

Juliana Fabrícia da Silveira

Poesia é *isso e aquilo*: um estudo das reflexões metapoéticas na poesia
de Sebastião Uchoa Leite

São José do Rio Preto

2015

Juliana Fabrícia da Silveira

Poesia é *isso* e *aquilo*: um estudo das reflexões metapoéticas na poesia
de Sebastião Uchoa Leite

Tese apresentada como parte dos requisitos para
obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao
Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto
de Biociências, Letras e Ciências Exatas da
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita
Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Susanna Busato.

São José do Rio Preto

2015

Silveira, Juliana Fabrícia da.

Poesia é isso e aquilo : um estudo das reflexões metapoéticas na poesia de Sebastião Uchoa Leite / Juliana Fabrícia da Silveira. -- São José do Rio Preto, 2015
128 f.

Orientador: Susanna Busato

Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira – Séc. XX – História e crítica. 2. Poesia brasileira – História e crítica. 3. Metalinguagem. 4. Leite, Sebastião Uchoa, 1935-2003 – Crítica e interpretação. I. Busato, Susanna.
II. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – B869.1.09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

Juliana Fabrícia da Silveira

Poesia é *isso* e *aquilo*: um estudo das reflexões metapoética na poesia
de Sebastião Uchoa Leite

Tese apresentada como parte dos requisitos para
obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao
Programa de Pós-Graduação em Letras, do
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas
da Universidade Estadual Paulista “Júlio de
Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio
Preto.

Comissão Examinadora

Prof^a. Dr^a. Susanna Busato
UNESP – São José do Rio Preto
Orientadora

Prof. Dr. Arnaldo Franco Júnior
UNESP – São José do Rio Preto

Prof. Dr. Marcelo Tápia Fernandes
USP– São Paulo

Prof. Dr. Márcio Scheel
UNESP – São José do Rio Preto

Prof. Dr. Paulo César Andrade da Silva
UNESP – Araraquara

São José do Rio Preto
13 de março de 2015

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo principal estudar as reflexões metapoéticas presentes na poesia de Sebastião Uchoa Leite com foco em seus quatro primeiros livros, a saber: **Dez sonetos sem matéria** (1958-1959), **Exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço** (1958-1962), **Signos/Gnosis e outros** (1963-1970) e **Antilogia** (1972-1979). A metalinguagem tem um modo singular de se manifestar em cada uma dessas obras e desvela um processo complexo de elaboração poética. A tese está dividida em quatro capítulos em que cada um deles é dedicado a um livro do poeta. A razão criativa pode ser considerada um dos cerne problemáticos para o estudo da metalinguagem na poesia sebastiana, uma vez que questiona o tempo todo os resultados do trabalho literário, muitas vezes, com desconfiança e frustração. Ao lado da razão emergem arquétipos e figuras que deveriam funcionar como facilitadores para o trabalho criativo do eu-lírico, no entanto, parecem mais dificultar seu trabalho do que, realmente, favorecê-lo.

Palavras-chave: Metalinguagem. Sujeito. Razão criativa. Negatividade. Poesia.

ABSTRACT

This work has as main objective to study of metalanguage present in the poetry of Sebastião Uchoa with focus in their first four books , namely: Dez sonetos sem matéria (1958-1959) , Exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço (1958 -1962) , Signos/Gnosis e outros (1963-1970) and Antilogia (1972-1979) . The metalanguage has a unique way to manifest in each of these works and reveals a complex process of poetic developed. The thesis is divided in four chapters in which each is dedicated to a poet's book. The creative reason can be considered one of the problematic cores for the study of metalanguage in sebastiana poetry as it questions the whole time the results of the literary work , often with suspicion and frustration. Beside the reason emerge archetypes and figures that should act as facilitators for the creative work of self - lyrical, however, seem more difficult their work than actually encourage it .

Keywords: Metalanguage . Subject . Creative reason. Negativity. Poetry

Agradecimentos

- CAPES, pela concessão da bolsa de estudos.
- Meus pais, pela paciência e silêncio necessários.
- Amigos, próximos e distantes.
- Biblioteca da UNESP/IBILCE de São José do Rio Preto, pela qualidade e eficiência dos serviços prestados.
- Prof.^a Dr.^a Susanna Busato, minha orientadora, pela paciência, inteligência e delicadeza.
- Prof. Dr Arnaldo Franco Júnior, pela leitura minuciosa e pertinente.
- Prof. Dr. Márcio Scheel, pela leitura sensível e filosófica.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	9
1. “VIVER É A MINHA OBRA”: A PROCURA DA POESIA EM “DEZ SONETOS SEM MATÉRIA”.....	14
1.A ORIGEM.....	14
1.1 DEZ SONETOS SEM MATÉRIA (1958-1959).....	18
2. “A CLARIDADE É UMA FORMA DE TRANSIÇÃO”: UMA LEITURA DE “DEZ EXERCÍCIOS NUMA MESA SOBRE O TEMPO E O ESPAÇO”.....	46
2. RESPOSTA À TRADIÇÃO: DÚVIDAS E CERTEZAS.....	46
2.1 ESCRITOS DE LÁPIDE.....	55
3. “DECEPACIONANDO A TUA METAFÍSICA/PERFEITA E CONTRAFEITA”: ACIDEZ E CONCRETISMO EM “SIGNOS/GNOSIS E OUTROS”.....	75
3. SOLIDÃO E CONCRETISMO.....	75
3.1 OS POEMAS.....	85
4. “ E CARREGO COMIGO/NADA NO BOLSO E NAS MÃOS/ A NÃO SER FRASCOS DE VITRÍOLO”: A BUSCA CONTINUA EM “ANTILOGIA”.....	105
4. A TÉCNICA QUE PERMANECE: A CORROSÃO COMO RECURSO POÉTICO	105
CONCLUSÃO.....	117
REFERÊNCIAS.....	121

INTRODUÇÃO

A poesia de Sebastião Uchoa Leite durante muito tempo foi pouco reconhecida pela crítica, mas aos poucos vem despertando a atenção de estudiosos. Nascido em Timbaúba, Pernambuco, em 31 de janeiro de 1935, e falecido no Rio de Janeiro em 27 de novembro de 2003, foi poeta, ensaísta e tradutor. Coursou Direito e Filosofia na Universidade Federal de Pernambuco – UFPE e graduou-se em 1962. O poeta trabalhou, nos anos 70, com Antônio Houaiss e Otto Maria Carpeaux na elaboração de enciclopédias assim como com Luís Costa Lima, Jorge Wanderlay e Gastão de Holanda na revista **José**. Foi tradutor de autores consagrados tais como François Villon, Stendhal, Octavio Paz, Lewis Carrol e Júlio Cortazar. Como se pode perceber o poeta teve uma atuação variada na área de letras, pois foi desde dicionarista a tradutor.

Na primeira vez que li a poesia de Sebastião Uchoa Leite o que mais me chamou a atenção nele foi sua concisão, uma vez que ainda não conhecia suas obras iniciais. O primeiro livro lido por mim foi **A incógnita** (1991), da biblioteca da UNESP de São José do Rio Preto. A obra despertou meu interesse, em especial, pelo caráter conciso e apuro estético. A outra questão que provocou interesse foi a presença recorrente nela de reflexões poéticas, de modos de conceber a poesia, em outras palavras, uma procura obsessiva pela palavra poética. Eu ainda não sabia que esse tema estava presente nas obras anteriores e que tinha seu início de imediato no primeiro livro publicado do autor: **Dez sonetos sem matéria** (1958-1959). Ao ler a obra completa pude perceber que a procura pela poesia estava sempre ali e em cada uma delas se desenhava de uma maneira. À princípio o objetivo desta tese era fazer um mapeamento desse processo de formação da metalinguagem na poética sebastiana, da obra inicial até a final, contudo, o trabalho se mostrou bem maior do que esperado e o objetivo foi redefinido: realizar um estudo das reflexões metapoéticas na poesia do autor do primeiro livro até **Antilogia** (1972-1979), obra de maior reconhecimento para críticos como Luís Costa Lima e João Alexandre Barbosa.

Um dos principais objetivos desta tese, portanto, é realizar um estudo das reflexões metapoéticas presentes na poesia de Sebastião Uchoa Leite. O foco recai, especialmente, sobre a formação da metalinguagem na poesia sebastiana desde **Dez sonetos sem matéria** (1958-

1959), primeiro livro do autor, até **Antilogia** (1972-1979). A opção por esse modo de datar as obras deve-se à escolha do próprio poeta em denominar os livros desta maneira em **Obras em dobras** (1960-1988), reunião parcial de sua produção lírica. Em respeito ao poeta mantém-se, neste trabalho, a datação por ele empregada. O autor prefere – em vez de indicar somente a data de lançamento do livro - lembrar o seu período de confecção: o ano em que a obra foi iniciada e o ano em que foi encerrada, coincidente ou não com seu lançamento ao público. A técnica é abandonada a partir de **A incógnita** (1991).

Os livros analisados nesta tese foram publicados, evidentemente, em épocas diferentes. O primeiro, **Dez sonetos sem matéria** (1958-1959), foi lançado em 1960 pela Gráfico Amador. O segundo livro, **Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço** (1958-1962) só veio à luz com a publicação de **Obras em dobras** (1960-1988), bem como o terceiro livro do poeta, de feição concretista, **Signos/Gnosis e outros** (1963-1970). Assim sendo, apenas o primeiro livro e o quarto, **Antilogia** publicado em 1979, tiveram edições independentes em relação à **Obras em dobras** (1960-1988). O volume **Obras em dobras** (1960-1988) é composto de seis livros, dispostos na seguinte ordem: **Cortes/Toques** (1983-1988), **Isso não é aquilo** (1979-1982), **Antilogia** (1972-1979), **Signos/Gnosis e outros** (1963-1970), **Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço** (1958-1962) e **Dez sonetos sem matéria** (1958-1959). Com esse arranjo dos livros tem-se a impressão que o poeta opta por proporcionar ao leitor, talvez em um encontro inicial com a sua obra, o livro mais condizente com a sua feição atual de poesia, **Cortes/Toques** (1983-1988), uma vez que, dificilmente, se começa a ler uma obra pelo fim. O poeta, como se verá, tem uma consciência bastante crítica referente a sua produção literária que culmina, muitas vezes, na negação de sua capacidade criativa e de sua própria poesia. O livro **Cortes/Toques** (1983-1988), logo de início, consequentemente, pode indicar essa vontade de trazer aquilo que ele considerava melhor em sua produção poética até aquele momento. Ao organizar sua obra com a cronologia inversa dá um sentido positivo ao processo, pois permite ao leitor uma retrospectiva de sua própria obra.

No primeiro livro de Sebastião Uchoa Leite podemos detectar um processo de composição poética que tem início por meio da forma soneto, sob influência da poesia de Paul Valéry e Charles Baudelaire, em particular. É uma poesia, além de preocupada com a forma clássica, exemplo do soneto, também marcada por reflexões de teor metafísico. O soneto desvela na poesia inicial do autor uma preocupação em respeitar a forma de tradição clássica, porém essa preocupação converte-se em outras com o decorrer de suas obras. Em cada uma delas a relação com a poesia se dá de um modo, contudo em todas elas encontramos uma obsessão pela procura da poesia aliada a uma forte consciência crítica, sugerida, na maioria das

vezes, pela razão criativa do eu-lírico. A razão, muito provavelmente, é um dos elementos basilares nesta perseguição pela palavra poética e em cada livro, seja **Dez sonetos sem matéria** (1958-1959), **Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço** (1958-1962), **Signos/Gnosis e outros** (1963-1970) ou **Antilogia** (1972-1979), ela tem um modo diferente de se revelar. Ao lado da razão trabalham outros elementos constituintes deste procedimento de formação poética, que em cada livro também possuem um modo distinto de se manifestar. Por esse motivo, optei nesta tese, por dedicar um capítulo para cada livro do poeta, uma vez que o trabalho com a palavra poética é dispar em cada um deles. Ainda que o poeta denomine, em uma entrevista concedida a Augusto Massi (1991), seus três primeiros na condição de exercícios poéticos somente - ou seja, poemas de formação para aprendizagem poética - não acredito que de fato o sejam. As obras, como se verá, demonstram uma qualidade e complexidade de construção poéticas que desmentem a ideia de poemas apenas como exercícios poéticos. Em cada livro Sebastião Uchoa Leite tem um modo de lidar com a poesia que sugere mais uma experimentação com a linguagem do que diferenças entre obras maiores ou menores.

A primeira obra do poeta pernambucano é denominada **Dez sonetos sem matéria** (1958-1959) e é a ela que o primeiro capítulo desta tese, “Viver é a minha obra: a procura da poesia em **Dez sonetos sem matéria**”, se refere. O livro chama a atenção por ser constituído tão-somente por sonetos, de tom sério e metafísico, mas que ainda assim apontam para uma busca pela poesia que, na maioria das vezes, converte-se em cansaço e frustração. Juntamente com esse cansaço perfila-se outras questões interessantes que favorecem a busca do eu-poético pela poesia, tais como o papel de determinados arquétipos para a criação literária. Neste capítulo observo, em especial, a função destes arquétipos ou categorias para a elaboração dos sonetos, suas vantagens e desvantagens, seus acertos e erros de acordo com o ponto de vista do sujeito. O “tempo” e o “silêncio” são as categorias basilares do eu-lírico neste momento inicial da poesia sebastiana e, de certo modo, continuam presentes nos livros seguintes. Além disso, o capítulo toma por base um verso que considero importante para a poética sebastiana, “viver é a minha obra”, no sentido de que expõe de forma clara a relação visceral entre o eu-lírico e obra em processo. Essa relação pode ser considerada a pedra de toque para muitos dos procedimentos da poesia de Sebastião Uchoa Leite.

De apoio teórico para a leitura que pretendo realizar nesta tese, em especial, sobre o tempo, recorro às considerações de Gaston Bachelard (1988) (2010) e Octavio Paz (1982). Para o silêncio algumas das considerações de Susan Sontag (1987) e Alberto Pimenta (1978) serão mencionadas quando necessárias. Outros teóricos também aparecerão no decorrer da tese quando julgados convenientes.

O segundo capítulo aborda, com respeito a ordem de publicação dos livros, o segundo livro do poeta, já mencionado aqui e também referido no título do capítulo: “A claridade é uma forma de transição: uma leitura de **Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço**”. Nesta obra destaca-se uma mudança visível no que concerne ao livro anterior, pois a forma do soneto é abandonada e surge a partir do sétimo poema, “Exercício numa mesa metafísica”, o emprego do verso livre. Além disso, a organização dos livros aponta para leituras curiosas, uma vez que o poema de abertura da obra sinaliza para sua morte, metonimicamente representada pela lápide de “Tombeau 1958”. Em **Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço** (1958-1962) encontramos, igualmente, a presença de algumas categorias, tal como no livro anterior, que auxiliam o processo de criação estética do sujeito, tais como a figura do “sol”, da “mesa” e do “ócio”. Tanto quanto acontece na obra anterior essas categorias podem ser benéficas à realização artística como não, embora eu acredite que tendam mais a prejudicar do que ajudar o eu-lírico em seu trabalho de criação. Isso acontece porque o sujeito sente dificuldades em concordar com elas ou em aceitar seus valores para a criação poética. O segundo livro de Sebastião Uchoa Leite, como se verá, é uma obra densa em que a razão impõe uma forma de construir versos ao mesmo tempo em que condena essa forma, disso nascem seu cansaço e frustração em relação aos poemas realizados, bem como por toda a obra.

O terceiro capítulo, intitulado “Decepcionando/a tua metafísica/perfeita e contrafeita”: acidez e concretismo em **Signos/Gnosis e outros**”, é dedicado ao terceiro livro do poeta pernambucano. Considero **Signos/Gnosis e outros** (1963-1970) uma obra bastante curiosa dentro da produção poética de Sebastião Uchoa Leite por ser um livro de feição nitidamente concretista, poesia a qual o poeta não fez antes, nem recuperou depois, com exceção de sua última obra, **A regra secreta** (2002), mas que apresenta o concretismo em outro formato. É um livro muito interessante que representa uma transformação radical em relação aos livros anteriores do autor. Composto de nove poemas apenas, a obra dialoga explicitamente com as técnicas de construção poética dos concretos e sugere a importância do movimento, e da convivência com Haroldo de Campos, para a mudança poética ali instaurada. Nessa obra interessa, sobretudo, o trabalho com a palavra em seu aspecto sonoro e semântico para gerar combinações ambíguas e, muitas vezes, contraditórias; um procedimento que pode ser considerado bastante comum na poesia de Sebastião Uchoa Leite. A acidez e a crítica referentes ao processo de criação literária, neste terceiro livro do poeta, são bem mais incisivas do que nos anteriores, como se o sujeito, exausto e decepcionado com os métodos de realização artística existentes, implodisse através da própria linguagem, como nos informa João Alexandre Barbosa (2002) sobre o assunto.

O quarto e último capítulo, “A busca continua: Antilogia”, é sobre o quarto livro do poeta pernambucano: **Antilogia** (1972-1979), publicado inicialmente em 1979 e depois relançado na coletânea **Obras em dobras** (1960-1988). Esse livro pode ser considerado o primeiro em que o poeta consegue se estabilizar no sentido de adquirir uma voz poética mais permanente, ou seja, sem querer me precipitar demais, posso antecipar que nessa quarta obra o poeta adquiri um estilo que se mantém nas obras vindouras. Uma das marcas deste estilo, suponho que resultado da experimentação das obras anteriores, é a corrosão. Além disso, encontramos em **Antilogia** (1972-1979) detectamos uma poesia mais concisa, mais enxuta e também mais ácida. Aquelas categorias que eram estimadas como importantes, e vistas como benéficas e prejudiciais concomitantemente para a realização literária, perdem força e cedem espaço para uma poética mais incisiva, direta em que o sujeito parece não mais hesitar tanto sobre a poesia. Ou seja, é como se agora ele sentisse confiança em seus versos. Não que isso não ocorresse nas obras anteriores, mas essa confiança é mais palpável a partir da quarta obra do poeta. Isso caracteriza, inclusive, o estilo bastante direto e imperativo de **Antilogia** (1972-1979) de Sebastião Uchoa Leite.

Na sequência da tese está a conclusão com o desejo de condensar as principais discussões realizadas durante o trabalho e averiguar os resultados obtidos por meio delas.

1. “VIVER É A MINHA OBRA”: A PROCURA DA POESIA EM “DEZ SONETOS SEM MATÉRIA”

“Que eu saiba conhecer
na alma que se dobra
as fontes do prazer:
viver é minha obra.”

Sebastião Uchoa Leite

1. A origem

Em depoimento publicado em **Artes e ofícios da poesia** (1991), organizado por Augusto Massi, o poeta Sebastião Uchoa Leite traça uma espécie de roteiro de aprendizagem poética ao falar sobre seu processo de formação em literatura. A imitação como processo criador é apontada na declaração do poeta como a origem de qualquer processo artístico, sendo assim suas produções estéticas devem-se, preliminarmente, as suas leituras de:

Baudelaire e dos simbolistas franceses, alimentando-se depois da obra dos que lhe pareciam estar à frente da poesia moderna: Valéry, Rilke, Eliot, Fernando Pessoa, Jorge Guillén, Garcia Lorca e o hermetismo italiano de Ungaretti e Montale. Era uma linha oposta a qualquer exuberância do gênero de Whitman ou Neruda. Na poesia brasileira moderna a escolha se dirige para Bandeira, Drummond, Murilo Mendes, Oswald e João Cabral. A fase de *imitatio* teve um aspecto agudo com a elaboração, em 1958, dos *Dez sonetos sem matéria*, só publicados em 60. Era quase absolutamente valéryano. Havia naqueles textos uma tentativa de recomposição da tradição moderna, com ecos de Rilke órfico, de certo Pessoa dos poemas ortônimo e de certo Drummond de *Claro Enigma*, além do Valéry de *Charmes* como dominante. Uma fase, digamos, pós-45, com uma releitura dos *monstres sacrés* acima nomeados (LEITE, 1991, p. 308-309).

