soam como angústias, confusões, degradações, trejeitos, domínio da exceção e do extraordinário, obscuridade, fantasia ardente, o escuro e o sombrio, dilaceração em opostos extremos, inclinação ao Nada. (Friedrich, 1978, p. 21)

Todavia, cabe salientar que próprio autor sublinha a permanência neste mesmo contexto da posição de suma importância ocupada pela fantasia, do tempo interior como refúgio, de uma lírica que se esquia da realidade opressora, buscando, porém, uma transcendência de forma diferenciada, na comparação com uma ideia comum de poesia lírica, herdada do romantismo. Além disso, o afastamento das convenções estilísticas ampliaria o valor da subjetividade na poesia, permitindo a exploração mais autêntica e livre dos pensamentos e sentimentos pessoais, visto que se ater a tais convenções seria limitador do valor expressional do eu. A subjetividade, então, no estudo de Friedrich, eleva-se enquanto característica distintiva dos poetas, que buscam uma linguagem capaz de capturar a complexidade e a singularidade de suas experiências.

1.2 Uma breve reflexão sobre o enquadramento teórico do poeta

Os desdobramentos desses movimentos estabelecidos pela lírica moderna resultaram em divergentes perspectivas sobre a concepção de poesia. Cabe ressaltar uma breve e importante assertiva de Uchoa Leite que permite pensar a relação do poeta para com seu contexto de produção: “A poesia é também, embora não seja só isso, o contexto em que se situa o poeta” (Leite, 2003, p.27).

Nesse sentido, a figura de João Cabral de Melo Neto desponta não só como importante componente de uma nova face da poesia, mas também em sua postura ocasionalmente como crítico literário, ao dissertar sobre o trabalho poético e as perspectivas acerca da poesia.

Em 13 de novembro de 1952, na Biblioteca Municipal Mário de Andrade, em São Paulo, no curso de Poética promovido pelo Clube de Poesia do Brasil, João Cabral de Melo Neto proferiu o que seria um precioso material crítico-literário sobre poesia, discutindo questões a respeito do processo de escrita e seu caráter construtivo, realizado por meio de um processo, a partir de uma inteligência poética que articula a linguagem.

Na dificuldade para se fechar um conceito homogêneo sobre a “composição”, sua atenção inicial se volta para dois grupos. Primeiramente, os “poetas daquela família” (2003, p. 5) que considera a poesia como uma procura, um exercício, um trabalho que, naturalmente, abarcaria, em seu processo, fracassos, concessões e insatisfações. E a contrasta com a “outra família de poetas” (2003, p. 5), aquela cujos poemas seriam de iniciativa da própria poesia e cujo ato de escrever se limitaria ao do registro de uma voz urgente, portadora da poesia.

No contraste desses grupos de poetas, é possível observar que o antilirismo se serviu do grupo cuja poesia entende o poeta como uma inteligência articuladora da linguagem e da criação da poesia como fruto de exercício e, assim, recriou – em múltiplos caminhos – a relação do eu poético com a subjetividade do poeta. Compreendendo inspiração também como um conceito múltiplo e não homogêneo, o poeta esboçou ideias que prevaleciam sobre composição poética, no contexto dos primeiros anos da década de 1950.

Na família dos primeiros poetas, estaria o autor que aceitaria a preponderância da inspiração, culminando em um poema que se configura como a tradução direta de uma experiência (2003, p. 12). Nessa linha, afirma: “O poema é o eco, muitas vezes imediato, dessa experiência. É a maneira que tem o poeta de reagir à experiência. (...) Ele é então como um resíduo e neste caso é exacto empregar a expressão ‘transmissor’ de poesia” (2003, p. 12-13). Essa perspectiva, comentada ao início desta discussão como pertencente à noção mais generalizada associada ao gênero lírico, mantém o poema atido ao eu, à experiência do poeta em si, de forma indissociável, uma vez que: “Do assunto ou do tema, ele mostrará apenas um aspecto particular, o aspecto que naquele momento foi iluminado por aquela experiência” (2003, p. 13).

João Cabral analisa ainda que tal perspectiva confere ao poeta uma postura passiva diante da poesia, como um “transmissor” dela:

Em tais autores o trabalho artístico é superficial. Ele se limita quase sempre ao retoque posterior ao momento da criação. Quase nunca esse retoque vai

além da mudança de uma expressão ou de uma palavra, jamais atingindo o ritmo geral ou a estrutura do poema (Melo Neto, 2003, p.13).

Reiterando a relação desse tipo de poesia com a subjetividade, João Cabral alega (2003, p. 14) que a poesia se configuraria, para esse grupo, como um estado subjetivo pelo qual certas pessoas poderiam passar e que seria necessário captar fielmente, tanto quanto possível para exercer a poesia, configurando um poema como um depoimento – o que reitera a necessidade de estar próximo ao que o determinou –, e que faria com que a obra se configurasse como transmissora. Aqui, o autor ocupa lugar central na poesia, o comunicador por detrás do texto que: “Quer que o leitor sirva-se do texto para recompor a experiência, como um animal pré-histórico é recomposto a partir de um pequeno osso” (2003, p. 14).

E destaca que alguns elementos formadores dessa poesia (2003, p. 14-15) seriam, por exemplo, a linguagem corrente, fruto da pouca elaboração, não atida aos efeitos formais e ao que recaia sobre esforço e inteligência, dado que o poema seria a urgente tradução da experiência. Dotada de um importante elemento: o tom, que, em suas “qualidades musicais”, reproduziria o estado de espírito em que o poema foi criado, sendo recurso primordial para que o autor penetre sua atmosfera. Além disso, afirma que, nessa lógica, “toda interferência intelectual lhe parece baixa interferência humana naquilo que imagina quase divino” (2003, p. 15).

Continuando nessa linha, João Cabral faz uma crítica (p. 15-18) sobre a espetacularização do escritor, em relação à obra, e que, com isso, o indivíduo tenderia a suplantiar o interesse sobre a coisa escrita e sobre como houve a relativização das normas poéticas em favor da autoexpressão, fenômeno que, segundo o poeta, iniciase no Romantismo, e se desenvolve plenamente na poesia moderna.

Em contraposição, há a “atitude que aceita o predomínio do trabalho de arte” (2003, p. 20). Por meio dela, pode-se

(...) criar o poema objetivo, o poema no qual não entra para nada o espetáculo de seu autor e, ao mesmo tempo, pode fornecer do homem que escreve uma imagem perfeitamente digna de ser que dirige sua obra e é senhor de seus gestos (Melo Neto, 2003, p. 21).

E prossegue com o que seria valoroso ao antilirismo na poesia, ao discorrer sobre o trabalho e o poema:

(...) O trabalho artístico é, aqui, a origem do próprio poema. Não é o olho crítico posterior à obra. O poema é escrito pelo olho crítico, por um crítico que elabora as experiências que antes vivera, como poeta. Nesses poetas, geralmente, não é o poema que se impõe. Eles se impõem ao poema, e o fazem geralmente a partir de um tema, escolhido por sua vez a partir de um motivo racional. A escrita neles não é jamais plétórica e jamais se dispara em

discurso. É uma escrita lacônica, a deles, lenta, avançando no terreno milímetro a milímetro. Estes poetas jamais encaram o trabalho de criação como um mal irremediável, a ser reduzido ao mínimo, a fim de que a experiência a ser aprisionada não fuja ou se evapore. O artista intelectual sabe que o trabalho é a fonte da criação e que a uma maior quantidade de trabalho corresponderá uma maior densidade de riquezas (Melo Neto, 2003, p. 21).

E este pensamento é talvez o mais importante, neste momento, ao estudo que se segue, funcionando como uma chave para entender como se desenvolve a poesia, a perspectiva e a filiação poética de Uchoa Leite. Aqui, encontra-se muito do poeta para com a literatura, extrapolando o âmbito particular, bem como um resumo do que fundamentaria sua relação com o antilirismo. A notabilidade deste trecho recai sobre algo que se estende por toda a produção literária de Uchoa Leite, seja poética ou crítica: o entendimento de que a poesia é exercício de labor, criação por tentativas e análises, pela prática da palavra concisa e efetiva exercida por uma inteligência articuladora que arquiteta, minuciosa e inventivamente, a linguagem.

Assim o faz, Sebastião Uchoa Leite, ao compreender, tematizar e exercer o poema como fruto do trabalho de arte, assumindo postura e produzindo seus poemas de maneira próxima ao que postulou João Cabral sobre o segundo grupo de poetas. Seus poemas são, também, o produto do olhar crítico para a linguagem, realidade e experiência, frutos da articulação de método e racionalização, demonstradas em seus versos.

Neste momento, cabe compreender que a grande aproximação e o intenso diálogo com a poesia cabralina não impede de que haja espaçamentos entre as duas poéticas. Valores como a geometria, tão preciosa a João Cabral, liquefaz-se na poesia de Uchoa Leite. A solidez é também transformada em líquido – fluidos –, em muitos momentos, na imagem do sujeito que se dissolve ou se corrói, de seus fluidos e, até mesmo, da chuva. Outro ponto a se pensar é o do espetáculo. Enquanto a poesia cabralina engenha um poema objetivo, sem espaço para o espetáculo, os poemas sobre os quais este estudo volta seu olhar demonstram que o eu, de Uchoa Leite, dá-se em espetáculo, o que fica mais evidente ao fim, na última categoria de agrupamentos.

Diferenças, entre outras, resguardadas, as duas poesias convergem na perspectiva antilírica, à outra face do lirismo. Até-m-se, àquela que modificou e repôs condições particulares da representação do eu na poesia, o antilirismo, uma negação do lirismo (que é, nesse sentido, também uma categoria negativa). Mas que configura

também a sua outra face, uma nova construção e reconfiguração do sujeito lírico em sua relação com a poesia e o real, a partir de novas concepções acerca do trabalho com a linguagem e do objetivo da poesia em si, como mostrou João Cabral de Melo Neto.

No contexto da literatura brasileira, a ideia de antilirismo teve grande importância em poetas modernistas – e seus sucessores –, como mostrou ainda o estudo *Lira e antilira (Mário, Drummond, Cabral)* (1968), em que Luiz Costa Lima examina a obra poética de Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, tecendo análises e considerações a respeito de suas poéticas, do lirismo e do antilirismo presentes nas suas obras. O crítico averigua a relação entre o sujeito e a linguagem, e em sua relação entre o real e a poesia. Iniciando o estudo pelo processo de construção ficcional, seu conceito e suas definições, o autor analisa e qualifica os poemas de acordo com a relação estabelecida com a realidade, seja de aproximação ou distanciamento.

Observa-se que as análises sobre a poética de Mário de Andrade compreendem vários de seus poemas como evasivos ou com grande dose de subjetividade, o que realçaria uma estética passadista do poeta, relacionando-se à cidade de São Paulo de forma nostálgica, com construções demasiadamente expressionalistas e sentimentalistas. Assim, embora desloque o enfoque do poeta para a cidade, a poesia de Mário de Andrade, na leitura de Costa Lima, exemplifica uma poesia moderna lírica.

Situação diferente é percebida e ressaltada a partir da análise dos poemas de Drummond, em que são empregadas dissonâncias e o uso da ironia promove movimentos de afastamento para com a poesia lírica, resguardando, porém, alto grau de intimidade em sua poética.

Ao analisar a poesia de João Cabral, porém, o crítico salienta elementos fundamentais ao pensamento antilírico, como “o rigor do trato da palavra, o ideal de poema como construção” (1968, p. 279), a inexistência do real para o poeta, “a não ser como matéria a ser poeticamente recebida e trabalhada” (p. 290) e, na leitura de “O cão sem plumas” (p. 294), assume que o lirismo cabralino se dá por um prisma diferente, em ideias que configuram chaves de leitura – com exceção da geometria poética cabralina – para a poesia de Uchoa Leite neste aspecto:

Seu lirismo não depende de estados sentimentais, nem para sua feitura, nem para sua recepção. Lúcido e cortante, se emociona é pela inteligência e pela

“visibilidade” do texto. Lirismo que não permite um consumo emotivo, pois a geometria se constrói. (Lima, 1968, p. 294-295)

Na sequência, Costa Lima traz outro ponto da poesia de João Cabral que reverbera, enquanto modo de operar, na poética de Uchoa Leite, sobre o trabalho com as imagens:

(...) o trabalho sobre as imagens, mantidas sob rédea curta, para que não se percam no mavioso das recordações, e a base visualizante de que retira os dados para a construção do poema, com os quais melhor alcança, englobando-o, o complexo natural e social que toca. Aquela trituração do lirismo convencional e esse constante confronto com o que será visualização impedem que a imagem cabralina se transforme em metáfora ou símbolo. (Lima, 1968, p. 298)

Das análises do autor, pode-se depreender a necessidade de pensar elementos como a emocionalidade do poema, o papel exercido pelos sentimentos na composição do texto, a forma como o eu se coloca ante a realidade e até mesmo a relação com a última, e com elementos acústicos, da musicalidade, com finalidade expressional ou sentimental, para associarmos a poética ao lirismo ou não.

Costa Lima salienta, sobre uma postura mais avessa à poesia tradicionalmente lírica, a “inteligência” como articuladora da poesia, em detrimento do sentimentalismo, “A inteligência passa a ser exercitada antes que os sentimentos, e as emoções deixam de frequentar tão intimamente os salões da linguagem. (1968, p. 318)

E traz a dimensão metalinguística da poesia trabalhada como também componente do antilirismo, haja vista que

(...) na metalinguagem o poeta reflete sobre sua linguagem, não somente a emprega, mas não para que estabeleça uma etapa ainda mais abstrata àquela a que já a linguagem é forçada – por sua natureza de sistema de referências – mas sim para forçar a concreção mais intensa possível: aquela que a mantendo no plano da palavra – ou seja da criação, da poesia – procura ser mais do que criação de palavras (Lima, 1968, p. 355).

E reitera (1968, p. 363) o movimento de radical afastamento da poesia de João Cabral para com os românticos, em que o eu se inseria em tudo o que era cantado. A poesia cabralina, por outro lado, ao realizar o controle da poesia e estabelecer reflexões sobre a linguagem, configuraria um novo caminho poético.

A ampla discussão sobre o lirismo e o antilirismo suscita características que ocupam diferentes polos, pois a antilira seria, segundo análises de Costa Lima, contrária ao modelo expressional incontido, à dimensão *emocionalizada* e performática da palavra, mas emocionaria, ainda, pela “inteligência e pela ‘visibilidade’ do texto (1968, p. 295). O antilirismo se instaura, portanto, na contramão da espetacularização, e no desarmônico, nas dissonâncias, operando, por vezes, até

mesmo em contraposição ao verso melódico, com cadência e sintaxe bem organizadas, revelando uma mão que articula a linguagem para ter, como produto, o poema.

Nessa linha de raciocínio, estabelece-se uma batalha contra o que seria um ilusionismo criado pela lira, na medida em que a pureza formal afasta a poesia de construção inspiracional, promovendo sua desmistificação. O poema seria matéria concebida, trabalhada e revisada pelo poeta, que deixa de ocupar o espaço de quem recebe a matéria da inspiração para ser aquele que a elabora a partir do que tem em mãos. As palavras tornam-se, então, símbolos e cortes significativos, introduzem imagens que guardam agudezas, limpas e exatas, e deixam de circundar o objeto por meio de aproximações, alusões, sem defini-lo e operá-lo. Sobre essa base, constituem-se interseções entre os três poetas estudados por Costa Lima, que confluem ou divergem desde as questões formais e estruturais até as relativas ao conteúdo dos poemas.

Cabe salientar que Costa Lima escreve a partir de uma perspectiva particular sobre a subjetividade e as representações do eu em dado momento histórico, que não necessariamente embasa a ótica deste estudo ou o juízo sobre a poesia de Sebastião Uchoa Leite em geral, mas que permite compreender a importância do poeta em questão e contribui de forma indiscutível para este trabalho, que quer ser um reposicionamento do valor da subjetividade na antilira do poeta e na forma de suas ocorrências.

E, nesse momento, é necessário, ainda, ressaltar que, ao desenhar um recorte do enquadramento que fundamente a relação entre a poética de Sebastião Uchoa Leite com o antilirismo, inúmeros elementos dessa poesia foram evidenciados, por múltiplas perspectivas. Assim, é crucial compreender que os aspectos antilíricos que serão analisados em seus poemas se direcionam, principalmente, ao tratamento do eu na poesia.

Há momentos em que os recursos sonoros e rítmicos são trazidos à tona, denotando a diferença de uso dessa poesia para a lírico-expressional, bem como a estruturação dos versos e o jogo com a mancha gráfica do poema. Porém, as análises deste estudo sobressaltam esses aspectos e recursos para fundamentar a argumentação sobre o tratamento do eu. As modulações que configuram o eu são o principal interesse deste trabalho. Dessa forma, o antilirismo será discutido através de recursos como o uso de máscaras, o deslocamento e distanciamento do sujeito

poético para com a poesia, a intensa negatividade imbricada no poema e demais questões que reconfiguram o tratamento do eu, assim como sua relação com a poesia.

São realçados, também, a objetividade de seu trabalho com os versos, o rigor linguístico, os movimentos obsessivos de elaboração da poesia e a presença de um estado de tensão desses elementos com as representações do eu. Nesse sentido, esta pesquisa discorre, adiante, principalmente, sobre as formas como Sebastião Uchoa Leite mantém o eu na poesia, ou a lira na antilira, muitas vezes, de maneira distante, retida e, tal como um observador, deslocando-se do centro, despersonalizando-se e utilizando máscaras. Esses movimentos são produzidos por meio de recursos técnicos, às vezes pela fragmentação e montagem experimental dos versos.

Para tal, é preciso, por fim, visitar a poesia concreta, que desdobrou em mais caminhos as possibilidades poéticas, nesse âmbito, exercendo fortes impressões sobre a poesia de Uchoa Leite, que estabeleceu, com ela, intenso diálogo.

1.3 Poesia concreta: rastros e marcas

Na poesia brasileira, o Concretismo inaugura outras vias de relação entre o eu e o poema. Segundo Bosi (2013), o movimento afirmou-se enquanto antítese à vertente intimista e estetizante das últimas décadas do Modernismo e reelaborou temas, atitudes e formas que fundamentaram um novo fazer poético, levando processos estruturais oriundos do futurismo e do dadaísmo, por exemplo, ao extremo. Em linhas mais gerais, tem-se que:

(...) o Concretismo toma a sério, e de modo radical, a definição de arte como *techné*, isto é, como atividade produtora. De onde, primeiro corolário: o poema é identificado como *objeto de linguagem*: “O poema concreto é uma realidade em si, não um poema sobre” (Eugen Gomringer *apud Teoria da Poesia Concreta*, p. 71). (Bosi, 2013, p. 510).

Essa perspectiva sobre a poesia concreta nos leva a ponto distante do “lugar-comum” da linguagem e eleva, ao extremo, questões encontradas no estudo de Hugo Friedrich sobre a lírica moderna e seus “estranhamentos”, os postulados em “Poesia e composição”, compreendendo a poesia como exercício e reconfigurando o eu na esfera literária.

O Concretismo instaura um fazer poético baseado em múltiplas experiências formais, refletindo as novas concepções do homem moderno, sobrepondo,

principalmente, o material linguístico ao das ideias, irmanando a poesia a outras modalidades de arte, que uma noção mais ampla de literatura abarca. A poesia concreta realiza o conteúdo do poema a partir de sua própria forma, desconstruindo a tradicional linearidade do discurso, a sintaxe, instaurando, assim, novos códigos, sem que se perca a dimensão comunicativa da linguagem.

A partir do seu “Plano-piloto”, primeiramente publicado na revista *Noigandres* 4, em 1958, os irmãos Campos, juntamente a Décio Pignatari, concebem um programa que norteia a nova poesia, não se limitando a produções poéticas, mas elaborando também ensaios e textos de cunho crítico e de divulgação dessa poesia.

Na publicação, afirma-se a realidade concreta como uma

(...) responsabilidade integral perante a linguagem, realismo total contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística. Criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível. uma arte geral da palavra. o poema-produto: objeto útil. (A. Campos; H. Campos; Pignatari, 2006, p. 218)

O interesse formal da poesia concreta se desenha com traços bem definidos, a partir de uma tradição que remonta ao passado literário com precedentes como Stéphane Mallarmé, Ezra Pound, Guillaume Apollinaire, James Joyce, Edward Estlin Cummings, e, no Brasil, Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto, que contribuíram, por elaborarem novas feições linguísticas do poema e da construção de seus versos, para que se trilhasse um caminho até a proposta de um poema “verbivocovisual”, apresentada pelos concretistas.

Nesse contexto, João Cabral de Melo Neto ganha especial relevância, sob a marca que imprimem suas construções elaboradas de poemas, bem como a reformulação da relação do poema com a musicalidade, o afastamento do sujeito poético para com o eu empírico e a perspectiva do poema como reinvenção e reestruturação de signos e palavras no universo poético.

A proposta concreta da reutilização de artifícios do trabalho com a linguagem poética exerce diálogo profundo e direto com os poetas modernos. Porém, configura algo novo dentro dos usos da polissemia, do trocadilho, do *nonsense*, dos neologismos, tecnicismos, estrangeirismos, termos plurilíngues e de efeitos sonoros, realizando, por vezes, radical atomização de partes do discurso, a ruptura com a sintaxe, o trabalho de justaposição e redistribuição dos elementos da palavra, bem como a desintegração de seus morfemas, a abolição do verso, a não linearidade, o uso do espaço em branco, a ausência de pontuação e a sintaxe gráfica, por exemplo,

e, no plano temático-construtivo do poema, a utilização da cultura de massa como elemento literário, o que reflete o contexto histórico-social desse movimento.

Deslocando pilares do que se entendia e pretendia como “poesia”, valores que insurgem contra a lírica e, por conseguinte, contra a tradicional relação do eu para com a poesia são assumidos.

Nesse sentido, há uma estreita relação dialógica entre o Concretismo e a poética de Uchoa Leite, por meio da assimilação de diversos elementos com os quais essa poesia se realiza, como a realização da poesia visual, um legado de descontinuidade com a discursividade linear do poema, como chave de construção, do poema convertido em produto de rearticulação da linguagem, utilizando-se de elementos da cultura de massa, para a criação dos poemas, o afastamento do poema entendido, em uma noção mais geral, como lírico, que implica no afastamento da intencionalidade dos recursos melódicos do poema, na contenção emotivo/expressiva do eu ou, nesse caso, da despersonalização dele, da intensa utilização de humor e do processo de colagem na construção do poema, entre outros pontos de influência que se desdobram, por ter o Concretismo em seu horizonte de produção.

O dialogismo entre a poética de Uchoa Leite e a poesia concreta é visto, mais fortemente, a partir da publicação de *Signos/Gnosis* (1963-1970), em que os pontos de interseção e procedimentos concretistas supracitados são observados, atentando-se, principalmente, a poemas como “Signos/Gnosis” (2015, p. 80), mas acompanham o poeta em todas as suas publicações posteriores, em menor ou maior grau, como “espiralcaracol” (2015, p. 171), de *Isso não é aquilo* (1979-1982), poema visual, cuja forma se configura como a de um caracol, estruturado em um verso sobre o neologismo por justaposição das palavras “espiral” e “caracol”, que suscita, ao leitor, diálogo com o famoso poema de Augusto de Campos, “caracol”, fundamentado a partir desse signo.

A partir dessas colocações, temos um panorama geral de contexto que se desdobra em interesses de Sebastião Uchoa Leite e importantes pontos dialógicos de sua poesia. A partir dessa linha que se constrói com a análise de Hugo Friedrich da lírica moderna, juntamente às análises comparativas de Costa Lima, desenhando um pilar que fundamentará o antilirismo na poesia brasileira, João Cabral de Melo Neto, com sua conferência e, posteriormente, as contribuições do Concretismo na literatura, pode-se iniciar o estudo sobre as relações do eu e os elementos antilíricos na poesia de Uchoa Leite.

A reconfiguração histórico-literária do eu para com a poesia implica da formulação direta de sua poética e nas linhas de força que a sustentam. Cabe ressaltar que este estudo não inaugura o olhar sobre a poesia de Sebastião Uchoa Leite na perspectiva antilírica, discorrendo sobre sua relação com o eu e a subjetividade. Muitos, entre poetas, críticos literários e estudiosos da literatura em geral, leem sua poesia como filiada a essa tradição, embora, irreverente e inovador, tenha se valido da tradição literária, em seu panorama de produção, de forma a abraçar e se utilizar de tudo, tanto quanto – quando e como – lhe convinha. Assim, vale destacar leituras realizadas sobre sua poesia que contribuíram, amplamente, para a fundamentação deste estudo.

1.4 Pelos olhos do poeta: poesia e antilirismo

Como discutido, a poética de Sebastião Uchoa Leite se configura a partir de um panorama literário que legou, a sua geração, novos caminhos e possibilidades de encarar a subjetividade e a própria poesia. E fez com que, dialogando com as lições poéticas das vanguardas do seu tempo, o poeta pudesse ampliar, reposicionar e reconfigurar o lugar ocupado pelo eu.

O entendimento de como isso se dá exige um olhar atento para a produção literária do autor, compreendendo-a como produto, também, de suas atividades enquanto leitor, tradutor e crítico. Sua produção é, também, forma de elaboração de seus múltiplos papéis no mundo e é permeada por todas essas figurações, revelando aspectos importantes para a leitura de seus poemas.

Dessa forma, os textos produzidos por Uchoa Leite, para além dos poéticos, ganham especial relevância, por serem meios de compreensão de seu interesse sobre o antilirismo na literatura brasileira e de como isso reconfigura as questões sobre o eu e o valor da subjetividade na poesia. Analisar seu trabalho crítico permite que se leia o desdobramento desses interesses e seu tratamento obsessivamente recorrente.

Assim, este estudo recorre a títulos como *Participação da Palavra Poética* (1966), *Crítica Clandestina* (1986), *Jogos e Enganos* (1995) e *Crítica de Ouvido* (2003) para remontar o olhar do poeta sobre poesia, subjetividade e antilirismo. Nessas publicações, o crítico analisa a literatura produzida no mundo e no Brasil, e as tendências que se desenhavam, métodos e formas de articular a linguagem. Em

diálogo com suas assertivas, percebem-se edificações de manifestações do eu muito particulares em sua poesia. As atividades de crítico e poeta se atravessam, no sentido reflexivo da palavra, e resultam em argumentos de força nesta discussão.

Apesar de reconhecer a importância absoluta dos textos críticos publicados, que serão retomados na continuação deste estudo por serem base para as análises poéticas que se sucederão, neste momento, as ponderações serão alicerçadas a partir das análises que se estabeleceram em *Participação da Palavra Poética*, principalmente.

A importância deste livro se dá por diversos fatores, dentre eles, o fato de ser um volume crítico do início da carreira de Uchoa Leite nesta atividade, em que se realiza uma varredura analítica dos processos poéticos de importantes nomes da poesia brasileira até um breve período após a já então consolidada poesia concreta. A maneira incisiva que pauta os posicionamentos do crítico revela muito de como pensa e trabalha a poesia, em seu outro exercício literário. Além disso, a maneira comparativa e qualificativa com a qual se organizam o livro e as poéticas faz com que seja possível depreender a filiação literária, por assim dizer, do crítico-poeta ou poeta-crítico que o acompanham, talvez, com maior ou menor intensidade, ao longo de sua carreira como escritor.

Assim, *Participação da Palavra Poética* funciona como um importante guia para que se estabeleça esta discussão.

O ensaio em questão realiza uma varredura de temas e procedimentos poéticos do modernismo e vai pouco além do Concretismo, passando por diversos nomes importantes na poesia brasileira, para analisar, em linhas gerais, suas particularidades e posicionar seu grau de participação no cenário literário. Cabe ressaltar que, nas palavras do crítico, "(...) o grau de participação é medido pela capacidade do poeta de explorar ao máximo os recursos da linguagem segundo as condições do seu tempo histórico" (1966, p. 5).

Ao discorrer sobre a primeira geração do modernismo, o autor salienta (1966, p. 21) a árdua tarefa do grupo que, para além de criar novas formas na poesia, subverteu de modo radical uma visão do "verso-universo" (1966, p. 21) estratificada. E afirma, como sendo uma verdade dessa geração, a desmistificação da poesia, que a libertou de uma intransitividade estética, integrando-a ao real, atuando como resposta e com uma linguagem criativa. Assim, nos preceitos do crítico, a poesia moderna conferiu à literatura um valor positivo, por seu caráter inovador. E, a partir

dessa análise, é possível subentender um posicionamento em face da poesia que vinha se desenhando até então, com valores diferentes desses.

Tal percepção se reafirma em muitos outros momentos, como na análise da poesia de Manuel Bandeira, quando diz: “Em Bandeira a agressividade se dissolve na maior parte das vezes em humor, que é um dos elementos corrosivos que assinalamos, como solução antirromântica, antídoto” (1966, p. 24). As escolhas de palavras do crítico revelam uma perspectiva particular a respeito da poesia romântica, permitindo que se estabeleça uma relação de seus posicionamentos para com as concepções a respeito dessa poesia. A utilização do termo “antídoto” transparece essa questão. O autor entende o humor corrosivo como aliado ao movimento de distanciamento dos valores românticos, operando como combatente desses valores, um corretivo ou uma medicina.

Nessa linha, o humor é, na sequência desse pensamento, referido (1966, p. 24) por ele não como a falta de seriedade, mas como uma abertura e um enriquecimento da visão na poesia. Valores, do humor e da ironia, como distanciamento dos preceitos românticos e da inovação, que reclamou para si na construção de sua ossatura poética e utilizou, de fato, como forma de distanciamento do sentimentalismo e do eu expressional dos românticos, ao tematizar assuntos como, por exemplo, a morte, em poemas como “Aqui jaz” e outros, analisados no desenvolvimento desta discussão.

Na sequência, ao tratar da poética de Mário de Andrade, o crítico disserta sobre a aproximação entre o eu empírico e a poesia, uma vez que, em suas palavras:

Para Mário o poema é apenas mais um de seus inúmeros instrumentos de comunicação, ou ainda melhor, de expansão personalística. Tudo que estava em jogo entra como elemento de poesia nos seus versos, indiscriminadamente. Tanto participa dela ideias e até conceituações estéticas como meras sensações ou emoções sem foco de concentração. (Leite, 1966, p. 29)

Mais uma vez, a seleção lexical do crítico, ao dizer da “expansão personalística” e qualificar as ideias ou conceituações estéticas como “meras” sensações e emoções “sem foco de concentração”, permite que se vislumbre posicionamento do crítico frente a uma postura poética que atrela o eu empírico à poesia. Tais escolhas lexicais fazem com que, como já mencionado, *Participação na Palavra Poética* assumam importante papel sobre a compreensão dos posicionamentos de Uchoa Leite, presentificadas em sua atividade como crítico e poeta.

Adiante, nessa análise, o autor afirma que a atitude poético-participante de Mário de Andrade seria um sinal de sua curiosidade, variaria no plano intelectual e sensível e se daria mais do que como criação da linguagem, como “testemunho e testamento humano” (1966, p. 35).

O contraste de seu posicionamento em relação a procedimentos exercidos por Mário de Andrade, no aspecto da inventividade e elaboração da linguagem ao cunho sentimental e testemunhal da poesia, vem nas assertivas de comparação com Oswald de Andrade, ao afirmar que este ganhou mais “terreno” do que aquele. No comparativo de valores poéticos que salienta o crítico,

(...) há em Oswald muito mais virtualidades do que em Mário de Andrade. Por exemplo, o senso da objetividade da linguagem poética predomina nele. Também há nele um corte mais fundo e eficaz dos resíduos de sentimentalidade subjetiva. Podia-se prosseguir na estatística dos valores positivos e/ou negativos: menos erudição, mais improvisação/inventividade; – menos compreensão, mais agressividade –; menos amor, mais humor, – menos ciência, mais impaciência; – menos extensão, mais tensão, etc. (Leite, 1966, p. 36)

E, assim, ao escalonar e classificar valores positivos e negativos, na comparação dos poetas, ele revela sua perspectiva e posição diante da poesia moderna brasileira. Nas palavras do crítico, encontra-se sua filiação e a linha que seguiu em seu exercício poético, abrindo chaves de leitura para pensar sua poética.

Estudando a produção poética de Uchoa Leite, torna-se evidente como o poeta realiza um intenso diálogo com as leituras aqui citadas e compartilha, em muito, com o entendimento de um valor positivo da literatura que se afasta do que se entende, tradicionalmente, como lirismo. Assim, sua produção se estrutura nas linhas de força de valores antilíricos, distanciando-se de uma poesia sentimental, “ultrassubjetiva” (Leite, 1966, p. 49), erudita, pouco inventiva, segundo suas análises críticas.

Ao abordar Drummond, tais valores são reforçados, quando, em uma das análises, afirma que o poeta mineiro “Elimina a paisagem sentimental, transformando-a em situação objetiva (...)” (1966, p. 61), e, na continuação, ao elogiar a consciência crítica do poeta, que seria implacável, não autocomplacente, da qual nem ele mesmo escaparia.