A leitura dos *monstres sacrés*, em que a confluência de autores estrangeiros e brasileiros se combinam, favoreceu, de acordo com o poeta, a escrita de seu primeiro livro **Dez sonetos sem matéria** (1958-1959), publicado, inicialmente, pelo Gráfico Amador. A obra pode ser considerada de feição clássica por recorrer à forma do soneto aliada a um tom solene. O livro é composto de dez sonetos no total. O soneto, por suposição, é a opção de se escrever em versos por possuir aquilo que Haroldo de Campos (1997) - ao se referir a Charles Baudelaire em sua preferência pela forma fixa do soneto - intitulou de *beauté pythagorique*, ou seja, beleza e simetria agregadas às consonâncias matemáticas e musicais.

João Alexandre Barbosa, em “Raro entre os Raros”, ensaio publicado em **Alguma Crítica** (2002) e também como prefácio do livro **A espreita** (2000), esclarece que a realidade, nos dois primeiros livros (**Dez sonetos sem matéria** 1958-1959 e **Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço** 1958-1962), faz-se por meio de um domínio confiante nas formas poéticas em que a voz lírica procura estabelecer articulações temporais ou espaciais. Há uma preocupação bastante acentuada, neste momento inicial de sua poética, com uma estética advinda de grandes nomes da poesia, tais como Charles Baudelaire e Paul Valéry.

Para Luís Costa Lima, em **Sebastião Uchoa Leite: Resposta ao agora** (2012), em leitura similar à de João Alexandre Barbosa, os dois primeiros livros de poesia marcam, confessadamente, a procura por uma expressão poética, ou melhor, uma voz poética. Sendo assim, eles poderiam ser empregados, na atualidade, para os candidatos a poetas “como os aprendizes de pianista fazem com o livro de exercícios de Czerny” (LIMA, L.C, 2012, p.22). Tendo por base essa ideia, o crítico informa-nos que a obra poética primeira de Sebastião Uchoa Leite é atravessada por um espectro de Czerny. O fantasma desse método de composição, para o estudioso, impossibilitaria a manifestação de uma expressão pessoalizada, já que essas duas obras seguiriam o padrão de exercício, ou seja, a repetição de uma atividade para se descobrir o tom certo. Entretanto, uma análise mais detalhada da poesia inicial de Sebastião Uchoa Leite revela justamente o contrário. Existe sim uma procura pela poesia, por uma voz poética que o define, porém essa busca não implica na ausência de poesia ou na presença de uma poesia menor apenas com a finalidade do exercício. Uma leitura mais atenta dos poemas desta fase inicial pode e deve evidenciar isso.

O que chama a atenção de imediato, acredito, na primeira obra deste poeta, é o título de seu livro: **Dez sonetos sem matéria** (1958-1959). Se eles são sem matéria podem ser sem assunto, sem substância ou sem relevância. O título também aponta para a imaterialidade destes sonetos, uma ideia que se relaciona, tranquilamente, à ideia de procura da poesia: os poemas não possuem matéria porque estão à procura dela. Além disso, com o decorrer da leitura deste texto, também é possível pensar em uma relação destes poemas com o tempo: eles seriam sem matéria porque são constituídos de tempo. As hipóteses de leituras imprimidas aqui sinalizam, em um primeiro momento, para o caráter complexo de **Dez sonetos sem matéria** (1958-1959) que contrariando a leitura de Luís Costa Lima não se reduzem tão-somente a exercícios poéticos. A investigação desta hipótese leva-nos a percorrer a obra de Sebastião Uchoa Leite em busca de uma metapoética.

Para Octavio Paz (1982), a técnica de elaborar poemas vê o mundo como resistência, posto que ele “tem realidade, mas não figura. Essa realidade não pode se reduzir a nenhuma

imagem e é, ao pé da letra, inimaginável” (PAZ, O.1982, p.320). O autor relaciona aqui a palavra “figura” à imagem, portanto o mundo teria uma realidade, contudo, não precisamente, uma possível representação imagética por intermédio de alguma técnica criativa. Neste sentido, o poema ainda não seria presença para Paz (1982), uma vez que tal como os signos da técnica o poema é

fixado no informe [...] e como eles em busca de um significado incessantemente elusivo, o poema é uma espaço vazio mas carregado de imanência. Ainda não é presença: é um conjunto de signos e que não significa outra coisa além de ser procura (PAZ, 1992, p. 322).

O poema não significa outra coisa, segundo Paz (1982), senão procura. Logo, o tema da busca pela poesia não atravessaria apenas a produção poética inicial de Sebastião Uchoa Leite, mas sua obra completa. A voz por ele desejada nunca é conquistada, pois somente para a crítica o poeta conseguiu edificar uma voz com **Antilogia** (1972-1979). Todavia, quem lê a obra do autor pode perceber que a vontade de se definir poeticamente nunca aconteceu. A procura por uma expressão poética, ou até a própria poesia, causa em sua produção inicial uma espécie de “hesitação”, sinalizada por ele mesmo ao fazer menção à sua poesia:

A hesitação permeia todos os textos, a errância entre signos concretos – o rio, os prédios, a gente, a cidade enfim – vagamente tematizados em vários, inclusive o final, “Teoria do ócio”, o único a ser publicado na época. Esta *hesitação* teve lugar privilegiado no processo descrito entre 1962 e 1970 (LEITE, 1991, p. 309).

O verbo “hesitar” é pertinente aos procedimentos estéticos encontrados em **Dez sonetos sem matéria** (1958-1959), **Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço** (1958-1962) e **Signos/Gnosis e outros** (1963-1970), uma vez que, embora exista uma confiança na força destas formas e expressões poéticas consagradas, exemplo do soneto, há uma insegurança no tocante a elas, que se desponta, preferencialmente, pela presença do cansaço da busca da poesia. No entanto, ainda nesta via de leitura, por mais que as considerações pessoais de Sebastião Uchoa Leite sejam válidas em alguns momentos deste trabalho, deve-se olhar para elas sempre com desconfiança, pois o poeta é dissimulado e, muitas vezes, os comentários críticos sobre sua própria poética devem ser lidos em paralelo com sua produção.

A fadiga, por sua vez, viria à tona pelo auxílio de duas categorias, que considero basilares neste momento inicial da poesia de Sebastião Uchoa Leite: o tempo e o silêncio. O primeiro,

em particular, tem relevância acentuada. O processo de constituição da metalinguagem na poesia de Uchoa Leite, conseqüentemente, está ligado, neste momento preliminar, à procura da poesia mediante a exploração das articulações entre o tempo, o silêncio e linguagem.

O termo “metapoético”, presente no título desta tese, tem sua procedência no mesmo depoimento ou ensaio da coletânea **Artes e ofícios da poesia** (1991). Ele foi escolhido para nomear os poemas de Sebastião Uchoa Leite que têm por fulcro processos metalinguísticos. A função metalinguística, resgatando Roman Jakobson em seus consagrados estudos sobre linguagem e comunicação (1973), quando se centra no código, isto é, na língua, tem por interesse testar o código, examinar se o remetente e/ou destinatário estão se valendo do mesmo código. Essa função em associação à função poética, que tem por enfoque a mensagem para gerar arte verbal, originaria uma poesia metapoética.

Para Haroldo de Campos (1997), relendo Jakobson, no momento em que a oposição funcional entre a função metalinguística e a poética “se convertem em convivência de opostos, temos um oxímoro poetológico: o *poema crítico*” (CAMPOS, 1997, p.253). Há, neste instante, uma aliança da reflexão crítica com a prática do poema.

A metapoética, para Sebastião Uchoa Leite em sua poesia, emerge ao lado de “temas como a crítica do discurso poético, a crítica do discurso político e os limites entre a ficção e o real” (LEITE, 1991, p.311). Ela se transforma, em um estágio posterior à fase inicial, acredito que a partir de **Antilogia** (1972-1979), em:

uma espécie de metapoética progressiva que recusa o vitalismo, afirma a desimportância do discurso poético e as dificuldades desse discurso ter um sentido e um lugar dentro do discurso social em geral (LEITE, 1991, p. 311).

Deste modo, é possível dizer que a metalinguagem tem uma função de destaque na poesia sebastiana, pois funciona acoplada a uma concepção de poética, característica da poesia de Sebastião Uchoa Leite, em que o papel da poesia é interrogado constantemente, em particular dentro da sociedade. Por esse motivo pode-se entender metapoética, neste contexto, como um método de criação literária que é metalinguístico, auto-referencial, ao mesmo tempo em que aponta para suas próprias qualidades estéticas. Esse pode ser considerado, inclusive, um dos traços definidores da poesia do autor. Ou em uma definição mais precisa, conforme Samira Chalhoub (1986):

Os metapoemas são cenas de escritura por onde passa a história da linguagem. Ao poema da expressão, ao poema da épica, surge, modernamente, marcado pela transformação de sensibilidade, o comportamento metalinguístico. Suscitam problemas teóricos do ato de poetar, suscitam tematicamente a mais essencial pergunta, aquela que funda o ato criativo: “ O que é (fazer a) poesia?” (CHALHUB, 1986, p.60).

Os metapoemas, desta maneira, são expressões de uma mudança de sensibilidade no que se refere ao proceder artístico, pois o foco temático se dirige para o próprio ato de se fazer e conceber poesia.

De forma bastante sucinta, neste caminho de leitura, o objetivo predominante desta tese é realizar um mapeamento do percurso desta metalinguagem: desde os valores mais clássicos de criação literária até uma metalinguagem na qual esses valores são transformados e ironizados no discurso poético. A hipótese principal de leitura, por sua vez, em especial nos dois primeiros capítulos, repousa sobre um processo de análise que tenta abarcar a relação entre o tempo e a linguagem nos poemas selecionados. Essa relação, suponho, é importante para reavaliarmos uma crítica que tem considerado esses livros iniciais de Sebastião Uchoa Leite tão-só como exercícios de aprendizagem poética. Em razão disso, neste primeiro capítulo, a obra **Dez sonetos sem matéria** (1958-1959) será estudada sob o ponto de vista de constituição do procedimento metalinguístico, que se desdobra no estudo da importância do tempo e do silêncio para a elaboração dos poemas.

1.1 Dez sonetos sem matéria (1958-1959)

Os versos que funcionam enquanto epígrafe para o primeiro capítulo desta tese também podem assumir o cargo de orientadores de leitura, uma vez que o desejo de se encontrar a obra poética converte-se, além disso, em uma espécie de objetivo de vida:

Que eu saiba conhecer
na alma que se dobra
as fontes do prazer:
viver é minha obra.

Os versos transcritos são do terceiro soneto de **Dez sonetos sem matéria** (1958-1959) e concedem uma contribuição valiosa para a análise que pretendo realizar. Isso acontece por

trazerem à tona a importância da descoberta da palavra poética, que se transforma, aqui, em encontro com a obra. A vida é associada à obra, à procura da constituição e aperfeiçoamento da obra poética, emanada, por sinal, de uma “alma que se dobra”. A imagem da “dobra” e da “obra” são bastante significativas na poesia de Sebastião Uchoa Leite, em especial, se levarmos em conta o título da reunião parcial dos livros do poeta: **Obras em dobras** (1960-1988). O título sugere a ideia de algo que foi dobrado, condensado para ocupar menos espaço, no caso, vários livros de poesia, no entanto, mesmo em dobra o elo entre um livro e outro não se perde, pois todos são e estão no mesmo material dobrável. Isto é, no mesmo projeto poético. A ideia desvela ainda, outra leitura, já que o substantivo “dobra” abraça o conceito de um corpo que se verga sobre si mesmo. No gesto de vergar-se vê-se também um gesto metapoiético, de reflexão, pois se dobrar seria voltar à tradição e construir com ela um vínculo. Talvez em virtude disso a forma soneto seja a escolhida para **Dez sonetos sem matéria** (1958-1959). Aliás, além desse vínculo com a tradição, evidenciada pela recuperação do soneto, podemos pensar em uma outra suposição para a presença desta forma, uma vez que o soneto sebastiano não apresenta necessariamente uma composição clássica, isto é: apresentação, desenvolvimento e conclusão ou “fecho” da reflexão. Não há chave de ouro como os parnasianos faziam, por exemplo. A forma, portanto, é adaptada de acordo com os interesses artísticos do sujeito que revelam, evidentemente, procedimentos metalinguísticos. Existe nesse livro uma poesia que se “dobra” sobre si mesma e faz dessa ação a obra, que tem o sentido de “trabalho”. Ou seja, a obra em dobras nos sugere um trabalho de reflexão, que segue construindo em busca de si mesmo, dobrado sobre seu objeto, a poesia e a palavra. O título pode lembrar, igualmente, a ideia de algo não concluído, já que não são obras completas - na concepção mais corrente do termo - mas obras em dobras, em processo de formação, tal como sugere Paulo Andrade Silva (2005) em sua tese de doutoramento sobre a poesia de Sebastião Uchoa Leite.

Com base nessa ideia que dou sequência à leitura do primeiro livro de poesia de Sebastião Uchoa Leite: **Dez sonetos sem matéria** (1958-1959). Lançado em 1960 - contudo datado pelo poeta como pertencente ao período de 1958-1959 (tempo de escrita da obra) - nota-se nesse livro uma busca pela matéria poética confundida, evidentemente, com a procura pela poesia, seja pela forma ou pelo conteúdo. A poesia, no caminho incorporado pela obra, torna-se um trabalho rigoroso e o livro é o percurso dessa busca pela palavra poética. A escrita apresenta-se como desafio diante da efemeridade do ser, em particular do ser frente ao tempo e a linguagem. A busca poética se estende pelos dez sonetos da obra, na qual um poema se torna o desdobrar do outro ou antes um outro que se dobra sobre ele mesmo. Há, como resultado, um laço intertextual entre um poema e outro, que dá início a mais um recurso ininterrupto na poesia de

Sebastião Uchoa Leite: a autointertextualidade, pois, com frequência, os poemas do autor dialogam uns com os outros. A exaustão da procura pelo poético, nomeado pelo eu-lírico de “belo insuspeitado” no IV soneto, pode ser classificada, maiormente, como a tensão basilar de **Dez sonetos sem matéria** (1958-1959): “Não sonhastes, abelhas, esse mel/e como dói o belo insuspeitado”.

A influência da poesia de Paul Valéry já se nota pela epígrafe do livro: “J’ai vu bondir dans l’air amer/les figures les plus profondes”¹, extraída do soneto “Le vin perdu”, de **Charmes**. Declaradamente valéryano em sua fase inicial, Sebastião Uchoa Leite assume a imitação dos poemas do poeta francês em sua própria poesia: “Era quase absolutamente valéryano” (LEITE, 1991, p. 309).

Existe no livro de Sebastião Uchoa Leite uma tensão implícita entre o desejo de criar uma obra poética e a consciência da efemeridade do ser, de sua limitação, tanto quanto acontece nos poemas valéryanos. A possibilidade de realização da obra poética é comprometida, em diversos momentos, pelas contingências limitadores da vida. Acredito, ainda, que esse é um dos conflitos que provoca o cansaço da procura poética.

Pelo fato de os sonetos estarem intimamente vinculados uns aos outros, em uma ordem linear de composição poética, no qual o verso último de um soneto se torna a continuação do soneto seguinte, devo, suponho, lê-los como um único bloco, embora cada soneto tenha o seu próprio subtema. Existe uma continuidade entre eles que indica o desdobrar-se de um soneto em outro, que pode ser percebido, portanto, como um único poema que se desdobrou em nove sonetos a partir do primeiro. A relação entre as composições poéticas, na realidade, admite a presença de um único mote para esse livro, que é a busca da poesia por intermédio das categorias tempo, silêncio e linguagem. Segundo Octavio Paz (1982) o universo é regido mediante um apetite de manifestação, por um desejo que se projeta: a imaginação, portanto, não encerra outro objetivo além de dar forma simbólica e sensível a essa tentativa de apreensão do mundo pela palavra.

A primeira categoria a surgir em **Dez sonetos sem matéria** (1958-1959) é o tempo, que apresenta um valor acentuado nesse livro por diversos motivos. A primeira delas, talvez a capital, é como elemento constituinte da criação literária. Por ser um categoria bastante complexa e envolver uma quantidade enorme de estudos, escolho para esta tese as elucubrações dos filósofos Henri Bergson, autor de **A evolução criadora** (2009), e Gaston Bachelard, autor

¹ “Eu vi saltar no ar figuras amargas / as figuras mais profundas”, do soneto “O vinho perdido” de Paul Valéry. (Tradução do autor)

de **A Dialética da duração** (1988) e a **Intuição do Instante** (2010), além de algumas considerações, quando necessárias, de Octavio Paz, presentes nas obras **O arco e a lira** (1982) e **Signos em rotação** (1990).

O primeiro autor é reconhecido por causa de suas investigações sobre o dualismo mente e corpo, vivência social e psíquica, que dão suporte ao seu conceito de “evolução criadora”. A expressão “evolução criadora” - conquanto tenha resquícios da influência do antropólogo Claude Levi-Strauss - e de uma outra pesquisa, posteriormente relativizada, de tempo e linearidade, tem sua valia por discutir a função do tempo de um modo bastante inovador, que influenciou a leitura do tempo e do conceito de criação de vários outros filósofos, a exemplo de Gaston Bachelard. Por conseguinte, a presença dele nesta tese deve-se, em particular, a sua autoridade decisiva para as formulações teóricas sobre o tempo nos livros citados de Bachelard.

Para Henri Bergson (2009), no que se refere à compreensão psíquica do tempo, a transição de um estado psíquico para outro é contínua, sem interrupções. Isto é, para o autor não há uma diferença entre passar de um a outro, pois a mudança suposta é, na verdade, um prolongamento de um único estado em uma única duração. Para ele a nossa duração

Não é um instante que substitui outro instante: se assim fosse, não haveria outra coisa senão o presente, não haveria prolongamento do passado no atual, não haveria evolução, nem duração concreta. A duração é o progresso contínuo do passado que roí o futuro e que incha avançando. Visto que o passado cresce incessantemente, também se conserva indefinitivamente (BERGSON, 2009, p. 18-20).

Para o estudioso não existem mudanças de estados, mas tão-só prolongamentos desse mesmo estado que é o passado, inchando constantemente. Dessa consideração advém o conceito de duração do passado. O universo dura e quanto mais aprofundamos a natureza do tempo, parafraseando Bergson (2009), melhor podemos compreender que essa duração quer dizer invenção, criação de formas e elaboração contínua do inteiramente novo. Ao tocar essa questão, de invenção e criação de formas, o autor adentra, muito provavelmente, o problema da criação literária ligada ao conceito de tempo bergsoniano:

Os sistemas delimitados pela ciência só duram porque se acham indissoluvelmente ligados ao resto do universo. Sem dúvida, é necessário distinguir, no próprio universo, como adiante diremos, dois movimentos opostos, um de “descida” e outro de “subida”. O primeiro limita-se a desenrolar um rolo já preparado. Em princípio, poderia realizar-se de uma maneira quase instantânea, como sucede à mola que se distende. Mas o segundo, que corresponde a um trabalho interior de maturação ou de criação,

dura essencialmente e impõe o seu ritmo ao primeiro, que dele é inseparável (BERGSON, 2009, p. 25-26).

Para o autor existem dois movimentos dentro do mesmo universo, um de “descida” e outro de “subida”: o primeiro centraliza seu desempenho no quase instantâneo, automatizado e reprodutor do já feito, o segundo, por sua vez, tem a ver com o trabalho de criação e inovação em relação ao primeiro. É nesse movimento de “subida” que está o engenho artístico dentro do conceito de duração do tempo para Henri Bergson (2009).

O conceito de duração de Bergson (2009) é reaproveitado por Gaston Bachelard em **A dialética da duração** (1988) e **A intuição do instante** (2010), no entanto, sob perspectivas diferentes em cada um desses dois livros. No primeiro há uma afirmativa, contra a tese bergsoniana de continuidade, sobre a presença de lacunas na duração:

Foi preciso assim que começássemos por discutir a famosa dissertação bergsoniana sobre a ideia do nada e tentar recuperar o equilíbrio entre a passagem do ser ao nada e a passagem do nada ao ser. Essa base era indispensável para fundamentar a alternativa entre o repouso, de um lado, e a ação, de outro (BACHELARD, 1988, p. 6).