Suas análises convergem com a perspectiva, anteriormente discutida, de Costa Lima em *Lira e Antilira*, não só ao discorrer sobre a poética de Drummond e de João Cabral – analisado por Uchoa Leite, na sequência –, mas também nos valores que

ambos compreendem como positivos da poesia: que se distancia da abstração, do sentimentalismo, da subjetividade e da erudição como valor lírico.

Neste momento, abre-se um parêntese na continuidade da análise de *Participação da Palavra Poética* para que se possa acrescentar um comentário sobre um fragmento de *Crítica de ouvido*, que trata do recurso da ironia em Drummond, como uma forma de viabilizar o processo de distanciamento do sentimentalismo: “a postura irônica inicial (drummondiana) serviu de antídoto ao envolvimento sentimental que dominou a poesia de Mário” (2003, p. 46). Por mais de um momento, em seus textos críticos, a ironia, a sátira e o humor são salientados dessa maneira e, também, sob um outro viés importante para o poeta, a interligação do poema com a realidade, como alega mais adiante, na mesma publicação: “a ironia é uma forma de compromisso com a realidade, ainda que adquira disfarces, pois ironizar significa dizer algo indiretamente” (p. 80). A ironia, a sátira e a paródia, para o crítico, posicionam seus mestres como “críticos de uma forma de realidade” (p. 80). Esses valores são assumidos pelo autor em sua poesia, de forma declarada, que correlaciona poesia ao real em sua produção poética.

Retornando ao volume crítico principal, deste momento, sucede à revisão da contribuição positiva da poesia de Oswald de Andrade e de Drummond – incluindo, também, Murilo Mendes – uma importante ponderação do crítico sobre a tendência que se desenhava na poesia moderna: “Deu-se o nascimento de uma poesia ultrassubjetivista, com tendências marcadas para um misticismo de características universalizantes” (1966, p. 68).

Nesse ponto, vem à tona, Vinicius de Moraes, como um dos principais representantes dessa tendência. Apesar de pontuar alguma evolução, o autor discorre sobre uma poesia lírica do poeta carioca e afirma que:

É uma poesia que se perde numa linguagem difusa, excessivamente vaga, não codificada em seus valores expressivos. O autor tenta comunicar um universo místico de angústias religiosas, mas sua linguagem fica aquém dessa comunicatividade: é impossível haver uma identificação com o poema que se elabora em termos tão restritamente subjetivantes. (...) Pressente-se o desejo de comunicação de um conteúdo conceitual, confusamente elaborado e emaranhado em um verdadeiro desperdício verbal e imagístico. (Leite, 1966, p. 69)

Pode-se perceber, nesse contexto, uma poesia intensamente subjetiva e com caráter intencionalmente comunicativo, mas que não busca estabelecer pontos de contato com seu leitor, ao contrário, busca individualizá-lo com um poema que se

estabeleça como a expressão ímpar de si, um acordo com o que afirmou João Cabral, na já referida conferência, *Poesia e Composição*:

É evidente que numa literatura como a de hoje, que parece haver substituído a preocupação de exprimir-se, anulando do momento da composição, a contraparte do autor na relação literária, que é o leitor e sua necessidade, a existência de uma teoria da composição é inconcebível. O autor de hoje trabalha à sua maneira, a maneira que ele considera mais conveniente à sua expressão pessoal. (Melo Neto, 2003, p. 11)

Analisando um momento posterior da poesia de Vinicius de Moraes, Uchoa Leite salienta que apesar de escrever sobre temáticas mais livres e diversificadas, algumas constantes pessoais e líricas permaneceriam: “Dessa temática agora livre (e não como antes presa a certas doutrinações místicas) o que se afirma mais é a presença de uma exaltação amorosa sensual. Os diversos sonetos e baladas de Vinicius estão embebidos dessa constante lírica” (1966, p. 71). E fala sobre a presença do romantismo na poesia de Moraes:

O crítico Sérgio Milliet assinalou, com alguma razão, a insidiosa presença do romantismo mesmo nos poetas mais engajados no modernismo. Vinicius de Moraes parece, mais do que um modernista, um neorromântico. O apego aos moldes tradicionais do soneto e da balada parece ser um recurso de delimitação de contenção lírica. Mas não é suficiente para resguardar uma exaltada sentimentalização da existência. Nem ainda para evitar a presença de certos clichês, como o recurso das antíteses, assinalado por Mário de Andrade. E de fato o clichê, a padronização estilística, não se reflete só em certos recursos formais e linguísticos. Na verdade estes recursos são informados também por uma visão sentimentalmente deformada do real. Por isso, sua expressão poética de certos problemas sociais não ultrapassam um certo limite subjetivo. Exprime uma visão piedosa, não realista e se conforma com uma imagem às vezes banal (...) (Leite, 1966, p. 71-72).

O recorte acima é um dos que permite que se trace a perspectiva de Uchoa Leite em relação ao lirismo na poesia brasileira. Ao analisar a poética de Vinicius de Moraes, o autor permite que se compreenda seu posicionamento frente à poesia mais subjetiva, intensamente lírica, e como, em suas palavras, isso se dá de forma dissociada do real. O eu, enquanto centro expressivo na poesia, deixa à margem o real. O crítico assinala ainda que, embora tente recorrer a recursos como o soneto e a balada, a fim de que houvesse alguma contenção lírica, o poeta não o consegue, realizando uma sentimentalização exaltada da existência. Embora houvesse, naquele momento da poesia de Moraes, mais liberdade temática, o limite do subjetivo não teria sido transposto.

Cabe dizer que o recurso da ironia como válvula de escape a visões românticas, como discorre o crítico, quando aborda a já discutida análise da poesia de Mário de Andrade e de Carlos Drummond, é reiterado (Leite, 1966, p. 73) com valor positivo,

novamente, por afastar, de certa forma, o poema da herança romântica e reestruturar o tratamento do sentimentalismo do eu.

Outros recortes analíticos do eu permitem compor o quadro de assertivas sobre os valores do crítico-poeta e do poeta-crítico, em relação ao antilirismo e ao eu na poesia. Neste momento, as considerações sobre o legado modernista de João Cabral surgem como um ponto de extrema importância a este estudo.

João Cabral, o “herdeiro do legado poético de Carlos Drummond” (Leite, 1966, p. 77), como define Sebastião Uchoa Leite, desenvolve um trabalho sobre estas questões que acabam por redefinir a subjetividade poética, o que ganha relevância na poesia moderna, e atinge um outro nível, a partir de João Cabral, estruturando a outra face do lirismo. O crítico ressalta que, embora haja um aparente aporte surrealista em seu primeiro livro, Cabral já exercia um controle intelectual da imagem – o que viria a se aprofundar. No trajeto iniciado pelo sonho, passando pelo viés do engenheiro e das inspirações arquitetônicas, a obra de João Cabral absorveria o real: quando se realiza, mostra a que veio e encontra suas definições próprias. A partir de “uma exclusiva visão fenomenológica da criação poética” (1996, p. 78) formal-conceptiva, Cabral de Melo Neto cria uma nova forma e um novo conteúdo. Nesse sentido, Uchoa Leite afirma ainda, em uma análise, que o poeta se apega ao concreto dos temas, afastando ilusões místicas da poesia e visualizando aspectos mais densos e reais, ao se apegar a temas como sua região. A evocação da terra do poeta não viria arraigada de sentimentalismo e subjetivismo, mas sim da incorporação do real em sua poesia, fazendo com que a realidade fosse retratada “sem o véu dos romantismos poéticos” (1966, p. 79).

A terminologia, para além das afirmações diretas, faz com que se possa entender, mais uma vez, as perspectivas de João Cabral, Uchoa Leite e Costa Lima, como convergentes sob a lógica de que os elementos românticos e líricos depositariam sobre a poesia um véu que encobriria o real.

Na análise que realiza do poema “O Rio”, o crítico-poeta não poupa elogios à maneira como João Cabral articula a linguagem:

A maestria do poeta está em que a estrutura final do poema ressoa ao espírito do leitor como poesia. É que a poética de Cabral dissolve a linearidade frásica e melódica dos versos, que passam a ser rigorosamente funcionais. É uma poética estrutural: percebe-se a beleza do poema como uma estrutura acabada. (Leite, 1966, p.80)

Quando o crítico fala, em análises sobre a poesia de João Cabral, revela pontos cruciais sobre si, que podem ser vislumbrados em sua atividade como poeta. O olhar sobre o outro e as considerações que advêm disso permitem entender sua perspectiva diante da poesia, uma escala de valores com os quais se filia, o lugar ocupado pelo poeta enquanto inteligência articuladora e como o eu se manifesta na produção literária.

Urge compreender que o crítico-poeta encara a criação literária de maneira análoga à de João Cabral, como fruto de uma inteligência que movimenta e reinventa o código já existente, de maneira divergente às formas líricas tradicionais que vigoravam até então, como produto de atividade laboral intensa e exercício racional.

Nesse contexto, os artifícios utilizados na inventividade poética são também destacados e cabíveis à filiação da lógica cabralina. Ao analisar *Morte e Vida Severina* (1955), Uchoa Leite destaca seu severo controle intelectual, apesar de uma linguagem mais acessível, bem como a construção de imagens plurissignificantes, como o relógio, a bala e a faca, representantes de uma inquietação poética, capazes de transformar virtudes do espírito retratado por meio de recursos poéticos que o fazem “sem poetizar o poema” (Leite, 1966, p. 80-81). Na escolha do termo, mostra-se, novamente, a face do crítico que aparece, também, no poeta, ao valorizar a construção do poema por elementos que destoam da possibilidade de “poetizar o poema” (1966, p. 81). Nesse sentido, a incorporação da realidade à poesia – “Realismo de visão = realismo de forma poética” (1966, p. 82) – por meio da linguagem é altamente valorizada pelo autor.

Neste momento, mais um parêntese se abre para trazer, novamente, fragmentos de *Crítica de ouvido*, que revelam mais sobre o pensamento do crítico-poeta sobre essas questões no universo cabralino:

No caso de Cabral, pode-se falar de um compromisso ético de ordem muito genérica. Essa ética é a da atividade contra a passividade, a do espírito crítico contra o conformismo, da escolha do difícil contra a entrega ao fácil, em suma, do domínio da vontade intelectual sobre os impulsos da emocionalidade. (Leite, 2003, p. 80-81)

O recorte direcionado a João Cabral denota a confluência da perspectiva do crítico sobre o poeta pernambucano e sua representatividade na poesia antilírica e cerebral da literatura brasileira, bem como a reafirmação do juízo de valor positivo sobre sua poética.

Seguindo na *Participação*, Uchoa Leite (1966, p. 85) afirma que os poetas que sucederam João Cabral de Melo Neto não exerceram grande participação na palavra poética, não ultrapassaram ou inauguraram novas concepções estilísticas já estabelecidas ou estavam atidos, ainda, como foi o caso de José Laurêncio, a uma “entranhada subjetividade”, resultando em poemas que, por mais que tivessem cunho comunicativo e social, não eram empreendidos de forma objetiva.

Assim, coube à poesia concreta dar conta dessas questões. Ressaltando o trabalho do grupo Noigandres – de Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos –, o crítico pernambucano chama a atenção ainda para o surgimento da figura do “poeta/crítico”, embora sinalize a importância de Drummond e Cabral “como crítica interna do poema e o exercício crítico amadorístico de Bandeira e Oswald.” (Leite, 1966, p. 91).

O autor sinaliza que, sob a influência de nomes como Mallarmé, Pound, Joyce, Oswald, Cabral e Maiakóvski, fundamentaram-se alguns caminhos para essa poesia, por meio de uma nova linguagem, a partir da realização de poemas-códigos e da fundamentação de uma poesia que ultrapassa o campo literário e se utiliza do campo gráfico, à diferença da poesia que se utiliza somente da “linguagem verbal e dos recursos que esta pode oferecer” (Leite, 1966, p. 93).

Dessa maneira, na escala valorativa de participação, a poesia concreta alcança altos níveis, ao inaugurar novos caminhos para se pensar a forma poética e o conteúdo, de maneira dialética. Valores que percebemos que se desdobram na poesia de Uchoa Leite, ao fazer uso de recursos por ela inaugurados, além de um conteúdo que partilha concepções com essa poesia.

Na sequência, o nome de Ferreira Gullar é trazido com grande importância à cena da poesia brasileira, ao iniciar a poesia neoconcreta. O autor analisa que o poeta em questão, em *A luta corporal* (1954), teria partido de fórmulas comuns à Geração de 45, mas continuado uma pesquisa sobre a forma poética, que, em alguns poemas, “chega até a exasperação, até às fronteiras convencionais do não poético em relação ao ponto de onde tinha partido” (Leite, 1966, p. 100) e, nas experiências finais, tem-se a destruição do verso e de seu significado, bem como a utilização dos recursos espaciais em branco e tipográficos.

Os procedimentos exercidos por Gullar, sinalizados como progressivos no grau de participação, são amplamente engrandecidos e legitimados enquanto fazer

poético, pelo crítico, e absorvidos e realizados, a sua maneira, na função de poeta, como se vê, no desenvolvimento dessa discussão, nos próximos capítulos.

Outro momento importante que permite vislumbrar o tratamento dessas questões, bem como seu interesse por elas, foi a entrevista dada por Uchoa Leite a Sueli Cavendish, publicada na *Revista Continente Multicultural*, em 2002. Muitos anos após a publicação de *Participação da Palavra Poética*, vê-se a permanência dessas questões do pensamento poético de Uchoa Leite, sobre o eu empírico, permitindo o acesso ao pensamento do poeta em relação às ideias que se associavam a sua poesia, a seu interesse pela escrita que enviesa o antilirismo, à valorização do trabalho com a linguagem e ao entendimento do lugar do eu na literatura, por exemplo.

Uma das perguntas feitas por Cavendish (2002, p. 63) é especialmente relevante a este estudo, por tratar de questões do eu, da negatividade e dos cursos do lirismo: “Negatividade, ironia/auto-ironia, amargura. Esse trinômio, tendendo para o esvaziamento progressivo do eu-lírico, tem muitas vezes caracterizado seu percurso. Você concorda com essa leitura?”. Em sua resposta, o poeta afirma o seguinte:

Não concordo de modo algum com esse “esvaziamento”, pois discordo do “ataque à tradição” de que alguns falam. Isso seria até uma *contradictio in terminis*, como diziam os escolásticos. Vamos voltar aos hieróglifos? Aliás, o que é o “eu lírico”, alguma sentimentalice? Se for, então sou *contra* mesmo. Não concordo com a linguagem complacente com lugares-comuns e pieguices em geral. (Leite, 2002, p. 63)

Com essas colocações, reitera-se a perspectiva deste trabalho de que a escrita de Sebastião Uchoa Leite não recusa a noção do eu da poesia, não o afasta por completo, mas dá a ele outra destinação, repensando-o no poema, dialogando com a tradição, servindo-se dela para criar algo ímpar. A postura do poeta é antropofágica na leitura da tradição, no sentido de realocá-la, de pensá-la segundo sua realidade e por meio de métodos e formas de tratamento com a linguagem inovadores, reclamando novas possibilidades poéticas para o eu na poesia, a partir da utilização de elementos antilíricos; afastando-se de valores sentimentais e subjetivos tradicionalmente reconhecidos e reafirmados na poesia moderna. Nesse caso, o eu ocupa, por vezes, o lugar central em seus poemas, mas o faz de forma objetiva, como objeto de estudo na poesia, experimental e analiticamente.

Como diz na entrevista, sobre a literatura, em geral, em seu caráter obsessivamente autorreflexivo, no esforço de buscar a si mesmo e marcado pela negatividade, Uchoa Leite destaca a qualidade intertextual de sua produção e a

tentativa de concretizar o real, de aproximar-se da realidade e de “seus horrores” (Leite, 2002, p. 62). E reafirma, noutro momento, o caráter heterodoxo de seus interesses, amplamente perceptível em sua atividade como poeta e como crítico.

Por fim, um texto de Uchoa Leite, fragmento de um trecho de seu “Plano de Trabalho”, do projeto apresentado para a Bolsa Vitae das Artes, foi escolhido para finalizar este momento, por seu alto valor ao sintetizar as questões aqui tratadas e levantadas a partir das próprias análises do poeta-crítico/crítico-poeta. “Perplexidade”, publicado, originalmente, em *A regra secreta*, Coleção Alguidar, em 2002, e incluído em seu volume de *Poesia completa* (2015), encerra o maior momento, neste estudo, em que o poeta desvela a chave para sua poesia, ao falar sobre a literatura:

A poesia submissa, dócil à nossa vontade, nunca lhe passou pela cabeça, embora sempre tenha tido admiração pelos que se propuseram o plano de escrever um livro determinado e o conseguiram. Assim foram os casos, entre nós, de alguns exemplos muito raros, como o Jorge de Lima de *Invenção de Orfeu*, o João Cabral de Melo Neto de *Educação pela pedra* ou o Haroldo de Campos das *Galáxias*. Mas foi Baudelaire quem disse que só valia a pena ler autores ou obras que fossem além do seu projeto. O que se sucede só com os que foram ou são grandes poetas e, às vezes, grandes intelectuais. Pequenos poetas e intelectuais menores, como é o caso do concorrente, costumam também temer grandes projetos ou, quase sempre, não ter projeto algum e entregar-se ao acaso. Não sabem o que lhes pode acontecer, e, por isso, a lei do acaso lhes parece a melhor do universo poético. O que se propõe aqui é o paradoxo de um projeto poético que ainda não sabe como vai se cumprir ou desenvolver, mas que espera se cumprir no tempo devido. (Leite, 2015, p. 399)

1.5 Introdução às representações identificadas: três análises poéticas

Até aqui, realizou-se uma discussão geral sobre a poética de Sebastião Uchoa Leite, retomando aspectos da poesia moderna e do antilirismo por múltiplas perspectivas, a fim de investigar a realocação da subjetividade e o tratamento do eu em sua poesia. Neste momento, em um movimento mais direto de análise, a atenção desta pesquisa recai sobre sua produção poética.

Por meio da leitura sistemática de sua obra, foram identificados três configurações do eu antilírico ou lírico-antilírico em seus poemas. Assim, três agrupamentos foram elencados para melhor serem apurados. Vale dizer que tais agrupamentos não são exclusivos ou autossuficientes, e que o eu lírico-antilírico transita por entre essas percepções. Os poemas figuram interseções, sem haver um *locus* somente, em que o eu possa ser fixado. A divisão que este estudo propõe e desenvolve, nos próximos capítulos, busca, portanto, abarcar um grupo com

características gerais semelhantes entre si, no que se refere ao tratamento do eu e da subjetividade.

Na linha do legado poético que o poeta abraça, atravessado pela literatura que o antecede e pelas vanguardas de seu tempo, foi possível notar que o poeta estrutura, em linhas de força antilíricas, o sujeito poético das seguintes maneiras: 1) em uma postura reflexiva, investigativo, filosófico; 2) como um eu que busca o próprio apagamento, aniquilação, afastamento de si, sepultamento, o “antieu”; e 3) como um eu mascarado, utilizando-se amplamente do recurso das máscaras, associando-se à despersonalização e à autoficcionalização.

Para cada agrupamento, posteriormente, será dedicado um capítulo exclusivo, em que será lido um poema-paradigma que abarca, majoritariamente, as características do grupo, bem como demais poemas que o compõem. Por agora, a fim de ilustrar os aspectos particulares que constituem os conjuntos sobressaltados, realiza-se uma leitura de caráter introdutório de cada um deles, por meio dos poemas: “Numa suíte de hotel” (eu reflexivo), “Nego”, (antieu) e “Drácula” (eu mascarado).

1.5.1 Um eu reflexivo

Em incontáveis momentos, o foco dos poemas de Uchoa Leite recai sobre o eu, tomando a centralidade temática e formulando imagens obsessivamente recorrentes em sua produção poética. No entanto, isso se dá sem que valores tradicionalmente líricos sejam suscitados, consoante à lógica e à discussão que se construiu até o presente momento. No poema “Numa suíte de hotel” (2015, p. 278), publicado em *A uma incógnita*, na subseção “Nós cegos”, tem-se:

O espelho da toilette
 Reverte a imagem
 No espelho-olho
 Da porta
 Em múltiplos labirínticos
 De auto-espionagem
Je est un autre

O espelho abre o poema, a partir de um jogo de reflexos e inversões em que as várias superfícies refletoras, o próprio olho que as vê, o espelho da *toilette* e o espelho-olho da porta, (des)dobram imagens do sujeito que está ali. As múltiplas projeções geradas com isso, porém, não são somente externas, mas também parecem acontecer no interior do eu a partir do reflexo externo. Nos olhos, portanto, intermédios entre o exterior e o interior, opera um jogo imagético de reflexos e, a partir

deles, tem-se a porta para que o foco recaia sobre o eu, revelando, assim, a natureza múltipla desse eu. E o *espreitamento* de si, a dual aproximação – cautelosa e distante, por ser intermediada por reflexos – ocorre, justamente, em um ambiente que não promove qualquer noção de familiaridade ao sujeito, uma suíte de hotel. A aproximação do eu para consigo mesmo se realiza, portanto, em um ambiente de estranheza, por onde muitos passam, mas sem deixar impressões para além de ocasionais itens esquecidos, sem suscitar alguma sentimentalidade, nem no ambiente em que esse encontro ocorre.

Para além do ambiente, o olhar que espreita é intermédio do eu que se posiciona de forma investigativa, a fim de apreender a si mesmo, mas também o leitor que vislumbra esse outro eu, por meio desse olhar, ao mesmo tempo que observa toda a cena. O poema leva o leitor, por meio da gradação de imagens, a acreditar que seria possível apreender alguma coisa externa ou interna do sujeito. Porém, o que se encontra ao se aproximar é o outro, não só admitindo uma pluralidade da existência, confessadamente existindo em “múltiplos labirínticos”, em um labirinto de reflexos, e como autoespião de si, mas também afastando-se, ao passo que se aproxima. O leitor, praticamente, nada apreende do eu que se reflete.

O primeiro momento em que a alusão direta ao eu ocorre é no morfema “auto”. Apesar do foco no eu, somente no penúltimo verso, ele aparece de fato. Além disso, o resultado da espionagem frustra as expectativas de quem a acompanha ao imaginar que resultaria em quaisquer vestígios ou conclusões egocentradas ou na alusão a algo sólido, característico do eu expressional com alguma nuance autobiográfica na cena. Ao contrário, o leitor depara-se com a sentença conclusiva final, “*Je est un autre*”.

Nesta última alusão ao eu, o segundo momento em que ele se presentifica no poema, agora, mais explicitamente, por meio do pronome francês, “je”, na alusão direta à proposição de Rimbaud em sua carta a Georges Izambard em 1871³, em que trata de questões sobre a forma de pensar o eu. A sentença traz, originalmente, uma questão filosófica de se pensar o eu, ao concordá-lo com a terceira pessoa do singular, “est”, conferindo ao pronome tratamento diferente do usual dado pela primeira pessoa do discurso. Assim, o verbo denota afastamento do sujeito ao tratar desse “eu” que

³ RIMBAUD, Arthur. *Carta a Georges Izambard* (1871). In: _____. Correspondência. Tradução, notas e comentários de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2009a. p. 34-36.

remeteria a si próprio. Além disso, o valor reclamado ao fim da sentença estabiliza o eu como um outro. O afastamento é ainda maior por se tratar de uma citação, o eu que “é” nem é originalmente o eu que fala. Cabe ressaltar, ainda, que o poema se realiza por parte de uma subjetividade que viveu isso e que relata. Há uma subjetividade, aqui, que fala e que se assusta diante da estranheza de si. Há um, dentre os múltiplos, que se defronta com a situação em questão e realiza o susto e a tentativa do movimento de investigação.

Porém, ao aproximar-se de si, afasta-se. Esse eu escapa de ser apreendido por compreender uma identidade multifacetada. O sujeito não é uno e o sujeito que se observa não vê seu eu genuíno à sua frente. Sobre essa questão, ainda, José Carlos Pinheiro Prioste afirma:

Ao afirmar que o eu é um outro, o poeta questiona o princípio da identidade como uma relação de igualdade absoluta, e pensa o eu como um universo desconhecido para si próprio. Outro eu habitaria o mesmo eu que se apresentaria, então, como diferença do mesmo e não como igualdade absoluta. No lugar da igualdade, a diferença, e ao invés de identidade unitária, uma permanente transformação que não repousa mais na definibilidade da certeza absoluta de uma verdade inquestionável, mas na inconstância de uma identificação que se modifica como as águas de qualquer rio em um constante correr. (Prioste, 2016, np).

Essa atitude filosófica diante do eu configura uma marca na poética de Sebastião Uchoa Leite, que emprega, na poesia, a busca e o reconhecimento da multiplicidade em relação à natureza da identidade humana e dos signos.

A partir disso, é possível pensar também a ficcionalização do eu e a despersonalização de si, neste processo, fazendo com que o eu empírico se desassocie do sujeito poético, inclusive, no poema, quando ele parece ser aquele que estava no quarto de hotel a se observar. O sujeito da poesia reclama para si a própria ficcionalização, a estetização do real, e, no olho, assim como no espelho, encontra intermédios que delimitam de forma tênue o limite entre o exterior e o interior; o real e a ficção.

Nesse sentido, vale destacar o fragmento de Uchoa Leite no texto que escreve para a introdução da edição traduzida por ele mesmo para o português brasileiro de *Signos em Rotação*, de Octavio Paz, conferindo-lhe uma “(...) visão poética como série de repetições, de semelhanças, de atos análogos, enfim, série de reflexos em que o ‘o mundo se evapora’, perdendo-se a noção de real no movimento” (1986, p. 9).

Além disso, Uchoa Leite correlaciona em um esquema: o mundo, a consciência e o reflexo, o que é fundamental para esta discussão. Nesse caso, o mundo seria

responsável pela imagem da consciência, e a consciência seria responsável pelo reflexo do mundo – tal concepção é trazida em seus poemas no primeiro grupo, quando trata do eu filosófico, em relação à consciência e ao mundo, o externo, a partir de reflexos que geram as reflexões.

Os movimentos de aproximação e distanciamento, de conceituações ambíguas, de olhar à espreita e em busca (d)o eu, por caminhos labirínticos, encontrando múltiplos e outros, perto de quase tudo ou quase perto o suficiente para revelar a si fazem com que o eu esteja no poema, mesmo quando se retira, quando se encontra em simulacro, reflexo, especulação ou outrem.

O poeta que espreita o mundo, a realidade e a si mesmo, nas palavras de Paulo Andrade (2014, p. 80), em seu livro *O poeta-espião: a antilírica de Sebastião Uchoa Leite*, pratica exercício análogo ao do *voyeur*, que o faz por frestas e fechaduras, embora nem todos os cantos se deixem espreitar. O ato de olhar, ainda que de maneira peculiar, funciona como o intermédio entre o poeta, o mundo e o próprio eu. Na impermeabilidade do olhar, porém, reside alguma angústia de não se chegar ao que se pretenderia, portanto, adivinhar. Do enxergar, ora turvo, ora límpido; ora para si, ora para o outro, insurge um sentimento de angústia do eu que reflete também no exercício do poeta:

Assim, a espreita do mundo é também uma espionagem pelo vazio interior – e o “eu” é sempre um suspeito. Nessa investigação, vem à tona a voracidade das pulsões e dos conflitos humanos, que ameaçam o autocontrole exigido pela civilização (e pela poesia). (Alcides, 2016, p. 26)

Esta primeira forma de representação do eu lírico-antilírico identificada nos poemas de Uchoa Leite se dá em torno do eu de maneira especulativa, com a qual um sujeito poético assume a disposição do ser pensante, de uma inteligência articuladora da linguagem e também reflexiva sobre ela e sobre si, interrogando tudo: a literatura, a filosofia, o sentido, a origem, o gênero, a poesia, o mundo, as certezas e identidades. De todo modo, ao pensar este eu reflexivo, não é só algo negativo que desponta, no sentido de um eu que não se encontra ou encontra um vazio, mas é a própria reflexão poética que surge como interesse do eu que só assim se encontra ou se entrevê.

1.5.2 Um antieu

A segunda forma identificada pela qual o eu é arquitetado, observada neste estudo, é a do “antieu”. Instaurando-se no paradoxo da realização possível, o eu é representado exprimindo senso de oposição a si, em um lugar de contrariedade, por vezes, buscando anular-se, implodir-se, aniquilar-se ou negar a si próprio, mas tematizando, ainda, o próprio eu.

Nesse caso, o poema “Nego”, também inserido na seção “Nós cegos” de *A uma incógnita* (2015, p. 263), permite vislumbrar as questões aqui levantadas que marcam o segundo agrupamento de poemas.

Nego

Não só o ego
Mas o nó cego
Da negação
Do ego

O título do poema é uma síntese do que este trabalho procura investigar nesta categoria do antieu. A dimensão sonora da palavra escolhida para o título do poema, “nego”, condensa em si o valor de “negar”, conjugado em “nego”, o eu, presente na conjugação verbal da primeira pessoa do singular e o próprio “ego”, componente da palavra, remetendo, mais uma vez, ao eu. Assim, o título do poema concentra, em si, radicalmente a segunda forma de representação do eu elencada neste trabalho, a do antieu, e que pode ser desdobrada ainda muito negativamente de várias formas.

A carga negativa e de negação se perpetuam e escalonam durante o poema. No primeiro verso, tem-se, novamente, a negação do ego, o núcleo do ser, centro das vivências e dos atos de um indivíduo. Os demais versos crescem e escalonam no “nó cego”; a negação do ego é o nó cego, ponto em que não se enxerga algo, pois não se pode negar aquilo que não se pode ver. E, nas tantas investidas da negação do ego, encontra-se a derrota, pois o ego persiste a ponto de ser ele que encerra o poema.

O possível paradoxo ou *nonsense* aqui instaurado, em uma poesia que nega o ego, mas trata, desde seu início, dele, de um sujeito que nega a si, em seu cerne, configuraria um nó do raciocínio que vai em *linha* reta, simples e lógico. Este tópico em particular é discorrido por Uchoa Leite, em seu exercício como crítico, como um importante valor da literatura pelo qual se produz sentidos à margem da racionalidade e será apresentado nos capítulos adiante.

Ainda, sobre a questão da racionalidade e da analogia do pensamento com a linha, no poema “elogio da prosa”, de *Signos/Gnosis e outros* (1963-1970) o poeta estabelece um elogio à forma de se pensar no exercício da prosa, em “linha reta e não rotativa” (2015, p. 78), o que, para além da ironia de a ideia se configurar por meio de um poema, ainda acaba por revelar a diferente maneira com a qual opera sua poesia, estabelecendo dobras sobre si, sobre a linguagem e, por meio dela, permitindo produzir sempre novos sentidos e obter novas perspectivas sobre os símbolos empregados.

A negação do ego geraria, além disso, um nó cego, que impossibilitaria o vislumbre de algo a mais e a isto também recai a negação do sujeito poético. A negação, em Uchoa Leite, não anula, necessariamente, mas abre possibilidades. Este poema em questão, que tem, no início de seu primeiro verso, o “Não”, não anula o que se nega, mas cresce outra negação, negando a própria negação do ego. O eu não reclama para si nada, diretamente. Mas nega tudo. E ao negar tudo, abre possibilidade a aceitar também, pois nega o próprio nó da negação. E o faz, “illogicamente”, ao tematizar o ego do início ao fim do poema.

Aqui, uma outra postura, posteriormente discutida, filosófico-poética, é sustentada pelo eu. E, assim, instaura-se outra maneira de o representar. Embora a tentativa seja de negação, anulação e contrariedade, o eu segue sendo mote de sua poesia, na máxima de que, no intenso exercício de buscar esquecer, é estabelecida a rememoração constante.

1.5.3 Um eu sob máscaras

O último grupo de poemas se dá nas linhas de força da despersonalização do sujeito, da ficcionalização de si e do uso de máscaras. A seleção de poemas permite analisar momentos em que o eu aparece utilizando-se de máscaras e, assim, traz a ambiguidade própria da autorrepresentação. Há que se pensar no artifício da máscara como algo que sobrepõe o eu, mas não o anula ou o exclui. Por detrás da máscara, o eu fala e existe.

Na análise deste conjunto, em específico, é possível observar a gradação da presença do autor e os diferentes níveis de utilização das máscaras, suscitando questões sobre a aproximação e o afastamento do sujeito poético para com o empírico

e sobre o que o uso deste artifício permite pensar sobre sua poesia. No poema “Drácula” (2015, p. 106), é possível observar a utilização desse artifício:

Drácula

esvoaço janela adentro
 estou aqui ao lado
 do teu pescoço longo e branco
 com meus dentes pontiagudos
 para esse coito tão vermelho
 você desperta em transe
 esvoaço outra vez
 à meia luz dos lampiões
 de volta à minha máscara
 quando entro na sala
 com cara distinta e lívida
 de olheiras esverdeadas
 a minha imagem em negativo
 não se reflete no espelho
 você solta um grito de horror
 esvoaço janela afora

Sob a máscara da mais clássica personagem vampiresca, que habita não só o universo literário, mas também cinematográfico, teatral e dos quadrinhos – com os quais estabelece uma relação direta em técnicas formais poéticas ou alusões explícitas em sua poesia – o poeta, ora vampiro, Conde Drácula, ora morcego, variação da própria personagem, ambienta um poema em uma esfera do tenebroso, misterioso e do jogo críptico, entre o oculto e o explícito.

Corrompendo – ou *corroendo* – a pureza do “pescoço longo e branco” por meio da imagem da (ponte)agudeza dos dentes, o horror, que se instaura por meio de elementos clássicos do universo do vampiro conde, configurado por Bram Stoker em 1897, e de peculiaridades constituídas por traços de sua poética, se dá no ato predatório “à meia luz” que suscita a imagem do sangue vermelho, realizado pelo vampiro, em sua capacidade de executar entradas e saídas, transmutando-se em morcego, de forma despercebida, na construção cuja face – assumidamente mascarada: “de volta à minha máscara” – revela um ser de feições sombrias e aterrorizantes, de rosto lívido e olheiras esverdeadas, que culmina no grito.

Vale ressaltar que a temática da inversão e do olhar se presentifica mais uma vez. Neste momento, no entanto, a inversão não se dá pelo espelhamento – dado que o vampiro não possui reflexo –, mas sim na composição do verso “a minha imagem em negativo”, aludindo à inversão das cores da composição usual daquela figura. A imagem em negativo configura um outro daquele ser, semelhante, porém, com valor

da inversão. O vampiro, máscara que o eu assume no poema, narra como um espectador, a própria cena.

Nestas considerações, é possível perceber a intersecção inevitável das ideias que fundamentam a separação para classificação dos grupos. O eu, com traços mais ou menos demarcados, passeia pelas representações aqui levantadas.

Porém, mais do que as imagens que suscitam o horror, a construção gradativa da cena leva o leitor a buscar a figura que, ao fim, mais uma vez, ausenta-se em fuga e cuja face, caso capturado, não corresponderia à do poeta, despindo-se de ser sujeito empírico e transmutando-se em um outro.

É possível pensar ainda sobre a identidade multifacetada da máscara escolhida, o vampiro. Um ser que, em uma mesma existência, porta três nuances: os traços humanos que remetem ao indivíduo que ele foi; a forma vampiresca, alterando o aspecto humano e o transfigurando no macabro predador; e a forma animalesca, em sua transposição para morcego. A multiplicidade identitária marca, até mesmo, a máscara utilizada.

Essa perspectiva retoma, por assim dizer, uma questão jamais abandonada na poesia de Uchoa Leite: o eu. E faz com que seja possível vislumbrar, em sua poesia, fundamentada com elementos antilíricos, a face do lirismo. Nesse caso, ao discorrer sobre a lírica, Achcar (1994, p.50) atesta a criação de uma *persona* em que o sujeito empírico “se traduziria” de forma fictícia em um “sujeito lírico”, enquanto Hamburger, em *A Verdade da Poesia* (2007, p. 74), afirma que “o eu de um poeta era o que esse poeta escolhia fazer dele, sua identidade devendo ser encontrada apenas nos corpos que ele escolhia ocupar”.

Portanto, este último bloco de poemas se encontra na importante intersecção em que o eu da poesia de Sebastião Uchoa Leite reside, isto é, no lugar do nó antilírico.

2. O EU REFLEXIVO: ANÁLISES DO PRIMEIRO AGRUPAMENTO

Entre a árvore, a brisa brinca
 Com a víbora que me veste;
 Um sorriso, que o dente trinca
 E o apetite apresta ao teste,
 Sobre o Jardim arrisca a cauda,
 E meu triângulo esmeralda
 Mostra a língua de duplo fio...
 Cobra serei, mas cobra arguta,
 Cujo veneno, ainda que vil,
 Deixa longe a douta cicuta!
 Paul Valéry⁴

A primeira maneira como o eu é representado, identificada nos poemas de Sebastião Uchoa Leite, percorre um obsessivo caminho circular, ponderando sobre o dentro e o fora, perseguindo a si próprio e buscando incansavelmente aproximar-se de sua origem. Um eu autoespeculativo assume a poesia e propõe suas reflexões por meio de duas formas, principalmente.

A primeira delas é a serpentiforme. Nesta, realiza-se uma poesia sinuosa e que explora sua dimensão circular ou cíclica por meio da linguagem, utilizando-se de seus artifícios para também indagar sobre sua natureza; o eu parte do símbolo da serpente que morde a própria cauda – “O que está em torno do/ O eterno retorno do eterno ciclo” (Leite, 2015, p. 82) – e busca olhar para dentro de si, indaga-se sobre sua origem, tentando apreender a própria cauda ou um rastro de si – “qual minha origem? pergunto na vertigem” (p. 98).

A outra é viabilizada através de um eu que se apresenta como um objeto sob olhar analítico. Este eu se coloca sob o microscópio, busca se analisar e olha atentamente para si, buscando seus próprios relances, sob feixes de luz, o que o leva a enveredar por labirintos internos. Este eu também se persegue, e remonta o ciclo da cobra que (re)morde a própria cauda, mas o faz por meio de outros artifícios que não exploram necessariamente a circularidade da linguagem, como o primeiro. Mas se mantém em movimento de retorno ao ponto primordial de suas indagações, ele próprio, como um especulador ou estudioso, que abre certa distância de seu objeto de estudo para exercer melhor análise. Dessa forma, desloca-se de si.

Independentemente de quaisquer que sejam os meios, a reflexão marca os poemas deste primeiro agrupamento. E se estende em uma unidade que costura, por meio destes poemas, uma volta em torno de sua obra, desenhando um caminho

⁴ VALÉRY, Paul. “Esboço de uma serpente”. In: A. CAMPOS, Paul Valéry: a Serpente e o Pensar”, 1984, p. 27.

circular em que, ao estabelecer a poesia, volta para o próprio eu, o cerne de tudo. Cabe ressaltar, ainda, que as análises posteriores discutem a maneira com a qual, apesar de ocupar o lugar central nesta discussão, este eu se realiza em um embate com o eu lírico, nas linhas de força do antilirismo, que deslocam a subjetividade.

A denominação “eu-serpens” ou ser pensante, para além de determinar um ser de consciência ativa, sob postura filosófica e raciocínio ávido, é fruto também de terminologias utilizadas pelo próprio poeta no poema que fundamenta, como paradigma, este capítulo: “Enroscado no Serpens”. Publicado originalmente em *Cortes/Toques* (1988), o poema permite que se enxergue com mais clareza o movimento de reflexão consciente desse eu, abrindo uma chave de leitura e compreensão desta forma, pela qual o eu se viabiliza em sua poesia, nos poemas compreendidos em todo este grupo.

Eis-me: o eu-em-si
 monstro
 enroscado em silepses
 ensimesmudo
 no sono eulemental
 entre as vias venenosas
 de pesadelos cogumelos
 apocalípticos euclípticos.
 Eis-me: todos-os-eus
 euscatológico
 eucríptico
 eu-fim. (Leite, 2015, p. 183)

Fundamentado no universo do eu, em movimento de órbita em torno de si, o sujeito do enunciado se configurando como o ser pensante, *serpens*, em movimento (auto)reflexivo, desdobrando-se em atos e concepções, como um fim em si.

A partir desse ser, múltiplos caminhos se abrem sob um mesmo centro – e radical. O “serpear”, que alude ao movimento da serpente, é também movimento ondular, andar dando voltas, sinuoso, como a linguagem e a própria poesia exploram, aumentando as possibilidades comunicativas. Ele é, ainda, o movimento do animal predador para emboscar a presa, circulando em torno dela, à espera do momento fortuito, analogamente ao movimento do eu, que tenta apreender-se e, como em outros poemas, assume a postura do predador diante das palavras.

Um olhar atento revela que o eu se apresenta do primeiro ao último verso, “Eis-me: o eu-em-si” e “eu-fim”, e está “Enroscado no serpens”, (des)dobrado sobre essa consciência pensante, enrodilhado sobre sua condição e em sua forma de realizar o

mundo e a si próprio, atrelado a isso, indissociavelmente. E a figura da serpente, mais uma vez, representa o movimento do eu, ao enroscar-se à presa, quebrantá-la e, enfim, predá-la. A serpente é o ser que circunda sua presa e prepara o bote, como o eu realiza, das palavras e de si. Este animal, que transpassa as presas no bote e inocula-se dentro delas está atrelado ao eu, que, repetindo-se no pronome da primeira pessoa, se instaura, morfo-semanticamente, nas palavras criadas por neologismos, como: *eulemental*, *euclípticos*, *euscatológico*, *eucríptico* e *ensimesmudo*.

Nesse momento, uma questão curiosa ganha foco: como se dá a relação de deslocamento de um sujeito lírico em um poema que trata, em absoluto, sobre o eu e em que ele se apresenta a cada verso, do início ao fim? A análise deste poema realizada por Paulo Andrade em *O poeta-espião: a antilírica de Sebastião Uchoa Leite* (2014) corrobora com a perspectiva defendida por este estudo, de que, apesar do foco no eu, a poesia de Uchoa Leite não tende ao narcisismo poético ou à expansão do poeta e do sujeito poético por meio da poesia:

Longe de significar um alto grau de centramento ou puro exercício narcísico, a inserção da primeira pessoa na formação dos vocábulos tem como intenção promover uma redefinição hostil e agressiva de si mesmo. Ao revelar todos-os-eus de sua identidade multiforme, o sujeito poético descreve com humor um eu escatológico e “críptico” que busca sempre esconder-se em criptas, grotas, adotando um estilo gauche e burlesco, ao se definir. A serpente é encenada em sua postura escorregadia, deslizante, cujo efeito, materializado pelas sibilantes em [s], atravessa todo o texto ampliando o traço de sinuosidade, e por sua vez, de dissimulação. (Andrade, 2014, p. 48)

Tais questões se refletem na poética de Uchoa Leite como uma série de combinações de ideias, imagens e signos que se desmontam e remontam, juntamente ao recurso do humor e da ironia que, neste caso específico, pode residir na existência de um eu que se busca, desdobra-se em múltiplos e se encerra em si, sem entregar quase nada de sua intimidade e de seu interior ao leitor, que acompanha esse movimento com as expectativas frustradas, ao fim. Com o uso desses recursos, o eu se configura a partir de uma perspectiva que o afasta do tom dramático ou sentimental que, tradicionalmente, invadiria uma poesia-retrato de autoinvestigação e indagação obsessiva de si.

Do recorte acima, sobressai também a natureza multiforme desse eu, que se transmuta por entre morfemas, originando também novas palavras e se traduzindo por novas perspectivas, até se metamorfosear em “monstro” – imagem à qual recorre, por vezes, o poeta, e se ver em agonia, enroscado na linguagem, em “silepses”, em que os sentidos literais e figurados coexistem. Admite-se um eu transitório,

metamorfoseado, múltiplo, que coexiste com todos os seus eus e inaugura uma jornada especulativa sobre si.

O sujeito do poema se apresenta ao mesmo passo que estabelece um jogo que se pode dizer lúdico: de esconder-se, de ocultamentos, de se encriptar; um jogo “eucríptico”, em si mesmo, “ensimesmado”. Passa, depois, para o estágio do sono, o *sono eulemental*, básico, primordial. Sono este, no entanto, que se realiza como “sonho” – ou pesadelo –, viagem. Entre “vias venenosas de pesadelos cogumelos apocalípticos” – pelas “vias venenosas” da serpente, os caminhos, aqui, levam o eu a transitar por um universo onírico da viagem, de opioides, que guiam o eu por meandros a transitar pelos limites da realidade, através do sonho/pesadelo.

Cabe ressaltar, brevemente, uma semelhança explorada em outros momentos também, da empreitada ao interior de si e das múltiplas identidades do eu com o universo de Lewis Carroll, de *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) ou *Through the Looking-Glass* (1871). Os trabalhos de tradução e crítica de Uchoa Leite, mais direta ou indiretamente, revelam interesses do sujeito empírico e um ponto de subjetividade, principalmente, em sua obsessão sobre o eu, e reverberam em sua poesia, instaurando formas de se abordar essa busca de si e o encontro com a multiplicidade de eus existentes.

Nesse caso, os “pesadelos cogumelos” – que, na literatura de Carroll são instrumentos de mudança e passagem de um estágio do eu para outro – “apocalípticos”, revelam algo particular sobre o fim e remetem ao escatológico, aterrorizante, obscuro, termos apocalípticos *euclípticos*. E o faz esconder-se de novo, em meio à palavra “eclíptico”, que remete justamente ao movimento eclipsar dos astros.

Porém, após esse movimento, surge, novamente, reiniciando o ciclo: *Eis-me: todos-os-eus*. Na anáfora, o movimento cíclico de eus se dá de forma tão interligada que até mesmo o hífen os faz uma só palavra. Apresentando-se em seus mais íntimos estágios, escatológicos, nas entranhas e no que se exterioriza; escondendo-se, rasteiro e observador oculto; e, por fim, dobrando-se sobre si mesmo, “eu-fim”, simultaneamente, ponto de chegada e de origem, que se emenda com “eu-em-si”, no primeiro verso, recuperando o movimento da cobra que morde a própria cauda, reiniciando o ciclo/círculo.

Antes de explorar essa questão, porém, vale ressaltar que, dentre os recursos utilizados na maneira particular de posicionar a subjetividade – o eu no poema –, é

possível notar a abordagem similar à linguagem experimental como forma de abrir múltiplas vias de sentido, sem que se tome o caminho do sentimentalismo. Nesse aspecto, a desmontagem/remontagem das palavras concretiza, no poema, uma via para se pensar o eu como a linguagem, em relação às possibilidades de estudo, desmonte, combinação e fragmentação existentes. Outro recurso é o da silepse que, na linha de pensamento de Duda Machado (2012, p. 160), evocaria o humor irônico do poema por meio da “declinação dos estados do corpo formada pela concordância das palavras-montagem”.

Através da sonoridade, por meio das aliterações, dos ecos e das repetições fonéticas de morfemas, arquiteta-se a construção da identidade multiforme do eu, bem como a associação do sujeito lírico à serpente e ao ser pensante, que denotam sua autoconsciência enquanto ser no mundo. Nesse caso, a sonoridade da sibilação dos plurais, associando-se ao som de serpente, /s/, insinua também o som de seu movimento sinuoso, rasteiro, próprio do ser que se esgueira. É na relação com o animal e nos diversos significados dos jogos de palavras, na composição da forma poética, que vemos o eu ocupar figura de centralidade, reiterando o pensamento de que o antilirismo não rechaça o eu, mas sim concede a ele outra destinação.

Por fim, recuperando a imagem já mencionada, a da serpente que morde a própria cauda, discute-se a simbologia de Ouroboros, a serpente que devora a si mesma.

Neste caso, a representação se estende por significações que se relacionam também com a eternidade, em um ciclo, voltando-se sobre si mesmo. Dessa mesma forma, movimenta-se o eu-serpens, em círculos, repetição e obsessões. Ouroboros guarda ainda a especificidade de permitir se pensar as relações existentes entre a arte poética de Uchoa Leite com a literatura de Paul Valéry. Sua simbologia desponta em *A serpente e o pensar* (1984). Neste caso, outro inestimável nome ao percurso do poeta aparece, Augusto de Campos, como tradutor do livro, pensador sobre a serpente e legado poético.

Por diversas vezes, o trabalho de ambos é referenciado pelo poeta. Neste contexto, em específico, a serpente, o predador e o ser pensante, compõem a intersecção entre os três nomes, uma vez que se serviu do pensamento de Valéry e Campos, para exercer a poesia sobre esse viés, “(...) ser/ sempre/ rente/ serpente/ perder/ a presa/ presente” (A. Campos, 1984, p. 7).

A partir disso, compreender essa intersecção torna-se relevante a este estudo. Em *A serpente e o pensar*, Augusto de Campos introduz o leitor ao estudo de uma constelação de pensamentos do poeta francês, sob linguagem aforismática, de onde irrompe a imagem da serpente em sua poesia, “A imagem da serpente percorre, obsessiva, a obra de Valéry (...)” (A. Campos, 1984, p. 9). E aponta projeções realizadas pelo poeta a partir da imagem da serpente, como simbologias por ela exercidas, ao apontar (p. 10) as “(...) numerosas aparições da serpente-intelecto, ‘o diabólico chicote de víboras das ideias’”, que ocupara a mente de Valéry entre período de 1894 a 1945. A imagem da serpente, figurando como pensamento, é restaurada na poesia Uchoa Leite, e se atém inerente às proposições de Valéry:

Desdobrada em variantes conceituais, a Serpente é, aqui, essencialmente, a figuração do pensamento levado às últimas consequências, o pensamento que se devora a si mesmo, como a serpente que morde a própria cauda – uma imagem que Valéry chega a usar em uma de suas divisas principais: “Je mords ce que je puis” (Eu mordo o que posso). (A. Campos, 1984, p. 10).

Assim, essa analogia da serpente que se realiza com os pensamentos apenas propostos se perpetua ao longo de outros poemas e é significativa por culminar na simbologia mais importante ocupada pela serpente, a de um sistema de pensamento: “Acostumar-se a pensar como serpente” (A. Campos, 1984, p. 11).

Discorrendo ainda sobre a relação entre a serpente e o conhecimento, Campos levanta uma importante observação sobre a palavra *serpent e penser*:

Há quem afirme ser a serpente, desde a Antiguidade, um símbolo da sabedoria, como indicaria o nome grego ophis (serpente), um quase-anagrama de sophia (sabedoria). Eu me se Valéry não teria consciência de que a palavra *penser* é um palíndromo silábico de *serpent*. Já vimos essas duas palavras associadas à imagem da víbora que devora a própria cauda (...). Em outro texto ainda – embora nele não se inscreva a palavra *serpent* – o seu espelho palindrômico, *penser*, vem acoplado ao desenho da cobra que se devora e às imagens de curvas terminando em setas com movimentos contrários (...). (A. Campos, 1984, p. 11)

Nesse caso, além de discorrer etimologicamente sobre a associação dos termos, Augusto de Campos ressaltava um importante ponto que correlaciona as maneiras pelas quais o eu se apresenta nesta discussão: serpentiforme e por reflexões, diante do espelho. O “espelho palindrômico” traz à tona uma via pela qual o pensamento e o poema se exprimem, a da inversão, principalmente, pelo espelhamento, discutida na sequência.

Por fim, ressalta-se, da análise do Caderno XXVIII de Paul Valéry, um

(...) gráfico do tempo, onde a palavra *present* aparece ligada à ideia de “locomoção em sentido inverso”, em direção ao passado, dentro de uma

curva de movimento contrário; logo abaixo, o desenho de uma serpente que olha para trás, para sua cauda, com a seguinte legenda: “Como? Isto também sou eu?” (A. Campos, 1984, p. 13).

Esses últimos recortes são fundamentais para abrir as demais considerações sobre as representações do eu na poesia de Uchoa Leite. Representações essas que o posicionam de forma particular na lírica moderna e configuram, em sua poesia, um novo sentido e espaço, dentro do antilirismo, a partir de uma poesia que se configura com o eu no cerne, mas não se corporifica como sua expansão.

O poeta, enquanto inteligência articuladora, pensante, utiliza-se da poesia, muitas vezes, pelos veios da metalinguagem, como meio de edificar suas incessantes reflexões e indagações, o que desvela, de fato, subjetividade. Todavia, a própria forma de operacionalizá-la, ainda que o mote do poema seja o eu, posiciona-a distante da subjetividade lírica e da tradicional autoexpressividade sentimental. O eu indaga a si mesmo e reflete sob a perspectiva de um terceiro, tratando a si, por vezes, como um observador, no lugar do outro.

Nessa esteira de raciocínio, estão presentes alguns pontos levantados no capítulo anterior sobre os desdobramentos da lírica moderna e a influência de João Cabral de Melo Neto e da poesia concreta para se pensar as relações entre o eu e a outra face do lirismo, o antilirismo. Essas noções situam o poeta em lugar de manejo e articulação e estabelecem um novo viés para se pensar a elaboração do eu na poesia e as formas de autoexpressão e representação do eu.

2.1 Edificado sobre os círculos da linguagem

Conforme ressaltado anteriormente, a linguagem circular se torna parte do *modus operandi* do *serpens*. O movimento serpentiforme que realiza é também um meio de constituir este eu na jornada ao próprio centro e remonta à figura da serpente que morde a própria cauda. Assim, a linguagem se configura como o mais importante meio de realizar seu percurso de investigação de si e do mundo, permitindo que se estabeleça a relação do eu para com todas as coisas que o cercam. E concretiza em si própria as mesmas relações circulares que constituem esse ser, pela forma como é articulada, explorando os signos de sua sistematização. Essa relação é destacada, inclusive, pelo poeta, em seu exercício como crítico-poeta, ao ensaiar sobre essas questões e demonstrar que figuram, de forma constante, em suas ponderações:

A linguagem da crítica é, assim, linguagem circular. Está sempre voltando à dúvida de onde se originou e se contradizendo a si mesma. Dúvida,

ambiguidade, contradição: esses valores que parecem próprios da criação poética são também valores da crítica moderna, pós-romântica. Quando se é crítico e poeta ao mesmo tempo a tendência circulatória da linguagem se acentua e a tensão entre os dois polos – o Eu e o mundo – torna-se maior. (Leite, 1986, p. 8)

Quando, enquanto crítico, Uchoa Leite discute o exercício crítico de Octavio Paz, não o faz sozinho. Acompanha-o o poeta. A partir disso, abrem-se caminhos de leituras que resultam em portas e mais portas, com entradas cada vez mais internas, mas nunca em saídas do jogo poético. Perdidos em múltiplos labirintos, percorremos os descaminhos das palavras em movimentos circulares dos seus sentidos. A linguagem se estabelece de forma circular, também na atividade do poeta, seja para levar o poema ao mesmo cerne das questões e buscas estabelecidas ou estabelecendo círculos em seu conteúdo ou forma.

Sua circularidade é, nesse caso, uma forma importante sobre a qual o eu é arquitetado e pensa sobre si. Nesse sentido, por mais que seja suprimido do poema, o eu poético desenha seus movimentos de aproximação e distanciamento para consigo e com a própria poesia. Por meio dela, também, o eu admite conceituações ambíguas e sua existência múltipla, o que faz com que percorra trajetos-labirintos, e se depare com seus outros, perto de quase tudo ou quase perto o suficiente para revelar-se. Isso faz com que sua presença do eu seja identificada no poema, mesmo quando, supostamente, retira-se dele, pois se encontra em reflexo ou no “outro”.

Essas possibilidades exploradas por meio da linguagem são também discutidas em Octavio Paz, em *Signos em rotação* (1972), publicação traduzida por Sebastião Uchoa Leite, em que o autor discorre sobre os gêneros da prosa e da poesia e suas analogias, associando o poema ao círculo e expandindo esta discussão:

Enquanto o poema se apresenta como uma ordem fechada, a prosa tende a manifestar-se como uma construção aberta e linear. (...) A figura geométrica que simboliza a prosa é a linha: reta, sinuosa, espiralada, ziguezagueante, mas sempre para diante de uma meta precisa. Daí que os arquétipos da prosa sejam o discurso e o relato, a especulação e a história. O poema, pelo contrário, apresenta-se como um círculo ou como uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo, universo autossuficiente e no qual o fim é também um princípio que volta, repete-se e se recria. E esta constante repetição e recriação não é senão o ritmo, maré que vai e vem, que cai e levanta. (Paz, 1972, p. 12)

O recorte supracitado do pensamento de Paz associa-se diretamente à poesia de Uchoa Leite, bem como a discussões suscitadas pelo poeta, retomando uma confluência de pensamentos que advêm de seus trabalhos como tradutor, crítico ou

leitor. O excerto acima ganha especial relevância no produto poético que se tem a partir da relação com a lógica exposta pelo poeta mexicano.

Nesse caso, nota-se que Uchoa Leite estabelece um diálogo com a lógica de Paz e instaura uma série de reflexões poéticas sobre isso, como em “Elogio da prosa”, que, imbuído de ironia, pensa estas mesmas questões sobre os gêneros da prosa e da poesia e sua associação geométrica e conceitual. Mas é como método que o círculo mais interessa a este estudo.

O círculo e a sinuosidade se tornam não a analogia da poesia, mas a maneira com a qual o eu investiga a si e ao mundo. Ainda que parta de elementos reais externos, a investigação se volta para o interior, o olhar volta-se para si; bem como o faz a poesia e a linguagem, no movimento de retorno para si em busca de significação. Nesse contexto, o movimento sinuoso da serpente perpassa e arquiteta os versos.

O primeiro momento em que esse procedimento se destaca é em “Trívio”, de *Signos/Gnosis e Outros* (1963-70):

1.1 O grafo da letra

A letra grafada

O grifo da letra.

1.2 O cravo da língua

A língua cravada

O crivo da língua.

2.1 A prega do verso

O verso pregado

A praga do verso.

[...] (Leite, 2015, p. 79)

Explorando o jogo com a linguagem e a alternância dos signos dentro dos versos, o poema, que corre nos veios da poesia concreta, constrói versos metalinguísticos que se desdobram sobre si. A discussão sobre a linguagem denota que, há muito, o poeta se debruçava sobre a sinuosidade da língua e a linguagem circular como uma forma de instaurar reflexões sobre ela mesma, em metapoemas, e sobre si, como se verá, na continuação deste pensamento.

O poema seguinte, que dá origem ao título do livro em que foram publicados, “Signos/Gnosis” (2015, p. 80), “Girassol girassombra giralfombra/ alfassombra alfassol alfaias”, também, nas linhas de força da poesia concreta e da linguagem experimental, amplia a figuração do círculo em sua poesia, por meio do girassol, de seu movimento do giro. E retoma, também, nos versos evidenciados, o olhar para a origem, associado ao círculo, ao giro do girassol, ao aglutinar seu radical com “alfa”, que se apresenta como origem gráfica, numérica e simbólica, no mundo.

Mais explicitamente, essa relação se mostra ainda em versos que revelam movimentos consoantes à reflexão que se põe, como “Ao centro do que é de dentro”, e em justaposições, como “Centrodentro”. Ao aglutinar e justapor radicais, o poeta constrói também um jogo linguístico que executa o “enrosco” do serpens, por meio das palavras, completamente atreladas e que são (des)dobradas sobre si, em suas repetições constantes no poema.

Aqui, o eu que se discute neste momento anuncia um método pelo qual viabiliza a si próprio e a suas reflexões. O poema seguinte, “Retorno/Transtorno”, na mesma lógica de configuração poética, ressalta o mesmo movimento, “O que está em torno do/ O eterno retorno do eterno ciclo” (Leite, 2015, p. 82).

Esse movimento realizado, juntamente à reflexão com e sobre a linguagem e o eu, são elevados a um extremo em “Dois tempos A” e “Dois tempos B”, continuação dessa sequência de poemas e que se dão como uma continuidade um do outro.

No primeiro momento, um jogo de alternâncias se estabelece entre o “fora” e o “dentro”, por meandros, do lado externo ao “centro” e da memória:

De fora para dentro dos meandros do espelho
Do outro lado do espelho a memória dos livros
Dos meandros da memória para dentro de outros
Do outro lado de fora a memória dos meandros
Dos meandros de fora para dentro do centro
[...] (Leite, 2015, p. 86).

A movimentação cíclica faz com que se retorne à discussão sobre a instauração das reflexões propostas pelo eu por meio do círculo da linguagem, e o ciclo de sentidos e a repetição dos signos em rotação em torno de si. As palavras, por meio das múltiplas inversões, originam novos versos e sentidos. Cria-se, nos anagramas de posição, uma espécie de análise combinatória matemática linguística, testando as combinações e o que delas proviria. Na poesia, andar em círculos leva o leitor a múltiplos caminhos, do verso, do sentido e do eu.

O eu, ainda que, suprimido, mantém a linha que costura a poética de Leite em torno desta discussão. O sujeito do enunciado fala por meio de deslizamentos entre a realidade e a não realidade, trazidos aqui através do espelho e da memória, dos livros, dos meandros, do “outro lado de fora” ou de seu “outro lado”. Nesse sentido, analisando o sistema de referências de “Alice no País das Maravilhas” e “Alice através do espelho”, Uchoa Leite disserta sobre a simbologia de atravessar o espelho, que cumpriria a “função de rito de passagem entre dois universos, o real e o não real” (1986, p. 40), movimento realizado no poema acima, em que o leitor transita pelos

lados do espelho, da memória, de fora e de dentro, fazendo com que o poema transite entre realidade e irreabilidade.

A memória, nesse caso, leva o eu ao centro do poema e faz com que ele instaure uma importante reflexão sobre a ficção e o real. E os movimentos de trânsito entre o “fora” e o “dentro” simbolizam as passagens de um a outro, que ocorrem ao remontar um episódio de forma memorialística. Essa questão ganha ainda mais relevância no quarto capítulo deste estudo, quando o exercício memorialístico é salientado como forma de instrumentalizar o real por meio da poesia. Esse movimento, mais à frente, está associado à elaboração das vivências do sujeito e se utiliza de outros recursos que não são a linguagem circular, necessariamente, como se vê aqui.

Disposto sob a mesma articulatória que o poema anterior, tem-se “Dois tempos B”:

De dentro para fora dos labirintos da dúvida
 Dos labirintos interiores de dentro para fora
 Dos sempre interiores labirintos de dentro
 Da dúvida de dentro dos labirintos interiores
 Do círculo da dúvida de dentro sempre para fora
 Dos labirintos de dentro para fora do círculo
 [...] (Leite, 2015, p. 87).

Neste caso, no entanto, os anagramas abrem novos (des)caminhos, ao formularem sobre questões que retomam discussões já apresentadas, como o ser pensante, a duvidar, o ser que desconfia de tudo, indiscutível e incessantemente. Como disse Sérgio Alcides: “A dúvida é uma constante, e, por isso, seu alvo favorito não poderia deixar de ser o próprio ‘eu’. O *cogito* em Sebastião tende a uma incógnita” (2016, p. 17).

Nesse ponto, retoma-se também o labirinto, as câmaras e túneis pelos quais o eu se movimenta, como a centopeia, cada vez mais, ao próprio interior, que traça caminhos labirínticos e se perpetua no ciclo – círculo de Ouroboros – em busca de si, explorando “fora” e “dentro”, mais uma vez.

E o que há diante do leitor é um poema que gira em torno da questão da identidade e do ego, realizando-se, porém, nos caminhos do antilirismo, adotando a concepção tradicional de lírica. O eu, aqui, não consegue exprimir mais que rastros, dúvidas, aparições borradas e adulteradas, intermediado ora pelo espelho, ora por máscaras, ora pelo vazio. O que temos do eu é sua incompletude conceitual e sua multiplicidade, fragmentação.

As próprias repetições sonoras trazidas não geram *melodicidade*, mas exprimem, em seu caráter mais acentuado, a incessante busca do eu de se desvelar, culminando ora na aproximação ou na inversão de si, estabelecendo tensões, ora no encontro com o outro.

Ao dizer sobre a inversão, nesse sentido, o próprio poeta, na atividade de crítico, pensa sua forma de existência dentro da vertente antilírica como *antissentimentalizante* e *anti-idealizante* (Leite, 1996, p. 26). Assim, é possível detectar a voz e a movimentação de um eu filosófico, ainda que este seja propositalmente suprimido do poema.

Outro poema que traz o serpens nos círculos da linguagem, como chave de representação do eu, é “Biografia de uma ideia”, de *Antilogia* (1979):

ao fascínio do poeta pela palavra
 só iguala o da víbora pela sua presa
 as ideias são/não são o forte dos poetas
 ideias-dentes que mordem e se remordem:
 os poemas são o remorso dos códigos e/ou
 a poesia é o perfeito vazio absoluto
 os poemas são ecos de uma cisterna sem fundo ou
 erupções sem larva e ejaculações sem esperma
 ou canhões que detonam em silêncio:
 as palavras são denotações do nada ou
 serpentes que mordem a sua própria cauda (Leite, 2015, p. 95)

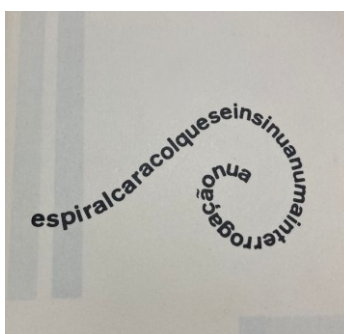
Estabelecendo-se como um metapoema, o eu se utiliza da linguagem para corporificar suas reflexões ao refletir também sobre seu exercício como poeta, ao passo que se apossa da imagem da *víbora*. Para tal, associa o poeta ao predador rasteiro, que espera e circula sua vítima até dar o bote na presa – no caso do poeta, as palavras e as ideias –, que, ariscas, mordem e se remordem; são o seu desafio árduo. Os círculos das progressivas definições sobre poema, “ecos de uma cisterna sem fundo”, “erupções sem larva”, “ejaculações sem esperma”, “canhões que detonam em silêncio” e sobre as palavras “denotações do nada” ou “serpentes que mordem a sua própria cauda” reproduzem o movimento circular do predador em torno da presa e realizam a poesia nessas progressões circulares.