A ideia de lacunas na duração já providencia uma outra visão no que se refere ao conceito de criação literária, pois confia na duração, contudo fornece ao engenho artístico um papel mais independente nessa continuidade, um desempenho de lacuna. A lacuna, nesse sentido, seria responsável “pela passagem do ser ao nada e a passagem do nada ao ser”, ou seja, lendo de acordo com os princípios deste trabalho, instante de criação ou não, probabilidade de encontro com a palavra poética ou não. Há uma alternativa entre estar em repouso ou estar em ação para, desta maneira, arquitetar a arte.

Ao lado do conceito de continuidade bergsoniana, Bachelard (1988) aponta também a doutrina de Gaston Roupnel, que ajuda a entender “o lento ajuste das coisas e dos tempos, a ação do espaço sobre o tempo e a relação do tempo sobre o espaço” (BACHELARD, 1988, p.8). Para Roupnel, de acordo com Bachelard (1988), o tempo tem um vínculo com a noção de ritmo, uma vez que a ação real do tempo reclamaria a sintonia dos esforços rítmicos. Em nome disso faz sentido estabelecer, aqui, uma afinidade entre o tempo e o espaço nos poemas sebastianos, uma vez que a importância do tempo na poesia afeta o corpo e o som do poema, ou seja, suas qualidades estróficas e rítmicas. O espaço, neste contexto de leitura, seria o corpo do próprio poema constituído por uma noção temporal fundamental, como alerta Bachelard (1988):

Se o que dura mais é aquilo que recomeça melhor, deve-se assim encontrar em nosso caminho a noção de ritmo como noção temporal fundamental. Fomos levados então a postular uma tese, em aparência bastante paradoxal, mas que nos esforçamos para legitimar. É a de que longe de os ritmos serem necessariamente fundados numa base temporal uniforme e regular, os fenômenos de duração é que são constituídos com ritmos [...] Pareceu-nos que poderiam ajudar-nos mais naturalmente a isolar o caráter essencialmente metafórico da continuidade dos fenômenos temporais. Para durarmos, é preciso então que confiemos em ritmos, ou seja, em sistemas de instantes (BACHELARD, 1988, p.8-9).

A duração só se realiza bem quando se repete/recomeça melhor, quando mantém um determinado ritmo nessa repetição e recomeço de si mesma. Ela somente funcionaria no poema quando abarcasse não apenas uma base temporal uniforme, de progressão, mas fenômenos de duração e repetição que incluíssem ritmos. O ritmo, conseqüentemente, tem uma ligação com o tempo, representado no poema por sistemas de instantes, que podem ser pausas, silêncios ou marcações sonoras. O instante, como se observará em seguida, é um dos elementos de criação literária para Bachelard (2010) e Paz (1982). A afirmação ganha também mais coerência quando se pensa que o livro **Dez sonetos sem matéria** (1958-1959) é realizado tão-somente por sonetos que são, como já citei neste texto, exemplos de beleza pitagórica, isto é, qualidades matemáticas associadas à musicalidade. Os sonetos da primeira obra são predominantemente decassílabos heroicos, de esquema rítmico regular, com exceção do terceiro poema que é composto de cinco sílabas poéticas. A singularidade desse soneto será estudada neste mesmo capítulo. O domínio do ritmo, deste modo, seria uma das formas de se controlar o tempo no poema. Em razão disso, pela associação essencial entre tempo e ritmo, faz sentido expormos neste trabalho uma acepção mais precisa de ritmo:

Dos tópicos mais controvertidos em matéria de estética, o vocábulo “ritmo” designava primitivamente o fluxo dos rios ou o movimento das vagas oceânicas. Por analogia, passou a ser utilizado em arte [...] Na verdade, o ritmo poético se constituiria da sucessão de unidades melódico-semânticas, movendo-se na linha do tempo, numa continuidade que gera a expectativa na sensibilidade e na inteligência (MASSAUD, 2004, 446 e 448).

Cito esse trecho de Massaud Moisés (2004) por dois motivos fundamentais: o primeiro por recuperar a ideia de ritmo relacionada aos movimentos das águas, característica aludida na obra inicial de Sebastião Uchoa Leite por meio da presença de imagens poéticas ligadas a esses movimentos, e o segundo, por sua vez, por definir, de maneira clara e concisa, a ligação entre

melodia e semântica movendo-se dentro de uma determinada linha do tempo. Além da relação com a água, o conceito de ritmo pode ser atravessado ainda, por extensão de sentido, segundo o crítico literário, ao correr dos rios e das cascatas, ao refluxo das marés assim como à volta das estações do ano, do dia e da noite.

As relações entre água, ritmo e tempo podem ser consideradas essenciais em **Dez sonetos sem matéria** (1958-1959) na condição de remeterem, também, ao processo de escrita enquanto constituição do ser e da obra, pois a confecção da obra só poderá ser realizada pelo domínio dessas categorias. O ritmo, assim sendo, é um dos rudimentos dentro dessa categoria maior chamada tempo. Ou ainda, de acordo com Octavio Paz: “o poema é a via de acesso ao tempo puro, imerso nas águas originais da existência. A poesia não é senão tempo, ritmo perpetuamente criador” (PAZ, O. 1982, p. 31). Logo, é possível dizer que o tempo é, igualmente, ritmo no poema com a intenção de se atingir a origem de um tempo não encadeado, ou um “tempo puro”, segundo as observações do crítico mexicano. A noção de “tempo puro” caminha também muito próxima a definição de tempo para Marcel Proust, de acordo com Blanchot (2013), visto que Proust crê em um mundo de essências intemporais que a arte pode ajudar a representar:

Proust, mesmo a contragosto, permaneceu dócil à verdade de sua experiência, que não apenas o desliga do tempo comum mas o introduz num tempo *outro*, o tempo “puro” em que a duração nunca pode ser linear, nem se reduz aos acontecimentos” (BLANCHOT, 2013, p. 32).

Nesse trecho o conceito de “tempo puro” é visivelmente relacionado a um tempo não encadeado. O tempo, além do mais, e isso é importante destacar, não é circunscrito ao ritmo e à musicalidade do poema, mas pode envolver ainda um questionamento filosófico em torno da presença física dele sobre o ser que escreve.

A anotação sobre uma concepção também filosófica do tempo é preciosa por causa de sua relação com o ser. O ser, igualmente, se constitui com a obra que almeja realizar, tal como esclarecem as considerações de Gaston Bachelard sobre “tempo vivido” e “tempo pensado”:

Há, portanto, acima do tempo vivido, o tempo pensado. Esse tempo pensado é mais aéreo, mais livre, mais facilmente rompido e retomado. É nesse tempo matematizado que estão as invenções do Ser. É nesse tempo que um fato se torna fator. Qualifica-se mal esse tempo ao dizer que ele é abstrato, pois é nesse tempo que o pensamento age e prepara as concretizações do Ser (BACHELARD, 1988, p. 24).

O “tempo pensado” seria o tempo em que o ser se constituiria assim como a sua obra poética. O “tempo vivido”, por outro lado, seria aquele que determina as limitações do ser e de sua efemeridade diante da presença intimidadora do tempo, detentor da morte. O “Ser”, para o filósofo, só pode se concretizar no espaço do “tempo pensado”, em que se edifica a obra. Em outras palavras, podemos pensar o tempo contínuo como possibilidade (“tempo vivido”), enquanto duração principalmente, pensando-se no conceito bergsoniano de tempo, porém descontínuo como ser, isto é, cheio de lacunas em sua duração, que também podem ser chamadas de instantes. Para Bachelard (1988) a duração é metafisicamente complexa e os centros importantes do tempo são suas discontinuidades.

De **Dez sonetos sem matéria** (1958-1959) seleciono, para uma leitura mais detalhada, quatro poemas que desencadeiam uma leitura no formato que pretendo realizar: I, II, III e VIII. Os três primeiros foram escolhidos por demonstrarem o valor do tempo, do silêncio e da constituição do ser durante a procura da poesia ao passo que o VIII, mais a título de exemplificação, por denunciar a presença do cansaço; mote importante quando se pensa em uma mudança de posição em relação à poesia nos livros posteriores. Há, sobretudo, nesta primeira obra de Sebastião Uchoa Leite, um sentimento de desespero advindo da busca contínua e atormentada pela palavra poética que, muito certamente, nunca é atingida. O sujeito jamais se conforma com o resultado obtido, ainda que a crítica aponte para essa conquista em **Antilogia** (1972-1979).

Sendo assim, após essas considerações iniciais sobre a poética sebastiana, eis o primeiro soneto de **Dez sonetos sem matéria** (1958-1959):

I

Tempo configurado, essência nobre
de tanta glória mal apercebida.
Ou tempo justo, a veste que me cobre,
esse aceno fiel da despedida.

És o tempo sutil da manhã calma?
O tempo do meu sono e dos meus passos.
Estás presente em vínculos escassos,
o cerne desse tudo e dessa palma.

Clássico tempo, pausa entre dois atos,
em remorso ou escolha, hálito puro,
leve e sábia pressão, toques exatos.

Honra-me assim com teu sorriso duro
e jorra em mim com pressa de gargalo,
Tempo do meu silêncio enquanto falo.

Em princípio, o que nos chama a atenção neste poema é que se trata de um soneto. Sua forma não nega: catorze versos distribuídos em dois quartetos e dois tercetos. Compostos de decassílabos heroicos (6,10) os quartetos e os tercetos seguem, nessa composição, o esquema de rimas: abab/cddc/efe/fgg. Há de se notar também as rimas toantes nesse soneto, mais difíceis e mais interessantes musicalmente falando, pois não se situam numa mesma grade de cor. O soneto, como se sabe, é considerado uma forma bastante privilegiada e tradicional na literatura, vista com respeito pela maioria dos poetas. Segundo Maussaud Moisés (2004), no que diz respeito à estrutura, o conceito fundamental do poema constituía o “fecho de ouro” ou “a chave de ouro”. Diferentemente do modelo tradicional o soneto sebastiano não tem um terceto que funciona como conclusão do poema, pois os dez sonetos do livro são ligados uns aos outros pelo último verso de cada poema, como se o soneto seguinte fosse, na verdade, uma continuação do soneto anterior. Isso caracteriza uma sequência de sonetos ou talvez a presença de um único poema. A relação entre eles comprova, muito certamente, um tema comum entre eles, que é a da procura pela poesia, assim como por uma voz poética, em meio às dificuldades exauridas do tempo. É o sujeito criador diante da enormidade do tempo. Os sonetos estariam relacionados porque a busca nunca termina e se expande por toda a obra, por isso os poemas ainda não têm matéria de acordo com o eu-poético, seja com relação à forma ou ao tema. O tempo, aparentemente, impede a manifestação da poesia e da voz do sujeito escrevente. Na primeira estrofe há uma tentativa de definição de que é tempo é esse, ou seja, do que exatamente ele é constituído. Nesse caminho de leitura aparecem os qualificativos: “tempo configurado”, “essência nobre”, “glória mal apercebida”, “sutil da manhã calma”, “tempo de meu sono e de meus passos”, “presente em vínculos escassos”, “leve e sábia pressão, toques exatos”, “sorriso duro” e “tempo do meu silêncio”. Mas como podemos perceber é um tempo multifacetado, que engloba diversas características, em especial, suponho, a de interlocutor para a criação poemática. Isso acontece porque o tempo no soneto foi categorizado, transformado em categoria, em arquétipo fundamental para a realização artística.

No primeiro quarteto ele é “configurado”, isto é, um tempo que tomou forma, se esculpiu em sistemas de instantes, ou até um tempo que foi revestido de propriedades de personagem, um deus por suposição, a quem se recorreu para procurar inspiração poética. Aliás, o fato de ser “configurado” também afere ao tempo o atributo de interlocutor para o próprio poema; alguém com quem se conversaria sobre o poema em processo de confecção. Os qualificativos atribuídos ao tempo pelo eu-lírico favorecem essa leitura do tempo como uma entidade evocada durante o trabalho de criação poética. Há ainda uma posição de respeito e consideração deste

sujeito que escreve para com o tempo, bem como esclarecem os versos finais do sonetos: “Honra-me assim com teu sorriso duro,/e jorra em mim com pressa de gargalo”. O eu-poético almeja ser honrado pelo tempo, ou seja, pela sua capacidade de proporcionar e criar o intemporal. Essa façanha somente pode ser conquistada pela qualidade intemporal da obra criada pelo sujeito. O tempo é eterno enquanto o sujeito criador é condenado à efemeridade. Tão-somente sua obra pode sobreviver, contudo irá sobreviver apenas se possuir qualidades intemporais, tais como grandes obras da literatura representadas, por exemplo, por William Shakespeare e Miguel de Cervantes. O tempo, conseqüentemente, tem de ser auxiliar nessa procura pela imortalidade da obra, visto que é ininterrupto, o que não é o sujeito humano, condenado à morte. O tempo de criação artística é curto e o trabalho é intenso, logo, mais uma vez, somente com a honra do tempo - espécie de quase deus neste cenário de realização estética - o sujeito pode, de fato, realizar uma obra de qualidade que sobreviva ao tempo. Porém, essa honra parece não acontecer e o eu-poético se sente cansado, frustrado perante a possibilidade de morrer e não conseguir atingir a perfeição literária desejada. Por essa razão **Dez sonetos sem matéria** (1958-1959) tem o tom do desespero e da fadiga do trabalho excessivo.

O tempo na qualidade de interlocutor sinaliza ainda, provavelmente, uma das dobras da obra, quer dizer, o sujeito ao tê-lo como interlocutor estaria refletindo sobre o próprio ato de conceber a obra com o auxílio do tempo. O tempo, desta forma, seria uma das dobras para se concluir ou se chegar à obra. No entanto, ele possui um leque de probabilidades de atuação também, pois pode funcionar no poema enquanto referência a fenômeno temporal físico e climático, seja enquanto duração linear, seja enquanto ritmo e musicalidade ou igualmente como entidade abstrata e mitológica, pensando-se, por exemplo, no deus grego Cronos. O tempo é uma categoria, simultaneamente, benéfica e prejudicial para a escrita do poema. Ele é o “tempo justo”, mas, igualmente, “a veste que me cobre”. O tempo “justo” é também “tempo configurado”, trabalhado em ritmos, além de ser, é claro, o tempo físico (“tempo vivido”) detentor da morte e do “aceno fiel da despedida”. Em razão disso o verso “veste que me cobre” denota o tempo na qualidade de portador da vestimenta com que se envolve o cadáver a ser sepultado, a mortalha. Aliás, nessa linha de pensamento, é possível falar também que o tempo é aquele que ordena o sujeito medindo seus gestos e a sua vida até a morte. Para Luís Costa Lima (2012), em uma leitura mais sucinta desse primeiro quarteto, os dois primeiros versos se dirigiriam a um tempo abstrato à proporção que os dois seguintes apontariam à personalidade de quem, provisoriamente, o habita.

A partir do segundo quarteto o primeiro verso chama a atenção por explorar o caráter do tempo, e da composição da obra, associada ao começo do dia: a manhã. O verso “ És o tempo

sutil da manhã calma? ”, assim em formato de interrogação, traz a dúvida em relação ao desempenho desse tempo na composição poética. A interrogação no poema não é gratuita e questiona o papel dessa categoria tão complexa e necessária para a elaboração do poema. A relação com o início do dia, bem como o princípio do livro, tem a ver ainda com o ritmo temporal que se pretende fixar no poema, uma vez que nos sonetos seguintes aparece a tarde, malograda pelos esforços do dia de procura poética: “Exaustão do meu dia que se pensa/em alguma forma breve. Cansa o dia,” como sugerem os versos do soneto VIII.

Para Gaston Bachelard, em **A intuição do instante** (2010), dominar o tempo na poesia tem a ver com a criação de um instante poético:

É para construir num instante complexo, para atar, nesse instante, simultaneidades numerosas, que o poeta destrói a continuidade simples do tempo encadeado. Em todo poema verdadeiro podem-se, então, encontrar os elementos de um tempo interrompido, de um tempo que não segue a medida, de um tempo que chamaremos de *vertical* para distingui-lo de um tempo comum que foge horizontalmente com a água do rio, com o vento que passa. Daí o paradoxo que cumpre enunciar claramente: enquanto o tempo da prosódia é horizontal, o tempo da poesia é vertical. A prosódica organiza apenas sonoridades sucessivas, regula cadências [...] Aceitando as consequências do instante poético, a prosódia permite chegar à prosa, ao pensamento explicado, aos amores vividos, à vida escorregadia, linear e contínua. Mas todas as regras prosódicas não passam de meios, de velhos meios. A meta é a *verticalidade*, a profundidade ou a altura; é o instante estabilizado em que as simultaneidades, ordenam-se, provam que o instante poético tem uma perspectiva metafísica (BACHELARD, 2010, p.94).

A destruição do conceito de duração, ou tempo linear e encadeado, é realizada pelo poeta no momento em que ele rompe a continuidade simples do tempo. No primeiro soneto de Sebastião Uchoa Leite esse parece ser o desejo do eu-lírico: dominar o tempo para conseguir criar uma obra de qualidade. Por conseguinte, romper o conceito de duração. Se nos basearmos em Bachelard (2010), em seu conceito de duração especificamente, comandar o tempo seria a solução para o sujeito conseguir erigir sua arte. Porém, essa façanha não parece estar ao seu alcance, por isso o eu-poético se sente incapaz e menor. O verdadeiro poema surgiria tão-só quando houvesse uma quebra desse tempo linear para emergir a lacuna, que é um instante marcado por aquilo que Bachelard (2010) chama de *verticalidade* no poema. O tempo prosaico, que relaciono, aqui, com a prosódia citada pelo crítico, seria o tempo horizontal do poema, regulado pelas sonoridades sucessivas e pelas cadências das sílabas e palavras prosaicas. Ele seria o tempo previsível, o tempo comum da fala, da linguagem cotidiana, que é diferente da linguagem literária. No poema o que se espera prevalecer é o tempo vertical, o verdadeiro tempo da boa literatura. Esse é o tempo invocado pelo sujeito no soneto. A prosódia, o conjunto de

características que acompanham os sons, é linear, aproxima-se da vida explicada e contínua, enquanto a verdadeira meta do poema, segundo Bachelard (2010), seria a *verticalidade*: a profundidade ou as alturas. Isso dá ao instante poético um caráter metafísico. A realização da poesia, portanto, pode ser considerada metafísica também, em particular porque

A criação divina, vontade e liberdade, é o que vai estar no fundo disso a que se chamou metafísica [...] Na ordem do conhecimento quer-se encontrar-se a fundamentação da ciência, isto é, do conhecimento que já se possui, mas que, pelo visto, não basta possuí-lo se não se possui desde a última raiz. Trata-se, realmente, de um conhecimento ambicioso. Pois, na realidade, chegar à fundamentação do conhecimento é tanto como saber das coisas o que se saberia se nós as tivéssemos criado. E conhecer desde a própria raiz do ser E conhecer absolutamente (ZAMBRANO, 1939 p. 10).

Conceber o poema tem a ver, sob essa perspectiva de Zambrano (1939), tanto com atingir o instante poético como quanto fazer metafísica para adquirir conhecimento. Os sonetos, neste sentido, não almejam somente atingir a matéria poética, mas até mesmo o conhecimento, advindo do instante metafísico. Criar uma obra literária também é um modo deste eu-poético conhecer-se e aprender com o seu trabalho de realização literária. O tema, obviamente, não é restrito ao primeiro livro do poeta pernambucano, mas atravessa toda a sua obra, pois Sebastião Uchoa Leite jamais deixou de ser um poeta filosófico. Metafísica e poesia sempre estiveram relacionadas em suas composições poéticas ainda que, muitas vezes, um aparente desprezo por uma tendência reflexiva da poesia esteja presente em seus poemas.

De modo semelhante, Octavio Paz (1990) esquematiza uma leitura parecida com a de Bachelard (2010) ao estabelecer uma linha divisória entre instante privilegiado e corrente temporal:

O poema traça uma linha divisória que separa o instante privilegiado da corrente temporal: nesse aqui e nesse agora principia algo: um amor, um ato heroico, uma visão da divindade, um assombro momentâneo diante daquela árvore ou diante da frente de Diana, lisa como uma muralha polida. Esse instante é ungido com uma luz especial: foi consagrado pela poesia, no melhor sentido da palavra consagração (PAZ, 1990, p.53).