O eu, neste poema, não mencionado direta ou indiretamente, expõe suas indagações por meio da estruturação da linguagem e aparece na serpente, na existência serpentiforme e desestabiliza sua própria conceituação ao ressoar como “ecos” de um *locus* vazio. Assim, tratando o poeta como a um terceiro, o eu enuncia a luta do eu pensante que está sempre em exercício intelectual e filosófico, e assim, o sujeito fala de si e da difícil empreitada com as palavras e da própria conceituação

delas que envereda por um caminho antagônico ao do sujeito lírico, por mais que desvele subjetividade. Isso, pois, além de indagar sobre o próprio exercício e trazer à tona questões do âmbito do sujeito empírico, a retomada de Ouroboros diz sobre a obsessão do poeta, mais uma vez, e faz com que o leitor também o siga no movimento circular em torno da palavra e do fazer poético, o que remonta a um caminho para sua representação.

Por fim, ainda sobre a discussão da circularidade da linguagem como viabilização do eu-serpens, ressalta-se o poema “espiral caracol”:

Figura 1 - Espiralcaracol



(Leite, 2015, p. 171)

Com notória influência da poesia concreta, o poema traz um verso totalmente interligado que se espirala em torno de si, como um caracol, culminando também em uma interrogação, em forma e conteúdo: “espiralcaracolqueseinsinuanumainterrogação”.

O verso condensa a maneira com a qual este eu se comunica e se configura, por meio da dúvida, da reflexão, do intenso questionamento do interno e do externo a si, em movimento circular, pela linguagem. Nesse contexto, cabe ressaltar que o poeta, em “Noten zur Dichtung 2”, refere-se diretamente à palavra como ligada ao aspecto do círculo por meio da alusão ao caramujo (casco): “as palavras são caramujos”. (Leite, 2015, p. 214)

No ensaio “A engenhosidade do crime perfeito”, publicado na orelha da *Poesia completa* de Uchoa Leite, Frederico Barbosa afirma (2015, p. 10) a orientação mais experimental de Uchoa Leite a partir de *Signos/Gnosis e outros*, marcado pela poesia concreta, além de trazer trechos declarados pelo próprio poeta (F. Barbosa, 2015, p. 15) do impacto da poesia concreta em seu caminho como escritor e em sua concepção de literatura de forma muito positiva, confessadamente, muito próxima ao que realizavam os irmãos Campos e Décio Pignatari.

Nesse sentido, a estruturação, o desmonte e a quebra de palavras e versos que abrem a novos caminhos de exploração e leitura do poema o fazem também no tratamento com o eu, que é desmembrado e observado por meio de prismas de perspectivas, fragmentado como uma palavra composta de morfemas, analisado e reestruturado, como o manejo da própria linguagem na poesia concreta, que não escapa de novas estruturações, como “espiralcaracol”, entre outros poemas, também deste agrupamento e dos demais, que seguem a lógica e a espacialidade circular/sinuosa. Apesar de reconhecer o impacto da poesia concreta na poética de Uchoa Leite, a relação do signo e da mancha gráfica, deste poema, remonta muito mais, pode-se dizer, um diálogo com Guillaume Apollinaire, com os poemas de Caligramas, uma vez que o signo, neste caso, remete. A poesia concreta não quer que o signo remeta. Portanto, o estudo da referência do signo deste poema, que o conecta, inclusive, a uma rede de alusões e referências internas dos poemas entre si e sobre temáticas, conecta-o, com mais força, à escrita de Apollinaire.

Outro ponto importante do eu-serpens é pensar, como faz o poeta com o eco, pelo viés da reflexão em si e, assim, exercer suas reflexões. Neste momento, a já aludida inversão por meio do espelho palindrômico de Augusto de Campos (1984, p. 11) retorna na figura que viabiliza o eu: o espelho.

2.2 Defronte do espelho: reflexões

O eu reflexivo figura, na poesia de Sebastião Uchoa Leite, como aquele que estabelece reflexões sobre si, sobre o mundo e sobre a mediadora dessa relação, a linguagem. Nesta investigação, especula(-se) à espreita, em busca, mais do que respostas, de novas perguntas.

Em *A uma incógnita*, o eu persegue o que é impermeável a suas pálpebras, o enigma, as perguntas incessantes. Em “Enigmoides”:

 Espelho ao avesso
 Sobre o abismo
 Já sou mais isso
 Do que eu mesmo

 Reflexo antevisto
 Do caos amórfico
 Informe e vasto
 Sonho maléfico (Leite, 2015, p. 265)

O enigma desvela a natureza dessa busca, derivado do latim *aenigma*, do grego *ainigma*, de *ainíssesthai*, “falar com sentidos ocultos”, de *ainos*, “dito, conto, discurso”, e da linguagem em seus múltiplos caminhos com sentidos ocultos, associado ao sufixo designativo de forma, -oide.

Neste poema, o eu reflete sobre a inversão de si, sem chegar a um conceito fechado e concreto até mesmo de sua forma, invertida pelo espelhamento. Ao afirmar: “Já sou mais isso/ Do que eu mesmo”, acerta no não definitivo e na existência múltipla – *isso* e *eu mesmo*. Um reflexo que se adivinha, observa-se com antecedência. Para, sobre o abismo – também lugar do enigma, da profundidade desvelada, inexplorada, muitas vezes, associada ao vazio, mas, por que não, à possibilidade, concomitantemente? Ao enigma, tudo cabe, até que se seja desvendado; ao poema, o *sonho* maléfico, cuja natureza das aparições residem no eu e são disformes. Ao encerrar o poema, o sonho traz à tona o pesadelo maléfico e condiciona o leitor a pensar sobre os limites da realidade imbricados em uma jornada ao íntimo de si.

Nesse sentido, cabe retomar o pensamento de Alcides (2016, p. 26) sobre as movimentações deste eu que, ao espreitar o mundo, também realiza uma espionagem por seu vazio interior, posicionando-se sempre como “suspeito”, confrontando-se com o abismo de si próprio.

O espelho ao avesso gera uma perspectiva inteiramente nova. Isso, pois, a imagem refletida, por si só, inverteria o objeto. Ao avesso, esse espelho exerce a inversão da inversão e, ainda que reflita a imagem no mesmo sentido, gera um outro do objeto que reflete. Os reflexos e as reflexões advindas dos espelhos, na poesia de Uchoa Leite, são correlacionados na relação entre o eu e o mundo, por meio de sua consciência.

Há diversos outros momentos em que o espelho é artifício principal para apresentar o eu reflexivo, as reflexões/os reflexos e ganha especial relevância em diversos ensaios de *Crítica Clandestina*. Como anteriormente discutido, os exercícios do poeta como crítico e tradutor abrem caminhos para pensar sua poesia, através dos reflexos de seus outros ofícios, e para enxergar alguma subjetividade do poeta.

Em “Carpeaux e Alexandria”, publicado originalmente em *Reflexo e Realidade* (1978), de Otto Maria Carpeaux, há importantes momentos em que o crítico discorre (Leite, 1986, p. 24 e 25) sobre a abordagem de Carpeaux em relação à verdade, à mentira e à ficção, na literatura, perpassando nomes como Platão, Baudelaire e

Pessoa, utilizando-se da imagem do espelho, para desenvolver essa discussão. Esse ponto se replica em poemas discutidos, inclusive, no terceiro agrupamento identificado, no quarto capítulo, em que o eu envereda pelos caminhos da ficcionalização da poesia e dos limites do real. Mais à frente, neste ensaio, ao dissertar sobre a *História da literatura ocidental* (1986, p. 29), continua a associar o espelho a esta discussão, como possibilitador de distorções na literatura e também como um importante aparato a se pensar metaforicamente a ficção. Tal compreensão se reforça nos ensaios sobre os volumes de Carroll, com os quais trabalhou como tradutor e como crítico. O que se pode ver no ensaio “O que a tartaruga disse a Lewis Carroll”, em que Uchoa Leite realiza um esquema comparativo entre momentos que precedem e pospõem o atravessamento do espelho e conclui: “(...) (entrar na toca / atravessar o espelho, por exemplo, são tópicos que preenchem funções idênticas: a função do rito de passagem entre dois universos, o real e o não real)” (Leite, 1986, p. 40).

O espelho, no caso da poesia de Sebastião Uchoa Leite, opera como possibilitador do vislumbre do eu para com seus múltiplos, ao passo que propõe também a reflexão sobre o real. O espelho permite que o eu ingresse no jogo de autoespionagem; posiciona-o frente a suas questões mais internas e, ao fazê-lo, por meio do reflexo, afasta o eu de apreender algo de si.

A representação por meio do reflexo projeta um outro desse eu, um eu que, embora similar, é invertido em sentido (direita para esquerda ou esquerda para direita), é mediado pelo olhar, onde mais uma inversão acontece, mas, da direção e interna ao aparato do olho, que existe enquanto há um jogo de luzes acontecendo, pois, uma vez apagadas as luzes, os reflexos deixam de existir – apesar de se manterem, no nível da consciência constante, suas reflexões.

Consoante a esse pensamento, vale destacar o texto de *Cortes/Toques*, em “Espelho obscuro”. No que soa como uma breve resenha do filme *The Dark Mirror*, o poeta discorre sobre as personagens gêmeas, o poeta salienta importantes pontos sobre esse símbolo, como associando-o à “metáfora do limite e da morte. A imagem diante do espelho: o seu igual e a sua negação” e, portanto, “o espelho sendo a morte da individualidade” (Leite, 2015, p.198)

No mesmo volume, publica também o texto “Reflexos” (Leite, 2015, p. 208), em que narra, em primeira pessoa, um episódio vivido pelo sujeito do enunciado no qual reflete sobre a vida, em que, na progressão de fatos, o reflexo, enquanto fenômeno

físico, advindo da reflexão da luz dos quadros, desenvolve sua reflexão, enquanto exercício de pensamento, sobre a vida.

Nesta linha de pensamento cabe um breve parêntese que não extravasa a temática da reflexão pelo espelhamento, para pensar na questão formal do gênero textual, uma vez que, nos dois momentos supracitados em que o eu discorre a partir da reflexão do espelhamento, os textos se configuram de forma a transgredir o gênero de publicações habitual dos poetas: o poema. Como o faz, o espelho, no limite entre a ficção e a realidade, como artifício de distorção, inclusive, na literatura, têm-se essas duas publicações, no limiar entre a prosa e a poesia, servindo-se de artifícios mistos, deturpando o purismo dos gêneros, publicadas em seu livro de poesia.

Em *A uma Incógnita* (1991), o poema “A máquina que anda” retoma a linha até então seguida por Uchoa Leite, no que aqui se organizou como este primeiro grupo, sobre as representações do eu em sua poética, e abarca as questões discutidas há pouco.

A máquina que anda

Atrás dessa matéria
 Há outra máquina
 Que vê seu reflexo
 (Coração de cágado?)
 De viés
 Nas vitrines
 Os passos ecoam dentro
 A máquina anda mal
 E é audível em *pulsars*
 De um relógio vivo (Leite, 2015, p. 258)

O eu que fala neste poema reflete sobre a própria condição. A “máquina que anda” – o corpo orgânico deste sujeito, representado por meio da analogia ao funcionamento por meio de engrenagens, o corpo aparente – pondera sobre a existência de algo anterior, um outro de si. A ponderação é embasada no vislumbre de seu reflexo na superfície espelhada das vitrines, que propicia encarar a concretização desse pensamento ou o cerne dele, o próprio eu. O coração do sujeito está em enfoque neste poema. O eu indaga sobre sua similaridade a um animal de sangue frio, “Coração de cágado?”, sente os passos que ecoam dentro dele, escuta o pulsar de seu coração e coloca-se em analogia a um “relógio vivo”.

Nesta reflexão, é possível depreender a melancolia de um eu que escuta e ausculta o próprio coração e detecta, diagnostica, seu mau funcionamento. Um sujeito, uma máquina, articulado, que anda, mas que identifica a falha, quando afirma

que a máquina “anda mal” e que isso é audível no pulso do coração, que conta o tempo, como faz um relógio.

Não raras, as reflexões sobre a saúde, a morte e a doença aparecem nos poemas de Uchoa Leite. Nesses casos, o reflexo faz o eu se deparar com a realidade da qual não se pode fugir, quando encara a própria figura e percebe nela o decaimento. Há, porém, recursos – como a analogia à máquina, a ausência de uma autoexpressividade sentimental e a própria ficcionalização do eu – que fazem com que, por mais que as reflexões do eu levem o leitor a temáticas muito íntimas, elas permaneçam a uma certa distância segura da subjetividade.

Cabe um adendo, no caso deste poema específico, para compreender o movimento transitório da representação do eu, entre categorias, discutido no capítulo anterior. Ao ficcionalizar-se e trazer para o poema um assunto que permeia a vida do eu empírico, de sua saúde cardíaca, o que o levou a óbito, o poeta ficcionaliza a experiência vivida e reclama para o poema a máscara de si próprio, podendo fazer com que o leitor pondere estar diante de um possível relance de algum episódio vivido pelo poeta, por trás do poema, o que configura também o tipo de representação pertencente ao terceiro grupo de representações do eu em sua poesia.

Ao se utilizar do reflexo do espelho, é possível notar diferentes caminhos utilizados por Uchoa Leite com os quais instaura este eu especulativo, observador, que está sempre à espreita de si, do outro e do mundo. Em “Outro espelho”, poema ainda do mesmo livro, tem-se:

À celle qui est trop gaie

Na tua blusa preta
A palavra
ESPIONNE
Gravada em prata
Espreita
Como um olho-sorriso (Leite, 2015, p. 279)

O poema, que abre com a citação direta do verso baudelairiano, “*À celle qui est trop gaie*”, em muito se diferencia do original. Diversos são os momentos em que Uchoa Leite cita diretamente e/ou dialoga indiretamente com a tradição, principalmente, moderna. Nesse sentido, vale destacar a figura de Charles Baudelaire como um dos principais eixos dessa poesia, legando a ela importantes valores que influem na poética de Uchoa Leite, em uma poesia “negativa”, provocativa e embativa por meio do humor, sustentando um posicionamento diante da concepção poética que extravasa do crítico ao poeta, em suas publicações. Não originalmente, este trabalho

reconhece o intenso diálogo entre o autor e seus predecessores. Principalmente, aqueles cujo trabalho culmina na vertente experimental e antilírica da poesia, enxergando o poeta enquanto inteligência articuladora da linguagem, da qual ele muito se serve. Vale destacar a citação de *O Pintor da Vida Moderna*, em que Baudelaire diz que “Beleza é o produto de razão e cálculo” (1863 *apud* Friedrich, 1991, p. 41), que ressalta o pensamento do poeta francês sobre a transformação da natureza através da capacidade humana de criação, por seu pensamento e sua imaginação. Os pontos de contato que entrelaçam o poeta francês ao pernambucano são inúmeros e é indiscutível a influência do primeiro sobre o segundo, o que se detona em livros como *Dez sonetos sem matéria* (1959), *Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço* (1962), além de poemas ao longo de outras publicações, como “Baudelaire RJ 79”, que aludem direta ou indiretamente ao poeta francês e à sua poesia.

Em “outro espelho”, é possível ver que há uma segunda pessoa na cena, sobre quem o olhar do eu recai. Diferentemente do poema original, porém, a gradação dos versos é substituída pela concisão. O sujeito que fala, no poema, não se mostra, para além da voz. O “outro espelho” reflete de fato sobre o outro, mas imerso nesse jogo do eu especulativo e investigativo. Um eu que observa um outro, e cujo jogo de espionagem está estampado na blusa desse terceiro, à espreita. O próprio jogo de estreitamento que ocorre se dá desse outro para com o eu que fala, pois esse outro também está à espreita, como sugestiona a polissemia do verso “Espreita”, operando também enquanto verbo flexionado na terceira pessoa do singular, no modo indicativo, indicando que o eu também é observado e vigiado atentamente, espionado, como na tentativa de se penetrar no segredo ou íntimo dele, portanto um “olho-sorriso”, o que remete a certa malícia no ato da espionagem ao passo que, se o outro é antevisto, o ato não se faz oculto e admite, portanto, a falha ou a não intenção de se ocultar, como o faria um espião.

Pode-se pensar também que, por se tratar de um “outro espelho”, este projete reflexos sobre o outro ou sobre si próprio, tratando do reflexo como um ser diferente do eu que fala, de identidade semelhante, mas outra, como já discutido, em análises anteriores neste capítulo. Quer seja ao olhar a si próprio quer seja ao olhar a outrem por reflexos, a atitude especulativa e investigativa do eu se mantém no jogo da espionagem, como em busca por alguma conclusão de autoconhecimento que não é entregue ao leitor.

Em *A espreita* (1998), o espelho, o reflexo e demais imagens e metáforas desse universo são encontrados nos poemas de Uchoa Leite. Um poema em particular “Outra incógnita” traz o espelhamento enquanto forma de autocontemplação de onde surgem reflexões do eu:

O espelho sobrerreflete
 Uma cabeça
 Que pousa na Floresta Negra
 Com as pernas (compasso metafísico
 Fechado em X)
 Sobre a cavidade cardíaca
 Quatro olhos
 Autocontemplam-se
 Em silêncio
 Espectam o enigma
 Desse momento dentro do tempo
 O susto de um salto
 Dentro de outra incógnita (Leite, 2015, p. 373)

O primeiro verso traz o espelho que “sobrerreflete” e reflete ou ilustra a atitude do eu, ao refletir, pensar, sobre si, a partir do ato de se deparar com seu reflexo. A “Floresta Negra”, aquela de que não se conhecem os caminhos, mas sobre a qual muitos mistérios se suscitam é onde pousa a cabeça do eu, sempre no lugar de questionar sobre si, buscar compreender-se e, sobretudo, encontrar a contemplação de si. Contemplação essa que ocorre sobre seu reflexo, o seu inverso, seu semelhante, mas não o seu igual. O vazio que a “cavidade” suscita e o silêncio são, nesse momento, preponderantes para a atitude filosófica que o eu sustenta, de incessante investigação de si. Nesse caso, o silêncio configura importante instrumento na atitude filosófica de pensamento e investigação. O vazio que por vezes aparece atrelado ao signo da palavra em si, é também referenciado pelo poeta em tantos outros momentos, no vislumbre do homem diante de seu interior ou diante do mundo. Vazio esse, encontrado no primeiro *locus* posterior ao caminho da luz, após atravessar o cristalino, a pupila. Um buraco, um vazio completamente escuro e fundamental na mediação entre o ser e a imagem; um jogo de luz e sombra acontece por entre o pequeno vazio-fechadura, por onde se pode espreitar o mundo.

Dessa forma, os olhos que se entreolham, entretanto, assumem ares de espectadores, testemunhando o momento ou assistindo ao episódio que ali se dá, de reflexão por meio do espelho. E, como a Alice de Carroll faz, ao saltar para dentro da toca do coelho e ingressar na jornada de autoconhecimento a partir do estranho e maravilhoso mundo que terá acesso, o eu salta para dentro de outra incógnita, que, possivelmente, seria de si, mas o poema ali se encerra. O enigma do momento e a

outra incógnita para o eu saltam e se fecham para o leitor sem entregar a ele vestígios do que se possa ter encontrado. Um elemento já conhecido, apresentado em “Numa suíte de hotel”, retorna: o susto. E se alia ao mesmo impasse, nos dois poemas, para o leitor e para o eu: a não resolução da questão. O mistério, que se perpetua.

Nesse poema mais do que em outros, que o desconhecido é abordado, em momentos em que o eu olha para si e sob um ponto de obscuridade, e vislumbra seus múltiplos, refletindo sobre eles. Mas o ritmo, compasso metafísico, do episódio é “fechado em X”, não abrindo espaço ao tratamento do misterioso de forma esotérica, retendo o verso, inclusive, ao espaço entre parênteses. O poema não perde seu curso rumo a incursão que realiza pelo íntimo de si.

Um paralelo desse procedimento se dá com a análise que Uchoa Leite apresenta (1966) do poema “Uma faca só lâmina”, de João Cabral de Melo Neto, ressaltando como qualidades, a aridez, a resistência e sobriedade do poeta e afirmando algo importante para se pensar a forma como ele próprio instaura as investigações do eu sobre si e os valores associados a essa investigação: “Essas virtudes o poeta transforma em recursos poéticos, para levantar, secamente, essa topografia espiritual ‘sem poetizar o poema’”. (Leite, 1996, p. 81)

Após o exposto, pode-se dizer que o primeiro agrupamento de poemas da representação até então identificada na poesia de Uchoa Leite, o eu-serpens, configura-se por meio de um eu sob postura filosófico-especulativa sobre si. Este, que transita entre os limites do externo e do interno, da poesia e do real, e se realiza através do caráter cíclico da linguagem ou dos espelhamentos para estabelecer o próprio ciclo de pensamento e reflexões sobre o eu.

3. O ANTIEU: UMA CONFIGURAÇÃO ADVERSA

não o dos signos
da sibila
ou de serpens
em sss
os esses do essere
mas o dos ossos
o das sanguessugas
o símbolo químico do enxofre (Leite, 2015, p.97)

O poema acima poderia ser elencado como compondo uma zona de transição dos agrupamentos identificados no primeiro e neste segundo momento da poesia de Uchoa Leite. E, justamente por esse valor, foi escolhido para abrir este capítulo.

A negação observada é estabelecida por meio de uma gradação escalonada a cada verso, revelando ao leitor o que se reclama, por fim. Iniciado pela recusa do que pertença ao âmbito filosófico-reflexivo, o poema reivindica o que é contrário a isso; próprio do corpóreo, dissonante, corrosivo e ácido. Esse movimento parece transitar da poesia filosófica que se dá por meio da reflexão sobre os signos, explorando suas múltiplas possibilidades e seus arranjos; signos que operam ante um sistema de referências mentais, psíquicas e linguisticamente estabelecido, no cerne do exercício pensante, passando para uma poesia que parece negar o exercício reflexivo intenso, as cargas simbólicas e metafóricas dos signos, o *status* pensante da poesia. Parece negar também o que é da “sibila”, o que envolve o conhecimento futuro ou o que remete ao som sibilado, como um silvo, como um animal, como em “sss”.

A aliteração, neste caso, remete também à serpente e complementa o verso acima, quando se nega também o “serpens”, termo associado ao pensar, como discutido anteriormente. Aqui, nega-se, portanto, o poeta-serpente, em sua luta para cercar, “dar o bote”, apreender as ideias, em seu fascínio como um predador pela presa, pela palavra, edificando o poema, “remorso dos códigos” (Leite, 2015, p. 95), rasteiro e sorrateiro, à espreita dos signos, em atitude intelectual e filosófica, os eus-serpens, do “essere”, verbo e substantivo *ser*, em italiano, conjugado na postura filosófica, que, da Antiguidade ao *Hamlet*, “ser ou não ser” e o que se é, tem sido a questão da existência e do eu.

Porém, os três últimos versos do poema iniciam um novo percurso: não o da negação, mas o do que se reclama, por meio da contrariedade com a natureza do que se negava. O poema adquire tom de contraste entre o ser que pensa e o que existe,

o que tem corpo, e o faz, justamente, por meio do termo adversativo, “mas”, em sua natureza contrastiva e de oposição.

Aquilo que pertence aos “ossos”, à ossatura, à estrutura que sustenta – do corpóreo, do palpável – aparece, justamente, mais abaixo, nos últimos versos. O poema não se inicia com o que a voz poética busca para si ou para a própria poesia que se dá, para, posteriormente, dizer o que se nega. Ao contrário disso, inicia-se por meio da negação e traz, ao fim, em nível mais baixo, mas não menos importante, essa outra natureza a que se quer filiar: a das “sanguessugas”, que realça mais um contraste com o que é da primeira natureza apresentada no poema; sanguessugas parasitas *externas*, predadoras carnívoras, animais cheios de dentes em suas ventosas, símbolos dissonantes; “sanguessugas”, que vivem da matéria corpórea, anelídeos que se assemelham de certa forma com as serpentes, mas que em quase nada com elas se igualam, compostos de elementos diferentes, em níveis diferentes, como no poema, mas predadores à sua maneira.

O poema se encerra com “o símbolo químico do enxofre”, exatamente assim, reclamando-o enquanto elemento químico, fechando a cadeia de aliterações em /s/ que amarra todo o poema, do início ao fim. Mas o valor dos fonemas não está associado somente à tonalidade principal de um grupo, mas ao tema que se reclama nesse segundo momento. No capítulo anterior, figurava a serpente – ser pensante –, símbolo do eu-reflexivo. Neste momento, as aliterações e sinuosidades marcam a corporeidade do animal, reclamando a simbologia adversa.

Além disso, o último “S”, que encerra ao poema, remete ao *sulphur*, de odor marcante, forte, pungente, presente e responsável pelas chuvas ácidas e base para a síntese de ácido sulfúrico, angariando para os versos a sinestesia negativa em sua evocação, e é a letra, marca inicial, do nome do sujeito empírico, Sebastião uchoa Leite, que joga com a associação da letra e das referências supracitadas, associadas a si próprio, marcando também a inserção de um sujeito para além dos versos que trazem o “eu”.

Vale destacar, ainda, que os elementos de gênero vitríolo são de extrema importância para esta categoria de poemas analisados, haja vista que o eu, em sua postura “anti”, contrária a si mesma, tende à própria corrosão e recorre, por vezes, à família dos ácidos para tal, além de serem tematizados no poema-paradigma deste capítulo, “Gênero vitríolo”.

O enxofre é, ainda, resultante da decomposição de animais e plantas, liberado com odor pútrido e encontrado também nos minerais terrestres como um cristal rochoso. A menção do enxofre assume, assim, diversos sentidos, como o símbolo associado ao caráter mundano pela literatura bíblica, em que consta em diversas citações como elemento ligado ao Inferno, ao castigo, ao maligno e negativo,⁵ e o de correlação com o cristal. Nesse sentido, é um elemento demasiado concreto e associado ao real, ao que é sólido, como faz o poeta nas linhas de força de seu trabalho e viés literário. Ao trazer esse elemento de alto potencial corrosivo integrando versos que remetem à dissonância da imagem evocada por meio (do sangue) das sanguessugas, do parasita-predador, dos ossos, Uchoa Leite elabora o poema com elementos antimetafísicos e antilíricos, por meio do contraste estabelecido.

Os quatro últimos versos do poema enveredam sua poética a um outro lado, se, comparados aos do primeiro agrupamento, na contramão do eu reflexivo, embora não perca o foco do eu e da discussão poética que norteia sua poesia. Dessa maneira, o poema se estabelece, para este estudo, como uma fortuita transição entre os grupos identificados. No entanto, é importante compreender que não há qualquer valor hierárquico estabelecido entre eles ou qualquer impossibilidade de que os poemas coexistam nos três agrupamentos aqui ressaltados – ao contrário, apesar de identificar a existência de tendências específicas nos poemas analisados, reitera-se a configuração múltipla e diversa de questões encontradas na poesia de Uchoa Leite.

O eu, neste momento, não insurge somente como oposição ou anulação de si, apesar de, muitas vezes, ser esse o argumento do poema. Mas se apresenta mais como uma maneira de realocar uma perspectiva legada da poesia, em que “sistematizaram uma série de conceitos em que a criação poética vale mais do que a realidade, em que o indivíduo se opõe à história, em que o Eu vale mais do que o mundo” (Leite, 1986, p. 8), encarregando-a de transmitir mais do sujeito empírico/poético ao mundo. Os poemas deste grupo se manifestam, portanto, no panorama da negação, da realocação da tríade eu-poesia-mundo. Seu sentido mais geral se dá no caráter antitético das relações internas com os jogos semânticos e linguísticos. É interessante destacar que o cerne da discussão poetológica recai,

⁵ Gênesis 19:24; Deuteronômio 29:23; Salmos 11:16; Apocalipse 14:10; Lucas 17:29; Jó 18:15; Apocalipse 21:8; Isaías 30:33; Isaías 34:9; Ezequiel 38:22; Public Domain - Portuguese Bible [Almeida:1628-1691]. Disponível em: <https://bible.knowing-jesus.com/Portuguese/topics/Enxofre>. Consultada em 20/11/2023.

ainda, sobre o eu, como no primeiro grupo de poemas – capítulo anterior. No entanto, altera-se a lógica que sustenta esse procedimento, bem como os recursos empregados em sua realização.

Neste momento, cabe uma análise geral sobre um livro que ganha especial relevância ao tratar dos poemas deste agrupamento: *Antilogia*, além de outros poemas trazidos também neste grupo diverso. Reunindo ideias de contrariedades e formas de negação, *Antilogia* marca o início da seleção de poemas aqui apresentados, trazendo um grande número dos mais importantes deles, que opõem e contestam os recursos básicos da poesia, como a metáfora, e as certezas do eu. Além desse livro, poemas publicados posteriormente também fundamentam este grupo, trazendo à tona a “anti-ideia” (Leite, 2015, p. 202), abraçando a contradição como um valor fundamental a quem comunica – “quem não se contradiz/ não diz” (p. 109), além, também, da ironia –, a corrosão e explosão de si, e estabelecendo definições por meio da negação, e não da afirmação, como normalmente se vê – “Complainte de Nosferatu”: “isto é:/ o que não é” (p. 138).

Retornando, assim, o olhar mais minucioso a *Antilogia*, primeiramente, pode-se identificar as questões supracitadas de coexistência de representações do eu e de formas de articular a poesia, de maneira não excludente, mas sim múltipla. Luiz Costa Lima discorre exatamente sobre esse aspecto em “Sebastião Uchoa Leite: resposta ao agora”, publicado em *A ousadia do poema: ensaios sobre a poesia moderna e contemporânea brasileira* (2022), ao analisar poemas de *Antilogia*, elaborando assertivas potentes em que salienta também uma interrelação dessas questões, bem como da veia antilírica delas:

Conforme se vira, pela crítica à metafísica – o que não impede que a poesia de Sebastião esteja impregnada de preocupação filosófica –, a antilira procurava se afastar da doce tradição sonora, reiniciada, bem antes dos tempos modernos, pelos provençais. (Lima, 2022, p. 143)

A partir do excerto, pode-se pensar que a contestação e a negação de aspectos particulares da poesia, como a metafísica, como no poema “Não me venham com metafísicas”, se realizam. O título, que nega a matéria de que se serve grande parte da tradição poética, a metafísica, e as demais negações no decorrer do poema revelam um método e uma forma de operacionalizar o eu, bem como a “desqualificação da metáfora” (Lima, 2022, p. 135), que se vê nos demais poemas de *Antilogia*, configuram no conjunto uma postura filosófico-reflexiva diante da poesia. Outro ponto importante trazido pelo crítico (p. 136) é o da impossibilidade de conciliar

o metafórico com a cena da realidade, a que reclama o poeta, nos momentos em que apela ao sólido, ao corpóreo e ao concreto, até mesmo quando pensa a própria relação da linguagem e dos signos, como visto no poema anterior.

Sobre esse aspecto, ainda, Frederico Barbosa, em “A engenhosidade do crime perfeito”, publicado na orelha da poesia completa de Uchoa Leite, destaca (F. Barbosa, 2015, p. 22-23), em certa análise, um “manifesto de antipoesia” exercido por Uchoa Leite, que muito se dá por meio da recusa à metafísica, desarticulando o pensamento reflexivo, como se pode perceber na análise dos poemas deste segundo grupo, o qual fala em uma “autoironia corrosiva” (p. 23) que marca alguns poemas, como aqueles em que o eu recorre aos ácidos para se corroer.

Em citação direta à fala do próprio poeta, F. Barbosa (2015, p. 34) prossegue com o pensamento que constitui a base das representações aqui estudadas, por meio da recusa lírico-sentimentalista que executa uma antipoética antimetafísica, por meio do antilirismo:

Todos os meus textos passam por essa via de montagem (cortes e montagens), acho difícil encontrar um texto aí que tenha se desenvolvido de forma espontânea, sentimental. É sempre um processo de elaboração das coisas, que ocorre sim, mas você monta, constrói, e o sentido vem *a posteriori* e não *a priori*. (Leite, 2015, p. 34-35)

E, cabe destacar, que a negatividade irrompe nesses procedimentos. Em outra fala do próprio poeta, na entrevista republicada em 2002 pela *Revista Continente Multicultural*, já referida, ao ser questionado sobre o aspecto autorreflexivo da poesia, marcado pela negatividade, o poeta responde: “Acho que foi sobretudo de *Antilogia*, de 1979, marcadamente intertextual. Mas fui, aos poucos, tentando me aproximar da realidade, concretizá-la. (...) Consegui fazê-lo tentando me aproximar da realidade e de seus horrores” (Cavendish, 2002, p. 62).

Este capítulo aborda, ainda, a importante leitura do antilirismo e da negatividade, na poesia de Sebastião Uchoa Leite, para além da perspectiva do próprio poeta-crítico. Importantes nomes que pensaram essas questões de forma mais geral são retomados ou, originalmente, trazidos, sob o olhar mais atento à poesia de Uchoa Leite, especificamente. O antilirismo – inclui-se aqui a negatividade como recurso dessa esfera de pensamento –, como face adversa, mas não excludente, do lirismo, permeia todo este conjunto de poemas e corporifica a tensão e a antítese que discutem a representação do eu em questão. Neste caso, cabe ressaltar que a poética estudada, embora não exclua o lirismo, não configura a poesia no âmbito lírico.

Dessa forma, a discussão presente se organiza, primeiramente, a partir da apresentação e análise do poema-paradigma, que levantará pontos fundamentais aos poemas em sequência. Posteriormente, a ordem dos poemas é enviesada pela discussão da negatividade, que se dá de forma mais geral e mais específica, por meio da negação em si e da observação e construção do eu com relação a seu meio externo, a cidade. Por fim, um panorama crítico-teórico geral expande a negatividade e o antilirismo na poesia de Uchoa Leite, embasando a perspectiva deste trabalho.

3.1 Gênero vitríolo: uma análise do poema-paradigma

Partindo do entendimento do que qualifica os poemas deste segundo agrupamento e da conciliação disso com a postura filosófica em *Antilogia*, contemplando também a relação da poesia com a realidade, da atitude contestatória do eu nesta poesia e o caráter negativo-antilírico nela presente, pode-se passar à análise dos principais poemas, a começar pelo poema-paradigma que marca esta seção, “Gênero vitríolo”:

do outro lado é o meu não corpo
 uns tomam éter outros vitríolo
 eu bebo o possível
 bebo os mordentes
 sou todo intestino
 com fome de corrosão
 bebo antileite
 com gosto de antimatéria
 salto para o lado do meu outro
 aperto a mão
 do anti-sebastião u leite
 e explodo (Leite, 2015, p. 111)

Apontado para ser o poema principal deste grupo, “Gênero vitríolo” se mostra de extrema importância por condensar pontos que fundamentam esta reunião de poemas. Em seu texto, publicado em 2002, originalmente na orelha de *A espreita*, e republicado também na *Poesia completa* (2015) de Uchoa Leite, Haroldo de Campos afirma que “(...) se tornam agudas as separações entre poesia e *persona* lírica, por onde a antilírica é objetivada numa antipessoa” (H. Campos *apud* Leite, 2015, p. 479) e, posteriormente, cita, como exemplo disso, o poema “Gênero vitríolo”.

Inicialmente, o título declara a acidose do poema. O “vitríolo”, elemento da família dos sulfatos, originário do ácido sulfúrico, denomina compostos cuja existência se dá a partir de átomos do enxofre, principalmente. Esse é o fator de nomeação do

ácido, o que reitera a importância desse elemento, discutida no poema anterior, por sua alta potência corrosiva para compostos orgânicos e cuja ação é abrasiva até mesmo para metais. Suas características são retomadas, mais uma vez, permeadas ao poema, no embate corrosivo e autodestrutivo que o eu estabelece consigo. O que também se constrói por meio de uma negatividade gradativa dos versos e dos recursos e das imagens que vão sendo construídas ao longo deles.

No primeiro verso, à vista do “outro lado”, o lado oposto, a oposição espacial e a definição do que se vê pela negação, seu “não corpo”; na constatação de que uns tomam éter, o poema instaura uma atmosfera corrosiva e segue para os que tomam vitríolo, ácido de alto potencial destrutivo. O eu, em sua primeira aparição, reclama beber “o possível”, remontando à máxima de Paul Valéry, destacada por Augusto de Campos (1984, p. 15), “Je mords ce que je puis (eu mordo o que posso)”. A relação de intertextualidade se reinventa na ingestão do ácido, líquido; bebe-se, configurando uma imagem diferente da serpente que se remorde, do registro original do poeta francês.

Os “mordentes” se somam à tensão gradativa do poema. Ao bebê-los, internaliza-se mais uma forma de autodestruir-se, ingerindo, à primeira vista, o que provocaria ferimentos, pressupondo “mordidas”. Porém, os mordentes também remetem à família dos químicos, mais especificamente, apresentando-se como uma solução de cloreto férrico e ácido cítrico.

Seguindo a incursão pela corrosão, o eu se clama “intestino”, realçando um aspecto de natureza corpórea, o intestino, que também se configura como órgão fundamental no processo de digestão.

Um pequeno ciclo digestivo, iniciado no terceiro verso, quando o eu bebe o possível, se conclui no intestino. Mas, não satisfeito, há fome de corrosão ainda, por parte desse eu-todo-intestino. Diante disso, bebe o “antileite”, um jogo que faz referência à pessoa empírica do poeta, fazendo com que o eu poético se defronte e contraste com o anteu, na referência ao sujeito empírico.

O “leite” que alimentaria e, no senso comum, seria um subterfúgio para aplacar azias ocasionadas pela intensa acidez do estômago, aqui, tem seu valor subvertido, pois o eu bebe sua versão contrária, amplificando a negatividade do poema, quando o sujeito poético nega até mesmo o sujeito empírico implícito no termo e nega seu caráter de antídoto para a intensa acidez que se instaura no poema, o qual tem gosto de antimatéria.

O conceito físico de que a antimatéria seria oposição da matéria concreta do universo, capaz de anulá-la, como suposta a anulação de si, por meio do contato com seu contrário, não se dá de imediato, pois o eu realiza mais um movimento, de salto e busca, espacialmente, do eu do primeiro verso, o outro de si.

Neste momento, o encontro do eu com o antieu acontece pela segunda vez. Por meio do jogo humorístico-corrosivo com o sujeito empírico, o encontro de si com o “anti-sebastião u leite” culmina na explosão, em uma aniquilação que não se pode afirmar total.

Uma perspectiva metalinguística também se abre, nesse poema, uma vez que se pode pensar a relação do poeta para com seu ofício e com a elaboração da realidade.

Isso, pois o terceiro verso alia o poema à realidade, ao reclamar para si o “possível” somente, e também permite que se vislumbre a metalinguagem, uma vez que os “mordentes”, na sequência, possuem também como significado uma postura jocosa, provocativa, satírica, usual do poeta, e, com isso, reflexiva, sobre si e sobre sua poética. Tal pensamento se alia à qualidade de ser “todo intestino”, ao passo que, assim como o órgão se faz fundamental na digestão, o poeta digere ácida e ironicamente a realidade e a elabora em poesia. Em sua “fome de corrosão”, ele devora a tradição que o antecede e gera, a partir disso, da digestão, um produto inovador e irreverente, aliando-se ao “anti”, para realizar essa poesia.

Por fim, é Duda Machado (2012, p. 158) quem faz observar que “o recurso da enunciação antilírica que estabelece essa versão satírica de uma poética crítica levada ao excesso autodestrutivo”, o que se enquadra, perfeitamente, no caso de “Gênero vitríolo” e ressalta, com isso, uma lógica que possibilita a melhor compreensão dos poemas deste conjunto.

3.2 A negatividade como veio principal do antieu

A antipoética de Uchoa Leite se realiza nas linhas de força do antilirismo e da negatividade, configurando a relação do eu para consigo e com o mundo, além das ponderações sobre poesia, obsessivamente tematizadas e retomadas. Assim, discutir a recusa lírica presente na poesia de Uchoa Leite por outros vieses que não os do próprio poeta-crítico ou crítico-poeta, além do que já se salientou no desenvolvimento

deste estudo, é especialmente interessante para que se compreenda mais sobre as perspectivas que embasam este estudo.

No centro desta discussão, a negatividade identificada na poesia de Uchoa Leite transpõe seu exercício poético e fundamenta sua relação com a literatura, de forma mais ampla. Nessa linha, Augusto Massi, em *Crítica de ouvido*, afirma: “Revisitando conjunto da sua reflexão crítica, me dou conta de que você sempre tomou o partido da negatividade” (Massi, 2003, [Orelha do livro]). Essa questão se desdobra em interesses temáticos, escolhas de autores e recorrências linguísticas específicas, em seu texto. E um ponto principal em compreendê-la melhor reside na sua ligação com o tratamento antilírico de sua poesia, orientando sua poesia para a realocação do eu. A partir disso, seus poemas se consolidam sob um discurso adverso ao lírico-tradicional, impregnado de (auto)ironia e afastado do tratamento poético sentimental do eu.

Enveredar por sua poética exige, portanto, adquirir perspectiva sobre as leituras de sua poesia, que foram realizadas nas linhas de força do antilirismo e da negatividade, para compreender a maneira e a dimensão que a recusa lírica possui na construção das representações do eu em seus poemas, a partir dos grupos destacados por este estudo.

Ao adentrar na obra de Uchoa Leite, pode-se perceber o diálogo que o poeta declaradamente realiza para com a tradição que o antecede – sem “ocultar pistas.” (Leite, 2015, p. 177) –, principalmente, com importantes nomes expoentes da literatura que construiu uma negatividade associando-se à literatura de horror. Nesse caso, nota-se um diálogo aberto e declarado com a literatura de Augusto dos Anjos, para quem ele dedica um poema também de *Antilogia*, “Poemontagem para Augusto dos Anjos”. Nesse caso, a referenciação do eu em si não se realiza, mas a construção linguística do poema produz determinado sentido negativo que em muito interessa a essa representação. Assim também o faz no diálogo com a literatura de Edgar Allan Poe, em momentos, mais ou menos diretos, nesse mesmo livro, em que chega a declarar:

3. que esperam de mim?
não sou ninguém
não me puxem pelo braço
sou revel
a minha consciência é o verme
e eu sou o cria corvos (Leite, 2015, p. 108).

A “cria corvos” aprende, a partir das lições da literatura que o antecede, a configurar a negatividade por meio do grotesco, do horror. Ele abdica da sua consciência, endossando o movimento de recusa da lírica do eu pensante como cerne da existência humana, ao intitular-se “revel”, o sujeito que, juridicamente, não comparece, que não aparece e é julgado por sua ausência, deixando de ocupar o locus que seria, reconhecidamente do eu, na poesia. Além disso, utiliza-se da simbologia tenebrosa, proposta pelo verme, que também digere a matéria pútrida; e pelo corvo, personagem desse universo, símbolo do mau presságio. O corvo remonta também, o provérbio espanhol, “Cria cuervos que te sacarán los ojos”, em tradução livre “Cria corvos e eles te arrancarão teus olhos”, de um sujeito que alimenta aquilo que se voltará contra ele, seus corvos, sua maior empreitada de resistência e atentado a si próprio.

Há, ainda, sua consciência, atrelada ao verme, suscita também um olhar para si, uma consciência autocrítica que reflete uma negatividade, mas, foneticamente, reflete sobre si, vê a si próprio no verme, /ver-me/, como aponta Alcides (2016, p. 18) na análise de outros versos, sobre o uso desse termo. Mas não são os vermes que o corroem a consciência, a encerrar o poema, e sim os corvos, que, por fim, alimentam-se dos vermes e dos resquícios da consciência do sujeito, retomando a lógica do provérbio espanhol.

Na continuação desse raciocínio, um poema é apresentado com singular importância, é “Metassombro”, pelo qual se identificam a negação do eu e a instauração de uma atmosfera tenebrosa e de horror, recorrendo a imagens de monstruosidade:

eu não sou eu
 nem o meu reflexo
 especulo-me na meia sombra
 que é meta de claridade
 distorço-me de intermédio
 estou fora de foco
 atrás de minha voz
 perdi todo o discurso
 minha língua é ofídica
 minha figura é a elipse (Leite, 2015, p. 110)

O poema, enquanto materialidade linguística, é um excêntrico oxímoro poético. O eu nega não somente a si, mas também seu reflexo – figura fundamental do eu reflexivo/refletido em espelhos do capítulo anterior. Aqui, o labirinto críptico é retomado, a postura especulativa sobre si se estabelece novamente, quando o escuro

recai sobre o que não se pode ver, e a figura reclamada pelo eu é a elipse, em que reside o ocultamento de algo.

Os focos, portanto, não recaem mais sobre a observação e a busca do eu, como no primeiro grupo, como aponta o sexto verso, “estou fora de foco”, que persegue a própria voz e perde o discurso, em um esvaziamento dele. A esse respeito, Costa Lima cita Flora Süssekind em análise deste poema, ao afirmar que “No texto de Sebastião, a reflexão em torno do sujeito poético não é para realçá-lo, é um meio de tirar-lhe o poder, de avisar: ‘perdi todo o discurso’” (Süssekind, 1985, p. 81 *apud* Lima, 2022, p. 134), o que estabelece certa diferenciação no eu reflexivo em foco.

O que retorna, neste momento, é o poeta como víbora, com sua língua ofídica e venenosa, mas assumindo sua dimensão de monstro e horror. É em sua natureza multiforme que muda, que se transforma, como o título prevê no prefixo “meta”, tem-se o “metassombro”. A língua ofídica, anatomicamente, bipartida, remete à não-unidade, que se estende ao sujeito, e sugere que não há controle total, de todas as partes. Além disso, estar fora de foco pode gerar também, uma bifurcação da visão; um oxímoro, em que o sujeito se vê fora de foco de si, é, igualmente, uma bifurcação. Nessa linha de pensamento, a língua bifurcada sugere e reitera um valor já mencionado, o da contradição.

Outro detalhe interessante, na linha da língua bifurcada, reside na ambiguidade que o sétimo verso estrutura, quando se lê que o sujeito está espacialmente atrás da sua voz ou em busca dela – um recurso que corrobora com a bifurcação, neste caso, do sentido –.

A negação, neste momento, é sempre uma chave de leitura para os poemas, discutida por Uchoa Leite em suas entrevistas (1990, 2000, 2012), em seus textos críticos e literários, por ser reiterada em diversas formas – recusa, contrariedade, tensão para com elementos internos ao poema ou a noção de eu e de poesia lírica. Essa questão, em *Isso não é aquilo* (1982), ganha também relevância. O corte das palavras do título do livro, quebrar o verso-título, exemplifica os momentos em que o poeta explora a linguagem experimental por meio da poesia. Além disso, dá origem a uma seção de poemas em específico, o “não”, em que, a definição pela negação, se faz presente em “Complainte de Nosferatu”, além da atmosfera de horror que perdura e da aparição do monstro na poesia:

sou o pele pálida
o espalha-ratos
com unhas e dentes

isto é:
o que não é (Leite, 2015, p. 138)

Após estabelecer definições assombrosas, assumindo a máscara do vampiro, o eu, em seu lamento, “complainte”, constrói, gradativamente, a imagem de Nosferatu. A personagem vampiresca inspirada em *Drácula* (1897) de Bram Stoker, ganha vida no filme de igual nome, “Nosferatu”, ícone do expressionismo alemão de Friedrich Wilhelm Murnau, que a tornou um símbolo inquestionável do cinema e do gênero do terror. A descrição da máscara se vale desse universo: a capacidade de conjurar ratos, entre outras criaturas, descrita por Stoker, e a aparência monstruosa pela qual se apresenta, ao assumir a forma vampírica.

Porém, ao rumar para o que seria a conceituação definitiva de si, após a pontuação que precederia seu parecer, o eu evade e nega para definir: “isto é:/ o que não é”. Mas a negação, na poesia de Uchoa Leite, não restringe, como se poderia imaginar. Ao definir o que se é pelo que não é, abre-se possibilidade para que se seja tudo, exceto o que se nega, de forma muito mais abrangente que uma definição categórica de algo, pela afirmação, ampliando as possibilidades do que se é.

Em *Cortes/Toques* as questões aqui discorridas retornam em “Mínima crítica”, no poema de número 10:

Os pós e o pus
de uma anti-ideia
ou o verme crítico.
A acidez que corrói
todo o espírito das coisas
e fecha tudo
ao contrário da diarreia. (Leite, 2015, p. 202)

A poesia se constrói sob valores antilíricos, da escatologia, principalmente, à consciência do verme – em que o eu pode também se ver no verme, foneticamente. A poética do contra é incisiva, neste caso, e as imagens escatológicas transbordam a ironia que irrompe contra certo valor estético de poesia. Retoma-se, aqui, com mais força, o afastamento do eu reflexivo, do capítulo anterior; a poesia se viabiliza pelo “pós e pus da anti-ideia”.

O poema segue a linha dos demais, aqui, reunidos. O pó, matéria original do homem, *memento, homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris*, pareado ao pus, matéria de excreta pútrida proveniente de infecções, equiparados no mesmo verso em uma “anti-ideia” como método de pensar e no “verme crítico”, afastando-se do

serpens mais uma vez. A corrosão é novamente reclamada para carcomer o espírito das coisas e encerrá-las, findá-las, em contraste com a diarreia que apenas evacua.

Cabe ressaltar, ainda, que o tratamento visceral do poema explora a dimensão denotativa da linguagem, construindo-se não pela metáfora poética – tantas vezes, rechaçada pelo poeta –, mas por uma robustez linguística que reforça a ideia nuclear na arquitetura destas construções poéticas.

3.2.1 A negação em si: uma lógica da tensão

Se, por um lado, há imagens que se constroem a partir da negatividade e acabam por fundamentá-la, por outro, a poética de Uchoa Leite se vale amplamente da negação em si, como se viu no poema do capítulo anterior, “Nego”, trazido como uma análise introdutória a esta discussão. Com isso, configura-se uma série de poemas que se estabelecem a partir da tensão linguística, metodológica e existencial, abrangendo o eu, sua relação com o mundo, sua filosofia poética e seus (anti)métodos.

Neste momento, recupera-se um poema mencionado no capítulo anterior para maiores considerações:

quem não se contradiz
 não diz
 radicalmente sério
 só o cemitério (Leite, 2015, p. 109)

Aqui, a negação assume ares “mordentes”, em tom acidamente jocoso e satírico, o sujeito poético reivindica a contradição como esse valor de quem comunica e, com isso, estabelece que o definitivo seria de natureza somente daquilo que não estaria mais vivo, no cemitério, condição incapaz de mudar. Assim, assume a normalidade em se ver negando suas próprias afirmações e certezas uma vez instauradas, o que se vê em inúmeros de seus poemas, muitas vezes, seguidos da (auto)ironia que ampara o jogo da contradição e da instabilidade de certezas.

A voz poética anuncia, por meio da contradição, do humor e da ironia presentes no conteúdo do poema, a tensão de sua lógica, ao não seguir por seus poemas com perspectivas em conformidade. Esse pensamento é base para que sejam elencadas formas dissonantes, até certo ponto, de representações do eu.

Como recurso poético da modernidade, Maria Esther Maciel discorre em “Poéticas da lucidez: notas sobre os poetas críticos da modernidade” (1994, p. 77)

sobre a ironia como um “sofisticado artifício literário” que permite a distância crítica do poeta para com sua obra, ao passo que possibilita a disjunção do sujeito poético e do empírico. Nesse sentido, o sujeito do enunciado reclama a contradição não só como um valor para sua poesia, mas também inerente à comunicação.

O humor é meio principal para desestabilizar a seriedade dessa discussão *poetológica*, além de ser considerado como recurso de afastamento de um eu mais lírico-sentimental, segundo foi analisado no primeiro capítulo, nas considerações de Uchoa Leite em *Participação da Palavra Poética*.

Sobre esse aspecto, ao comentar sobre *Signos/Gnosis*, Luiz Costa Lima (2022, p. 132) afirma que Uchoa Leite percebe “a força satírica que ainda aprenderá a explorar” e afirma ainda que, em *Antilogia*, o poeta intensifica essa força e passa a se valer da sátira de tudo, inclusive de si, amplamente. Mais adiante, com a recuperação de leituras críticas da poesia de Uchoa Leite, amplia-se a discussão desse tópico, a partir do pensamento de Duda Machado (2012) e demais estudiosos de sua produção.

Adiante, dois poemas publicados em *A espreita* (2000) ganham especial relevância, nesta linha de análise, e permitem que o leitor vislumbre que, embora datem de uma distância de nove anos entre a publicação de *A uma incógnita*, tais questões caminharam junto com as elaborações do poeta, demarcadas em sua poesia.

Nesta esteira de pensamento, tem-se “O que se nega”:

Contra a parede
 Diz NÃO
 Recusa
 O não-ver
 Ou uma espécie
 De ser-aí
 Casco
 Espinhoso
 Contra tudo
 Que não a parede
 Reclusa (Leite, 2015, p. 342)

O poema, gradativamente, constrói as noções de antieu aqui discutidas. No título, identifica-se a primeira negação. “O que se nega” vai se construindo ao longo dos versos, intensificando a negação progressivamente. Assim, o primeiro verso abre-se com o advérbio trazendo a noção de oposição, “contra”, configurando o dito que permite vislumbrar a imagem da contrariedade e do desconforto ao se posicionar “contra a parede”, uma contrariedade que exerce “encurralado”, sem muito espaço

para que a negação em si exista, sitiado. E, nesta condição, diz-se “NÃO”; grafado em caixa-alta, o “não” se mostra expansivo, em contrariedade à própria condição de se estar “contra a parede”, acuado, o que faz com que a negação seja definitiva e inflexível, ainda que diante de pouco espaço. A grafia em caixa alta denota também o jogo com o tamanho gráfico da palavra e a noção espacial que o poema constrói para a negação, que continua ganhando força no terceiro verso, por meio da recusa, da não aceitação, mas, em um *status* escalonado, dada a construção dos versos, de um repelimento. E enumera recusas, o “não-ver”, negação que impossibilita, figurativamente, qualquer aceitação.

Na sequência, os versos “Ou uma espécie/ De ser-aí” reforçam, de maneira mais direta, uma afirmação anterior, neste capítulo, do não abandono da dimensão filosófica do eu, neste agrupamento. Ao dialogarem, como uma tradução, com o conceito de *Dasein*, da filosofia existencialista, particularmente, de Heidegger, assumem para o leitor a dimensão filosófica implicada nessa poesia, correlacionando-a à corporeidade e a uma consciência que pensa sobre o ser no mundo. Assim, as já mencionadas coexistências de representações do eu se desenham nos agrupamentos, assumindo também natureza múltipla. O poema volta-se, nestes versos, para o interior.

O casco, porém, devolve a corporeidade ao poema e se coloca no limiar do interno e do externo, como sendo a carapaça de difícil penetrabilidade que separa esses meios. Nessa linha, o espinho remete à agudeza e aos obstáculos, à manutenção da recusa, da não aproximação ou infiltração, do não tatear sequer, e há a reafirmação de que se está *contra* tudo que não seja a parede reclusa, elemento que separa também superfícies, externas e internas e que, em sua qualidade de reclusa, retoma a questão espacial apontada no início do poema. O que se nega, assim, é tudo, em absoluto, a não ser a parede reclusa que se encerra.

Já o poema “Chuva e consciência” transita entre os agrupamentos de representações do eu até aqui apontados, constituindo-se de uma elaboração ficcional do real, com ares de uma reflexão, enquanto aborda a negação e a contrariedade do anteu e se realiza como uma suposta memória do sujeito poético, mas de um universo onírico. Ao estabelecer a poesia com possíveis fragmentos de episódios vividos, quer sejam eles constituídos a partir do *nonsense*, quer não, o poeta ficcionaliza a realidade e veste no eu uma máscara, seja de outrem, seja de si, quando o realiza, como no poema a seguir:

Uma vez choveu
 Quando voltava pela
 Língua arenosa
 Tudo desabava em torno
 Fios caindo
 No mar de sombras
 Não podia correr
 Andava
 E olhava tudo
 Se desmanchando
 Procurando nas águas
 Uma lição
 Antifilosófica
 A negação
 Anticorpo
 A água lavava
 Da cabeça aos pés
 E o núcleo
 Da consciência
 Que sustinha o centro
 Das coisas. (Leite, 2015, p. 350)

O poema que parece iniciar uma rememoração do sujeito poético quebra esta noção ao constatar, no terceiro verso, que o caminho pelo qual o eu retornava seria o caminho metalinguístico da “Língua arenosa”. O verso condiz com as questões metalinguísticas do eu reflexivo, discutidas no primeiro agrupamento de representações, em que as ideias e as palavras exerceriam para com esse eu (empírico e poético) uma luta análoga à do predador com a presa, ideias e palavras ariscas e difíceis de serem apreendidas, como as analisadas em “Gênero Vitriolo”, “mordentes”. A língua arenosa escorre por entre as mãos, não sendo palpável ou estável por si só. A imagem tenebrosa que se propõe nos versos seguintes aumenta a noção de instabilidade e cria uma atmosfera tenebrosa, em meio ao caos. Sobre esse aspecto, o olhar minucioso de Frederico Barbosa, traz uma observação sobre o poema “Cortes/Toques” que serve a este mesmo poema, em sua circunstância, “o poema imita (...) o desarranjo do próprio mundo” (F. Barbosa, 2015, p. 38), constituído, aqui, de diferentes elementos do poema analisado originalmente, mas mantendo uma unidade na imagem poética projetada a partir do real.

Em “Cortes/Toques”, no entanto, o eu poético reclama da dificuldade de se compreender a desordem. Aqui, ele procura uma lição, o tema, o ensinamento, o resultado da observação realizada a partir do tudo olhar andando, uma vez que não se pode correr.

A lição que se procura, porém, vai na contramão do eu reflexivo, busca-se a lição “antifilosófica”, aquela mesma que é recusada no poema que abre este capítulo,

retornando à ideia da negação do *serpens*, em uma perspectiva niilista, tendendo à negação; à lição do “não”, do “anticorpo”, reiterando a contrariedade e a renegação de si, da matéria, do próprio eu, enquanto a água, referida nos versos finais do poema, contribui com esse movimento, ao lavar os espaços em que esse cerne filosófico residia, a cabeça, o núcleo, a consciência e o centro das coisas, que as sustentavam, recapitulando a instabilidade da imagem inicial em que tudo estava por desabar.

Assim, a negatividade nesse poema se apresenta não somente no interior do sujeito poético, mas também no que o cerca. O meio externo é totalmente afetado por isso, a lição antifilosófica associada à negação abala o que estava até então estabelecido como centro, desequilibrando e fazendo ruir com as estruturas edificadas em solo instável, por meio de uma língua arenosa, e abalando até mesmo o centro do eu, em seu anticorpo.

É relevante pensar que a “dissolução de si” e do meio externo que se inicia por meio dos ácidos poemas primeiramente analisados ganha, aqui, um novo solvente: a água. Solvente esse não corrosivo, mas com grande potencial de destruição diante da construção de uma língua arenosa. Ainda, no mesmo livro, mais adiante, o poema “Andando na chuva: São José”, traz também essa outra maneira de autodissolução em uma também suposta caminhada “Sob a chuva” (Leite, 2015, p. 353), mas associando o eu à água, ao invés dos agressivos ácidos de publicações anteriores, “O meu eu-água/ Autodissolvente/ Cabelos/ Pelos/ Olhos/ Todos os poros/ Entregues” (2015, p. 353), em que o eu se autodissolve por meio do elemento natural de Ph neutro, a água. Nota-se, com isso, que, apesar de estabelecer um eu que se encerra em si, a noção de aniquilação, “autocorrosão” ou autodigestão se faz presente de forma atenuada em seus poemas posteriores, por meio da dissolução de si e da aproximação com a água, muito embora esta apareça em poemas subsequentes por uma viés negativo e escatológico como em “Odores odiosos 1” e “Odores odiosos 2”, nos versos respectivos: “O chão imundo/ De água amarga/ Odores acres!” (2015, p. 356) e “A água em poças/ Ou muros urinados/ O fedor” (2015, p. 357). Retoma-se, assim, para a discussão, as noções de antilirismo aos poemas, por mais que se atenuem o tom agressivo dos anteriores.

Cabe destacar a leitura de Duda Machado, sobre essa questão da consciência e da água, que engloba os poemas analisados acima, em que o autor afirma que:

A resistência aos efeitos da doença produz também a necessidade de escapar à vigilância feroz da consciência. É esse movimento que está nos

poemas de encontro com a água e a chuva, marcados por nova orientação poética: “Andando Sob Sol e Sombras: São José”, “Outra Visão do Paraíso”, “Andando na Chuva: São José”, “Oxímoro”. (Machado, 2012, p. 162)

O autor afirma ainda que o poema “Chuva e consciência” fixa o instante de suspensão da consciência e desfaz as fronteiras entre corpo e água. O que abre uma nova perspectiva a se pensar sobre a dissolução em água, o abrandamento das corrosões ácidas de si e a fuga da consciência. E prossegue com essa leitura, sinalizando (2012, p. 163) que a entrega à água produziria a sensação de fusão com a parte de água com a qual se constitui o corpo, fazendo com que os cortes dos versos prolonguem a sensação de prazer associada à experiência de dissolução que aludiria à cerimônia de purificação dos mortos e, assim, à própria experiência da morte.

A autodissolução e a água operam como evocação da morte, revelando certa subjetividade do poeta, na recorrência do tratamento dessa temática – melhor discutido no capítulo seguinte. Mas, sem que isso se realize de forma altamente expressional e sentimental, isto é, por meio da concisão das palavras e dos versos e de seus cortes e da colagem de imagens que se constroem no poema. A chuva, em contrapartida, ganha ainda mais relevância, por sua associação com um caos, criando, na atmosfera interna do poema, um lugar de aspereza, avesso ao eu.

3.2.2 O eu da cidade – o voyeurismo do antilocus amoenus

A negatividade implica ainda, na poesia de Uchoa Leite, a edificação de um *antilocus amoenus* que se vale da cidade para sua instauração, como também de elementos, como a chuva, para recriá-lo na própria poesia. Assim, por vezes, o ambiente citadino torna-se um lugar adverso ou o próprio poema estabelece essa relação com o sujeito poético.

Em *Crítica de ouvido*, Uchoa Leite ressalta (2003, p. 50) a construção “de uma realidade densa e de uma atmosfera pesada” em “O cão sem plumas”. Suas assertivas analíticas permitem que se pense a relação oposta ao conceito de *locus amoenus* em sua própria poesia.

A chuva, nesse caso, instaura essa atmosfera sem se restringir aos aspectos geográficos de um lugar, necessariamente. Mas fazendo do poema o próprio “locus terribilis” (Leite, 2003, p. 50), como se vê no fragmento de “Temporal”: “Ou chuva de escombros/ Chuva suja/ Vem da abóbada noturna/ Obumbrosa/ Satúrnea/ Ela não

cai: desaba/ Raios de Zeus/ Não a chuva de ouro/ Que inundou Dânae/ Mas metálica/ A chibata de chumbo estala” (Leite, 2015, p. 329).

Nota-se o afastamento dessa imagem, edificado na oposição à harmonia poética árcade. Nesse sentido, o poema constrói a oposição à “chuva de ouro” da Lira III de Tomás Antônio Gonzaga, removendo dela a “aura” árcade. E contrapõe a ampla exploração do tom sentimental e metafórico da poesia. A chuva desaba como uma “chibata de chumbo”, violenta e agressiva, como o presságio da catástrofe (ou ela própria). Aqui, vale retomar a imagem projetada pela chuva em “Chuva e consciência”.

É, porém, em meio a este *locus terribilis*, seja o poema ou a cidade, que o eu se realiza e encontra condição para existir.

A negatividade e o ambiente citadino se edificam em poemas como “Odores odiosos 2”:

Outro odor: o lixo
 Nauseabundo
 Que inunda
 As calçadas
 A água em poças
 Ou muros urinados
 O fedor
 De todos os
 Maus odores
 No coração
 Deste *fin-de-siècle* (Leite, 2015, p. 357)

Nesse caso, a relação com a cidade se constrói por passagens que remontam à negatividade, permeando a relação do eu com o mundo. O meio externo adquire, tanto quanto o poema, um pessimismo que incrusta os versos.

Sobre essa relação, como crítico, Uchoa Leite afirma que a oposição entre lugar ameno e lugar adverso aparecera primeiramente na poesia de Baudelaire: “na verdade, foi como lugar adverso, como antiutopia, que o ícone cidade primeiro apareceu sistematicamente na poesia pessimista de Baudelaire” (Leite, 2003, p. 58).

Como lugar de “antiutopia”: assim é a maneira como a cidade – e o poema –, neste recorte, é/são configurada/os. No caso deste poema, especificamente, o odor é quem conduz o eu por essa relação. Nauseante, provocando asco, o odor da cidade se entranha pelas narinas do eu e constrói a cidade como um lugar repugnante. A água, parada em poças ou como urina nos muros, é vetor para a instauração desse cenário.

O fedor, porém, não se restringe ao ambiente externo. É, em contrapartida, denotado amplamente “De todos os/ Maus odores/ No coração/ Deste *fin-de-siècle*.”