De acordo com o crítico mexicano há uma linha separando o tempo do instante privilegiado instituído pelo poema. Nessa separação surge, na maioria das vezes, um momento assombroso marcado por uma emoção poética. Esse momento é o instante investido por uma luz especial, tal qual uma consagração. As anotações críticas de Octavio Paz (1990), como se

pode notar, são, comumente, combinadas às qualidades míticas e religiosas do poema. Por outro lado, Bachelard (1988) e (2010) possui uma posição de análise mais filosófica e metafísica do poema.

Quando falo em instante poético no soneto de Sebastião Uchoa Leite penso, principalmente, na busca deste eu-lírico pela matéria poética e por uma voz que o defina, isso porque somente com o domínio da categoria tempo o instante poético poderá emergir. A procura pela poesia, deste modo, não é restrita à procura de um estilo poético, mas de uma voz capaz de superar o tempo e com isso fazer emergir o instante poético e metafísico. A poesia buscada pelo sujeito depende desta superação, contudo a dificuldade caracteriza a busca, impedindo, aparentemente, a manifestação da poesia e por consequência do instante poético. Todavia, como já explicitado neste trabalho, temos de desconfiar o tempo todo da postura do eu-poético, uma vez que é possível fazer poesia com a ideia de busca de poesia, assim como com a negação da própria poesia, tão comum aos poetas modernos.

O instante poético, e por extensão metafísico, é um conceito tão complexo quanto o tempo, tal como adverte Bachelard (2010):

O instante poético, portanto, é necessariamente complexo: ele comove, ele prova – convida, consola -, é espantoso e familiar. Essencialmente, o instante poético é a relação harmônica dos contrários. No instante apaixonado do poeta, há sempre um pouco de razão; na recusa racional, resta um pouco de paixão. As antíteses sucessivas agradam ao poeta. Mas, para o encantamento, para o êxtase, é preciso que as antíteses se contraiam em ambivalência. Surge então o instante poético...Quando menos, o instante poético é a consciência de uma ambivalência excitada, ativa, dinâmica. O instante poético obriga o ser a valorizar e a desvalorizar. No instante poético o ser sobe ou desce, sem aceitar o tempo do mundo, que reduziria a ambivalência à síntese, o simultâneo ao sucessivo (BACHELARD, 2010,p. 94-95).

O conceito de instante poético lembra a noção de alumbramento de Manuel Bandeira, uma vez que ambos são atravessados pelo desejo de encontro com o transcendente, não obstante um transcendente poético, que traria algum tipo de iluminação, sentido, para aquele que o atingiu. Para Gaston Bachelard (2010) o instante poético é uma relação harmoniosa e excitada de contrários, de existência simultânea de sentidos opostos, em que o ser lida com o feio e o belo, com a vida e a morte, com a alegria e o trágico concomitantemente, por exemplo. A convivência desses elementos tão contrários desvela, igualmente, a preferência tão ampla dos poetas, em geral, pelas antíteses, posto que elas seriam um dos meios de se apreender o instante poético.

Para Luís Costa Lima (2012) os termos que qualificam o tempo nesse soneto podem ser considerados “gastos”, já que de tanto emprego exacerbado na tradição literária, acredito que

principalmente na poesia clássica e romântica, tem seus efeitos neutralizados, tais como em “essência nobre” e “glória” nos versos: “Tempo configurado, essência nobre/ de tanta glória mal apercebida.” A perda da glória do tempo no poema para o estudioso comprovaria o desejo de mudança de estilo poético devido a uma fadiga em relação a esse tipo de poesia que para Luís Costa Lima é epigônica. Porém, mais uma vez não concordo com a leitura do estudioso, pois creio que a primeira obra de Sebastião Uchoa Leite já pode ser considerada obra de um poeta maduro. Isso acontece por diversos motivos, em particular, pelo caráter complexo destes sonetos. Além de serem sonetos, pois só um bom poeta tem a capacidade de produzir bons sonetos - com respeito à métrica, ao ritmo e à estrutura - os poemas apresentam uma densidade filosófica e artística que os afastam do epigonismo e do exercício de aprendizagem poética. Diferentemente de muitos poetas iniciantes que quando lançam seu primeiro livro publicam junto com boas composições poéticas também poemas ruins, Sebastião Uchoa Leite não faz isso, mas publica apenas dez sonetos completamente articulados uns com os outros de uma perfeição quase matemática. Há uma racionalidade ali de composição poética que invalida o argumento de obra epigônica e apenas de exercício poemático.

Segundo Luís Costa Lima (2012) o tempo nesse soneto é

Teatralizado, o tempo é um mítico personagem, enquanto o eu que antes parecera estar nele contido é nomeado pelo que cala. O que equivale a dizer: o tempo, porque mítico, é destemporalizado; o eu, presente pelo que cala, despersonalizado. Tamanha será a diferença quando o poeta dispuser de sua voz que a reflexão sobre ela em seu primeiro livro deve ser extremamente reduzida (LIMA, 2012, p.22).

O tempo para o crítico neste poema é personalizado e assume um caráter mítico no soneto. Segundo Lima (2012) ele se torna destemporalizado porque assumiu o papel de interlocutor do poema e entidade mítica, pensando-se em Cronos, ao passo que o eu- poético, por ter sua voz reduzida ou inferiorizada ante o tempo, é despersonalizado, diminuído diante da grandiosidade do tempo: “Tempo do meu silêncio enquanto falo”. Para o estudioso o tempo é uma entidade maior no poema e termina por deixar menor o sujeito escrevente. Embora alguns pontos da leitura de Luís Costa Lima (2012) sejam relevantes, convém observá-los com ressalvas porque não acredito que eu-lírico seja despersonalizado nos sonetos, ainda que o tempo seja categorizado e grandioso para ele, o sujeito não é apagado enquanto entidade pensante do poema, ele está lá em luta contra as condições do ser ante o tempo e a criação artística. O ser, ao lado da procura da poesia, está, posso reconhecer, em uma espécie de luta e aproveitamento da força dessas categorias para erigir a obra poética. Ele não está

necessariamente despersonalizado como afirma o crítico. Sua relação com o tempo, além disso, não parece ser unicamente convencional, de deus invocado para auxiliar a realização poética, mas ao mesmo tempo pode ser considerado uma relação moderna, pois existem dúvidas em relação ao desempenho do tempo na criação poética. É possível notar que, ainda que a “glória” do tempo seja nobre, ele também é uma “veste que me cobre”, seu benefício, portanto, é visto com dúvida, com incerteza. O tempo pode sim auxiliá-lo na confecção da obra, porém não é confiável, já que é detentor da morte. A procura exaustiva pela palavra poética converte-se em desespero em virtude da presença inevitável do tempo. Em uma última instância, o tempo também é metalinguístico, uma vez que se torna matéria do poema e instrumento de confecção dele, lembrando que ele foi categorizado no soneto, transformado em arquétipo com a intenção de facilitar o trabalho do sujeito, no entanto, sua função é problematizada. Ao ser problematizado o tempo não se restringe tão-só a auxiliar de escrita poética, deus de inspiração, mas, inclusive, a um problema existencial e metalinguístico. O problema do eu-poético, consequentemente, não está apenas veiculado ao tempo mas ao tempo inscrito na linguagem.

Podemos pensar que o tempo é o continente do eu-poético, pois é substância anterior e posterior a ele, assim como também é substância transcendente dele. No entanto, o tempo igualmente é conteúdo (matéria) do eu-poético, substância linguística com a qual o eu-lírico trabalha para produzir arte. E é nesse aspecto que ele se transforma em recurso metalinguístico. O problema do tempo neste soneto não reside apenas em seu aspecto existencial, mas em sua função para a realização do poema. Ademais, o último terceto pode revelar ainda alguns semas de eroticidade, tais como: “duro”, “jorra” e “falo”. A conjunção “enquanto”, que significa “como” (enquanto falo: como falo), por exemplo. Assim, a relação do eu-lírico também pode ser erótica, do sentir, é uma relação em que o “eu” se situa como um objeto da ação do tempo.

A autoridade do tempo nos versos finais do primeiro poema de **Dez sonetos sem matéria** (1958-1959) pode denunciar também uma intertextualidade com **A Divina Comédia** (1985) de Dante Alighieri. Isso acontece em virtude do eu-poético invocar o tempo, pois ele pede para ser honrado com seu sorriso duro, tal como Dante honra a presença de Virgílio em sua formação intelectual, quando o vê pela primeira vez, logo no início da obra, no Inferno:

Ó dos poetas lustre, honra, eminência!
Valham-me o longo estudo, o amor profundo
Com que em teu livro procurei ciência!

És meu mestre, o modelo sem segundo;
Unicamente és tu que hás-me ensinado;
O belo estilo que honra-me no mundo
(ALIGHIERI, 1985, p. 21).

O poeta italiano tem gratidão pela influência ilustre do poeta romano em sua constituição quanto pensador e artista. O valor de Virgílio para Dante se manifesta tal qual a devoção de um discípulo por seu mestre, um modelo a ser observado e aprendido e, na parte que mais nos interessa, um poeta que traz, de certo modo, a “honra”. Destaco o vocábulo “honra” aqui em razão dele remeter ao verso “Honra-me assim com teu sorriso duro” do soneto em estudo. Virgílio é a “eminência”, a “honra” e permitiu a Dante o acesso ao belo estilo que lhe honra no mundo. A palavra “honra”, de modo comum, designa uma conduta proba, porém pode se referir antes a uma pessoa que se distingue por seus dotes intelectuais, morais ou artísticos. Com essa informação pode-se ler o verso aludido de Sebastião Uchoa Leite, com relação aos versos de Dante (1985), pensando-se no fato de que o tempo contém o eu-poético, como um anseio de ser honrado por intermédio dessa categoria tão complexa e funcional no poema chamada tempo. A relação estabelecida no poema entre o homem e o tempo pode ser lida igualmente como um resgate da relação homem-tempo, que encontra exemplos célebres na história da literatura e da poesia. Ela, em sua ambiguidade, resguarda algo como um resquício da antiga relação mítica do homem com o tempo (não precisamente um deus, mas sim um elemento superior à duração humana, à finitude e à efemeridade humana). Essa leitura, evidentemente, abrange uma relação com o tempo mais tradicional, uma vez que o tempo nessa posição é visto como uma entidade favorável à criação artística, algo que aponta para somente um dos pontos de vista sobre o papel do tempo neste primeiro soneto do autor. O tempo em sua condição de abranger a vida física, mas também a experimental de criação literária, seria, desta forma, uma base fundamental para se erigir uma poética. Consciente de que há um leque variado de leituras que esse soneto pode oferecer, só almejo ressaltar nele a importância da água - apesar da aproximação com o conceito primitivo de ritmo - enquanto imagem estética associada ao processo de confecção do poema. Essa observação nasce, mais especificamente, do verso: “Jorra em mim com pressa de gargalo”, um verso complexo que pode representar, inclusive, a relação entre o eu-lírico, o tempo e a linguagem.

Octavio Paz (1990) ao englobar o tempo na condição de manancial conclui que

O poema é tempo arquetípico; e por sê-lo, é um tempo que se encarna na experiência concreta de um povo, um grupo ou uma seita. Esta possibilidade de encarnar-se entre os homens torna-o manancial, fonte: o poema dá de beber a água de um perpétuo presente que é, também, o mais remoto passado e o futuro mais imediato (PAZ, 1990, p.54).

O tempo, para Paz (1990), - baseado no fato de ser caracterizado pela história em uma de suas acepções - pode ser considerado um manancial: fornece ao poeta uma tradição que é “perpétuo presente” e, igualmente, “futuro imediato”. Então faz sentido que o eu-lírico do soneto o evoque, pois ele seria a fonte de uma história, de uma tradição respeitada, em especial sob um ponto de vista em que a relação entre o homem e o tempo é mítica. Porém, essa relação do eu-poético com o tempo não é somente mítica, entre homem-tempo, mas é um tempo que é também linguagem, recurso, auxílio de realização artística. Ao lado do tempo, no último terceto, está o silêncio: “Tempo do meu silêncio enquanto falo”. Curiosamente, o sujeito introduz no último verso do soneto o tema do próximo soneto, o silêncio:

II

Silêncio como uma haste pensativa
 Numa várzea serena, finitude.
 Talvez uma razão para que eu viva.
 Silêncio das mais puras catedrais!

Silêncio que ignora os seus mais frios
 refúgios. Como o branco dos talheres
 fiéis em suas pontas e em seus fios
 Pureza e virgindade dos metais!

Silêncio de uma concha? Receptáculo
 de palavras prescritas que da turva
 água do tempo dão na minha praia.
 E ébrio da insolência do espetáculo,
 vazio de intenções eu me despoje
 de qualquer pensamento, pura alfaia.

Do mesmo modo que no soneto anterior, esse poema é composto por decassílabos e tem um esquema de rimas próprio: a_ab; c_cb; d_e; d_e. O ritmo não é regular como no soneto anterior. O poema começa com uma comparação: “Silêncio como uma haste pensativa”. A conjunção comparativa “como” aparece na tentativa de determinar o papel do silêncio no ato da fala ou escrita do poema em confecção e devido a esse motivo surge também na segunda estrofe do soneto: “Como o branco dos talheres”. Logo, silêncio é como “haste pensativa” e “branco dos talheres”. O mote do soneto é o desempenho do silêncio durante a busca pela poesia. De início, ele é associado a uma “haste pensativa”, o que insinua algumas leituras. Para aventá-las optei pelos estudos sobre o silêncio na literatura de três críticos: Susan Sontag (1987) Octavio Paz (1982) e Alberto Pimenta (1978), pois cada um deles tem um pensamento particular que colabora para a leitura do soneto em análise, tanto quanto de outros poemas sebastianos.

Para Susan Sontag (1987), mais especificamente no ensaio **A estética do silêncio**, o uso sério tradicional do silêncio é “como uma zona de meditação, de preparação para o aprimoramento espiritual, uma ordália que finda na conquista do direito de falar” (SONTAG, 1987, p.14). Nessa mesma direção de leitura, Octavio Paz (1982) afirma que “a poesia nasce no silêncio e no balbucio, no não poder-dizer, mas aspira irresistivelmente a recuperar a linguagem como uma realidade total” (PAZ, 1982, p.344). Tão-só a anulação da realidade mundana e da linearidade lógica do pensamento podem consentir a aparecimento da fala poética rumo à absorção de uma realidade total. O conceito de realidade total de Paz (1982) pode ser ligado ao silêncio como busca de “experiência total” de Sontag (1987). De acordo com a ensaísta a arte exige do artista uma absoluta capacidade de atenção, que age enquanto técnica, com a finalidade de filtrar da realidade aquilo que é desnecessário para, em seguida, tornar-se uma “experiência total”. A expressão “experiência total” relaciona-se para Sontag (1987) com o desejo de se apreender o ilimitado, que teria a ver, muito supostamente, com o anseio de se encontrar o instante poético, o momento da revelação ou alumbramento já explicitado nesta tese.

A “haste pensativa” opera no soneto em uma “várzea serena” o que pode desvelar um posicionamento meditativo de uso tradicional sério, uma vez que o silêncio, tal como o tempo do poema anterior, é invocado enquanto entidade favorável à realização do criação literária. Seu desempenho neste soneto é muito similar ao do soneto anterior, contudo seu foco, agora, é o silêncio. Esse posicionamento perante a escrita poética estabelece uma faculdade de atenção para se chegar à arte, e possui, de certa forma, um cunho pedagógico para abraçar seu objetivo final. Em virtude disso é desejável que a “várzea” esteja “serena” para facilitar a meditação, uma vez que a purificação com o silêncio é realizada tão-somente pela capacidade de atenção. Ou nas palavras de Sontag (1987):

Outrora, a tarefa do artista parecia ser a simples inauguração de novas áreas e objetos de atenção. Essa tarefa ainda é admitida, mas se tornou problemática. A própria faculdade de atenção passou a ser questionada e sujeita a padrões mais rigorosos (SONTAG, 1987, p.21).

Embora exista na faculdade de atenção uma importância manifesta para os métodos de criação de arte, a autora esclarece que essa capacidade atenciosa passou a ser questionada quando relacionada ao papel do silêncio nas artes na atualidade. A atenção, portanto, é fundamental para se chegar a um silêncio meditativo, em um uso mais comum da categoria

silêncio nas artes, contudo esse padrão se modificou com o tempo. Na poesia de Sebastião Uchoa Leite nota-se, mais especificamente em **Dez sonetos sem matéria** (1958-1959) aparece esse silêncio meditativo, de função mais clássica, mas essa função perde espaço para outras mais condizentes com seu estilo de conceber os versos, pois a categoria silêncio é problematizada e questionada no poema.

Tanto quanto no soneto anterior, o segundo poema do livro também assinala para a “finitude” do ser que escreve, e posso garantir isso por causa da presença do próprio vocábulo no segundo verso do soneto: “Numa várzea serena, finitude”. A palavra, obviamente, não sugere apenas o caráter finito do ser perante a possibilidade de eternidade da obra, e por extensão o tempo e o silêncio, mas antes a sensação de um trabalho artístico ainda não realizado. O eu-poético lida com o silêncio, meditando-o, por suposição, em uma “várzea serena”, todavia, até aquele momento, finita. Ou seja, de um trabalho que não conseguiu ou proporcionou ainda a poesia. A leitura é plausível se pensarmos que o desejo último do sujeito é atingir o infinito e/ou ilimitado por intermédio do poético, apropriado às custas duras pelo tempo e o silêncio.

Enquanto o eu-lírico se preocupa com a importância do tempo e do silêncio para a composição de seus poemas, também permanece uma “hesitação” no que diz respeito à verdadeira função dessas categorias para a realização da poesia, demonstrada quanto ao tempo no soneto anterior, e agora, no tocante ao silêncio mediante o advérbio de dúvida “talvez” e a pergunta “Silêncio de uma concha?”. Com o verso que contém o advérbio “talvez” recupera-se a ideia de viver vinculado à obra - “Talvez uma razão para que eu viva.” - além de desencadear a desconfiança no que se refere a essa conexão. Isto é, uma suspeita se essa é mesma uma razão para se viver. Mais uma vez está visível a hesitação em referência aos pressupostos mais tradicionais de labor artístico, assim como uma dúvida se o silêncio é, verdadeiramente, o de uma concha. A hesitação, neste caso, pode ser considerada um procedimento tipicamente moderno em relação à poesia, além de metalinguístico, já que o sujeito questiona o fazer literário por meio da dúvida.

O substantivo “concha”, em um contexto literário, apresenta uma representação interessante para os postulados desta tese, uma vez que abarca ideias de formação da obra literária, bem como esclarecem os ensaios “A concha”, de Gaston Bachelard (1974), e “O homem e a concha”, de Paul Valéry (1999). Para Bachelard (1974) o lema do molusco, habitante da concha, é: “precisa viver para construir sua casa e não construir sua casa para viver nela” (BACHELARD, 1974, p.425). A informação aponta, novamente, para os versos que servem como orientadores de leitura para este trabalho: “Viver é a minha obra”. O objetivo do artista, tal como do molusco, é construir sua casa, por extensão de sentido a obra, enquanto

vive, esse é seu objetivo de vida: edificar sua obra é seu viver e não viver em sua obra. Também nesse caminho de sentido, o ensaísta exhibe que é na concha que se preparam os “turbilhões do ser”, de modo que ele só conseguiria afastar-se de sua concha (obra) após finalizá-la. A leitura torna-se, igualmente, pertinente com as considerações de Valéry quando o crítico explica sobre o fazer de uma concha (1999):

Posso então fazer uma concha bem parecida com essa, da maneira como me é proposta pelo exame imediato; e só posso fazê-lo através de uma ação composta e firme como a que acabo de descrever: posso escolher a matéria e o momento; posso aproveitar a ocasião, interromper a obra e voltar a ela; nada me pressiona, pois minha vida não está interessada no resultado: ela só se aplica de uma maneira revogável e como que lateral; e se pode se consumir em um objeto tão distante de suas exigências é porque pode não fazê-lo. Ela é indispensável para o meu trabalho; ele não o é para ela (VALÉRY, 1999, p. 101).

O trabalho realizado pelo molusco ao elaborar sua concha é associado tanto por Bachelard (1974) quanto por Valéry (1999) aos procedimentos de criação artística, no entanto, ao invés da concha o artista engendra a sua obra. O poeta, no excerto mencionado de Valéry (1999), pode escolher a matéria com a qual pretende escrever sua obra, pode eleger a ocasião, interromper a ação, voltar em sequência, contudo não objetiva, basicamente, um resultado. O alvo dessa obra é o percurso e não sua finalização. Aliás, para a obra o artista não interessa, tão-só o contrário. À vista disso o eu-poético do soneto faz referência ao vocábulo “concha” com intenções similares às mencionadas por Gaston Bachelard (1974) e Paul Valéry (1999). Isto é, ao citar a “concha” o sujeito assinala para o seu próprio processo de criação literária, logo um procedimento metalinguístico. O silêncio - veiculado à concha no poema - seria essencial para a elaboração de sua obra. Todavia, existe a suspeita em torno do papel dessa categoria, de uso consagrado, para a realização da obra literária, por esse motivo a interrogação: “Silêncio de uma concha?”.

O silêncio, além da relação com a concha, que foi antecipada neste percurso analítico em virtude das explanações sobre hesitações no soneto, liga-se ainda ao “puro das catedrais” e ao “branco dos talheres”. O conceito de “puro”, muito supostamente, refere-se à concepção bastante comum de algo límpido, por conseguinte é previsível que esteja ligado à ideia de infinidade e purificação que uma ascensão ao silêncio provocaria. Além disso, no substantivo “catedral” ressoa a imagem de magnificência e religiosidade, ambas pautadas em uma

concepção de elevação e purificação do ser. Essa concepção do silêncio evoca a representação do “inefável” segundo Susan Sontag (1987):

Esse conceito persistente da arte como “expressão” deu origem à versão mais comum, e dúbia, da noção do silêncio – a qual invoca a ideia de “inefável”. A teoria supõe que o território da arte é “o belo”, o que implica efeitos de indizibilidade, indescritibilidade e inefabilidade. Na verdade, a busca da expressão do inexprimível é assumida como o próprio critério da arte (...)O inefável, embora certamente uma categoria perene do conhecimento, nem sempre teve na arte a sua moradia. Seu abrigo tradicional esteve no discurso religioso e, secundariamente (como narra Platão na “sétima epístola”) na filosofia. (SONTAG,1987,p.37).

O silêncio, comumente, é relacionado ao “inefável” por apresentar uma afinidade com o conceito de arte enquanto “expressão”. A definição de arte enquanto “expressão” para a autora é complicada, pois pressupõe que a arte é do território do “belo”, logo noções como inefabilidade seriam previsíveis para esse estilo de arte. O silêncio - considerado inefável para esse ponto de vista da arte - teria sua origem tradicional no discurso religioso, o que lhe aferiria atributos de sublimação e do inexpressível. Portanto, é coerente o eu-poético citar “puras catedrais” bem como o “branco dos talheres”, já que a cor branca é, dentro do senso comum, veiculada ao “puro” e ao “inefável”. Entretanto, o substantivo “talher” unido à cor branca surge em outro contexto do poema, assim como em outra estrofe do soneto, a segunda, para ser mais exata, e comprova uma leitura distinta, que só pode ser cometida com o apoio dos versos anteriores à aparição da expressão “branco dos talheres”: “Silêncio que ignora os seus mais frios/refúgios. Como o branco dos talheres/ fiéis em suas pontas e em seus fios/Pureza e virgindade dos metais”. Diferentemente da estrofe anterior, na qual existe uma constituição do silêncio enquanto uma categoria mais meditativa e de sublimação, a segunda estrofe opera em outra miragem: um silêncio que não é imparcial, pois ignora sua frieza: ilusória falta de expressividade. Ou seja, para o sujeito do poema o silêncio é fonte de criação artística, não o contrário, embora pareça ser amorfo devido a sua natureza não-verbal. O silêncio, ademais, é relacionado ao metal, em particular, aos talheres, ao “branco dos talheres. Logo, escrever seria como extrair as palavras do silêncio. A cor branca, tal como comentado, aponta para um conceito de “puro”, em uma leitura bastante previsível, deste modo, funcionaria tanto quanto um suporte imagético para se atingir um grau ainda não-automatizado da linguagem, em um desejo de zerá-la, de trazê-la a uma condição original em que os sentidos possam ser distintos do padrão. A ação de “comer” é realizada por meio de “talheres” que, além de brancos, tem “pontas” e “fios”. Assim, marcariam não unicamente o ato de estar pronto para cear no silêncio,

mas também o pressuposto de que a ação de elaborar o poema é concretizada tal qual coser uma roupa, com pontas de agulhas e linhas em seus fios. O talher, conseqüentemente, é ligado ao trabalho de costura, do tecer e confeccionar o poema com pontas e fios. Aliás, não é somente a cor branca que corrobora essa busca pela “pureza”, pelo “inefável”, mas, simultaneamente, a presença do metal no talher: “Pureza e virgindade dos metais!” Acredito que o “puro” do metal, assim como o “casto”, esteja relacionado à especificidade típica do metal: um bom condutor de calor e eletricidade com alto ponto de fusão, ebulição e uma elevada dureza. O metal, então, devido a sua maleabilidade, é um bom material para se criar produtos resistentes, características que são aproximadas à criação poética no soneto, uma vez que o eu-lírico almeja moldar e desautomatizar palavras tanto quanto se molda e se inventa produtos com o metal. A palavra, nesta ocasião, deve ser tão “casta” e maleável quanto o metal antes de sua transformação em algum utensílio.

O silêncio no poema também se torna o receptáculo das palavras, ou seja, o lugar onde elas seriam buscadas. A cena poética acontece tal como um “espetáculo”, da qual o sujeito do poema pretende livrar-se: “E ébrio da insolência do espetáculo, /vazio de intenções eu me despoje/de qualquer pensamento, pura alfaia”. A voz do sujeito, embriagada pelo “espetáculo”, provavelmente oriundo do tempo e do silêncio, prepara-se, por meio de um esvaziamento, para afirmar a sua voz enquanto sujeito escrevente. É como se ele se extraísse do tempo e do silêncio tão-só aquilo que lhe é necessário para o trabalho poético, despojando-os de sua soberania. Os dois são indispensáveis para a criação poética, porém precisam ser enfrentados e dominados para originar a poesia de acordo com o projeto poético do livro.

Na última estrofe do soneto podemos atestar para um dos empregos do silêncio mencionados por Sontag (1987): o silêncio enquanto ausência ou renúncia do pensamento. Isso ocorre em virtude do esvaziamento declarado pelo eu-poemático: “vazio de intenções eu me despoje/ de qualquer pensamento, pura alfaia”. Esvaziar-se do pensamento é um dos procedimentos para se chegar ao poético para o sujeito, portanto, as considerações da ensaísta fazem sentido para a leitura dessa última estrofe do poema. Aliás, é natural que exista um descontentamento com a arte expressa por palavras e em razão disso uma vontade de silenciá-las, como esclarece Susan Sontag (1987):

A arte expressa um duplo descontentamento. Faltam-nos palavras e dispomos de palavras em demasia. Ela levanta duas reclamações sobre a linguagem: as palavras são cruas demais e também ocupadas demais – convidando a uma hiperatividade da consciência que é não apenas disfuncional, em termos das capacidades humanas de sentir e agir, como de maneira ativa debilita a mente e embota os sentidos (SONTAG, 1987, p.29).

Para a autora, à medida que o prestígio da linguagem cai, a do silêncio sobe. À vista disso as palavras são insuficientes para uma expressão adequada do ser e dos sentidos, assim sendo, o silêncio é valorizado no poema na qualidade de recurso fundamental de criação artística. Para Alberto Pimenta, no livro **O silêncio dos poetas** (1978), em uma leitura semelhante, mas que envolve uma nomenclatura diferente sobre o tema, o silêncio na poesia pode funcionar, muitas vezes, como uma recusa integral dos últimos restos de mimese e mito. Isto é, para o crítico português o silêncio, em um primeiro momento, passou por uma fase de recusa voluntária da linguagem, no século XIX, daí emanariam a preferência pelo fragmentário e pelo enigmático na obra de arte: “Negando-se à harmonia morfológica do acabamento, a obra nega na sua imperfeição o mito segundo o qual a realidade tem também um sentido transcendente, acabado e harmônico” (PIMENTA, 1978,p.96). A fragmentação e o enigmático para o autor trabalham em benefício do silêncio na poesia para criticar a incapacidade da linguagem, uma imperfeição, em reproduzir harmonicamente a realidade. A interpretação do silêncio desta maneira parece ter mais a ver com uma motivação sócio-ética da linguagem.

O vocábulo “alfaia” do soneto, aliás, ligado a “qualquer pensamento” no poema, designa, em uma de suas significações, um objeto utilizado como adorno, por conseguinte, há nessa relação uma crítica à linguagem enquanto adorno ou pura ornamentação. O eu-lírico, conseqüentemente, tenta esvaziar-se dessa linguagem ornada para dar início a sua fala poética, para se libertar desse mundo servil da linguagem, como comprova o terceto poema de **Dez sonetos sem matéria** (1958-1959):

Que eu saiba conhecer
na alma que se dobra
as fontes do prazer:
viver é minha obra.

Que uma mão me acene
a glória de partir.
Algum verbo perene
no maduro existir.

Essa abelha discerne,
sopro que no ar escuto,
a morte no teu cerne.

ou o verso absoluto.
Uma notícia espalho:
o tempo é o meu trabalho.

O terceiro soneto difere dos anteriores estruturalmente por ser uma redondilha menor. O esquema de rimas é abab/cdcd/cec/eff, mais regular que os anteriores no que se refere à disposição das rimas. O mote poético, agora, é a obra do sujeito, a composição de sua obra artística com o auxílio do tempo e do silêncio derivados dos poemas anteriores. A economia de quantidade de sílabas poéticas denota, por hipótese, o início de um processo em que a obra se constituirá como movimento predominante em **Dez sonetos sem matéria** (1958-1959). Isso explicaria os versos mais curtos, como se ele ainda estivesse ensaiando a busca da expressão e da forma. A voz do sujeito, assim como seu livro, está em constituição, está desdobrando-se de sua alma bem como sinalizam os versos: “Que eu saiba conhecer/na alma que se dobra/as fontes do prazer:/viver é minha obra”. A obra, a partir deste momento, será o foco do livro, embora o tempo e o silêncio continuem em torno desse eixo temático.

Na segunda estrofe, “Que uma mão me acene/ a glória de partir./ Algum verbo perene/no maduro existir”, notam-se dois movimentos fundamentais: um partir para se chegar, ou seja, parte-se para se atingir, provavelmente, um “verbo perene”. Há um jogo entre imobilidade, do “verbo perene”, e um movimento, “uma mão me acene/ a glória de partir”. Novamente, a figura da “mão” ressurgue, mediante associação à “haste pensativa” do soneto anterior, e ela “acena”, tanto quanto se sinalizasse, tal como um aviso, uma atitude de despedir-se ou dar a entender que se parte, neste caso, para um hipotético “verbo perene” no “maduro existir”. O verbo “acenar” já tinha aparecido antes, no primeiro soneto: “Ou tempo justo, a veste que me cobre,/esse aceno fiel da despedida”. A leitura dele apresentou por foco a morte enquanto empecilho da vida física para a criação da obra, no entanto, é possível ler também como uma postura diante da obra de arte. O aproveitamento adequado do tempo, então, beneficiaria o anseio de esvaziamento do eu-lírico.

É como se o eu-poético, neste terceiro soneto, deixasse de preocupar-se com o tempo e o silêncio e partisse para, finalmente, dar início a sua obra poética. Ele parte, inclusive, retomando a ideia de esvaziamento do segundo poema, de um ponto em que estaria “vazio” e, portanto, disponível para uma maior experiência com o poético. A vontade dessa experiência estaria concretizada na eternidade da obra ou “verbo perene”, de acordo com o soneto, em um existir em que o sujeito já se encontraria pronto para a escrita, “maduro”. A imagem da “abelha” surge na estrofe seguinte e remete, possivelmente, à ideia de trabalho em torno desse processo de confecção do poema, posto que a “abelha” é, na verdade, neste poema, uma projeção do eu-poético. Sendo projeção do sujeito é ela que “discerne” no “sopro”- imagem bíblica comumente veiculada a ideia de dar vida - aquilo que lhe será válido para a elaboração do poema, porém o

que ela escuta é a “morte”, a própria morte em seu cerne, ou o “verso absoluto”. A “morte”, por hipótese, relaciona-se à “glória de partir”, de chegar, mas, igualmente, morrer para se poder chegar. Há, suponho, conforme minha leitura, embora outras sejam imagináveis, uma morte necessária de algumas concepções e dependências poéticas (questionadas por intermédio das hesitações e do cansaço) desse eu-lírico para se chegar ao poético ou ao “verso absoluto” como desvela o soneto. Enfim, seria vital “partir” ou “morrer” primeiro, o que justificaria o fato da morte estar em um verso seguido por um espaço em branco, para só depois o “verso absoluto”, precedido da conjunção alternativa “ou”, aparecer na estrofe seguinte. “A morte no teu cerne.” encerra-se com um ponto final nesse verso, visto que evidencia o fim de alguma ação ou crença, e somente após isso talvez se atinja o “verso absoluto” “ou o verso absoluto”. Também é possível ler de outra maneira: é a “morte” ou o “verso absoluto” que vão predominar? Isso se atentarmos para a função da conjunção comparativa “ou”: é isso ou aquilo. Ou se morre ou se atinge o “verso absoluto”; por conseguinte vida e obra apresentam-se intimamente relacionadas. O ato de escrever está veiculado à vida, “viver é a minha obra”, portanto não escrever, não edificar uma voz poética, resultaria em morte, morte do ser e da obra. A questão pode tomar outra direção com as orientações de João Alexandre Barbosa (1982), uma vez que para o estudioso o poema é portador de movimento, de criação, entretanto não só constrói, mas destrói a possibilidade do absoluto. Na qualidade de instrumento de mediação a linguagem é frágil, assim como o poema, e por isso, parafraseando o crítico, ele reduz a eficácia, a pureza daquilo que pretendia dizer. Aí reside a noção de absoluto: o poema não pode atingir o absoluto por que é frágil, embaralha os significados e não chega necessariamente à essência das coisas. A dificuldade de criação literária, aliada à impossibilidade da linguagem dizer com exatidão, impediria o verso absoluto na leitura de João Alexandre Barbosa (1984).

A ideia de trabalho, bem como está inserida na imagem da “abelha”, reaparece nos dois versos finais do soneto: “Uma notícia espalho:/ o tempo é o meu trabalho”. O verso retoma, evidentemente, a importância do tempo para o fazer poético; categoria invocada e problematizada no primeiro soneto do livro. O tempo, mais uma vez, é fator condicionante para a elaboração da obra e está estreitamente ligado à capacidade de saber administrá-lo, seja ele enquanto fenômeno físico ou abstrato, para se chegar ao poético. Na verdade, tanto o tempo quanto o silêncio não deixam de estar presentes em nenhum soneto do primeiro livro do poeta; o desempenho deles para a realização da poesia está quase sempre implícito no processo de metalinguagem da poesia de Sebastião Uchoa Leite.

A vontade de se atingir o poético, ou a obra, culmina em fadiga em **Dez sonetos sem matéria** (1958-1959), tal como atesta o VIII soneto:

Exaustão do meu dia que se pensa
em alguma forma breve. Cansa o dia,
o próprio pensamento se esvazia
e em matéria de sopro se condensa.

Fácil esquema do belo. Gratuidade
das horas estivais do dia findo.
São coisas que abstraio se esvaindo
em termos mal feridos, sem verdade.

Belo é o meu desencanto, como um traço
de uma à toa e precisa rigidez.
Poesia, sabor do meu cansaço.

Onde, o lugar que tive era.
Quando, o tempo feliz onde se fez
uma prima palavra, e desespera.

O último soneto a ser avaliado, de modo igual aos anteriores, é composto por decassílabos e seu esquema de rimas é: abba/cddc/efe/gfe. O tema principal desse poema é o cansaço, a fadiga do processo de se engendrar uma obra literária. A maioria dos temas mencionados nesse oitavo soneto já apareceram nos sonetos anteriores, tais como a associação do trabalho ao dia, o papel do pensamento, a ideia de sopro e escrita do poema. A ideia de sopro só citada no soneto antecedente, aponta, seguramente, para o conceito de sopro existente na Bíblia da Igreja Católica, em especial no Gênesis: “O Senhor Deus formou o homem do barro do pó da terra e insuflou-lhe pelas narinas sopro de vida, e o homem se transformou-se num ser vivente” (1971, Gênesis 2, 7). A ação de esvaziar-se do pensamento, umas das técnicas meditativas do silêncio, proporcionaria o encontro com a matéria poética, condensada em uma espécie de sopro divino.

No primeiro quarteto o substantivo “exaustão” está ligado ao “dia” e à “forma”. O cansaço, portanto, emanaria, em um de seus sentidos variados, da procura pela forma, no que toca a “alguma forma breve” especificamente. A tentativa de apreensão do belo resultaria em um cansaço pela busca porque o ato parece-lhe inútil, já que não suscitaria uma “verdade”. Os versos demonstram, conseqüentemente, uma insatisfação com a incapacidade da linguagem, assim como a poesia, de representar a realidade das coisas. O resultado da abstração das coisas, conquistada, supostamente, por intermédio de um “fácil esquema do belo”, que leio enquanto algum método de criação literária, é visto com desconfiança, pois são “termos mal feridos, sem verdade.” Ele ainda não sente a constituição de sua obra, por isso desconfia e hesita em torno dela. Em vista disso o belo não está somente no “fácil esquema” ou no traço fácil de se conceber poesia, mas ainda, acredito, no próprio desencanto em não se atingi-lo ou, quiçá, em se chegar

à poesia mediante o cansaço. Logo a poesia se transforma em “sabor do meu cansaço.” ou nasceu de um trabalho exaustivo. Creio que para o eu-poético seja difícil saber se chegou ou não à poesia, porém ele tem consciência na pele e nos dedos da fadiga do processo de criação artística. Isso explicaria o posicionamento assumido no último terceto do poema: “Onde, o lugar que tive era./Quando, o tempo feliz onde se fez/uma prima palavra, e desespera”. O advérbio de lugar “onde” assinala, provavelmente, o espaço obtido pelo sujeito no decorrer de sua procura pela poesia, um lugar no qual ele “era”, tinha um espaço, um espaço de estar à procura, talvez dentro da própria obra. Na sequência surge o advérbio de tempo “quando”, que remete a um tempo julgado “feliz” “onde se fez uma “prima palavra”. O espaço e o tempo “feliz” desse soneto apontam para o início do processo de edificação da obra literária, pois “prima” tem a ver com o princípio, no caso o começo da obra, em “prima palavra”. E, após o nascimento o “desespero”, que, mais uma vez, coloca em dúvida o trabalho exigido ou o resultado desse trabalho para se chegar a uma concepção poética.

Nota-se nesses versos finais até uma vontade do sujeito em aceitar determinados requisitos para realizar sua arte, um tempo em que pode ser “feliz”, porém o poema termina com uma dificuldade, representada aqui pelo desespero. O desespero é a última ação da palavra, como se o poema fosse abatido, ferozmente, pela incerteza da qualidade de si mesmo. O cansaço transforma-se em frustração que, acredito, torna-se um dos pontos elementares para uma mudança no conceber artístico, tal como se verá nos capítulos subsequentes.

2. “A CLARIDADE É UMA FORMA DE TRANSIÇÃO”: UMA LEITURA DE “DEZ EXERCÍCIOS NUMA MESA SOBRE O TEMPO E O ESPAÇO”

“Uma ceia se prepara
para o meu sustento.
A minha vida é rara
ou parco invento”.