A expressão que encerra o poema não aponta para a suposta esperança de um recomeço no tempo seguinte. Aqui, o poema e o tempo em questão encerram-se na degeneração, em meio ao odor que se estabelece para além do olfato.

Ao deambular pela cidade, o eu prossegue na construção de um ambiente hostil a sua existência, fora e dentro da poesia. “Do túnel do ano passado” (Leite, 2015, p. 360) narra seu percurso pelos espaços da cidade em que o sujeito empírico residia, Rio de Janeiro, e o horror, novamente, entra no jogo. Dessa vez, sem que o eu seja tratado sob o aspecto da monstruosidade ou que o poema seja associado a símbolos usuais de uma literatura dessa natureza. O eu que transita pela cidade vislumbra as pessoas em situação de rua da região. E, na relação intertextual com Dante Alighieri, o eu descreve, ao se deparar com o cemitério São João Batista, o que seria o “Inferno aliguerico dos pobres/ Ansiosos por luz/ Sem Beatriz” (p. 360).

A relação alegórica d’A *Divina Comédia* é suspensa por uma realidade urbana aversiva. Não há, nem haverá, qualquer ganho positivo à espera desses sujeitos. A cidade se edifica como inferno, variando entre seus círculos, a depender da condição de seus habitantes.

A poucos metros de distância, o poema “Os passantes da Rua Paissandu”, publicado na sequência do anterior, encerra o raciocínio deste tópico. Ao transitar por entre proximidades, o sujeito poético se vê diante de uma cidade que exaspera o sentimentalismo, ressaltando a “indiferença” dos passantes e a negatividade implícita a esse ambiente:

Todos os dias
Se vêm
Por esse atalho
Do Morro Azul
Podem vê-los
Indiferentes
Sob tendas de plástico sujo
Não há azuis
Nem mallarmaicos
Brindes fúnebres
Houve uma vez
Um morto à bala
Veem só os banhos de lata
Corações de alumínio
Plastificados (Leite, 2015, p. 361)

Mas nem isso é capaz de (co)mover a cidade. A violência e a morte se resguardam ainda ao lugar da indiferença, em uma cidade que solapa a emotividade. O coração, nesse caso, não reconstrói, necessariamente, a metáfora sentimental do

órgão físico, mas indica um núcleo metálico e plástico, materiais que constroem, tipicamente, a cidade e seus elementos. Não há, para além do título e do morto, qualquer menção dos homens que habitam a região ou transitam por ela. A cidade os suplanta também. Os versos acima intensificam e valorizam, ainda, a oposição antilírica a Mallarmé, na contraposição da imagem do brinde e do banho de lata.

Em vista desses poemas, nota-se que a relação do eu com a cidade, atravessada pelo olhar da negatividade, acontece por meio de um aspecto que realiza a intersecção na categorização dos grupos de poemas apontados, o *voyeurismo*:

O realismo buscado pelo olhar voyeur nas cenas urbanas pode levar às vezes a um hiper-realismo, baseado em cacos metonímicos, recolhidos pelo eu poético, que repercutem no leitor com estranhamento, promovendo uma espécie de reconhecimento às avessas. Ao desvelar as cenas automatizadas do cotidiano, o poeta reativa percepções embotadas pela dinâmica do dia a dia, convidando o leitor a redescobrir a vida de modo crítico. (Andrade, 2014, p. 68)

Conforme destaca Paulo Andrade, a atitude *voyeur* do eu para com a cidade é a via que sustenta a construção desse ambiente. O estranhamento e o “reconhecimento às avessas” reiteram a antilógica e a inversão que fundamentam a perspectiva desse eu. E reafirmam, também, a nova configuração do poema, ao propor, ainda, a discussão filosófica de pensar a si e o mundo por meio da poesia.

A atitude *voyeur*, destacada no primeiro capítulo e retomada por outro viés, aqui, em muito se associa à contenção – sentimental e de ação – do eu, refletindo como um aspecto do antilirismo de sua poesia. Na publicação anterior, *A ficção vida*, do “Anotação 17: Exibicionistas e voyeurs”, o sujeito do enunciado alega

Eles nunca entenderão os voyeurs
Os umbigo-fascinados
E Cooper-excitados
Voyeurs olham de viés
Nunca fumam puros
Nem se ligam a técnicas
Exceto o olhar
São cétricos assépticos
Culto a espelhos
De onde flagrar
Curvas labirínticas
Spleen et idéal
São os mestres da ficção-vida (Leite, 2015, p. 333).

A partir disso, posiciona os *voyeurs* como espectadores que vislumbram tudo a partir de outras relações que não fundamentadas no olhar egocêntrico que sobrepõe o eu ao mundo – contraposição ao olhar romântico, “Cooper-excitados”.

Sobre esse poema, em específico, Paulo Andrade asserta ainda (2014, p. 68-69) que, por meio da discussão metalinguística, Uchoa Leite explica sua própria poesia, distanciando o *voyeur* do exibicionista, uma figura que denota demasiado prazer na ostentação e em ser olhado: ao contrário dos exibicionistas, (“umbigo-fascinados”) que ostentam sofisticação e *glamour*, os *voyeurs* são discretos e “olham de viés” o mundo exterior. “Interessa-lhes exercitar o olhar para flagrar os aspectos da realidade.” A contraposição – seguindo a linha do antieu –, define sua poética. O eu, enquanto *voyeur*, segue no veio antilírico e remete para um contexto urbano negativo, sem ser atravessado por memórias líricas ou notáveis desdobramentos sentimentais a partir do que presencia.

E ressalta, por fim, mais dois outros importantes aspectos a este estudo, contemplados no contraste entre exibicionistas e *voyeurs*. O primeiro, na lógica da inversão em que se traduzem os poemas deste conjunto, sobressaltada no verso antinômico de “Spleen e o ideal”, em referência à primeira parte do livro *Les fleurs du mal*, de Charles Baudelaire:

(...) o *spleen*, estado indefinível de tédio, de melancolia sem causa, e, por outro lado, o *idéal*, estado de sublimação, desejo de elevação, de purificação e de absoluto, compõem matrizes opostas sobre as quais se desenvolve o pensamento de Baudelaire. (Andrade, 2014, p. 68)

E o segundo, em que revela (p. 69) a discussão da ficcionalidade da poesia, no último momento, e toma o *voyeur* como mestre da “ficção vida”, que se atenta às cenas urbanas e permite pensar os limites entre o real e o imaginário na poesia.

Por meio dessas relações lógico-estruturais, o antieu se apresenta. Resguardando seu caráter analítico – sobre a cidade –, distanciado, como um *voyeur*, a fim de se tornar observador e estudioso de si, do meio que o cerca e da própria linguagem, intermédio de tudo. Seu olhar não deixa, porém, de ser atravessado por uma intensa negatividade, e sua poesia não abre mão do antilirismo com que é construída.

Por fim, o último agrupamento de poemas reúne, principalmente, aqueles em que o eu é representado por meio da despersonalização, da ficcionalização de si e do uso de máscaras, aliado, por vezes, a nuances autobiográficas do poeta, como analisa Paulo Andrade (2014, p. 28) em “O poeta-espião: a antilírica de Sebastião Uchoa Leite”, quando se debruça sobre o estudo de *A ficção vida* (1993). O autor argumenta que esse livro “é o que possui maior individualidade” por nascer de uma experiência

vivida pelo poeta de um coma de cinco dias e que, deste episódio, delírios e sonhos se transfigurariam em linguagem poética.

Mas, novamente, citando Duda Machado (1993), “o drama vida-morte vê-se a cada instante desdramatizado, numa performance única de tensão entre emoção, humor e a lucidez de imagens objetivas”, pode-se perceber que a parede reclusa entre o sujeito empírico, o sujeito poético e o sentimentalismo auto-expressional se mantém de pé.

4. O EU E O JOGO DE MÁSCARAS

Ah quantas máscaras e submáscaras,
 Usamos nós no rosto de alma, e quando,
 Por jogo apenas, ela tira a máscara,
 Sabe que a última tirou enfim?
 De máscaras não sabe a vera máscara,
 E lá de dentro fita mascarada.

Fernando Pessoa⁶

Neste capítulo será discutida uma terceira maneira identificada pela qual o eu é viabilizado na poesia de Sebastião Uchoa Leite. Apresentando-se sob máscaras, o eu se insere em um jogo de representações em que figura, por meio de personagens que permutam entre si, para desempenhar diversos papéis e para que desempenhem diferentes funções.

Dentre todas as máscaras de que se utiliza, uma máscara ganha especial relevância: a máscara de si. Construída por meio da ficcionalização da identidade do eu empírico, a partir de nuances autobiográficas subjetivas que levariam o leitor a crer ter encontrado o sujeito empírico em seus reais relatos, na poesia, o que será melhor analisado no decorrer deste capítulo.

Assim, para que se compreenda como se dá o uso desse recurso e a partir de qual panorama, retoma-se o conceito de despersonalização e a questão do fingimento poético e dos jogos que os poetas realizam e que a poesia pressupõe com a linguagem. Por meio do recurso das máscaras, o eu se despersonaliza, ao passo que permite vislumbrar certa subjetividade na escolha e na construção das máscaras, bem como na manutenção de seus interesses.

Nesse sentido, Flora Süssekind (2002) no ensaio “Seis poetas e alguns comentários”, na seção que dedica a Sebastião Uchoa Leite, “O (anti) sujeito sempre volta” faz importantes apontamentos pertinentes, principalmente à discussão deste capítulo. Ao discorrer, em geral, sobre a trajetória do sujeito na literatura, a própria autora denomina-a (2002, p. 305) como “Ego trip” e como “uma pequena história das metamorfoses do sujeito lírico”. E saliente (2002, p. 327-328), a princípio, o recurso mais afluído na poesia moderna e concreta, do “critério de concisão” e da “preocupação com a economia verbal” de que se utiliza o poeta, o “sujeito (anti)lírico”

⁶ PESSOA, Fernando. Soneto “VIII”. «35 Sonnets». In: Poemas Ingleses. Fernando Pessoa. (Edição bilingue, com prefácio, traduções, variantes e notas de Jorge de Sena e traduções também de Adolfo Casais Monteiro e José Blanc de Portugal.) Lisboa: Ática, 1974. - 165.

de sua poesia se torna o foco da discussão. E, a partir daí, Sússekkind traça importantes reflexões e afirmações sobre a literatura deste autor, como:

Porque, se uma das marcas registradas do trabalho de Sebastião Uchoa Leite, contra a corrente egolátrico-expressiva dos anos 1970, foi decidido descarte dessa poesia-retrato da subjetividade, isso não implica descaso pela reflexão sobre o sujeito. Justo o oposto. (...) No caso de Sebastião Uchoa Leite, a rejeição de uma poesia cuja chave-mestra é a auto-expressão, desse eu todo-poderoso dos minidiários biográfico-geracionais, também parece ter acentuado uma proliferação de máscaras possíveis para esse meta-eu de seus poemas (...). (Sússekkind, 2002, p. 328)

O que se depreende do excerto supracitado é a reafirmação da recusa da poesia de Uchoa Leite à poesia lírica e à escrita diarística, amplamente subjetivas, por meio de artifícios como o uso de máscaras. E, ainda, que tal recusa e resistência não implicam em deixar de tratar do sujeito, mas o reposicionam, no tratamento dado pela escrita, ao instituir, por exemplo, diversas máscaras para representá-lo, o que ficará ainda mais claro na progressão deste estudo. Evidencia-se, a relação da utilização das máscaras como um recurso de realçar este caminho, contra a escrita diarística que visa a autoexpressão e coloca o sujeito como imperador acima do mundo e da história, e o poema como um mero meio de comunicá-lo ao mundo. E que toma os relatos e escritos de forma que a dimensão ficcional literária dos registros fique à margem, enquanto uma noção de espontaneidade e sinceridade se interpõe, tornando o autor figura central, meio e fim da poesia.

O que se pretende, portanto, compreender, neste momento, é de forma isso se dá. De certo, resguarda-se o jogo com o leitor: mesmo quando a máscara aponta, mais diretamente, ao sujeito empírico e pretende desvelar algo de íntimo do eu, as incertezas desestabilizam o caminho. A linguagem furtiva conspira, e a dúvida permanece: exatamente o que se espreita por trás da máscara?

4.1 Despir-se de si: a despersonalização do sujeito

O uso de máscaras, neste contexto, prevê o processo de despersonalização do sujeito poético. É, também, através desse recurso que o sujeito empírico consegue se projetar para outro lugar que não o centro do poema.

A poesia moderna explora com maior intensidade esse procedimento, compondo-se de uma poética que reposiciona o eu lírico e, por conseguinte, a figura de autoria do texto. Assim, contrapõe a associação entre eu empírico e eu poético, de que se valiam sobretudo os românticos. Em linhas gerais, simplificando um pouco, no

romantismo, esses conceitos estão atrelados, aliados à noção de espontaneidade, de inspiração poética e de uma linguagem expressional e sentimental. Isso se relaciona ao processo de valoração do autor e, por conseguinte, da qualidade da obra, conforme postula Meyer Howard Abrams (2010), no já mencionado ensaio sobre a teoria romântica e a tradição crítica.

A replicação dessa concepção culminou em maior força dos laços que atrelam o sujeito à poesia e a distanciou de ser entendida como um produto intelectual para ser vista sob o prisma da inclinação à arte e do potencial particular do poeta. Desse modo, a poesia se torna uma extensão e forma de expansão desse sujeito.

Vale a pena lembrar a noção de poesia como “transbordamento espontâneo de sentimentos intensos” (Abrams, 2010, p. 41), que Abrams destaca, e como sua existência, no mundo, passa a figurar a partir de seu criador. Algo de muito particular se desenha nesta relação, o criador transpõe a criação.

Com isso, pode-se compreender que valores como a espontaneidade, o tom intensamente expressional, o confessionalismo poético e a linguagem sentimental nutriam essa relação, reforçando a ideia de inspiração poética e assumindo o poema enquanto relato fiel de vivências e experiências do poeta, por exemplo. O poema, aqui, torna-se portador da voz do poeta.

No decurso do século XIX, porém, de formas diversas, por exemplo, a partir de Baudelaire, é possível notar um certo afastamento entre o sujeito empírico e o poético, rompendo com o elo pretendido pelos românticos de ligação entre lírica e pessoa empírica, como aponta Hugo Friedrich:

[...] com Baudelaire começa a despersonalização da lírica moderna, pelo menos no sentido que a palavra lírica já não nasce da unidade de poesia e pessoa empírica, como haviam pretendido os românticos, em contraste com a lírica de muitos séculos anteriores. (1978, p. 36-7)

Assim, progressivamente, a estética literária foi sendo alterada e essas relações se modificaram até que a poesia pôde ser fundamentada sobre um outro pilar: o de distanciamento desses sujeitos. Configurando uma nova relação entre criador e criação, e, por conseguinte, um novo olhar sobre a poesia, surge um novo conceito que desatrela esses laços: a despersonalização. A concretização desse conceito se realiza em um processo gradual histórico, a partir de contribuições diversas, não restritas somente ao gênero da poesia, mas, também, constituídas de grandes nomes da prosa. Alguns nomes despontam como importantes participações

do curso que modificou essas noções, como Edgar Allan Poe, com a “Filosofia da composição”, Rimbaud, com o “desregramento de todos os sentidos”, e, também, Mallarmé, além do já referido Baudelaire, e outros tantos que estão imbricados nesse percurso e que, nesse sentido, se desdobram na poesia de Uchoa Leite. Por fim, chega-se ao conceito de despersonalização proposto por T. S. Eliot, primeiramente, em seu ensaio *“Hamlet and His Problems”* (1920).

No caso de T. S. Eliot, mais especificamente, verifica-se um afastamento da particularização do sujeito, uma espécie de dessubjetivação e despersonalização. Ambas atuam como tendências modernas, em forma de reação à personalidade romântica, mas também como uma forma de representar as incertezas, o isolamento e o pessimismo que o ser humano enfrentava durante a transição do século XIX ao século XX, diante do mundo.

Em *“The Three Voices of Poetry”* (1957), ao dissertar sobre as três vozes da poesia moderna, T. S. Eliot discorre, ainda, sobre processos que podem ser amplamente identificados na poesia de Uchoa Leite, relacionados sobretudo à despersonalização:

A primeira voz é a voz do poeta falando consigo mesmo – ou com ninguém. (...) A terceira é a voz do poeta quando tenta criar um personagem dramático falando em seu lugar; quando ele diz, não o que diria sua própria pessoa, mas apenas o que só ele poderia dizer nos limites de um personagem imaginário dirigindo-se a outro. (Eliot, 1953, p. 817, tradução nossa)⁷

Este agrupamento de poemas prevê, principalmente, a “primeira voz”, em que o poeta se despe de si e estabelece um monólogo consigo mesmo ou fala para ninguém, e a “terceira”, que abarca a criação de máscaras e de personagens e a fala do poeta por meio delas, o que fundamenta a criação e utilização das máscaras nos poemas deste agrupamento. Dessa forma, o entendimento de que os poemas aqui tratados seguem nessas linhas de força e residem na via que separa a poesia moderna da expressão autobiográfica, ou da extensão do sujeito empírico, é crucial para seguir nesta discussão.

O processo de despersonalização, portanto, faz com que o sujeito do enunciado se distancie do empírico e se dá de múltiplas formas, como quando o

⁷ The first voice is the voice of the poet talking to himself – or to nobody. (...) The third is the voice of the poet when he attempts to create a dramatic character speaking in verse; when he is saying, not what he would say in his own person, but only what he can say within the limits of one imaginary character addressing another imaginary character. (Eliot, 1953, p. 817)

sujeito da poesia reclama para si a própria ficcionalização, operacionalizada por meio do fingimento poético, da construção de máscaras, da fragmentação de si, da estetização do real e, também, quando o eu reclama ser o “outro” e se distancia para que possa se ver, como se analisou nos poemas do primeiro agrupamento.

Deste agrupamento de poemas, dois subgrupos se destacam. O primeiro recorte de poemas abarca o uso de máscaras de personagens. Neste caso, elencou-se, para o estudo, poemas que se fundamentam a partir de três dessas: da pantera, do vampiro e do infra-herói. Nota-se que as máscaras se relacionam com a pessoa empírica e com o eu que as veste, por serem sua forma de expressão e refletem, com isso, uma subjetividade revelada nos procedimentos que as configuram, revelando questões particulares de seu interesse, como se verá mais à frente.

Já o segundo agrupamento se situa em um limite mais tênue no jogo das máscaras, no limiar do sujeito poético e empírico, justamente por ser arquitetado a partir de fragmentos de vivências do poeta, como os relatos subjetivos memorialísticos e a reconstrução do ambiente urbano em que ele habitava e por onde transitava. Aqui, as referências alicerçadas no real se constituem como recursos de pura inventividade para elaborar uma máscara que se passaria pela face, de fato, não fosse o jogo declarado que o eu assume, desde o princípio.

Nesse caso, ainda, é importante entender que há uma indissociabilidade entre a poesia e certas necessidades do poeta. Quando ficcionaliza a si mesmo, o poema não deixa de ser um meio de elaboração do real desse sujeito. Assim, a desvinculação total do sujeito poético para com o empírico não se realiza.

As máscaras conferem ao eu identidades figurativas na poesia, mas sem que se confundam com a anulação da subjetividade. Isso se nota mais claramente no segundo grupo de poemas, em que elas se tornam um meio de realizar a relação do sujeito empírico com suas vivências, consigo mesmo. Mas se nota também no primeiro, em que essas questões também se colocam, assumindo outra voz.

Por meio desse recurso, no entanto, a subjetividade existente é reestruturada e reposicionada, descolando-se do tratamento anterior.

A partir disso, e tendo em mente o que a poética de Uchoa Leite admitiria ou não, é possível que se vislumbre a subjetividade, sendo utilizada na arquitetura das máscaras e, desta última maneira pela qual se apresenta o eu, em sua poesia.

4.1.2 O fingimento poético e a tensão sobre o real

Ao criar máscaras, o poeta pressupõe um acordo com a perspectiva de que a poesia não é cópia do real, mas representação, recurso artístico, produto de uma atitude poética, que prevê o fingimento poético. Aqui, como fez Uchoa Leite em muitos dos seus poemas, a experiência principal foi realizada por Fernando Pessoa. Em sua “Autopsicografia”, o poeta português afirma:

O poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.
[...] (Pessoa, 1995, p. 235)

E se verifica o alinhamento mais importante do poeta pernambucano para com o português, na metáfora que os qualifica como “fingidores”. Depreende-se daí o pacto ficcional que a literatura prevê em sua relação com o real, a capacidade de o poeta poder trabalhar a linguagem e criar, no sujeito poético, o que quer que seja, descolado do sujeito empírico.

Etimologicamente, *fingere*, modelar na argila, indica a correlação entre as mãos que moldam e o que é moldado; o poeta e a linguagem, no poema. Dessa maneira, o fingimento poético é, por ambos, assumido como artifício de criação literária. Compreende-se assim a poesia como processo criativo, e não como relato espontâneo de sentimentos e vivências.

Mais adiante, a retomada dessa discussão abarca a indagação sobre o real e a (auto)ficção, abordada em diversos dos poemas de Uchoa Leite. Assim, é relevante que se compreenda como esses dois pontos, do fingimento poético e da ponderação sobre o real, são discutidos nestes poemas e são temas das reflexões trazidas metalinguisticamente ao leitor.

Em relação ao fingimento poético, desde as publicações iniciais, essa questão se coloca, como se pode ver nos versos de “Teoria do ócio” (Leite, 2015, p. 71-72), de *Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço*, “Como distinguir no tempo as ficções do ser?”; “Quantas figurações colho em meu dia?”, e ainda “Um salto na memória/ cria outro tempo interno e me recria”, em que o poeta já demonstra posicionamento análogo à lógica de Pessoa e abre o que será uma indagação constante, amarrando sua obra poética, sobre a (auto)ficcionalização da poesia, de sua relação com a elaboração das memórias do eu, além de sua figuração no mundo.

Isso se estende e amplifica, em diversos momentos, como em *A Espreita*, no poema “Verdade”, em que o título revela a premissa da discussão, e o eu alega, de início, “Poesia e verdade não dá certo” (Leite, 2015, p.388). Ao referenciar à autobiografia de Goethe, uma das mais importantes figuras do romantismo alemão, o verso abre um diálogo com uma poesia que abria uma perspectiva divergente sobre essa mesma questão, de poesia e verdade, como se discutiu no primeiro capítulo deste estudo. No caso deste poema, o verso evidencia um sujeito do enunciado assumidamente fingidor, afirmando um claro posicionamento em relação ao conceito de “verdade” atrelado à poesia, como não podendo ser visualizado por outro prisma que não o da criação literária e modelação do real.

Outros momentos em que se podem observar essas questões se dão nos poemas que se estabelecem como diálogos diretos com Fernando Pessoa e seu heterônimo, Ricardo Reis, intitulados, respectivamente: “Variações sobre Fernando Pessoa” e “Variação sobre Ricardo Reis”. Publicados em *A regra secreta*, ambos buscam um diálogo com o expoente mais significativo, Fernando Pessoa. O primeiro, cuja variação leva seu nome, de fato:

Dizem que fin
jo ou min
to não eu sim
plesmente sin
to com a imagina
ção (não uso o
coração) o poeta
é um fingidor?
eles mentem
muito?
mas men
tem com razão
assim dizia o
enganado platão (Leite, 2015, p. 442)

“Mentir é um jogo de linguagem que precisa ser aprendido como qualquer outro” (Wittgenstein *apud* Leite, 1995, p. 48). A citação e o poema se complementam sob a lógica de que a mentira habita o universo da linguagem como recurso e jogo ao alcance do poeta. Em seu título, “Variações” realça o diálogo intertextual que se desenvolve ao longo dos versos com o poeta português. O poeta retoma a ideia-cerne de “Autopsicografia”, recuperando a discussão sobre o poeta-fingidor.

O sujeito do enunciado inicia por negar a alegação que supostamente se dirige a ele, de fingir ou mentir. Mas, valendo-se da ironia, quebra as expectativas do leitor, que seria direcionado a pensar que nos versos seguintes encontraria argumentos que

atrelassem o eu à verdade. Jocosamente, esse eu alega sentir “com a imaginação”, o que se daria em processo cerebral e consciente, recriando a lógica pessoal do processo criativo e de articulação da poesia, um jogo confesso, administrado com maestria, e indissociável ao poeta.

Nos versos seguintes, reitera-se a questão sobre a natureza do poeta enquanto fingidor, e a quebra do verso responde positivamente à pergunta, “eles mentem”, o que o *enjambement* transforma novamente em questão, “muito?”. O verso seguinte (re)afirma a resposta, mas aliando, aos poetas, a razão, uma vez que o processo de produção da poesia envolveria, necessariamente, o fingimento, o que jocosamente ressalta a figura de “Platão”, como “enganado” – alguém que acreditara na mentira, sem levar em conta tais questões ao ponderar sobre os poetas, e os expulsa de sua *República*. Reiterando a lógica antiplatônica sobre linguagem, mentira e realidade, o poeta afirma:

Na arte se diz coisas que não podem ser ditas de outro modo, idem, na mentira, que é uma arte de adequação da linguagem à realidade. Mente-se, é claro, com objetivos e graus diversos, porque a mentira é situacional, mas mente-se sobretudo porque não se pode ou não se quer dizer a verdade. (Leite, 1995, p. 62)

No segundo poema, destinado a seu heterônimo, o sujeito poético realiza um movimento divergente ao de Ricardo Reis, afirmado no fragmento de “Notas para a Recordação do Meu Mestre Caeiro. Algumas delas”:

Abomin
o a men
tira
por
que é um
a inexatidão
(ele dizia)
e abomin
o a exatidão por
que é um
a men
tira
(eu digo) (Leite, 2015, p. 443)

Reis afirma abominar a mentira por se tratar de uma “inexatidão” e, a partir disso, o sujeito do enunciado do poema de Uchoa Leite diverge para se aproximar da lógica anteriormente postulada.

O poema se realiza por meio da inversão, anteriormente assinalada como método e temática, ao subverter a assertiva sobre a exatidão e, na contraposição, desestabilizar seu conceito. O poema contesta a exatidão, em seu valor estático,

possível, preciso e verdadeiro. Mas, mais do que isso, a subversão do sentido opera como o próprio questionamento da possibilidade de sentido da tensão dessas conceitualizações e das relações que se estabelecem por meio delas. Duvidar da exatidão, nesse caso, é colocar em dúvida, inclusive, a própria linguagem e o valor sobre a qual se formou. A não estabilização da linguagem prevê a inexatidão. O que, em um mundo mediado pela linguagem, poderia ser exato?

Ao reclamar para sua poesia o valor da incerteza, o poeta não deixa nada de fora. Tudo se torna alvo de especulação e relativização, como a própria realidade e a verdade. Nesse mesmo sentido, o poeta afirma essa lógica em “Questões de método”, em que pergunta e responde: “qual a linha divisória/ do real e do não real?/ questão de método: a realidade/ é igual ao real?” (Leite, 2015, p. 159).

A tensão se realiza no embate sobre as certezas e conceituações estabilizadas, até então. O poema questiona sempre o olhar que perpetua a realidade (do poema) e o real em um mesmo espaço. E segue por essa lógica, até o ponto em que indaga sobre o valor maior da realidade existente entre “a leitura do jornal ou as aventuras de indiana jones?” (Leite, 2015, p. 159).

A comparação da forma, como é posta, resulta no nivelamento de elementos que pertenceriam, a princípio, a *loci* exatos e, indiscutivelmente, diferentes, no senso comum. O jornal, como extrato fatídico do cotidiano, narrativa do “mundo real”, e a história de um herói da ficção. Dessa forma, o eu propõe uma separação a se pensar sobre realidade e real. A ficção cria a realidade da poesia, e ela não se pode contestar, afirmando inexatidão. Pode-se apenas discuti-la enquanto criação artística e os caminhos para sua realização.

Esse é um importante ponto a ser ponderado para que se compreenda o uso das máscaras que o eu realiza, principalmente no jogo que se constrói quando, sob a máscara de si, o sujeito poético revela sentimentos, episódios e momentos biográficos, o que pode levar o leitor a entrelaçar a voz do poema ao poeta.

No entanto, ao passo que isso se realiza, o poeta também permite que se vislumbre a chave de sua poesia, como se vê nos poemas e fragmentos acima, em que ele mesmo aborda os pontos que desmontam essa associação e afirma “Sou o que sou/ Ou minto?” (Leite, 2015, p. 448), ou admite a impossibilidade de se afirmar exatidão e verdade ao recriar episódios com nuances memorialísticas, como relatos fidedignos, ao revelar a constipação da memória, e dizer que “Não deixa/ Voar fora da memória/ Constipada” (p. 390), o que será abordado, também, pelo viés da incerteza,

mais à frente, quando seus poemas assumem, de fato, um tom maior de anotações do poeta ou relatos memoriais.

A chave que se entrega para a leitura de sua poesia é a de um jogo de artimanhas que abraça a incerteza e a adulteração de tudo, inclusive e especialmente de si. Nas palavras de Sérgio Alcides, “A marca inconfundível da autoria de Sebastião se avista paradoxalmente na tentativa de borrar a marca, instabilizá-la, confundi-la, contaminá-la com a ‘mistura adúltera de tudo’ (...)”. (Alcides, 2016, p. 18). Dessa forma, a poesia de Uchoa Leite resulta do trabalho consciente de ficcionalização e adulteração do real e do eu.

Em “Alma do negócio”, o sujeito afirma a transmutação da mentira em verdade, adentrando nessa problemática:

Mentir
É questão de competência
Sempre repetida
A mentira faz-se verdade (Leite, 2015, p. 240)

Neste metapoema, percebem-se a valorização e reiteração da mentira enquanto legítimo fazer poético, validada como “questão de competência”, reiterando a lógica seguida por sua poesia de se edificar sobre o ato criativo e artístico, que envolvem um “sistema de invenção”, acionado por uma inteligência poética que articula a poesia por meio do fingimento. A esse respeito, Audemaro Taranto Goulart (2010) afirma que a

(...) conjunção da dor com o fingir leva, inclusive, a outras deduções, pois rompe com os limites da realidade de modo tão cabal que acaba fazendo com que o fingimento até mesmo ultrapasse os predicados do imaginário para consolidar-se como uma mentira. Assim, quando se diz que o poeta “finge tão completamente”, a palavra completamente traz em seu bojo uma composição bastante singular. Primeiro, tem-se a ideia de mente, ou seja, de intelecto, o que imanta o sentido de modo bastante interessante, pois aí aparece a mente como a instância que modela todo o sistema de invenção. (Goulart, 2010, p. 3)

Dessa forma, o fingimento poético e a questão da máscara estão intimamente ligados, ainda que tais questões tenham sido rechaçadas ou sofrido marginalização em alguns momentos, como na poesia romântica, em que o caráter confessional do eu lírico e a ligação do sujeito do enunciado com o sujeito empírico foram valorizados, na medida em que o poema representasse a sinceridade e semelhança com a vida dos autores.

Ao discorrer sobre a lírica, em perspectiva importante à discussão que se sucedeu há pouco, Achcar afirma a criação de uma *persona* em que o sujeito empírico

“se traduziria” de forma fictícia em um “sujeito lírico”. (Achcar, 1994, p. 50). Nesta esteira da ficcionalização do eu, Hamburger, em *A Verdade da Poesia*, também afirma (2007, p. 74) que “o eu de um poeta era o que esse poeta escolhia fazer dele, sua identidade devendo ser encontrada apenas nos corpos que ele escolhia ocupar”.

Diante deste panorama, passa-se à análise e discussão dos poemas em que o eu é representado por meio de máscaras.

4.2 A dramatic character speaking in verse

Ao se apossar de personagens para falar por meio deles, o eu exerce exatamente o procedimento que descreve T. S. Eliot – já retomado aqui –, iniciando um jogo que sustenta em maior ou menor grau por toda a sua produção poética. Algumas máscaras possuem maior recorrência e são assumidas diretamente pelo eu. Outras são perceptíveis em alusões realizadas pelo eu ao longo dos poemas, quando este incorpora a máscara em suas mais triviais características e a manifesta na poesia, como é o caso da pantera, máscara a que se alude, por vezes. Nesse contexto, serão analisadas quatro máscaras que se sobrepõem ao eu: a da personagem vampiresca; a da pantera; a do infra-herói e a de si, quando o sujeito poético figura-se como empírico.

4.2.1 O vampiro

A personagem se faz presente de forma mais evidente, como “Complainte de Nosferatu”, quando o eu se conceitua enquanto o vampiro, “sou o pele pálida/ o espanta-ratos/ com unhas e dentes” (Leite, 2015, p. 138). Sobre esse poema, Duda Machado salienta (2012, p. 155), “os rebaixamentos antilíricos, o tom humorístico-satírico da máscara de vampiro, a identidade negativa”.