Sebastião Uchoa Leite

2. Resposta à tradição: dúvidas e certezas

A segunda obra de Sebastião Uchoa Leite pode ser considerada um desdobramento de **Dez sonetos sem matéria** (1958-1959), pois a procura pela poesia tem prosseguimento nela, como se o novo livro fosse a continuação de um projeto poético em que a busca pela poesia seria ainda o principal tema. O cansaço, a insatisfação com a capacidade criadora, a busca contínua e atormentada pela palavra poética são alguns dos temas que permanecem em **Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço** (1958-1962), porém com algumas transformações e acréscimos. Além disso, o ano de 1958 de **Dez sonetos sem matéria** (1958-1959) coincide com a data inicial de escrita do segundo livro, também em 1958, logo podemos

pensar que o problema de criação literária atravessa as duas obras, elaboradas quase na mesma época. A procura pela expressão poética converte-se, aliás, em uma espécie de obsessão temática para Sebastião Uchoa Leite. A busca pela poesia tem início, como afirmado no capítulo anterior, com a imitação, assumida pelo próprio poeta:

A origem de qualquer processo poético, sem dúvida, é a imitação. Toda produção verbal começa sempre pela *imitatio* de outros processos já linguisticamente incorporados à tradição. Por trás deles, uma tradição em continuidade desaguava em sua contemporaneidade e deles exigia uma resposta individual. As respostas podem ser positivas ou negativas ou partindo para uma ruptura (MASSI, 1991, p.308).

A imitação, para o poeta, é um dos métodos encontrados para aprender com a tradição o modo de se fazer poesia, tal como aconteceu com os sonetos do poeta escritos sob a influência da poesia de Paul Valéry. Toda produção verbal tem começo, segundo Sebastião Uchoa Leite, por meio da imitação do processo poético de outros autores para só depois o autor ser capaz de inserir nessa retomada da tradição alguma continuidade, seja de forma positiva, negativa ou em uma ruptura. A continuidade para o poeta é a sua resposta à tradição.

Ainda nesse raciocínio:

Até 1962 a *imitatio* praticada por este autor hesitou em várias direções. Sumiram as “formas fixas” mas restou uma subespécie de metafísico nos textos a que deu o título de *Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço*. Havia ainda ecos de Rilke de *Novos poemas*, do Guillén do *Cântico* e do Eliot dos *Four Quartets*, o mais “filosófico”. Mas já emergiram alguma obliquidade e humor e dados da realidade circunstancial concreta, como em “Transparências”. A hesitação permeia todos os textos, a errância entre os signos concretos – os rios, os prédios, a gente, a cidade enfim – vagamente tematizados em vários, inclusive o final, “Teoria do ócio”, o único a ser publicado na época (MASSI, 1991, p. 309).

A reprodução da poesia de outros poetas é acompanhada nesse momento inicial da poética de Uchoa Leite por uma “hesitação” que tem lugar privilegiado em uma fase da poesia do autor que vai de 1962 a 1970, embora também caracterize **Dez sonetos sem matéria** (1958-1959). A imitação, portanto, está veiculada a essa “hesitação”, que se manifesta por meio da dúvida em relação às formas poéticas e a capacidade criadora do eu-lírico. No entanto, ainda que exista a dúvida, o sujeito escreve versos que demonstram alguma confiança no que enuncia como “o concerto universal não é grave/ pois o agir é frivolidade”, de “Teoria do ócio”, ou “Compreender que o dia é transparente e a claridade é uma forma de transição”, de “Tempus Fugit nº1”. Assim, podemos pensar em um eu-poético - que enquanto expõe dúvidas, às vezes

de forma irônica, sobre o seu método de composição como em “Para que serves senão indagar/ a essência da poesia e da pulha/ se são a mesma coisa?”, de “Teoria do ócio” ou “E que mito alimenta a alma? Que idéia?”, de “Alma, corpo, idéias” - também apresenta uma certa confiança em si mesmo, desvelada, preferencialmente, através de suas sentenças afirmativas. A anotação é valiosa se considerarmos a hipótese de uma mudança no perfil poético desse autor que se caracteriza, em especial, pela presença acentuada de afirmações imperativas, principalmente a partir de **Antilogia** (1972-1979).

Para João Alexandre Barbosa (2002), os dois primeiros livros de Sebastião Uchoa Leite se faziam, em particular, por meio de uma confiança nas formas poéticas, em que o uso do soneto em **Dez sonetos sem matéria** (1958-1959), sob a epígrafe de Valéry, seria marca dessa confiança. O eu-poético parece, nessas duas obras, ainda acreditar na forma da poesia escrita por intermédio do emprego de estrofes, métricas e rimas. Contudo, mesmo assim, há nesses livros uma sugestão constante de uma obra em transformação, com o gérmen da mudança, para desencadear não mais o emprego desta figura herdada da poesia em que a forma, digamos mais clássica, seria válida e primordial, mas uma poesia outra, ainda não identificável aqui, mas com frequência sugerida. Por esse motivo a obra se imbrica tanto pela dúvida quanto pela certeza de alguns métodos de criação artística, originadas de seu processo de transição. Aliás, arrisco dizer, quicá de modo prematuro, que a dúvida na poética sebastiana é, na verdade, redimensionada nas obras seguintes e vincula-se, sobretudo, aos problemas de função social da poesia e de crise de representação da linguagem.

Os traços presentes em **Dez sonetos sem matéria** (1958-1959) e **Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço** (1958-1962) são reconfigurados nas obras seguintes, potencializados, valendo-nos de uma palavra de João Alexandre Barbosa (2002), para engendrar uma fragmentação da personalidade deste sujeito, que tem seu ápice em **Signos/Gnosis e outros** (1962-1970). A desconfiança em relação à forma e a algumas figuras invocadas pelo eu-poético para confeccionar seus poemas, tais como o sol e o ócio nesse segundo livro, portanto, servem para impulsionar a fragmentação deste sujeito, que se revela por meio de uma implosão da linguagem no terceiro livro, bem como esclarece João Alexandre Barbosa (2002) ao se referir ao eu-lírico dessas obras:

onde está sempre presente uma voz que busca esclarecer articulações temporais ou espaciais, pessoa lírica que pesa em excesso e que não se desvincula de uma figura herdada da poesia, já no terceiro livro há como que uma fragmentação da personalidade que, não se satisfazendo com as formas anteriores e perdendo a confiança, faz implodir a linguagem sobretudo através de rompimentos léxicos (BARBOSA, 2002, p. 324).

A ideia de busca da poesia por meio de articulações temporais e espaciais, assim como de uma pessoa lírica confiante, é referida nesse trecho de Barbosa (2002), entretanto essa confiança citada é instável. De acordo com o crítico essa procura e insatisfação do eu-poético desdobram-se, em **Signos/Gnosis e outros** (1962-1970), em uma fragmentação deste sujeito pela implosão da linguagem. A dúvida, por conseguinte, em relação ao fazer poético, pode ser considerada um elemento essencial em **Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço** (1958-1962) já que possibilita uma transformação deste eu-lírico. Aliás, essa desconfiança da capacidade criadora, alia-se, muito provavelmente, a uma poesia que respondeu à tradição de modo negativo, colocando-a em cheque. É claro que o poeta, em um momento posterior de sua poesia, não deixou de questioná-la, seja pela serventia ou qualidade dela, porém esse questionamento sobrevém de outras formas, por meio de outros recursos estéticos, como a ironia, por exemplo. A dúvida incorporada à negatividade de uma poética, deste modo, é uma das principais marcas que define a metalinguagem existente em **Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço** (1958-1962).

O livro, bem como anterior, possui dez poemas ou dez exercícios como o título revela, porém devemos desconfiar desse título que se afirma “exercícios”, não poemas. A qualidade de composição dos poemas não aponta para a imaturidade, ou para obra em aprendizagem poética, mas justamente para o contrário. Não terei como deixar de voltar ao assunto ao longo deste estudo.

O próprio Sebastião Uchoa Leite reconhece em seu segundo livro uma mudança no que concerne a **Dez sonetos sem matéria** (1958-1959), uma vez que sumiram as “formas fixas” para restar uma “subespécie de metafísica”, que explica o tom filosófico desta segunda obra. Ademais, juntamente a esses aspectos metafísicos aparecem ainda, embora em menor quantidade, “alguma obliquidade e humor e dados da realidade circunstancial concreta”. Logo, o segundo livro, segundo o autor, pode ser qualificado como uma mescla de elementos filosóficos veiculados a uma “obliquidade”, “humor” e “dados de realidade”. A presença desses últimos elementos, ainda que sumária, caracteriza, além do cansaço e da insatisfação com os poemas escritos, uma transformação significativa em referência ao livro anterior. Aqui também anuncia-se a preparação de uma poética por vir, no caso **Antilogia** (1972-1979).

O número dez do título, **Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço** (1958-1962), além da quantidade numérica de poemas, pode ainda ter uma relação com a concepção que os gregos tinham sobre esse número. Para Aristóteles, em **Metafísica** (1962), baseando-se em Pitágoras, o dez é um número que contém a natureza de todos os números - ademais de

remeter aos dez dedos das mãos - por isso representaria o equilíbrio perfeito. O número também se liga aos dez mandamentos da bíblia e a quantidade de planetas do sistema solar, o que revigora a ideia de trabalho bem concluído. A opção por dez composições poéticas, tanto em **Dez sonetos sem matéria** (1958-1959) como em **Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço** (1958-1962), conseqüentemente, está distante da gratuidade.

Para Flora Sussekind (1993), em uma leitura sucinta, os poemas empreendidos pelo poeta nos anos 60 significam uma retomada da postura do sujeito de seu primeiro livro, mas sob outra perspectiva, mais

à beira da metafísica, de compreensão, via lírica, do sujeito. “Fiz o que pude/para mudar de pele”, lê-se, a certa altura, num dos *Dez exercícios*. De metafísica agora, aparentemente só a mesa de cantina que serve de cenário ao “Exercício numa mesa metafísica”, poema que marca o abandono do uso sistemático da rima e da divisão em estrofes (“Mudei de rima/troquei a veste”) e, ao mesmo tempo, sugere uma virada prosaica no diálogo entre o sujeito – cujo “olho, blasé, ignora/ o rio folclórico-metafísico” -, o tempo – agora às vezes traça, espelho, epitáfio, o ser – agora simplesmente sensação, ser de prosa, ficções do ser. Ou como se lê no “Exercício numa mesa metafísica”: “Em tudo um espírito erradio, mas/um ser engarrafado/com a própria liquidez/que toma a forma das coisas”(SUSSEKIND, 1993, p.329).

O trecho demonstra a importância maior que o sujeito adquire nesse segundo livro no tocante ao primeiro, pois acredito que ele é o centro do qual emergem as dificuldades e frustrações em torno do fazer poético, como a análise dos poemas revelará. Posso afirmar, igualmente, que a partir de “Exercício numa mesa metafísica”, sétimo poema do livro, há um corte que sugere uma mudança no trabalho artístico do eu-poético, em sua concepção de poesia, sugerida, de modo negativo e pesaroso, por poemas anteriores, tais como “Tombeau 1958” e “Sol final”. Ou seja, é como se os poemas anteriores a “Exercício numa mesa metafísica” já anunciassem a vontade de modificação do método de se compor versos. Diferentemente de **Dez sonetos sem matéria** (1958-1959), a relação entre os poemas de **Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço** (1958-1962) é mais tênue e problemática, embora os poemas o tempo todo dialoguem uns com os outros como um jogo de perguntas e respostas em um articulado quebra-cabeças. Além do mais, pensando-se na imagem do andar do sujeito, muitas vezes insinuada nos poemas, é possível pensar que o caminhar do eu-poético, tanto quanto um passeio permitido somente pelo ócio, é o que promove a ligação entre os poemas, cada poema, por conseguinte, seria um estado de reflexão por meio desse andar, *au hasard*², como sugerem os

² “Andar aleatoriamente” (tradução do autor da tese)

versos de “Ainda um dia”: “Que ofício é viver/em passos ociosos/e ter que escolher?/Bom é apenas andar/*au hasard*” ou no poema “Transparências” em que o sujeito aparenta percorrer uma rua “A rua é um sorvedouro, a rua/ onde bebes a *dolce vita*/ Elétrica, condicionada, pura,/e sem o que perdura”. O caminhar do sujeito pode ser associado ainda ao hábito do melancólico, o passo lento que caracteriza, por exemplo, alguns textos de Charles Baudelaire. Isso acontece porque o estado de reflexão em que se encontra o eu-poético é permeado por divagações de natureza melancólica que podem ser veiculadas tranquilamente ao ócio do sujeito.

Tanto João Alexandre Barbosa (2002) quanto Luís Costa Lima (2012) reconhecem nessa segunda obra de Sebastião Uchoa Leite a imitação enquanto recurso de aprendizagem artística, enquanto preparação para a poesia. Por essa razão o caminho poético traçado pelo poeta, de acordo com os estudiosos citados, na maioria das vezes, hesita entre temas e formas até **Signos/Gnosis e outros** (1962-1970), para só em seguida obter alguma estabilidade em seu perfil poético. No entanto, acredito que a obra inicial de Sebastião Uchoa Leite mantém a mesma qualidade dos livros seguintes, pois a complexidade dos poemas não revela, de modo algum, uma voz menor ou em aprendizagem artística, como expliquei no primeiro capítulo deste trabalho. Por mais que a busca por um outro estilo poético seja constante isso não implica uma qualidade inferior para esse tipo de poesia, mas sim uma condição bastante contemporânea que é a relação entre o eu-lírico e seu trabalho de criação literária.

De acordo com Flora Sussekind (1993), no primeiro livro de Sebastião Uchoa Leite, é na relação com o tempo, em particular, que o sujeito poético procura configurar-se, por isso o tempo é tão essencial para ele e, muitas vezes, parece dominar o poema. Essa anotação é valiosa para esse trabalho, pois o tempo já foi apontado no primeiro capítulo como fator determinante para a elaboração dos sonetos. No segundo livro a relação com o tempo continua, mas reconfigurada em uma convivência em que o sujeito não é apenas vítima da onipresença do tempo, mas antes ator responsável pela realização de seus poemas, assim como de suas incursões poéticas fracassadas. Quando utilizo a expressão “poéticas fracassadas” pode até parecer um exagero, ou um erro de análise, todavia a leitura dos poemas sebastianos revela o contrário. Existe em **Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço** (1958-1962) uma negatividade acentuada, de caráter tumular sobretudo, que talvez se justifique com base na data de publicação dessa obra, embora também seja possível pensar em outras justificativas. Isso acontece pelo estranhamento causado, de imediato, pelo poema que abre o livro: “Tombeau 1958”. O poema é o primeiro da obra e sinaliza a morte dela, que se confunde com a morte do eu-lírico. Por que isso aconteceria? Essa é uma das perguntas que tenho por desejo responder aqui. O segundo livro de Sebastião Uchoa Leite foi publicado tão-somente em 1988, na

coletânea **Obras em Dobras** (1960-1988), logo a época em que veio ao público não corresponderia mais a fase atual da poesia do autor, caracterizada naquele momento pelo perfil poético de **Cortes/Toques** (1983-1988). Desta maneira, faz sentido o autor declarar a morte de sua obra, ou do eu-poético, logo no poema de abertura do livro: “Tombeau 1958”. Ou seja, talvez na reorganização dos poemas escritos de 1958 a 1962 para a sua publicação em 1988, o poeta tenha optado por colocar o poema “Tombeau 1958” na condição de pórtico de uma obra que ele já considerava não-existente, expirada e apenas escrita de lápide. Essa é uma de minhas hipóteses para o livro começar por seu final, ainda que outras possam ser elucidadas no percurso analítico deste texto.

O segundo livro de Sebastião Uchoa Leite possui dez poemas: “Tombeau 1958”, “Sol final”, “Respirar”, “Ainda um dia”, “Alma, corpo, idéias”, “Transparências”, “Exercício numa mesa metafísica”, “Tempus fugit nº.1”, “Tempus fugit nº.2” e “Teoria do ócio”. Cada um deles desvela um processo de reflexão do sujeito em torno do trabalho exercido: a procura da poesia, na maioria das vezes, ligada a um ócio, supostamente, ineficaz para o eu-poético. O ócio é um signo importante quando se pensa no trabalho literário desse sujeito, uma vez que tal como o tempo e o silêncio de **Dez sonetos sem matéria** (1958-1959), o ócio também é um interlocutor invocado para a confecção dos poemas, como, por exemplo, em “Transparências”: “Salve, mitos modernos! Viva o ócio./*Au diable*³. Quem é beócio?” ou ainda em “Teoria do ócio”: “Para que serves, liberto de tuas prisões,/roendo a corda do nada/nessa incidência fluvial,/ócio prodigioso e sem mistério?”. Ao lado do ócio, nessa obra, igualmente, surgem a figura do sol, como em “Sol final”, “Sol, plenitude do ócio estéril”, ou em “Tempus fugit nº.1”, “Sol sovina,/amante do dia efêmero” e da mesa, presente tanto no título da obra quanto nos versos de “Tombeau 1958” e “Exercício numa mesa metafísica”; todas essas figuras auxiliam o sujeito nesse percurso/trabalho de realização poética, ainda que a negação e a dúvida os permeiem por intermédio das interrogações e de ironias deste eu-poético. Sendo assim, ao lado do caminhar reflexivo deste sujeito as figuras do ócio, do sol e da mesa são invocadas e problematizadas nos poemas com a finalidade de questionar um fazer poético que, na maioria das vezes, debruçou-se sobre elas. A mesa, por exemplo, é um dos locais em que o sujeito se senta para escrever, “a mesa vasta”, “a mesa metafísica” ou ainda “a mesa de cantina”, contudo a dificuldade da própria escrita poética aliada a problemas de natureza filosófica em torno dessa mesa, que muitas vezes também envolve o tempo, aparentam interromper o processo criativo, que deságua, por fim, em um sujeito, que é “ser engarrafado/ com a própria liquidez/que toma a forma das coisas” do

³ “Ao diabo” (Tradução do autor da tese).

poema “Exercícios numa mesa metafísica”. Todavia, ainda que problemas filosóficos sejam exibidos nesse percurso poético, em alguns momentos do livro, o sujeito reage a esses problemas com humor ou ironia, desvelando, novamente, a vontade de transformação de sua poética e desconfiança em relação ao seu modo de conceber a poesia naquele período. A problemática da realização literária, destarte, estaria nesse eu-poético em crise com a sua própria razão criadora, às vezes, sugerida pela figura do sol nos poemas sebastianos e reforçada por um léxico que remete à claridade: “Sol que me define/ sol último/sol final”, de “Sol final”, “refletindo-se/a luz do sol, perplexa”, do poema “Ainda um dia” ou antes em “Transparências”, “Onde ardem os soís da indolência” e também em “Exercícios numa mesa metafísica” em que “ Talvez um excesso de luz ou de sombra/o privasse da visão final”, dentre outros versos de Sebastião Uchoa Leite que exploram a figura solar como metáfora da razão criadora, de acordo com Paulo César Andrade da Silva (2005). Para Andrade da Silva (2005) a poesia de Uchoa Leite pode ser considerada solar, o que “corrobora a postura de um eu-lírico confiante na força da razão elucidativa e esclarecedora” (SILVA, 2005, p.16). Nesse caminho de leitura convém ressaltar o valor da razão criativa para o sujeito, pois sendo responsável pela realização poética, logo se torna centro importante neste estudo. Para Maria Zambrano (1939), no ensaio “A metáfora do coração”, a razão que é luz intelectual tem de se conjugar com as metáforas para aceder a níveis ontológicos. Ou seja, para a autora, a razão tem de se veicular ao pensamento filosófico como se fosse uma teologia, uma metafísica da criação. Há um destaque aqui para a autonomia da pessoa humana, uma vez que o homem se concebe como Deus livre e criador:

Este era, parece, o programa do pensamento; programa francamente religioso. A razão caminhava pelo álveo de uma desmedida ambição religiosa. O homem queria ser. Ser criador e livre. E, em seguida, ser único. São os passos decisivos da história moderna, sem dúvida. E sua angústia congénita (ZAMBRANO, 1939, p. 11).

A criação artística a partir dessa ideia tem o seu lugar central. No centro desta metafísica para a autora está a ação: “A acção que arranca da vontade e acaba no acto de dar forma” (ZAMBRANO, 1939, p. 11). O ato criador, portanto, consiste em dar forma à vontade. De acordo com Zambrano (1939), recuperando as considerações de Heimsoeth, “as ideias que a Filosofia só consegue interpretar no sistema abstracto fazem-se objetivas por meio da arte como almas de coisas reais” (ZAMBRANO, 1939, p. 11). Essa, consequentemente, seria o objetivo final da razão criadora: dar forma ao abstrato. Os poetas, nessa linha de raciocínio, também são pensadores assim como conscientes da sua poesia e de si mesmos. Na poesia de Sebastião

Uchoa Leite esse processo de criação literária baseado na consciência crítica é bastante presente em virtude da existência de uma razão conflituosa que tanto acredita em si mesma como não. Na verdade, a descrença na capacidade da razão parece ser maior que a crença, pois o tempo, aparentemente, não permite o tempo necessário para um trabalho poético de qualidade. O tempo, desta maneira, só poderia ser enfrentado pela palavra assim como a ascensão metafísica só seria possível para o sujeito escrevente pela qualidade de sua realização poética. Da dificuldade de ascensão ao absoluto nasce a angústia deste eu-poético que escreve, bem como de sua melancolia.

Segundo Zambrano (1939) essa metafísica permeada pela desconfiança é tipicamente moderna ou europeia:

A metafísica europeia filha da desconfiança, do receio, em vez olhar as coisas, à sua volta, de perguntar pelo ser das coisas, volta-se sobre si num movimento distanciador que é a dúvida. E a dúvida é já no “pai”, Descartes, a volta do homem na direção de si mesmo, convertendo-se em sujeito. E é afastamento das coisas, do ser que antes se supunha indubitável. Descobrimos do sujeito intimidade de homem consigo mesmo, posse de si e desconfiança do que o rodeava. A virgindade do mundo tinha murchado, ele não voltaria a recuperá-la. E com a virgindade do mundo, das coisas, ao desconfiar-se e afastar-se, afirmava-se a si mesma com um “absolutismo” novo, na verdade. A razão afirmava-se fechando-se e depois, naturalmente, já não podia encontrar outra coisa senão a si mesma (ZAMBRANO, 1939, p. 19-20).

Com essa desconfiança a metafísica volta-se para o sujeito criador e com isso surge a angústia, uma vez que não há como fugir ou sair deste sujeito e de sua razão que vê, observa e critica o mundo. O sujeito transforma-se no centro de especulações na metafísica moderna ou ainda nas palavras de Zambrano (1939):

Último e decisivo esforço de um ser náufrago no nada que só conta consigo. E como não teve nada a que agarrar-se, e como somente contava consigo mesmo, dedicou-se a construir, a edificar algo fechado, absoluto, resistente. Somente o sistema oferece segurança ao angustiado. Castelo de razões, muralha fechada de pensamentos invulneráveis perante o vazio. E a angústia não se resolve senão com actividade. Não leva à contemplação, mas a um pensamento que é acção, a um pensar que se põe em marcha porque é o único que pode pôr em marcha o ser angustiado, o único que tem algo que possa agarrar-se. A partir da dúvida cartesiana, a angústia era o final indeclinável (ZAMBRANO, 1939, p. 20).

A metafísica moderna, conseqüentemente, voltou-se para o sujeito que só pode edificar um sistema baseado em si mesmo e em sua razão criadora. O pensamento é o único caminho deste sujeito para a realização de algo, contudo essa busca por uma realização, por extensão

uma procura pelo conhecimento e por si mesmo, está em dúvida e desta dúvida emerge a angústia citada pela estudiosa.

Sendo assim, podemos pensar em uma poética assinalada pela convivência de elementos híbridos, uma vez que ora há uma confiança nas formas consagradas e na razão, ora não, assim como ora há um sujeito que explora, com seriedade, problemas de densidade filosófica para na sequência visualizá-los com humor ou ironia. O perfil maduro da poética sebastiana já começa a se desenhar neste segundo livro do autor, onde a negatividade de uma poética tornar-se-á uma certeza.

2.1. Escritos de lápide

Tombeau 1958

Uma ceia se prepara
para meu sustento
A minha vida é rara
ou parco invento.

Mesa tão vasta
a tão pouco apetite
de alma que se basta
em seu desquite

Já um vinho abstrato
bebo em pensamento,
e, nesse ato,
permaneço sedento.

Tal a virtude
das lápides breves:
eis a plenitude
à qual te circunscreves.

Creio que a obra é atravessada por um caminhar, um andar, *au hasard*, como sugerem os passos ociosos do eu-poético em “Ainda um dia” ou os versos de “Teoria do ócio” em que o sujeito cruza uma ponte, desemboca na foz e ainda realiza uma referência ao percurso de si mesmo: “Ali vou eu: vista área a vôo de pássaro, /ponto erradio em cinza e creme”. Esse movimento pode ser notado também pela autointertextualidade, uma vez que os poemas dialogam o tempo todo uns com os outros, tal como um jogo de perguntas e respostas. Ou seja, é possível pensar em um continuidade imaginária para cada poema, pois, muitas vezes, um ideia ou verso suspenso em uma determinada composição poética tem seu respaldo em outro (s)

poema (s). A relação entre esses poemas, consequentemente, é ampla, já que muitas combinações e/ou prosseguimentos poemáticos são imagináveis. Isso revela, na verdade, uma complexa articulação entre os poemas que propicia o surgimento de inúmeras leituras.

Com essa ideia de movimento, em específico, típico de quem passeia aleatoriamente em um estado de ócio, o primeiro poema de **Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço** (1958-1962) torna-se mais curioso, uma vez que ele é o pórtico para os outros poemas seguintes, porém ele é “tombeau”, “túmulo” em língua portuguesa. Como o túmulo pode ser o nascimento de uma obra? O vocábulo em francês, além disso, tem relação, segundo o dicionário **Houaiss** (2009), com uma composição musical em vigor no século XVI e XVII, na qual se homenageava a morte de uma pessoa notável. A associação com a música não é a única nesse contexto, mas também ocorre em poesia, em particular com os “tombeaux” de Stéphane Mallarmé. No caso dos “tombeaux” do poeta francês os poemas foram escritos para homenagear a morte de autores consagrados, tais como Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire e Paul Verlaine. De acordo com Durisotti (2007) esses poemas fúnebres de Mallarmé foram escritos após a morte desses autores célebres:

En effet, les « Tombeaux », de même que le « Toast funèbre » s’inscrivent dans la postérité presque immédiate de la mort des auteurs célèbres. Nous pouvons remarquer que le titre de la première version du tombeau de Poe était « Au tombeau d’Edgar Poe », ce qui souligne la dimension circonstancielle du poème. Plus généralement, le titre « Tombeau » prend une double dimension : chacun des poèmes constitue à la fois l’oraison funèbre et la description d’un tombeau. Ces trois poèmes ont effectivement pour objet le tombeau du poète célébré : « la tombe de Poe », « le marbre [...] de Baudelaire » et le « noir roc » de Verlaine. Dans une perspective légèrement différente, le « Toast funèbre » se termine, quant à lui, sur le prochain surgissement du « sépulcre solide ». On se souvient d’ailleurs que ce poème a eu pour titre, dans l’anthologie poétique Lemerre, « Tombeau de Théophile Gautier ». Cela conforte notre hypothèse d’un véritable rapport entre le genre littéraire du tombeau et la thématisation de l’objet du même nom. Avant d’aller plus loin dans l’étude des textes, nous devons faire une halte en ce seuil du poème qu’est son titre⁴ (DURISOTTI, 2007, p.3-4).

⁴ “Com efeito, os “Tombeaux”, como o “Toast funèbre” se inscrevem na posteridade quase imediata da morte de autores célebres. Podemos notar que a primeira versão do tombeau de Poe era “Au tombeau de Edgar Allan Poe”, que sublinha a dimensão circunstancial do poema. Mais geralmente, o título de “Tombeau” tem uma dupla dimensão: cada poema é tanto elogio quanto descrição de um tombeau. Esses três poemas são de fato projetados para o túmulo do poeta célebre “le tombeau de Poe”, “le marbre[...] Baudelaire” e “noir roc” de Verlaine. Em uma perspectiva ligeiramente diferente, o “Toast funèbre” termina quando ele se transforma em um “sépulcre solide.” Precisamos lembrar também que este poema foi título da antologia poética, Lemerre “Tombeau de Théophile Gautier.” Com isso, ele confirma a nossa hipótese de uma verdadeira relação entre o gênero literário tombeau e a tematização do objeto com o mesmo nome. Antes de ir mais adiante para o estudo de textos, nós devemos fazer uma parada no limiar do poema que é o seu título”. (Tradução do autor da tese).

Para Durisotti (2007) o gênero literário “tombeau” tem uma dupla dimensão, uma vez que é tanto uma homenagem ao autor célebre quanto a descrição de um túmulo, isto é, uma inscrição de lápide. Consequentemente, a homenagem e a lápide residem no mesmo artefato fúnebre, tanto quanto o poema de Sebastião Uchoa pretende sinalizar, pois a vida do sujeito, assim como sua plenitude ou de sua obra, já que as duas parecem confundir-se, encerram a existência em uma escrita de lápide: “Tal a virtude/das lápides breves:/eis a plenitude/à qual te circunscreves”. O pronome possessivo “te” pode fazer referência aqui tanto ao eu-poético quanto a obra literária por ele confeccionada. Neste sentido, podemos resgatar aquela ideia de vida associada à obra, exemplificada, especialmente, no primeiro capítulo desta tese por meio dos versos “Que eu saiba conhecer/ na alma que se dobra/as fontes do prazer:/viver é minha obra” do terceiro poema de **Dez sonetos sem matéria** (1958-1959). O ato de escrever sugere um vínculo entre vida do eu-lírico e sua obra, pois ambos estão relacionados e de tal modo conectados que é difícil separar qual é a existência de um ou outro.

Se “viver é a minha obra” por que morrer também não seria? A plenitude do sujeito, ou de sua obra em “Tombeau 1958”, está em sua morte, metonimicamente representada na inscrição de uma lápide. Se o poema sinaliza, por hipótese, a morte de um perfil poético também desvela a morte da obra concebida por este sujeito. É como se esse poema sugerisse uma representação tumular de toda a obra e os poemas que se seguem fossem um avançar nessa sepultura a brincar com formas e conteúdo de valor não mais considerável para o eu-poético. Note-se que essa leitura só é possível se pensarmos na mudança do perfil poético deste sujeito e na data de publicação de **Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço** (1958-1962), realizado de 1958 a 1962, mas somente vindo à luz em 1988, época em que a poesia de autor já era de outra natureza. Todavia, temos que desconfiar o tempo todo deste sujeito escrevente, que tece armadilhas durante uma tentativa de análise. Em razão disso posso acreditar que “Tombeau 1958”, logo no início do segundo livro do poeta, pode indicar uma obra já inexistente para o eu-poético, contudo a obra existe fisicamente e não há como fugir disso. E é justamente por isso, ainda que a sugestão de obra em processo de transição seja constante, que outras leituras são possíveis. Mas sobre o que uma obra condenada à lápide poderia dizer? É o que os outros poemas do livro irão responder. Adianto, inclusive, que mesmo tendo em consideração a publicação do livro muitos anos depois de sua escrita, a postura poética deste sujeito é de quem já reconhecia nele, enquanto o elaborava, uma obra tão-somente para sugerir uma transição ou um processo de aprendizagem para uma poética outra que ainda não sabia como delinear-se. Há uma consciência altamente crítica neste eu-lírico que o impulsiona a mudar e os poemas

de **Dez exercícios numa sobre o tempo e o espaço** (1958-1962) são o reflexo disso. Após o questionamento do porquê o poema ser lápide podemos pensar em outras curiosidades sobre esse poema. A primeira delas é que o poema possui um tom sério e ritualístico, de obra que se prepara, bem como uma “ceia” em uma “mesa vasta” e acompanhada por “vinho”. Neste sentido, o poema não seria apenas uma inscrição de lápide, para sinalizar a morte do sujeito e de sua obra, mas antes uma espécie de ritual de preparação para que o eu-poético possa começar a escrever seus poemas, ainda que os julgue negativamente. O gesto lembra a importância do silêncio em **Dez sonetos sem matéria** (1958-1959), pois a categoria foi empregada lá na qualidade de técnica de esvaziamento para favorecer a manifestação da palavra poética. O ato de cear, nesse contexto de leitura, pode lembrar a preparação, dentro de umas das perspectivas do cristianismo, para a comunhão, mas que neste caso se manifesta não em relação à Eucaristia, mas à poesia. “Uma ceia se prepara”, tal como um rito para possibilitar uma comunhão com a palavra poética, um encontro com ela, contudo, a ceia preparada para “sustento” do sujeito, tanto quanto o “vinho” consumido, são insuficientes ou não satisfatórios. A impressão que se passa é que o ritual falha tanto quanto a invocação do tempo e do silêncio como auxiliares da escrita literária falharam para a confecção dos sonetos na obra anterior.

Neste sentido a presença da morte - ocasionada pela ineficiência destes recursos supostamente improdutivos - acentua-se no poema e em toda a obra. A morte da obra, para o eu-poético, será a única solução para o hipotético fracasso dela. Mais uma vez aparece, aqui, o desespero sinalizado no livro antecedente, visto que o tempo, novamente, interfere no trabalho criativo do sujeito em virtude da condição efêmera do eu que escreve. Todavia, o desespero desta segunda obra é igualmente contaminado por um sentimento de renúncia e aceitação dessa aparente incapacidade criativa. Além do mais, o tempo afeta não apenas a existência deste ser vivente, mas a realização do próprio poema, inscrito na linguagem. O tempo, sendo assim, deve ser pensado nas seguintes formas neste trabalho: tempo do poema, tempo no eu-lírico, tempo do eu-lírico e o tempo em si. A diferenciação entre esses tipos de tempo beneficia a interpretação do texto poético, pois cada um deles se manifesta de um modo. O primeiro tem por foco o tempo rítmico do poema, suas pausas e encadeamentos sonoros, suas rimas e construção métrica; o segundo diz respeito à representação do tempo para o eu-lírico; o terceiro ao modo como o tempo interfere no sujeito e o quarto ao tempo como ele realmente é ou representa ser. A influência do tempo nos poemas estudados parece recair, principalmente, sobre o tempo rítmico, o tempo do poema, sobre o tempo no eu-poético e igualmente sobre o tempo do eu-poético. O último, o tempo em si, é uma categoria filosófica complexa, logo longe dos interesses desta tese. No mais, surge tão-só por breves considerações neste texto.

O poema “Tombeau 1958” é composto por quatro quadras em redondilhas menores, com esquema de rimas regular: abab/cdcd/ghgh/ijij. Nele detectamos uma preferência pelo pentassílabo em todos os versos, que é dissolvida a partir do sétimo poema do livro com “Exercício numa mesa metafísica”, escrito em versos livres. Isto é, a opção por versos metrificados, bem como por rimas, predomina até o sexto poema do livro, mas a partir da sétima composição poética há apenas o verso livre. A mudança, provavelmente, ou o abandono dos versos metrificados e rimados, implica que o desejo de se transformar escolheu, em um primeiro momento, se manifestar por meio de um rompimento com a forma metrificada. A “ceia” elaborada é construída sobre essas quadras e sobre esses pentassílabos, há, portanto, um valor atribuído a ela, contudo a insatisfação com a “ceia” e o “vinho consumido” sobre uma “mesa vasta”, ou que deveria ser, serve somente para deixar o eu-lírico “sedento” e/ou insatisfeito com o resultado obtido. O poema realizado transforma-se em inscrito de lápide, fadado, então, à morte. O tempo rítmico, ainda que bem cuidado pelas redondilhas, desvela uma outra leitura em seu conteúdo semântico, pois não foi capaz de sanar a angústia do sujeito criador perante a face interceptadora da morte e do tempo físico. A forma adotada, e comumente divulgada em uma tradição lírica de poesia, não o satisfaz e o impede, sob seu ponto de vista, de quebrar o tempo linear, ordinário da vida comum para que a arte conseguir ascender, lembrando as palavras de Gaston Bachelard (2010). O instante poético, que é o casamento entre a verdadeira arte e a metafísica, para o eu-lírico não se manifesta ou quando desponta é de modo precário, insuficiente. Sua razão, típica do pensamento metafísico moderno, se nos basearmos em Zambrano (1939), está voltada para si mesma, em um movimento tortuoso de desconfiança a respeito de sua inteligência e validade para a criação artística, tal como elucidam os versos: “Mesa tão vasta/a tão pouco apetite/de alma que se basta /em seu desquite”. Ou seja, ainda que a “mesa” - ou o repertório de uma possível criação estética seja amplo – o “apetite” é “pouco” e a “alma” “se basta” em sua separação. Há uma desconjunção entre o sujeito criador e o cenário que, supostamente, deveria ser benéfico à realização poética, que pode ser representado, aqui, tanto pela figura da “mesa” quanto por outros signos anteriores como o tempo e o silêncio. O eu-poético tem dificuldades em estabelecer esse diálogo, ou em aceitá-lo, em seu trabalho literário.

Além disso, podemos pensar o tempo como uma leitura antecipada de sua obra pelo próprio eu-lírico, em que há uma condenação de seus poemas à morte, ao esquecimento, pois o tempo necessário ao aprendizado com arquétipos fundamentais da criação artística, assim como uma provável superação de uma tradição literária, não é considerada por ele suficiente. Assim,

de modo irônico, o sujeito antecipa a morte de sua obra com o túmulo de “Tombeau 1958”, poema de abertura do segundo livro do autor.

Ainda que o sujeito reconheça a importância de alguns dos auxiliares poéticos mencionados, uma vez que se vale deles e os invoca, “algo dentro” e “nada campestre”, possivelmente a razão aliada a um desejo de mudança, como ilustra em “Sol final”, não permite a aceitação desses elementos enquanto recursos de criação estética. A razão, suponho, é o fator responsável por essa dúvida em relação ao fazer poético e ela aparece, muitas vezes, sugerida pela figura do sol nos poemas sebastianos, bem como acontece em “Sol final”, segundo poema do livro:

Sol, plenitude
do ócio estéril
Fiz o que pude
para mudar de pele:

Mudei de rima,
troquei a veste,
mas tua luz de cima
me despe.

Não o corpo
que me deste,
mas algo dentro,
nada campestre.

Sol. Não esse
agressivo aos olhos:
é o mal menor.

Sol que me define,
sol último,
sol final.

S. José da Coroa Grande

Seja enquanto anda pela cidade, “Andiamo: com brisa ou sem ela./Fachadas, azulejos turísticos” de “Transparências”, ou atravessando uma ponte em “Teoria do ócio”, “Atravessando uma ponte e desembocando na foz/ de outro rio mais gorduroso,/ ali vou eu: vista aérea a vôo de pássaro”, ou ainda concentrado sobre uma mesa em “Exercícios numa mesa metafísica”, “Inclinado, numa cadeira entrançada,/ fixava absorto o emaranhado da mesa”, ou também deitado sobre um colchão, “Colchão paciente,/ em ti deponho/o que aspirei”, mas, igualmente, com o pensamento no caminho de seus passos ociosos, “E o que aspirei? Nada./

Atravessar a rua/ dobrar a esquina.”, de “Alma, corpo, idéias”; o sujeito não interrompe, em momento algum, o processo reflexivo sobre um fazer poético atrelado a uma razão de natureza solar. É a autointertextualidade em ação. Tanto por meio do caminhar ocioso quanto pelo estado de contemplação, parado “a observar objetos fixados na imobilidade”, dentro do quarto ou fora dele, a observar a cidade pela janela ou não, a reflexão sobre o fazer poético emerge aliada às figuras do sol, na qualidade de elemento desencadeador de uma razão poética, do ócio, muitas vezes “estéril” para o eu-poético, e da mesa na condição de suporte e centro do qual deveriam emergir as realizações artísticas. Nos versos “Sol, plenitude/do ócio estéril/Fiz o que pude/para mudar de pele:” a figura do sol é invocada, categorizada, porém a plenitude dela, tal como a plenitude da vida e da obra do sujeito em “Tombeau 1958”, reside em sua negatividade, no caso do “sol” qualificado como “ócio estéril”. Ela é um elemento constante na poesia de Sebastião Uchoa Leite e é uma das maneiras que o proceder poético do sujeito vem à tona, consequentemente, lembra e bastante, as categorias negativas elencadas por Hugo Friedrich em **Estrutura da lírica moderna** (1978).