Nesse momento, para considerações melhor contextualizadas, vale a pena recapitular o poema analisado no capítulo inicial, “Drácula”, em que também se vê o eu sob essa máscara. Nesse caso específico, vale acrescentar que a máscara vampiresca constrói, conforme Luiz Costa Lima (2022, p. 148), uma cena de horror, da tentativa de violentação da vítima e o faz sob viés antilírico, sem que haja qualquer confessionalismo. E resguarda, ainda, em sua máscara, particularidades em relação à figura do vampiro usual, como, mais uma vez, denota Costa Lima, (2022, p. 147): “Ao separar-se da versão rotineira, o assédio do Drácula presente é manifestamente

erótico. Sua sede de sangue se confunde com o desejo de posse sexual”. Nesse caso, a máscara vampírica faz sobressair algo do instinto e da irracionalidade – ideias comumente atreladas ao vampiro, no tratamento dado pelo romantismo. Entretanto, conforme se frisou acima, a partir das ponderações de Costa Lima, reitera-se que esses dois elementos são aqui controlados pela racionalidade da forma na composição do poema.

E é o crítico justamente quem ressalta a ligação deste poema com a fantasia de “Alma, corpo, ideias”, “Corpo no ar” – que alude ao vampiro, no movimento de soltar-se no ar, movimento que promove o deslocamento espacial do sujeito – e “Metassombro” (Lima, 2022, p.147-148), interligados pela máscara e a revelando, em maior ou menor grau. Desses poemas, que aludem ao vampiro, o último, “Metassombro” traz uma ponto fundamental no verso em que o eu reclama “minha figura é a elipse” e chama atenção para os demais que se ligam à essa máscara por meio da evasão, da especulação e da associação dessa figura, ausente de reflexo, à elipse, especulando-se, portanto, à meia-sombra:

(...) Todos os modos de expressar-se são evasivos - a especulação se dá “na meia-sombra”, distorce-se pela metade, diz-se “fora de foco”, em suma “minha figura é a elipse”. As predicções ora mais, ora menos se aproximam do modo vampiresco - “eu não sou eu/ nem meu reflexo”. (Lima, 2022, p. 148)

Vê-se que a máscara vampiresca atravessa poemas, por referências cruzadas, mesmo quando o poema não fala por meio dela. Vestindo-a, o eu assume a postura de *voyeur*, tanto quanto em “Numa suíte de hotel”, o que se associa também ao vampiro. Em “Drácula”, ao espreitar-se pelo quarto da vítima e esperar pelo momento do ataque, há, tipicamente, a alusão ao *voyeurismo* dessa personagem. Já em “Metassombro”, ao especular-se na meia-sombra, o sujeito poético assume a postura de *voyeur* do outro e de si.

Essa análise retoma a – nunca deixada à margem – afirmação deste estudo de que os eus na poesia de Uchoa Leite transitam entre agrupamentos e se configuram por representações múltiplas, a depender da perspectiva que se analisa. A questão do deslocamento espacial, bem como a do *voyeurismo*, atravessa a atitude do eu, na poesia de Uchoa Leite. Em um primeiro momento, no grupo anterior de poemas, desloca-se de si para exercer um olhar analítico mais objetivo; agora, desloca-se espacialmente, vertical ou horizontalmente, por meio do vampiro, que perpetua esse movimento. O deslocamento espacial do vampiro se associa à queda livre, em um

ambiente de antigravidade, recriando sensações que serão revisitadas e tematizadas em sua poesia, no desenvolvimento deste capítulo.

Assim, pode-se dizer que os poemas estão atrelados por linhas sutis, porque não remontam aos mesmos procedimentos, mas a uma lógica e um movimento conscientes. E, por isso, retomam-se títulos e versos já analisados, a fim de sinalizar a correlação entre si que sua poesia estabelece, renovada, porém, em sentidos e possibilidades.

4.2.2 O infra-herói

Outra máscara que pode perceber em sua poesia é a do infra-herói, estabelecida no poema “Mínima crítica”, de *Cortes/Toques*, em que o eu é rebaixado e se entranha cada vez mais por suas vísceras, a ponto de se perceber como uma máscara do poeta. Compreende-se também a discussão metalinguística sobre poesia inserida neste poema, que possui como alvo a própria antilira, segundo Duda Machado. O pesquisador discorre ainda que:

De modo paradoxal, esse ataque só é possível a partir da enunciação antilírica. O poema desdobra satiricamente a ideia-obsessão de uma poética eminentemente crítica. “Mínima Crítica” – título de Adorno e ironia da lítotes – perfaz uma série de liquidações. (Machado, 2012, p. 157)

Nessa mesma linha, em *Jogos e enganos*, ao analisar a história em quadrinhos “Krazy Kat”, Uchoa Leite sobressalta-se com um “herói negativo” e, sobre isso, observa: “Começa aqui a estranheza: Krazy Kat é a história de uma enigmática inversão, contada de mil formas através de numerosas obsessões temáticas” (1935, p. 68). É possível notar que, semelhante a essa lógica, constrói-se a máscara do infra-herói, atrelado à inversão de valores de um herói comumente retratado e à negatividade toda que isso pressupõe, configurando um eu distante de quaisquer adjetivações ou perspectivas positivas sobre si:

1. O infra-herói
com sofrimentos
hiper-hepáticos
procura
um fluido supercrítico
que lave tudo
até o vago simpático. (Leite, 2015, p. 200)

A primeira estrofe inaugura uma percepção que se constrói gradativamente no poema, a de que os prefixos que ressoam semanticamente como amplificadores, a

exemplo de “hiper”, associam-se a termos escatológicos ou negativos, enquanto os que operam antiteticamente, a exemplo de “infra”, ligam-se a termos positivos, como “herói”, realizando a hipertrofia de valores positivos relacionados a esse eu. Esse tipo de construção faz com que essa figura ocupe uma subcategoria do herói, em alguns momentos, e o desloca dessa classificação, em outros.

Nos versos seguintes, os prefixos continuam exercendo essa função, contrariando e contrastando com a figura popular popularmente construída pelas HQs, do herói, filiada a valores positivos. Aqui, o eu se arquiteta através da negatividade:

2. Ele tem
vários contrapoderes:
tosses elípticas
e ideias anticríticas.
E anda em busca
do pensamento perdido
no planeta Krypticon (Leite, 2015, p. 200)

Se na primeira estrofe o eu busca o “fluido supercrítico”, é na segunda estrofe que se revela que o eu assim o faz por ter “ideias anticríticas” como “contrapoder”. Assim, constrói-se essa máscara por meio da sátira com a figura do herói. Para isso, o poema joga com os elementos do seu universo, como os superpoderes e a referência ao planeta “Krypticon”, aludindo ao planeta “Krypton” do universo de *comics* – *DC Comics* – do qual se originou a personagem Superman, símbolo maior dos super-heróis.

O eu-infra-herói existe na via contrária, imbuído de (auto)ironia e de cargas negativas que se somam, na progressão das estrofes: “3. Está infectado/ com o vírus/ da antipercepção.” (Leite, 2015, p. 200). Há que se notar, também, uma filiação às mazelas, a um estado doentio do herói, antepondo-se à natureza, corriqueiramente, viril, dessa figura, ao passo que o infra-herói está sempre associado a sofrimentos, fluidos e tosses, como se pode ver até aqui.

Já na estrofe seguinte, apresenta na continuação da edificação da máscara/do poema, um “escárnio antissentimental” (Machado, 2012, p. 157):

Com ele a physis
nunca enlouqueceu
pois jamais diz
ser todo corazón. (Leite, 2015, p. 200)

E continua com um trocadilho fonético com coração, “4. Na verdade ele/ é todo coação:”, dialogando com Vladimir Maiakóvski. O jogo satírico se estabelece e, ao

contrário dos versos do poema com o qual estabelece relação intertextual, aqui, a anatomia dá lugar à “*physis*”, princípio da evolução ou do progresso na natureza. A máscara resguarda sua contenção e seu vínculo antilírico.

Alteram-se os meios, mas a satirização de si se perpetua no poema, utilizando-se de uma comicidade corrosiva na escola das palavras e dos elementos trazidos, associados a importantes figuras da literatura:

é como um acuado joãocabral
ou um valéry risível.
Isto é:
um joãocabral insólido
que digerisse um pastel. (Leite, 2015, p. 200)

O infra-herói, aqui, passa a ser o escárnio de si, pois o que o constitui é nada mais que a transmutação jocosa de grandes poetas, como Valéry ou João Cabral que, além de acuado e destituído de uma característica marcante, sua solidez, enfrentaria ainda a indigestão de digerir um pastel. Na estrofe seguinte, busca-se não somente satirizar o herói ou associar a ele valores negativos, mas também realizá-lo em seu antagonismo:

O não-herói busca
o seu negativo:
o seu dentro jack-the-ripper
que não quisesse
apenas matar.
Mas muito mais:
ver de fora as tripas. (Leite, 2015, p. 201)

Instaura-se, ainda mais, o horror. A escatologia do “fluido” e da infecção do vírus é reiterada na imagem das tripas, vistas de fora, e na figura do assassino Jack the Ripper, que transita entre os crimes sanguinolentos cometidos na Londres do século XIX, fazendo com que a máscara transite pelo universo literário-cinematográfico do terror, para além da via oposta ao herói. A isso, Duda Machado (2012, p. 158) intitula como “estripamento da elevação lírica”, que tem sua continuidade na sexta estrofe:

6. As tripas sígnicas
de um cozido especial
com o caldo do sublime.
Quer ver de fora
a semântica da pança
e tudo o que dela
para fora se elimine. (Leite, 2015, p. 201)

Os versos renovam os trocadilhos metalinguísticos em “tripas sígnicas” e os signos da linguagem em a “semântica da pança”, mas mantêm, cada vez mais intensa, a antilírica da negatividade:

7. Tudo o que se liquefaz
em amargor
e pura bÍlis.
Ele só pensa em tudo
que é nada e que é tudo
com lucidez amarela
de pus e sífilis. (Leite, 2015, p. 201)

O poema que, a partir da quinta estrofe, utiliza-se de elementos corporais, inicia, a partir da sétima estrofe, a dissolução desse eu que “se liquefaz” e continua até chegar ao pó da própria matéria:

8. Menos do que pós-
qualquer-coisa ele
está mais para o pó.
Não de essências
mas resÍduo de varredura
que se recolhe
com uma pá. (Leite, 2015, p. 201)

Pó, neste caso, que estabelece um trocadilho com o “pós” do que restou, rebaixa o eu ao pó residual, resÍduo de varredura, do que se colhe com pá, destino funesto de toda matéria viva do mundo. A partir disso, o eu passa a dissecar esse pó, em sua composição, como se estivesse sob análise laboratorial:

9. Um pó neutro
na sua composição química.
Pó de ossos
e de sangue e de outros
líquidos. Enfim são
os pós da matéria de dentro:
pós finos e grossos. (Leite, 2015, p. 202)

O eu pensa, pela degradação de si, em seu fim, na morte. O pós-matéria, a que se reduzem os ossos, o sangue e os demais elementos que compõem o corpo finalizam o poema:

10. Os pós e o pus
de uma anti-ideia
ou verme crítico.
A acidez que corrói
todo o espírito das coisas
e fecha tudo
ao contrário da diarreia. (Leite, 2015, p. 202)

Em todo o poema, os jogos de palavras conscientes fixam a visão de realidade sobre a figura da personagem. A própria inversão de valores questiona a visão corrente e romantizada de um herói. E encerra a máscara autodestrutiva fabricada pelo viés antilírico, conforme destaca Duda Machado:

O poema joga caricaturalmente com o seu contrário: o verme da acidez crítica que resulta na prisão de ventre. É precisamente o recurso da enunciação antilírica que estabelece essa versão satírica de uma poética crítica levada ao excesso autodestrutivo. (Machado, 2012, p. 158)

Vale ressaltar que a máscara do infra-herói, nos elementos de sua composição, faz com que esse eu se posicione na interseção dos agrupamentos identificados neste estudo, representados por meio da máscara e configurando-se com os aspectos também revisados do “antieu”. É notório, como já se discutira, o processo regressivo que tende ao aniquilamento, realizado pelos eus que figuram nessas categorizações, o que se ressalta como mais uma convergência na poesia de Uchoa Leite.

4.2.3 A pantera

Outra máscara sob a qual o eu figura é a da pantera, associando-se ao felino predador em sua perseguição pelas ideias/palavras-presas, ao ponto de o poeta se tornar, em dado momento, o próprio animal.

Desse modo, esta máscara, em muito, vincula-se à linguagem metapoética, como se vê em “Outra Nietzscheana”, publicado em *A uma incógnita*, que traz a pantera também sob essa perspectiva, explorando a dualidade da pantera no jogo com Eros, da sedução e do perigo suscitados pela figura felina da pantera:

A tensa pantera
 Não salta
 Porque pensa
 Assim Eros
 Não dispensa
 Agarra
 O que à garra
 Compensa (Leite, 2015, p. 225)

Nesse sentido, Renato Tapado discorre que:

Sobretudo os felinos têm uma presença importante nos poemas de Uchoa Leite, principalmente como marcas de uma poética que se pretende também felina, isto é, que seja, ao mesmo tempo, sedutora e perigosa, fascinante e venenosa, violenta, imprevisível, às vezes misteriosa, mas que também se deixa acariciar. (Tapado, 1995, p. 115)

O que também posiciona a pantera na discussão sobre a poesia, pela atitude do poeta em relação às palavras e às ideias, no jogo de presa-predador e no mistério que essa figura incita. O eu encena, de fato, uma poética da felinidade, por meio da máscara da pantera ou de sua alusão. E permite que se pense a relação do eu com a literatura que o antecede quando explica que ao se assumir como felino, “Agarra/ O que à garra/ Compensa”.

O sujeito poético fundamenta mais essa lógica, ao se desassociar da figura felina, em “Coração felino”, deixando implícita a associação anterior, quando alega, no poema, que:

Todos são máquina
 O animal máquina Eu
 Sem coração de tigre
 (Embora melhor
 A disfunção do VE)
 Nem pernas elétricas
 Solta-se na avenida
 Em busca metódica
 Do ex-sangue de pantera
 (As cavidades esquerdas
 estão menores) (Leite, 2015, p. 259)

A busca pelo “ex-sangue de pantera” revela ao leitor a relação antiga de posse. Condição que não mais se sustenta, uma vez que o eu passa por questões confessas de saúde, problemas cardíacos que o distanciam de possuir um coração felino, de tigre ou pantera, ávido, forte, predatório, de um ser potente e viril, o que se evidencia nos parênteses.

Os primeiros parênteses, quarto e quinto versos, evidenciam a disfunção do ventrículo esquerdo, denunciando sua condição, que é sustentada pelos parênteses dos versos finais, os quais desvelam o problema cardíaco, que, apesar da melhora indicada, mantém-se: “as cavidades esquerdas estão menores”.

Neste momento, a máscara da pantera, admitidamente assumida pelo poeta em outra condição, quando possuía “sangue de pantera”, é substituída pela nuance da máscara do próprio poeta, vestida com elementos de suas vivências em sua condição deteriorada de sua saúde cardíaca, o que o levou a passagens hospitalares e, posteriormente, a seu falecimento.

Neste vislumbre, no entanto, já se nota que isso se monta sem que haja um tom confessional ou sentimental para enviesar a poesia. Ao contrário, o vislumbre se dá por meio de parênteses, que limitam o conteúdo, como uma barreira literal de

contenção lírica e que tomam não mais que dois concisos versos. Seguindo, dessa forma, o veio antilírico, impregnado em cada máscara ou representação do eu.

No mesmo livro, outro poema que retoma a pantera, de forma semelhante a “Coração felino”, é “Envoi”:

Digam ao verme
Que eu guardei a forma
E a essência felina
Dos meus humores decompostos (Leite, 2015, p. 282)

Nesse poema, um jogo intertextual com, principalmente, duas referências, destaca-se. Na interlocução do exercício do poeta como tradutor, lembra o “envoi final” (Leite, 1935, p. 38) em *O testamento*, de Villon, que revela seu “epitáfio”, bem como o faz, neste poema, Uchoa Leite. Na linha machadiana da dedicatória de Brás Cubas, ao elaborar suas *Memórias Póstumas* (1881), o sujeito poético também envia uma espécie de recado-epitáfio ao verme que primeiro (cor)roer seu corpo. Com isso, o poema se costura, mais uma vez, com a linha da negatividade aos demais e promove a já mencionada reflexão do eu sobre o próprio fim, atrelando-o à imagem do verme e, por meio da autoironia, ao tematizar uma temática que atravessa toda a literatura.

O conteúdo do recado revela a máscara felina trajada outrora: “eu guardei a forma/ e a essência felina”, e alerta, ironicamente, que se vale ainda de seus “humores decompostos”. A forma e a essência felinas também conferem ao eu esta destreza autoirônica, além da precisão e da objetividade que permite – na concisão de três versos, além do inicial, o que destina o recado – comunicar a competência de sua poética, mesmo que em caráter póstumo.

“Envoi” tem também um sentido específico aqui, como observação conclusiva, que pode ser uma estância final do poema, em forma de dedicatória, encerrando a seção “Nós cegos”, bem como o livro em que foi publicado, *A uma incógnita*.

Por fim, a pantera retorna em *A espreita*, no poema “A obsessão da pantera”:

Secreta ordem tende
Para a des-
 ordem
 Pilhas sobre
 a mesa
Esparramam-se
 Por cadeiras
Também em ordem
 Lâmpadas
Dentro de caixas
 A pantera
 Salta-me
 Da cabeça
A magra

Esfinge

Olha-me da sombra (Leite, 2015, p. 362)

Nesse poema, o eu reflete sobre sua obsessão pela ordem, metapoeticamente, resultando na desordem. O eu constrói, então, o poema com versos sinuosos, compostos de diversos cortes e do desmonte de morfemas, como procede a poesia concreta. O eu parece consumido pela desordem das “pilhas sobre a mesa” que se esparramam por cadeiras e se somam a caixas com lâmpadas. A cena vai se montando consoante ao caos, que movimenta a desordem dos versos do poema, até que se chegue às lâmpadas, cujo potencial de foco de luz e “esclarecimento” é inutilizado, dentro das caixas que se somam a esse ambiente. A discussão sobre o deslocamento e o *voyeurismo* retornam, nesse momento.

O deslocamento, no poema, é, sobretudo, denotado na mancha gráfica; os versos do poema se deslocam entre si, desestabilizando a espacialidade fixa do poema. Os três versos: “A pantera/ Salta-me/ Da cabeça”, apontam para a parábola geométrica do salto da pantera na espacialidade estrutural do próprio poema. Em um movimento mais similar ao do vampiro, em sua vertigem, a pantera também salta, mas, por meio de outra configuração e com outra finalidade. O salto do felino implica na postura do eu reflexivo: deslocar-se para encarar o sujeito. Atrelando-se, dessa maneira, ao olhar *voyeur*, encarando o sujeito.

A pantera, ágil e perspicaz, como o poeta busca ser, encara-o, observando da sombra, e propõe a ele, como a esfinge, “Decifra-me ou te devoro”: o desafio de desvelar a poesia. Neste momento, a atmosfera de suspense que se cria em “Drácula” é recriada por meio de outra máscara que pressupõe o instinto.

A correlação mais íntima entre essas duas máscaras é ressaltada nessa linha de raciocínio. Mas há também um ponto de ligação entre as três máscaras ressaltadas: a indissociabilidade delas para com o ofício do poeta.

Sustenta esse pensamento o fato de que os poemas em que se inscrevem, essas máscaras, configuram-se sempre pela metalinguagem e levantam, com isso, a tematização do universo do exercício do poeta. E, também, por estarem atreladas, como foi ressaltado, ao *voyeurismo* e ao deslocamento que viabiliza a poesia de Uchoa Leite. Além de se associarem à negatividade e ao antilirismo.

Assim, por mais que alterne entre máscaras, o sujeito poético tem sempre em seu foco a poesia e usa desse recurso para revitalizar e articular com inventividade a

linguagem poética, revelando pontos particulares de interesse do poeta por trás de cada máscara e na escolha, nunca aleatória, de cada uma delas.

4.3 A máscara sob a máscara: encenando o eu empírico

Além de se utilizar de máscaras de personagens, o eu também se apresenta sob a máscara do sujeito empírico por meio de uma engenhosa construção que abarca momentos específicos das vivências do poeta, de sua configuração familiar e, até mesmo, da reconstrução do ambiente urbano que habitava. Com isso, um novo grupo de representações do eu se abre: aquele em que o eu encena a si próprio.

Os poemas deste recorte exigem que se tenha em mente as questões sobre o fingimento poético e a elaboração da poesia por parte do sujeito empírico, previamente discutidas por serem constituídas de passagens que se verificam na vida do sujeito empírico ou guardam grandes similaridades com ela.

Com isso, entende-se também que a poesia resguarda seu valor como um meio de elaboração da realidade em que o sujeito se insere. E, dessa maneira, sob nenhum viés, exclui-se a subjetividade intrínseca a isso. Defende-se, no entanto, um reposicionamento dessa subjetividade, por parte dos eus que se apresentam, filiados à poesia antilírica.

Cabe ainda ressaltar que, por mais que o poema se edifique como relato e com nuances biográficas, a transcrição de vivências/experiências é indissociável da (auto)ficcionalização.

Nos casos que irão se seguir, principalmente porque o eu fala a partir de supostas lembranças, entende-se que ele se expressa por meio de cenas previamente editadas. Editadas na atividade de rearticulação, de cortes e montagens realizados pelo poeta e, mais previamente a isto: ao lembrar. Nesse sentido, Silvina Lopes, em seu ensaio “A poesia, memória excessiva”, disserta sobre o ato de lembrar ou narrar um episódio ou uma emoção como sinônimo de criação:

Criar, expor, uma emoção passa pois pela forma de narrativa de acontecimento, apresentação do momento de ir haver recordação daquilo que, elidido, se não perde como força constituinte dependente da faculdade de memória, ou imaginação, que provavelmente são apenas uma. (Lopes, 2003, p. 61-62)

Dessa maneira, a lembrança e a elaboração realizadas na poesia pressupõem inventividade. O sujeito empírico realiza, no caso de poemas que remontam a episódios de sua vida, um exercício imaginativo de se transportar de volta

ao ocorrido/sentido e de simular os referidos momentos. Dessa forma, o sujeito do enunciado está sempre falando por meio de deslizamentos da ficcionalização de si, por mais que o faça com arcabouço fatídico de sua vida.

Soma-se à questão suscitada pela representação de si o distanciamento do mimético, adotado pela poesia moderna, que implica no expoente de produção de Uchoa Leite e que resulta no processo de estetização do real por meio das máscaras de si, como se pode ver nos poemas seguintes.

O primeiro poema analisado, em que o eu aparece trajando essa máscara, pertence a *Cortes/Toques*:

O outro lado

Ao passar pela Real Grandeza
na rota Túnel Velho
antes do S. João Batista
Há uma placa no alto:
O OUTRO LADO.

Além túnel
há uma mestra de Tarot
que me disse um dia
ser O Enforcado
minha carta central.
Será por isso
que olho sempre para cima
de ponta-cabeça
e tudo é ao revés
que se eu estivesse
plantado diante do outro lado. (Leite, 2015, p. 205)

Com ele se inicia uma pequena série dentro deste grupo, da máscara de si, de poemas que se edificam a partir de elementos da cidade, que sugerem o lugar geográfico do sujeito, em sua condição de transeunte e habitante.

Residente do Rio de Janeiro, desde a segunda metade da década de 60, a primeira estrofe se realiza como um percurso, a partir da reconstrução do caminho que esse eu realiza pela da cidade.

O primeiro verso inicia o percurso realizado pelo sujeito poético, no bairro de Botafogo, Zona Sul do Rio, por onde, seguindo no sentido da via, traça-se a “rota Túnel Velho”, do túnel Alaor Prata, do verso seguinte. Antes de chegar ao cemitério “São João Batista”, referido no terceiro verso, uma placa no alto chama a atenção desse sujeito e ganha destaque no poema com a quebra que se realiza na fluidez de seu caminho, com a pontuação que anuncia em caixa-alta, “O OUTRO LADO”.

A partir disso, na estrofe seguinte, o poema segue a linha do relato de um episódio particular do eu, mas que inicia, também, uma discussão metalinguística de

um tema obsessivo na escrita de Uchoa Leite e que reflete a influência de seus trabalhos como tradutor das obras de Lewis Carroll, já discutido: a inversão.

O poema, iniciado com referências que apresentam a cidade, divide-se nos espaços entre estrofes e no conteúdo de cada uma delas, em dois. No primeiro, o eu traça sua rota como transeunte por sua cidade para que, ao atravessar ao “outro lado”, inicie uma discussão mais íntima, que não mais referencia o meio externo. Assim, na segunda estrofe, além-túnel, a visita à mestra de tarot revela a “carta central” do eu, O Enforcado, que simboliza a carta-guia, de maior força deste sujeito. Sobre essa figura, é interessante salientar a retomada do diálogo do poeta com a poesia de Villon, “Balada dos enforcados”, para além das interpretações que se abrem, a partir dela.

Neste ponto, o leitor poderia imaginar uma dissonância com o afastamento da metafísica e a negação de esoterismos realizados pela poesia de Uchoa Leite. Porém, através do humor e da ironia, o poema se constrói com os mesmos valores e, jocosamente, apresenta a possibilidade de fazer diferente, ao não adentrar a discussão sobre a simbologia da carta, mas, ao contrário, pensar sobre sua posição. Um homem que vê o mundo de cabeça para baixo, invertido, ao avesso, e que se questiona sobre sua lógica dos avessos e sobre a inventividade de olhares que propõe ante todas as questões que aborda, quando reflete sobre o mundo, sobre a própria poesia ou sobre si. E pensa objetiva e ironicamente em ser essa a motivação que o faz enxergar com olhos que veem o “revés” de tudo, como se estivesse plantado do “outro lado”.

Cabe realçar que, por vezes, o eu transita ao “outro lado”, como em “Gênero vitríolo”: “do outro lado é o meu não corpo” (Leite, 2015, p. 111), ou em “Dois tempos A” (p. 86): “Do outro lado do espelho”, “Do outro lado de fora”, “Do outro lado da memória”, e que, como nas aventuras de *Alice*, transitar ao outro lado leva esse eu a encarar sua natureza múltipla, os seus “outros”, ao passo que funciona também como a passagem da ficção à realidade e vice-versa.

A inversão é de grande relevância, nesse contexto, uma vez que as inversões em Uchoa Leite não são somente formas de operar a linguagem poética, mas também formas de desestabilizar conceitos, como os de realidade e ficção, o que conduz este raciocínio de volta ao Enforcado, cuja ótica inovadora permite deslocar certezas.

Essa carta é também a figura que marca o início da seção de poemas intitulada “*Take off*”, em *Antilogia*. E surge, suscitando a discussão sobre o sujeito ao avesso, ilustrado na carta, como se pode ver abaixo (Figura 2).

Figura 2 - (O Enforcado), *Take off*

Fonte: Leite, 2015, p.107

A ilustração da carta na publicação anterior faz com que o leitor se veja diante de uma “peça” da máscara do eu empírico e de sua visão poética, que se somam, posteriormente, ao poema analisado, costurando a discussão das inversões com a perspectiva poética de Uchoa Leite, como as que se realizaram no segundo capítulo deste trabalho.

A máscara do poema acima se constrói pelo viés de um relato de vivência do eu empírico que ganha força nas referências reais do mundo em que ele transitava e na persona intensamente reflexiva do poeta sobre o que o rodeava, sempre associada à discussão literária.

É possível perceber outro ponto que se soma a esse procedimento, em *A ficção vida*, na seção de poemas registrada como “Anotações”, que renova o olhar de casualidade e pessoalidade. Isso pois os poemas se configuram como anotações de um bloco (a seção em que são inseridos), em que o eu discorre, por exemplo, sobre divagações próprias a partir de leituras que realiza (Leite, 2015, p. 318), de sons que escuta (p. 319), ou de um passeio, quando, mais uma vez, elementos de sua realidade urbana do sujeito empírico se misturam à poesia: “Desço pela 1º de Março/ Entro pela 7 e deságuo/ No século XXI/ Da Avenida Central” (p. 321), e se somam a detalhes tão precisos quanto os que edificam o caminho, como dia e horário, “Domingo 07:30 pm”. Esses poemas se configuram no limiar de um movimento abrupto da linguagem metafórica para uma linguagem mais denotativa, buscando figurar como anotações casuais.

Outro artifício na construção da máscara de sujeito empírico pode ser visualizado, de forma muito eficiente, quando o eu passa a estabelecer suas reflexões a partir de suas vivenciados hospitalares e permeadas por suas questões de saúde que envolviam a sua condição cardíaca, sobretudo, como se observa, primeiramente em *A uma incógnita*.

A seção “Animal máquina” (Leite, 2015, p. 250-259) marca o momento em que, mais intensamente, o eu passa a refletir, por exemplo, sobre sua condição de saúde, em versos que o qualificam como “Agro/ Magro” (p. 251); que narram uma queda (p. 254): “Acordo no taco/ atônito/ com a queda”, e que relevam “A marca no queixo” advinda do tombo; mencionando os retornos hospitalares (p. 255), “O hospital de novo/ Sem saber o fim”; demonstrando sua condição de disfunção cardíaca, já discutida em “Coração felino” (p. 259), reafirmada em “A máquina que anda” (p. 258), nos últimos versos: “A máquina anda mal/ E é audível em *pulsars*/ De um relógio vivo”, e ao refletir angústias e pensamentos de um sujeito que percebe as falhas da máquina-corpo que habita.

Entende-se que a máscara de si corrobora com a elaboração de um eu que se defronta com sua doença e se aproxima de seu fim, o que faz ressaltar, mais uma vez, a subjetividade existente na poesia. Nesse sentido, João Alexandre Barbosa, em seu texto publicado originalmente na orelha de *Obra em dobras* (1988), recuperado na poesia completa do poeta, diz que:

(...) Entre espião e vampiro, imagens recorrentes do desajuste e da recusa, o poeta recolhe, no espaço do texto, os tempos de uma experiência pessoal e histórica que é refratária à eloquência ou às digressões sentimentais e metafísicas. O poeta-espião espreita o mundo. (J. Barbosa, 1988 *apud* Leite, 2015, p. 469)

E reafirma, dessa maneira, o espaço da poesia como elaboração da experiência pessoal, mas também, a refração e resistência ao eu sentimental na poética de Uchoa Leite. A máscara, nesse caso, opera como um artifício que, somada a outros elementos, mantém essa necessidade e subjetividade em um outro lugar que não o da poesia lírica, aliado à concisão e à contingência emocional do antilirismo, por exemplo.

A publicação de *A ficção vida* leva o leitor direto a essa discussão que se apresenta muito clara, em poemas com “A ficção morte”:

Penso em meu pequeno fim
Ouvirei zumbidos?
Sugado pela zona de vácuo?
Ou zero-corpo

Polidimensional
 Subindo ao teto
 Espiando-me de cima
 Os outros em torno
 Vozes mentalmente exaladas
 Dizem ouvir-se um trinado
 Muito alto
 Sem zumbidos
 Mas aí deus
 Morro de susto outra vez
 Dentro da morte (Leite, 2015, p. 287)

A questão ficcional, trazida no título do livro, bem como no do poema, retoma o foco sobre a máscara que afasta o eu de ser lido como eu lírico. Além disso, a autoironia do “pequeno fim” estabelece certa corrosão do sentimentalismo e da seriedade que a reflexão sobre a morte acarretaria.

Nesse caso, em que o eu reflete a questão universal que percorre a poesia, a morte, ou quando o faz com a doença, temas demasiadamente explorados pelos românticos, é possível enxergar o tratamento de seu interesse, antilírico, ressignificando essa herança romântica. No caso deste poema, como em “Envoi”, “Aqui jaz” e outros, o poeta revisa o tratamento dado a essas temáticas. A ironia e o humor, na configuração desses poemas, arquitetam essa nova perspectiva. Sobrepõe-se ao tom sério e sentimental a jocosidade, como uma “antiforma” ou um “antídoto” para tratar desses assuntos.

Corrobora com esse processo a satirização da experiência da morte por parada cardíaca, bem como do coma hospitalar, que se dá no momento em que o eu se projeta para fora de seu corpo e sobe ao teto para se espiar de cima, como o faz um observador ou espectador, diante de uma cena.

O arremate final da ironia se dá nos últimos versos em que, em detrimento de um trinado alto, o eu alega “morrer de susto” em meio à experiência de morte que vivenciava e, dessa maneira, morre outra vez, “dentro da morte”. Assim, o “Pórtico” do livro recepciona o leitor com os elementos mais típicos de que se valem os poemas de Uchoa Leite, cheios de uma acidez autoirônica, e prepara para o que o espera adiante.

Sobre esse aspecto, Frederico Barbosa (2015, p. 40-41) aponta como meio de distanciamento do lirismo, além da autoficção, a forte presença da autoironia, em uma discussão que se discorre, com mais apontamentos, no capítulo seguinte a este. Reconhece-se o lugar de elaboração do vivido, ocupado pela poesia, e a necessidade

do eu de que isso de realiza, mas sem que se edifique uma poesia lírico-expressional: “Confessional sim, mas sentimentaloido nunca.” (Barbosa, 2015, p. 42)

Na sequência, o poema “Realidade” situa, mais diretamente, o eu no limiar entre o universo onírico e a realidade do ambiente hospitalar:

Não a das clínicas imaginárias
 Dos pesadelos
 Gritaram
 O meu nome três vezes
 Dormi outra vez
 Sussuro ao pé do ouvido
 Uma das minhas irmãs
 “Já dormiu demais”
 Acordei no outro dia insonhado
 Era a mera realidade. (Leite, 2015, p. 292)

O sujeito da enunciação inicia o poema por negar a realidade que o aflige, dos pesadelos, das “clínicas imaginárias”, e parece se encontrar no estado de sonolência/sedação típico de um paciente hospitalar que vislumbra somente nuances de consciência no estado de entressono. Ele escuta seu nome, mas dorme novamente, direcionado a se ver deambulando sobre a linha tênue entre o onírico e o real, tensionando esses limites. E desperta desse estado somente sem a recorrência de sonhos, “insonhado”, verso em que o eu não mais transita pela linha-limite desses universos, mas os pousa sobre a realidade, “Era a mera realidade” (Leite, 2015, p. 292).

Aqui, a realidade objetiva é interpenetrada por uma realidade subjetiva: o real que se passa na cabeça do sujeito; o real que se propõe a partir da lembrança; e o real que transcorre em um plano mais objetivo do poema. Ou a realidade é superposta pelo plano do imaginário/sonho, terminando por confundir as duas noções, o que acaba por subverter a lógica do “era um mero sonho”.

Um ponto importante a se pensar, neste poema, ainda, é a menção de uma de suas irmãs, “Sussuro ao pé do ouvido/ Uma das minhas irmãs”, e da citação direta de uma fala sua, que reitera o valor de relato desse eu, “Já dormiu demais”.

Esses versos evocam mais fortemente a máscara do sujeito empírico, ancorando-se no fato de que o poeta possuía duas irmãs. Fato esse ressaltado em momentos como este ou como no poema “As irmãs” (Leite, 2015, p. 297), da mesma seção, em que, durante um desses (pseudo)relatos de vivência hospitalar, o eu é indagado por uma delas, se a reconhece, e divaga sobre cada uma delas.

Outro ponto importante a se pensar, nesse momento, é que o poema se insere na seção “Incertezas”, de poemas que habitam o lugar da inexatidão, no limiar entre ficção e real. Implicada na lógica da rememoração, da condição do insone ou do son(h)o, o que se vê, analogamente, também em “Vigília sonora”, da mesma seção:

Aplicou-me um indutor
 Na veia
 Embora eu pedisse água
 Veia crê em soníferos?
 Insônia eletrônica
 A noite toda
 Uma insônia bípica
 “Ao menos não me assassinaram”
 Cintilei às cinco
 No êxtase lúcido da vigília. (Leite, 2015, p. 296)

A cena que se constrói é de uma noite insone no hospital. O indutor na veia em detrimento da água comprova um procedimento médico no qual o eu recebe, pela via intravenosa, o que é necessário, não podendo se realizar por via oral, a primeira privação, seguida da do sono. Uma indagação introduz sua situação: “Veia crê em soníferos?”. A partir daí, instala-se uma “insônia eletrônica”, acompanhada dos ruídos das máquinas, dos bipes, por toda a noite. O poema conta ainda com a ironia na personificação da veia que, na ineficácia do sonífero, faz com que o eu indague se ela o crê como uma realidade possível.

A resposta à sua indagação é negativa. O sujeito enfrenta a restrição do sono, na noite em claro, por entre bipes das máquinas que monitoravam a internação do paciente. E relata uma insônia angustiante, confortando-se somente no pensamento de não ter sido assassinado, revelando sua paranoia.

Sua angústia, porém, neste episódio, não é delongada, com poucas descrições e adjetivações, além das que remetem à sonoridade da insônia vivida. A concisão permanece. E, cirurgicamente, constrói a objetividade do episódio de angústia e temor em que o eu se encontra.

Concisão essa que se mantém em “Uma voz do subsolo”, configurando-se em uma poesia comedida para que a angústia, em vista de sua condição de saúde, não abrace o poema.

Não entendo a minha doença
 Menti sobre mim mesmo
 Menti de raiva
 Quem pode vangloriar-se
 De suas doenças?
 Uma grande dose
 De consciência

Não só:
Qualquer consciência
É uma doença
Remoendo-se em segredo. (Leite, 2015, p. 379)

As reflexões do sujeito se mantêm por meio da consciência ativa de um eu que não cessa com as (auto)indagações. O título, extraído das *Memórias do subsolo*, revela uma voz interna – a da consciência –, que o qualifica com uma natureza inquieta e pensante.

“Não entendo minha doença”: o primeiro verso revela algum sofrimento na indagação, mantendo a ligação com o sujeito empírico e com os demais poemas da seção. Ele poderia aderir a um valor sentimental, porém, é entrecortado pela mentira, revelando o sentimento por trás dessa ação, a raiva. Mas, mesmo o sentimento de raiva é limitado pela justificativa, “Quem pode vangloriar-se/ De suas doenças?”. E, sem delongas no devaneio, o eu ruma para a análise de seu comportamento fundamentado por uma consciência patente, em “grande dose”.

Ao fim, o poema explora ambigualmente a doença. Será o simples fato de possuir uma consciência? Ou a consciência seria o agravante de todos os males, revisados interminavelmente pelos homens que os percebem e os remoem “em segredo”?

Outra seção que chama a atenção nesse contexto é a da “memória das sensações”, organizada em *A regra secreta*, de forma que a máscara do eu empírico é novamente trajada. Como reforço desse artifício, os poemas se estabelecem como relatos memorialísticos de sensações subjetivas e experiências do eu, também associados às questões biográficas, como se pode ver no fragmento de “memórias das sensações 9: eu em p/b”:

(...) eu não sou eu nem sou o outro, sou e não sou, mas sou. o engano é real e o tempo inexorável. não há como escapar: o pequeno corredor da vida está ali, bem como o espaço da ação morta e do tempo finito. a sensação de enclausurar a realidade. Observo-me perplexo: então é isso, sem rumor nem fúria, é apenas uma traição feroz e sem finalidade alguma. é só um sopro finito e sem dor: um filme de breve duração, tudo se esvai sem sentido. good night, sweet ladies. farewell, my lovely. perch’io no spero di” (Leite, 2015, p. 411)

A consciência ativa posiciona o eu em confronto com a situação vivida, frente à proximidade da morte, defronte da finitude humana. Ele próprio se encara, mas não se identifica, nem com um outro, apesar de saber que é ele quem está ali. A realidade do fim, enclausurada no pequeno corredor de onde não pode se evadir ou deixar de enfrentar as reflexões colocadas por uma mente altamente pensante, o expõe e, mais

uma vez, o leitor observa, como espectador de um curta-metragem de “breve duração”.

O encerramento da cena, bem como do poema, renova os laços com a autoironia ao tratar de questões muito íntimas do eu, que revelam a fragilidade da condição humana, em despedidas e encerramentos multilingues comuns a peças de teatro, programas televisivos e demais gêneros que se comuniquem diretamente com o público, posicionando o leitor como testemunha de seu fim, da cena de encerramento.

Na seção seguinte, o eu aparece em poemas que seriam o mais próximo do vivido, “A história presente”, fazendo com que a máscara do eu adquira mais corporalidade, ao encenar e elaborar episódios mais próximos ao tempo presente do sujeito empírico.

É em “Dentro e fora da UTI” que se distingue melhor esse procedimento, abarcando os poemas que se configuram enquanto a continuidade um do outro, publicados em sucessão, com a numeração de 1 a 7 e os títulos entre parênteses.

O primeiro do grupo se apresenta como a abertura do relato de suas vivências hospitalares, que será continuado pelos demais poemas, enquanto o segundo promove a reflexão mais metapoética dos demais, retomando a literatura como veio principal da poesia. Em seguida, retoma-se a máscara do eu e os episódios vivenciados como foco.

Tem-se, portanto, o poema 1, “(entrada & saída)”, que fala de mais uma recorrência ao hospital:

Lá estive na inciência
 Dormi o tempo todo
 Depois saí
 A respirar
 O sopro invisível do ar
 Depois de ir por aí

Nesse poema, a consciência é, como já se viu em outros exemplos, suspensa pelo sono que domina o eu, mas é retomada no exercício crítico da mente que desperta ao sair. A noção de continuidade, aqui, constrói-se entre publicações, amarradas pela linha dos relatos de saúde desse eu, e o levam, na condição de paciente hospitalar, a lidar com uma mente em exercício constante, por mais que se renda ao sono ou à incerteza da memória sobre o vivido. Nesse momento, mais uma peça é adicionada, quando o eu discorre, novamente, sobre a recorrência de

internações e procedimentos médicos e, ao refletir sobre o que vive, cumpre o “purgatório crítico” de uma consciência desperta.

O poema seguinte, por sua vez, retoma a acidez e o humor do poeta-crítico, ao ponderar sobre a literatura e o exercício poético que realiza:

Comprei um Aimé Césaire
 “Moi, laminaire”
 E certo Joseph von Eichendorff
 De mil rouxinóis
 (Não sei rimar exceto
 Com ‘disfarçados urinóis”
 De insofismável antilírica) (Leite, 2015, p. 421)

Na condição de leitor, o eu descreve a compra do volume de poemas do poeta francês, Aimé Césaire, que adquire juntamente à publicação do poeta alemão, Joseph von Eichendorff, expoente da poesia romântica na Alemanha, cuja menção é denotada no verso seguinte por “De mil rouxinóis”.

O segundo momento do poema, porém, opõe-se a essa ideia e reitera, através da metalinguagem, o viés antilírico do poeta, que cita João Cabral de Melo Neto em sua “Antiode”, poema que segue a linha da “insofismável” antilírica e contrapõe o próprio verso em que alega não saber rimar ao estabelecer uma rima, satirizando a poesia melódico-lírica, no par “rouxinóis” e “urinóis”. Ao aproximar foneticamente as palavras, o poeta leva o rouxinol em sua simbologia romântica ao nível dos urinóis, reforçando a sátira ao lirismo por meio do rebaixamento do termo-símbolo.

O terceiro poema retoma a linha do primeiro, quando o eu compartilha uma suposta memória – a partir daqui, intitulados como *flash backs* –, o “(flash back 1: desligar-se)”, de um dos momentos em que o poeta esteve sob internação e retoma, mais uma vez, a questão da consciência: “Sonhei com a consciência/ De me desligar/ De tudo que não eu mesmo” (Leite, 2015, p. 422). Além disso, denota o desejo do eu de esvair-se da situação em que se encontra.

Já no quarto poema, “flash back 2: ver o em torno”, revela a sensação de paralisia do sujeito, “vontade paralisada” (Leite, 2015, p. 423), que, dominado pela situação, não encontra forças para agir além de um mero solicitar para que se abrissem as janelas e pudesse contemplar “o teatro vivo dos vultos/ a TV a cor em tempo real” (p. 423). Nestes últimos versos, é possível enxergar mais uma vez a consciência sobre a figuração do eu no mundo e a aproximação de sua realidade e de seu fim, como a de um espetáculo – dramatizado às avessas – que se abre ao leitor “para seu deleite” (p. 118).

No poema 5, “(flash back 3: as cores do status)”, tem-se:

Serventes: verde pálido
 Assistentes: verde escuro
 Técnicos: marrom
 (Todos os blue collars)
 Enfermeiros: branco
 A nutricionista: (salmão?)
 Os médicos: do branco Olimpo (Leite, 2015, p. 424)

O poema se constrói como se o eu elencasse, por meio das cores, o figurino de atores de seu presente roteiro. Cada função hospitalar é dividida em sua respectiva cor (dos trajes) e imbuída de significação. As três primeiras categorias, definidas como colarinhos azuis, referindo-se aos membros da classe trabalhadora, dos trabalhos manuais e braçais, como se vê na divisão das funções hospitalares.

As enfermeiras usam tradicionalmente o branco, mas não o mesmo dos médicos que, na esteira dos estudos sociológicos, seriam os trabalhadores de colarinho branco, da alçada intelectual do trabalho. Na poesia de Uchoa Leite, essa condição é ressaltada e ironizada, contrastando o branco das enfermeiras com o dos médicos, ao definir a cor do traje destes últimos como “branco Olimpo”, em alusão aos deuses gregos e sua hierarquia e condição de intocáveis em relação aos demais. Assim, encerra-se uma espécie de tomada de figurinos do “teatro vivo dos vultos” (Leite, 2015, p. 423) do qual faz parte. As anotações técnicas, listadas em versos topicalizados, juntamente ao tratamento cinematográfico da cena apresentada pelo sujeito, configuram, no poema, o distanciamento e a contenção emocional do relato de sua internação.

No poema seguinte (6), “flash back 4: vergonhas”, o eu se utiliza ainda das cores, como forma de contraste, para revelar a fragilidade de sua condição:

Tudo era muito limpo
 As visitas: bata verde
 Só a vergonha vermelha
 De usar o urinol
 De brilho só metal
 Con molto brio: em pé
 E cortina cerrada (Leite, 2015, p. 425)

O ambiente límpido, colorido pelo esverdeado das batas das visitas, contrasta com o vermelho da vergonha. O sujeito poético se retrai diante do urinol necessário. Os versos desvelam a autoironia: o brio que sustenta ao urinar de pé e de cortina cerrada, resguardando certa dignidade de um eu em estado debilitado.

É possível ainda notar a reincidência do urinol na poesia, trazendo-a aos níveis mais sórdidos, e reclamando o brilho somente metálico do porta-excretas.

A “cortina cerrada”, do último verso, realça mais um elemento do universo da figuração, neste caso, mais teatral do que cinematográfico, que prepara o leitor para o ato final que está por vir.

Por fim, o poema 7, “finale com brio”, encerra a seção:

Eis a história de quem
Se parte a espinha dorsal
Limpo como se fosse
Coisa mental
único remédio: sair
À luz-metal do sol
Respirar o ar sujo de tudo (Leite, 2015, p. 426)

A saída do hospital conclui o poema em seus atos. E se dá como o remédio do eu que quer livrar-se daquilo; retornar à sua realidade, de uma consciência ativa, de um eu especulativo, que fica suspenso, por vezes, enquanto o sujeito se vê internado, na posição de espectador de si e do mundo.

Ao sair, a consciência se ilumina, “à luz-metal do sol”, para que esse eu possa talvez retomar seus processos intelectuais e poéticos. E retoma a discussão que o acompanha sobre o antilirismo, no “ar sujo de tudo” ou no sentido literal da realidade do mundo.

Aqui, o eu encena o último ato, em um roteiro que se compõe nos veios do cinema. Identifica-se que, por meio da composição da sequência, veste-se também uma máscara sobre o poema, que salienta seu aspecto moderno. E que, por fim, mantém a sobriedade antilírica, com a dramaticidade entrecortada por um ato final limpo e cerebral, “coisa mental”. Dessa forma, apresenta-se sob a máscara de si a última forma de representação dos eus que se sobressaem na poesia de Sebastião Uchoa Leite. No limiar entre realidades, a ficção e o real, constrói-se o espetáculo final.

Por fim, os poemas “Dentro e fora da UTI”, principalmente, constituem uma interseção entre as três representações assinaladas. Isso, pois o sujeito poético, dotado de uma consciência racional desperta, observa seu meio e especula sobre ele e sobre si próprio, *voyeur* da realidade que o cerca. E esses poemas marcam, ainda, a importante tentativa de versificar a chegada da própria morte como a visão negativa última, a negação última do eu, a saber: o eu morto como o último antieu.

“eu-fim.” (Leite, 2015, p. 183).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os enigmas contra os paradigmas
As palavras contra as parábolas.
Sebastião Uchoa Leite⁸

Da poética de Sebastião Uchoa Leite, reafirma-se fundamentalmente a preocupação consciente com a elaboração de uma poesia concisa, precisa, crítica, ácida e irônica, que constrói um labirinto particularmente original por onde envereda o leitor. Os elementos antilíricos, que constroem o eu e sua poesia, reforçam sua contenção e o dirigem por caminhos opostos aos da lírica tradicional, fundamentando a lógica que amarra e percorre toda a sua produção. O alastramento disso repercute em formas inovadoras de se pensar a linguagem e reconfigura o lugar ocupado pelo eu, no poema.

Uma espirituosa e sorrateira habilidade para a apropriação do alheio instaura diálogos que denotam fraternidade ou tensão para com o universo do poeta. Mergulhar em sua produção requisita um olhar atento para o diálogo com suas ocupações enquanto crítico e tradutor, além de permitir o vislumbre do intelectual exímio revelado em sua poesia. É com paralelos à tradição e à crítica literárias, ao universo pictórico e cinematográfico e à cultura *pop* que Uchoa Leite exerce sua singularidade, diante da profusão de referências com a qual trabalha: “Se você pensa/ que poesia é escamoteação,/ acertou.” (Leite, 2015, p. 184).

Os poemas, sobretudo a partir de *Signos/Gnosis e outros*, denotam diálogo intenso com os paradigmas construtivistas e com uma linguagem rica em coloquialismo e prosaísmo. O humor e a ironia crítica corroem o lirismo e deslocam o eu da dimensão sentimental, à medida que tensionam também sua perspectiva em relação às vanguardas de seu tempo e às heranças poéticas do passado. A negatividade, nesse caso, também figura como perspectiva e recurso desta relação.

Uma consciência límpida, no entanto, impede que o poeta perca de vista a importância da tradição. Ao não se identificar inteiramente com nenhum modelo predecessor, Uchoa Leite redimensiona suas referências e as incorpora formal e tematicamente; morde o que pode e o que lhe convém, encarregando-se de uma coerência múltipla, que movimentava sua obra entre jogos, contradições e paradoxos.

⁸ (Leite, [Poema não titulado], p. 81).

As perguntas centrais que nortearam este estudo foram: como, a partir dessa perspectiva, figura-se o eu? Que *locus* ocupa esse sujeito poético, mediante a uma lógica que o limita, que o reposiciona? Para onde o eu é realocado? E de que forma essa poesia o trata?

Três representações foram escolhidas como meios de responder a essas perguntas. A partir das análises expostas neste estudo, pensa-se em uma categorização em que as representações podem ser elencadas. Uma ressalva é necessária, antes de adentrar à síntese de cada uma delas e, posteriormente, relacioná-las: a palavra “categoria” deve ser encarada em uma dimensão mais flexível.

Os agrupamentos de poemas revelam características que delineiam tratamentos particulares do eu, mas que, na decorrência dos poemas, coexistem e se perpassam. Assim, a exatidão e a rigidez que pressupõe o termo “categoria” não se aplicam ao tratamento designado ao eu em sua poesia. Não há uma classe intransponível de representatividade que se estabeleça sem congruências ou intersecções com a outra. Por vezes, os poemas transitam entre as categorias elencadas, e o eu reassume a multiplicidade identitária abordada neste trabalho.

Isso posto, a primeira categoria, mais intensamente denotada a partir de *Signos/Gnosis e outros*, abarca um eu sob postura e olhar filosóficos. Um distanciamento análogo ao de um estudo científico para com seu objeto conduz essa relação. A “expressão do eu” cede lugar ao “estudo do eu”, um estudo que ocorre por meio do distanciamento do objeto a ser apre(e)ndido. Porém, o que se instaura é a dualidade do jogo de investigação que não se dá de forma estanque. Um eu que se revela fragmentário, “Eis-me: todos-os-eus” (Leite, 2015, p. 183), e busca olhar para seus múltiplos que fazem com que o olhar primário do que busca, junto ao leitor, deslize para uma viagem labiríntica que envereda para o íntimo de si e acaba por desvelar mais ponderações. A certo ponto, não se pode distinguir quem persegue e quem é perseguido. Configura-se um jogo de esconde e busca, em que a fresta por onde se olha revela um eu que se esgueira e um outro que sustenta o olhar, como um *voyeur*. O eterno retorno da perseguição de si – “O eterno transtorno: / *La eternidad, un juegol O una fatigada esperanza*” (p. 83). Além disso, neste agrupamento de poemas mais intensamente a figura da serpente é inoculada ao eu por vias metalinguísticas. Símbolo do pensamento, a agilidade do predador, os movimentos de círculos e cercos em torno da presa e a engenhosidade do bote são apropriados por esse eu.

A perseguição não se restringe somente ao eu, mas se desloca no mundo e se torna a mediadora dessa relação enquanto linguagem. Uma consciência ávida coloca tudo na mira constante da reflexão. Para isso, dois movimentos complementares são realizados: o da circularidade do pensar e da linguagem, incluindo semicírculos e movimentos serpentiformes, que sugerem Ouroboros, em sua perseguição constante e retorno à origem; e o da reflexão, que pressupõe a cinética de desviar e retroceder para melhor ponderação. No segundo caso, sobressaem-se as reflexões, por exemplo, por espelhamentos, que geram inversões que aparecem em tema, estrutura poética – jogos linguísticos –, ou que originam reflexos do eu que reafirmam um não igual, um semelhante diferente de si. Ou, em forma de reflexões sonoras, com ecos que, nas próprias palavras do poeta, conceituam a poesia como: “Uma identificação de ecos/ por onde o ininteligível/ se entende” (Leite, 2015, p. 194), reiterando sua dimensão filosófica e de pensamento.

Há que se destacar a complementaridade desses dois movimentos que engendam uma poesia filosófica, do pensamento, funcionando segundo uma lógica própria justamente por fazer uso, em sua particularidade, desses signos. Mas é como método que o círculo e o reflexo mais interessam, exercendo um antilirismo pensante.

O segundo agrupamento de poemas analisados aponta para uma direção oposta, dentro de um mesmo conjunto de existência: o antieu. Um eu que assume essa poesia principalmente a partir de *Antilogia*, reclama uma natureza corrosiva e enviesada pela negatividade de forma indissociável, “e carrego comigo/ nada no bolso e nas mãos/ a não ser frascos de vitríolo” (Leite, 2015, p. 104). Aqui, não há, necessariamente, perseguições, mas um eu que, aparente, se impõe pelos contrastes. O que há é uma maior corporeidade, somada a elementos dissonantes e escatológicos, e uma linguagem denotativa que alicerça, desse modo, a relação entre o eu e o mundo – “o pus das vísceras/ gorgulhos e borbulhos/ dejetos e esponjas pegajosas” (p. 93) – e que se estende à configuração mais corpórea do ambiente urbano, denotada a partir da observação do sujeito poético. Entranhado por um olhar negativo, o poema e o *locus* em que o eu habita se tornam hostis à sua presença.

Nesse caso, é crucial compreender que a representação deste segundo agrupamento nega, até certo ponto, o registro mental dominante do primeiro grupo, conferindo agora outro tipo de atenção ao corpo e à existência, o estar no mundo. A poesia se constrói em uma perspectiva mais material e palpável do corpo, dos elementos externos e do que se condiciona a partir disso. E essa relação, que se dá

invariavelmente por meio da linguagem, é também identificada nas recorrências denotativas dos signos que arquitetam o poema. Há uma transição no lugar de tratamento do eu, de um agrupamento a outro. Em relação ao primeiro agrupamento, neste segundo, uma filosofia contrária se fundamenta: da corrosão e da negatividade sobre o eu e o poema, mas que entranha o próprio pensamento: “misture algo de ácido cítrico/ esqueça o pensamento crítico” (Leite, 2015, p. 128). O que surpreende uma dialética interna à poesia do autor, como se os poemas de um grupo exigissem os antipoemas do outro grupo.

O poema “não o dos signos”, que marca o início do terceiro capítulo, revisa essa questão. Utilizado como uma espécie de transição entre categorias, o poema é marcado por uma tensão que surge ao apresentar o eu reflexivo para negá-lo, em seguida, reclamando o que se elenca aqui como uma segunda forma de representação, a de antieu. O contraste e o rechaço entre as representações evidencia, ali, a lógica de que um agrupamento funciona como antipoesia do outro, reafirmando a dialética interna apontada.

Os contrastes e as oposições são demarcados por embates que se dão a todo momento, sem abrir mão do embate com a linguagem, no tratamento temático dos poemas, em sua intensa carga metalinguística, nas relações semânticas ou morfológicas dos prefixos “anti”, dos termos, originando antilfilosofias. Em suma, não há perseguições ou esgueiramentos, pois o eu busca a materialidade para exercer o tom antitético de sua existência e para configurar o contraste entre lógica e antilógica que constrói sua poética.

Há poemas ainda que abraçam a coexistência, mesmo em vista da aparente contradição de filosofias. Eles se somam para configurar uma recusa ao lirismo na poesia. A postura reflexiva instaura um pensar objetivo e analítico sobre o eu, enquanto o “antieu” abraça a negatividade de forma muito intensa, juntamente a valores que residem nesse âmbito, fazendo com que sua poesia se afaste de sortilégios ou quaisquer construções da poesia tradicionalmente romântico-lírica, por exemplo.

Essa suposta contradição, ao fundamentar um poema que abraça oposições filosóficas, também revela seu ponto de contato: a filosofia. Aqui, uma antilfilosofia é, de toda maneira, uma forma do pensar. Ao rechaçar e se opor a um veio de pensamento, o eu se configura como uma consciência pensante aguda e inquieta de oposição.

Outro ponto de contato entre as “categorias” do primeiro e deste segundo momento é o movimento de externalização de si que ainda é realizado. Esse movimento de externalizar-se para se pôr em foco é retomado nas inversões especulares do antieu, pois está presente no eu filosófico, como objeto de si, e é retomado ainda nas inversões que configuram oposições.

Por fim, a terceira representação do eu elencada se utiliza de pilares da poesia moderna, do fingimento poético e da despersonalização, em que o poeta se despe de si para dar lugar a uma máscara e falar por ela.

Esta última categoria condensa, talvez, os maiores pontos de contato entre todas as outras. A metalinguagem intrínseca que atravessa os agrupamentos anteriores é igualmente intensa no trato das máscaras. Em todas elas há muitas ponderações sobre o universo da poesia que se desdobram sobre os limites da ficção e da realidade, fortemente presentificados neste jogo figurativo em que o eu é inserido. A negatividade conduz o prisma do infra-herói e dita ainda um tom do último embate do antieu em face da aproximação da morte: a postura da serpente, no seu modo de cercar a palavra, e as ideias aproximadas do instinto, no vampiro e na pantera. Essas máscaras sustentam também um *voyeurismo* análogo ao do eu que se observa na primeira representação e ao do que observa a cidade, na segunda. Além disso, a externalização se perpetua com o uso das máscaras, quando o sujeito da poesia se distancia de si ao encenar o outro, ainda que esse recurso induza maior aproximação à subjetividade do eu empírico.

Duas são as proposições que sustentam a assertiva anterior: a configuração das respectivas máscaras desvela afinidades do sujeito empírico e filiação a certas qualidades, a ponto de que o eu se permita figurar por elas. E, em maior escala, é sob a máscara do próprio sujeito empírico que a subjetividade maior parece aflorar. Engenhando os poemas através de pontos de contato com o sujeito empírico, explorando suas nuances autobiográficas, o eu, sob a máscara de si, encena a remontagem da constelação de memórias, experiências e vivências do poeta. A alusão a membros da família, a internações hospitalares e ao ambiente citadino em que residia o sujeito empírico confere uma forma específica de subjetividade à máscara.

Essa máscara é percebida com maior intensidade em suas últimas publicações, *A ficção vida*, *A Espreita* e *A regra secreta* quando a poesia assume com mais força

a função da elaboração de questões como a morte e a doença, que espreitavam Uchoa Leite.

Ainda assim, as máscaras resguardam a lição da antilira. Não há um eu lírico que derrama angústias e sofrimentos. Integra, essa poesia, um sujeito poético que se externaliza pela máscara, satírico, irônico e ácido sobre suas questões e sua própria natureza de “animal máquina” (Leite, 2015, p. 259), que, conciso e contido, quando irrompe, solta suas cobras.⁹ A lição perpassa todos os eus representados em sua poesia, coordenados sempre por um intelecto preciso e rigoroso, uma consciência brilhantemente ativa, em exercício racional constante.

O verso que encerra este estudo serve igualmente ao poeta e à sua poesia: “A vida é ávida” (Leite, 2015, p. 81).

⁹ Take-off. Leite, 2015, p. 108.

REFERÊNCIAS

ABRAMS, M. H. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. Trad. Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum: Alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

ALCIDES, Sérgio. *Armadilha para Ana Cristina e outros textos sobre poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora, 2016.

ANDRADE, Paulo. *O poeta-espião: a antilírica de Sebastião Uchoa Leite* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

BARBOSA, Frederico. Apresentação. In: LEITE, Sebastião Uchoa. *Poesia Completa*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 49.ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 7.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993a. v.1 e 2.

CAMPOS, Augusto de. *Paul Valéry: a serpente e o pensar*. 1.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos*. Cotia: Ateliê, 2006.

CUDDON, J. A. *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, 5a ed., West Sussex Wiley-Blackwell, 2013, p. 412.

ELIOT, Thomas Stearn. *“Hamlet and His Problems”* (1920) in: *Ensaio escolhidos*. Lisboa: Edições Cotovia, 1992.

_____. *“Tradição e talento individual”*. In: *Ensaio*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Art Editora, 1989.

_____. [1953]. *“The Three Voices of Poetry”*. In: T. S. Eliot. *On Poetry and Poets*. Nova York: Noonday, 1957, p. 96-112.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GOULART, Audemaro Taranto. Fingimento, metapoeticidade e estética no “Autopsicografia”. *Revista Fronteiras*, v. 5, no. 5, agosto 2010.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEITE, Sebastião Uchoa. *A ficção vida*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

_____. *A espreita*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. *A regra secreta*. São Paulo: Landy Editora, 2002.

_____. *A uma incógnita*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

_____. *Crítica Clandestina*. Rio de Janeiro: Taurus Editora, 1986.

_____. *Crítica de ouvido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. Entrevista. *Cult: revista brasileira de literatura*. n.33. São Paulo, abr.2000.

_____. *Jogos e enganços*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. *Obras em dobras*. São Paulo: Claro Enigma, 1988.

_____. *Participação da palavra poética*. Petrópolis: Vozes, 1966.

_____. Entrevista. *Germina*. São Paulo: dez. 2012. Disponível: http://www.germinaliteratura.com.br/2012/pcruzadas_sebastiaochoaleite_dez12.htm. Acesso em: 15 de set de 2023.

_____. Entrevista. *Revista Continente Multicultural*. Pernambuco, n°20, agosto de 2002, p. 58-66. Disponível em: https://issuu.com/revistacontinente/docs/020_-_ago_02_-_ariano_suassuna. Acesso em: 30 de mai de 2023.

_____. "Entrevista", *Revista 34 Letras*, Rio de Janeiro, n° 7, março de 1990, p. 10 - 41.

_____. *Poesia completa: Sebastião Uchoa Leite*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

LIMA, Luiz Costa. *A ousadia do poema: ensaios sobre a poesia moderna e contemporânea brasileira*. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

_____. *Lira e Antilira (Mário, Drummond, Cabral)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LOPES, Silvina Rodrigues. "A poesia, memória excessiva". In: *Literatura defesa do atrito*. Lisboa: Vendaval, 2003. P. 59-77.

MACIEL, Maria Esther. *Poéticas da lucidez: notas sobre os poetas-críticos da modernidade*. Revista Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v. 2, out. 1994.

MACHADO, Duda. Dentro da incógnita. *Revista USP*. São Paulo n. 94, p. 154-165. junho/julho/agosto, 2012. Acesso em: 30 de mai de 2023.

MASSI, Augusto. [Orelha do livro] *Crítica de ouvido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MELO NETO, João Cabral de. Poesia e composição 2003. In.: MELO NETO, João Cabral de. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____. *Poesia completa*. Org. Antonio Carlos Secchin; Edneia R. Ribeiro. 1.ed. Rio de Janeiro: Alfaguarda, 2020.

PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. Editora Perspectiva. São Paulo, 1972.

PESSOA, Fernando. 35 Sonnets. In *Poemas Ingleses*. Edição bilingue, com prefácio, traduções, variantes e notas de Jorge de Sena e traduções também de Adolfo Casais Monteiro e José Blanc de Portugal. Tradução de Jorge de Sena. Lisboa: Ática, 1974. p. 165.

_____. *Poesias*. (Nota explicativa de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor.) Lisboa: Ática, 1995.

SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

TAPADO, Renato. Sebastião Uchoa leite e a poética da felinidade. *Anuário de Literatura UFSC*, 1995, Disponível em: <http://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5336>. Acesso em: 30 de mai de 2023.

WORDSWORTH, William; COLERIDGE, Samuel Taylor. *Lyrical ballads, with a few other poems*. 1.ed. London: J. & A. Arch, 1798.