Quando se pensa em categorias negativas em poesia estamos nos referindo a que exatamente? Talvez uma das primeiras respostas é que as categorias negativas seriam uma oposição às categorias positivas. Para Friedrich (1978), “ao julgar as poesias, a época precedente indicava preponderantemente as qualidades de conteúdo e as descrevia como categorias positivas”(FRIEDRICH, 1978, p.20). Uma poesia com essas características, nas palavras de Friedrich (1978), ao recuperar Goethe, seria uma poesia com alegria, plenitude harmônica e afetuosa, aprazimento, onde a catástrofe transforma-se em benção. Com relação à forma tem a ver com uma linguagem contida, em que cada palavra funciona na medida justa para desvelar uma precisão. Na poesia de Sebastião Uchoa Leite acredito que as categorias positivas sejam aquelas que o eu-poético, justamente, questiona e revela suas falhas, transformando-as, portanto, em negativas. A vantagem de teoria de Friedrich (1978) é a sua amplidão, pode ser relacionada à qualquer texto literário que possua uma temática da negação, no entanto, convém pensá-la também como uma teoria que já não é mais suficiente para a literatura contemporânea. Porém, caminhemos com ela ainda mais um pouco devido à sua representatividade para a compreensão deste conceito tão fundamental para a poesia moderna chamado negatividade.

O tempo, o silêncio, as figuras do sol, do ócio e da mesa deveriam ser positivas para o sujeito, mas os poemas de Sebastião Uchoa Leite exibem o contrário. A palavra poética para o poeta está muito longe de lhe trazer alguma serenidade, por isso surge a desconfiança em torno da poesia e da razão que a inventa.

De acordo com Friedrich (1978) a mudança de categorias positivas para negativas ocorreu da seguinte forma:

A mudança que se verificou na poesia do século XIX trouxe consigo uma mudança correspondente nos conceitos da teoria e da crítica. Até o início do século XIX, e, em parte, até depois, a poesia achava no âmbito de ressonância da sociedade, era esperada como um quadro idealizante de assuntos ou ações costumeiras, como conforto salutar também na representação do demoníaco, em que a própria lírica, embora distinta como gênero de outros gêneros, não foi, de forma alguma, colocada acima deles. Em seguida, porém, a poesia veio a colocar-se em oposição a uma sociedade preocupada com a segurança econômica da vida, tornou-se o lamento pela decifração científica do universo e pela generalizada ausência de poesia, derivou daí uma aguda ruptura com a tradição; a originalidade poética justificou-se, recorrendo à anormalidade do poeta; a poesia apresentou-se como a linguagem de um sofrimento que gira em torno de si mesmo, que não mais aspira salvação alguma, mas sim a palavra rica de matizes (...) uma intimidade estendida ao inconsciente e o jogo com uma transcendência vazia (FRIEDRICH, 1978, p. 20).

Podemos detectar nas palavras de Friedrich (1978) dois tipos de poesia: uma idealizada, empregada para gerar conforto, inclusive, até na representação do demoníaco e uma poesia que lamentava a situação da vida, com uma linguagem de “sofrimento que gira em torno de si mesmo, que não mais aspira salvação alguma”. A poesia de Sebastião Uchoa Leite assemelha-se, em razão da presença da negatividade, a essa segunda percepção da arte da palavra, uma vez que as características elencadas por Friedrich (1978) tem a ver com a poesia sebastiana e também com o clima poético da metade do século XIX a meados do séculos XX. Todavia, é claro, a poesia do autor é de outra época e tem aspectos condizentes com a poesia contemporânea, notadas, em especial, por sua consciência crítica, obsessão constante pela metalinguagem e com a crise de representação da linguagem.

De acordo com Friedrich (1978) o conceito de categorias negativas não vem para depreciar, mas para definir. Ou seja, é uma forma encontrada pela lírica de se definir, de se marcar oposta ou distinta de uma poesia precedente. Para o crítico francês a questão “surge do motivo por que se pode descrever o poetar moderno muito mais exatamente com categorias negativas do que positivas. É uma questão de determinação histórica desta lírica – uma questão de futuro”(FRIEDRICH, 1978, p.22). Assim sendo, faz sentido caracterizarmos algumas figuras constantes na poética de Uchoa Leite como próximas ao papel das categorias negativas mencionadas por Friedrich em seu conhecido **Estrutura da lírica moderna** (1978). O sol, o tempo, o silêncio, o ócio, a mesa e até mesmo a própria razão deste sujeito escrevente podem ser aproximadas dessas definições do crítico francês. Inicialmente, esse pode ser considerado

um dos primeiros motivos da negatividade ser tão exacerbada na poesia de Sebastião Uchoa Leite, mas outros, é claro, serão apontados durante o percurso analítico.

Assim como o título de “Tombeau 1958” já explicitava a função daquele poema logo no começo do livro, posso dizer que em “Sol final” acontece o mesmo, pois enquanto o primeiro anuncia a morte da obra e do sujeito idealizador dela, o segundo poema desvela o abandono da forma, o corpo fornecido pela tradição literária. O sol, em um primeiro momento, é invocado, categorizado, como elemento que devia ser orientador desta poética em construção, porém sua “plenitude” é de “ócio estéril”. O sujeito trava uma espécie de diálogo com a figura solar, possivelmente representante de sua razão criadora, expondo-lhe suas tentativas de incursões poéticas, que desvelam uma vontade de aceitar a forma, “fiz o que pude/para mudar de pele:/mudei a rima/troquei a veste”, no entanto, “algo dentro” e “nada campestre” o impede de aceitar essa técnica de escrever versos. O sol, na qualidade de interlocutor para auxiliar a elaboração do poema, é visto como improdutivo, de caráter falho. Ele não cumpre sua função para o eu-poético, todavia ainda é o mesmo sol que será capaz de modificá-lo, de defini-lo, em um período posterior de sua poesia. A razão, desta maneira, impõe-lhe o uso da forma devido à sua importância para a tradição poética, entretanto, essa razão de natureza conflituosa também é a mesma razão que lhe diz para não aceitar a forma imposta contraditoriamente por ela. A crise presente no poema, portanto, circunscreve-se à capacidade criadora deste sujeito.

Embora a forma seja um objeto de desejo para o eu-poético, o “sol último” ou a sua razão em busca de uma outra poética, impulsiona-o a mudar, a transformar-se, a colocá-lo à procura de um estilo que realmente o defina: “Sol que me define,/sol último/sol final”. A mudança de posicionamento, assim como a renúncia à forma, pode ser encontrada na própria arquitetura do poema, uma vez que a composição poética, de cinco estrofes, com três quartetos e dois tercetos, tem início com um esquema de rimas regular ABAB/CDCD/EFEF que desaparecem, integralmente, na quarta estrofe, tal como os quartetos. A caminho do “Sol final” as rimas se ausentam e o quarteto é abandonado. A razão final, por conseguinte, será a vitoriosa neste contexto. O poema põe em destaque ainda o processo de transição pelo qual passa o eu-lírico em **Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço** (1958-1962) para que consiga se libertar da presença imponente desta tradição em que a forma é de grande valor. Acredito que neste sentido a existência de “Exercício numa mesa metafísica” seja a marca visível desta renúncia absoluta à forma metrificada visto que é composto apenas de versos livres, bem como os três poemas posteriores a ele. Porém, ainda que o abandono da forma seja evidente a partir do sétimo poema do livro, as ideias de transição, tal como a problemática solar, não desaparecem depois dele, como pode ser observado em “Tempus fugit n.1, “Compreender que

o dia é transeunte,/ que a claridade é uma forma de transição”, ou em “Tempus fugit n.2, “Matemática do passeio,/composição do livre arbítrio, adeus!”, assim como em “Teoria do ócio”: “Incorporo o poste e incorporo a luz/mas a vida permanece opaca”. Deste modo, podemos pensar que a renúncia não almeja se restringir apenas ao aspecto formal, mas, igualmente, englobar elementos temáticos como o tom filosófico e meditativo de alguns poemas. Logo a transição também terá de passar por aquilo que o poeta chama de “substrato metafísico” em sua poética inicial, muito bem exemplificada nos versos de “Transparências”: “Teu olho, *blasé*⁴, ignora/o rio folclórico-metafísico. /Teu olho quer apenas ver/com a sensação de ser.” Nesse poema é clara a não-concordância do eu-lírico, por meio de seu olho *blasé*, com a metafísica por ele mesmo empregada em vários de seus poemas, principalmente em “Teoria do ócio”. O “olho”, que pode ser aproximado da razão, não quer “apenas ver” e opta por ignorar “o rio folclórico-metafísico” para conquistar “a sensação de ser”, isto é, de adquirir um estilo próprio e diferente do atual.

Há em “Solinércia”, como em muitos poemas de Sebastião Uchoa Leite, em especial nesta fase inicial de sua poesia, um padecimento da dificuldade de se chegar à poesia, pois o “sol” não o ajuda neste processo de descoberta, ainda que pareça orientá-lo em seu processo de transição, rumo, neste caso, ao *turning point* representado por **Signos/Gnosis e outros** (1962-1970). A angústia neste tipo de poesia adviria, principalmente, segundo Zambrano (1939):

Porque a poesia não vai captar aquilo que já tem “número, peso e medida”. Não vai, como a filosofia, descobrir as leis do “cálculo segundo o qual Deus fez o mundo”, as leis da criação, mas vai encontrar o número, peso e medida que correspondem ao que ainda não os tem. E por isso é padecimento e sacrifício. E por isso é inspiração chamada, ímpeto divino. E justiça caritativa; ocasião estendida na direcção do que não conseguiu ser, para que finalmente seja. Continuidade da criação (ZAMBRANO, 1939, p. 21).

O sol, bem como os arquétipos do tempo e do silêncio, mostram-se ineficientes para o sujeito em seu processo de criação poética, disso resulta sua angústia e insatisfação com a razão que o orienta. A poesia deveria alcançar essa condição de conhecimento não conquistada pelas ciências exatas, porém a dificuldade de realização disso, até mesmo a impossibilidade, faz emergir a angústia relacionada, aqui, com uma desconfiança em torno do desempenho da razão. Isso ocorre porque o sujeito em “fiz o que pude/para mudar de pele”, para modificar seu estilo e seu conceber poético, não o consegue em virtude da própria razão de natureza solar: “mas tua luz de cima/ me despe”. O gesto de ser despido pela “luz de cima” - da cabeça ou do astro solar - sugere leituras interessantes, uma vez que por mais que o eu-lírico tente trocar de “pele”, de

forma e conteúdo poemáticos, essa luz o impede ou não facilita essa transformação. Além disso, não tem a ver tão-somente com a forma empregada, “mudei de rima,/troquei a veste”, mas com “algo” mais complexo, possivelmente de natureza existencial: “algo dentro”,/ “nada campestre”.

Em “Ainda um dia” o ato de jogar uma moeda para o alto pelo sujeito, em seu percurso ocioso, desvela as possibilidades que o esperam no cenário de criação literária, pois “Joga ao ar a moeda:/ela pertence aos avaros./Na queda/ela mostrará/uma crua lucidez.”, como se a queda da moeda fosse desvelar sua razão, a lucidez por ele tão ambicionada para ser capaz de edificar uma outra poética. Em “Alma, corpo, idéias” a ação de atravessar a rua, dobrar a esquina a fim de “palpar uma felina” revelam, mais uma vez, essa aspiração de atingir algo ainda não conquistado: “E o que aspirei? Nada./ Atravessar a rua,/dobrar a esquina,/palpar uma felina/pele, matéria nua/e alucinada”. A vontade de “palpar uma felina/pele, matéria nua/ e alucinada” sugere, na verdade, além do caráter erótico assumido, o desejo de se chegar em palavras de “matéria nua” e “alucinada”, desautomatizadas, e, portanto, preparadas para o trabalho artístico do sujeito. A procura pela poesia é uma obsessão contínua nestes poemas sebastianos. A ideia de “palpar uma felina”, dentro do tema da felinidade, será recorrente na poesia de Sebastião Uchoa Leite, como nos informa Renato Tapado (1994) em um artigo sobre essa questão:

Há uma série de animais que passeiam, sorrateiros, pelos textos de Sebastião Uchoa Leite: cobras, morcegos, onças, tigres, panteras, gatos, escorpiões, que indicam um gosto do poeta pelo perigo, pelo veneno e pela felinidade. Sobretudo, os felinos tem uma presença importante nos poemas de Uchoa Leite, principalmente como marca 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, 1994, p.97).

Baseando-nos nesse trecho de Tapado (1994) podemos detectar uma característica, ainda que mais identificável na obra madura, de representatividade considerável na poesia sebastiana: a presença dos felinos para insinuar uma poética esguia, sedutora e imprevisível, especialmente para uma tentativa de análise destes poemas. A poesia inicial de Sebastião Uchoa Leite está o tempo todo sugerindo uma mudança de seu estilo poético com a vantagem de trazer à tona elementos que serão de grande valia para a sua obra considerada madura pela crítica.

Além da sugestão do mote felino encontramos em **Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço** (1958-1962) também a existência do “réptil malicioso” em “Respirar”, terceiro poema do livro, ou da “serpente de Piero de Cosimo” em “Teoria do ócio”. No entanto,

a presença destes animais é ainda um tema menor nesta segunda obra de Sebastião Uchoa Leite. Neste livro interessa-nos, sobretudo, o vínculo do eu-poético com a obra em confecção, seu processo de transição poética e suas aspirações geradas por uma razão de natureza contraditória. Aliás, arrisco dizer que todas essas formas de interação com a obra literária são, na realidade, uma resposta fornecida à tradição. Isto é, seja enquanto expõe sua ligação com a obra, seja enquanto sugere um processo de transição ou quando revela suas dúvidas em relação a sua capacidade criadora, o eu-lírico desponta seu modo de lidar com a tradição poética. A resposta advém, principalmente, deste trabalho de busca pela poesia por meio de sua ligação com ela. A metalinguagem, por consequência - aliada à negatividade de uma poética que aparentemente não crê em si mesma - é a sua resposta à tradição. Em “Respirar”, outra vez, constata-se a renúncia a uma certa concepção de poesia (com ênfase na forma e na crença da poesia como salvação) que se manifesta por uma relação intertextual com um soneto de Rainer Maria Rilke:

Respirar

Respirar, invisível poema!
Rilke

Respiras esse ar mortal
que transparece invernalmente,
Acondicionado em metal
ou em caixas de água: o rio.

Ele te olha de soslaio
no sol da tarde.
Adoece as fibras de maio
no ar, que arde.

Mora nos nichos de umidade
e no mofo dos volumes
Nessa inércia que te invade,
sutil novelo.

Jaz no réptil malicioso
olhando a distraída presa.
Respira em teu “Não ousa”,
sem dizê-lo.

Tudo envolve, hálito ruim,
em sono e visgo,
e enrouquece a voz do sim
ao pleno dia.

A influência da poesia de Rilke é admitida por Sebastião Uchoa Leite em depoimento publicado em **Artes e Ofícios** (1991): “Havia naqueles textos uma tentativa de recomposição da tradição moderna, com ecos de Rilke órfico” (LEITE, 1991, p.309). O poema recuperado, muito provavelmente, é este, na tradução de Augusto de Campos, em **Coisas e Anjos de Rilke** (2007):

Respirar, invisível dom — poesia!
Permutação entre o espaço infinito
e o ser. Pura harmonia
onde em ritmos me habito.

Única onda, onde me assumo
mar, sucessivamente transformado.
De todos os possíveis mares — sumo.
Espaço conquistado.

Quantas dessas estâncias dos espaços
estavam já em mim. E quanta brisa
como um filho em meus braços.

Me reconheces, ar, nas tuas velhas lavras?
Outrora casca lisa,
céu e folhagem das minhas palavras.

A epígrafe do poema de Sebastião Uchoa Leite comprova, certamente, uma intertextualidade com o poema transcrito de Rilke, em especial com o primeiro verso: “Respirar, invisível dom — poesia!”. A ideia de “respirar” como um “invisível poema”, em provável tradução do poeta - ou “invisível dom – poesia” segundo Augusto de Campos (2007) - pode ser associada aquele pensamento constantemente citado por aqui: a vida do sujeito escrevente está de tal modo ligada à sua obra que é difícil separá-los. Neste sentido o ato de respirar - fundamental para existir - pode ser comparado ao valor da obra em processo para o eu-poético. Escrever poesia seria tão imperativo quanto “respirar” ou com a mesma importância. A epígrafe, com o verso de Rilke, talvez tenha sido escolhida pelo poeta em virtude da relação que possui com o verso orientador do primeiro capítulo desta tese: “Viver é minha obra”, do terceiro poema de **Dez sonetos sem matéria** (1958-1959). Em outras palavras, poderia ser “respirar é a minha obra”. Todavia, o que exatamente o poema de Sebastião Uchoa Leite respira? Distinto do soneto de Rilke, em que “respirar” é um “invisível dom-poesia”, uma possibilidade de troca entre o “espaço infinito” e o “ser”, “pura harmonia” onde o eu-poético

habita mas também se define e edifica seu espaço, o “ar” respirado pelo sujeito sebastiano é “mortal” e o “rio” mencionado é esguio. A oposição entre o soneto de Rilke e “Respirar” do poeta brasileiro parece ser bem clara nesta questão. Enquanto no primeiro a ação de respirar converte-se em fonte de inspiração e probabilidade de harmonia com o universo, no segundo “respirar” é prejudicial para a própria construção do poema ao mesmo tempo que o define dessemelhante de uma poética que acreditava na poesia com a qualidade de salvação, caso do soneto mencionado de Rainer Maria Rilke.

Para o crítico alemão Friedrich (1978) o gosto pela amargura, pelas cinzas e pelo destrutivo, noções herdadas do Romantismo, tem a ver com a vontade de nivelamento do belo e do feio. Isto é, o feio não é mais o oposto do belo, mas um valor em si. O objetivo deste negativismo não é o da depreciação, mas o da definição. Sendo assim, quando o eu-lírico do poema sebastiano opõe a descrição de seu respirar da respiração para Rilke, na verdade, não seria para rejeitar seu próprio poema, ou repudiar o soneto do poeta alemão, mas para ser diferente de composições poéticas anteriores. Essa é a resposta poética dada por Sebastião Uchoa Leite à tradição se nos determos nos argumentos de Friedrich (1978): reagir negativamente ainda que neste segundo livro o poeta se valha dela, em particular pelo uso da forma, abandonada depois de “Exercícios numa mesa metafísica”. A renúncia à tradição nunca será completa por mais que a sugestão de mudança de posicionamento poético seja sinalizada até a exaustão em **Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço** (1958-1962).

A problemática do poema em estudo não concerne tão-somente com uma resposta fornecida à tradição pelo sujeito, mas com a própria configuração deste sujeito dentro do cenário poético por ele arquitetado. Em “Tombeau 1958” o eu-poético se confunde com a sua obra; acredito que em “Respirar” aconteça o mesmo. Contudo, agora em relação ao “ar” e ao “rio”: o próprio eu-poético pode ser o “ar” que respira, uma vez que “respirar”, enquanto ação imprescindível para a existência, pode ter a ver com a sua obra. Ele respira a sua obra. Porém, ao lado do “ar” a existência do “rio”, “Acondicionado em metal/ou em caixas de água: o rio”, também lhe afeta significativamente. Em um primeiro momento, tem-se a impressão de que o poema discorrerá sobre esse “ar mortal”, e isso ocorre até o segundo verso, no entanto, a partir do terceiro verso, da primeira estrofe, a atenção do eu-lírico volta-se para o “rio”. A imagem de um “rio”, “Acondicionado em metal/ou em caixas de água”, é enigmática e sugere, novamente, uma relação com o soneto rilkeano devido à presença da água. No soneto de Rilke é por meio das ondas que o sujeito constrói o ritmo de sua composição poética, assim como edifica o tempo rítmico do poema, mas no poema sebastiano o “rio” não possui esse desempenho, muito pelo contrário. O “rio” é uma figura oblíqua, esguia, que olha o eu-poético

“de soslaio/ no sol da tarde”. Tal como o sujeito confunde-se com o “ar mortal” que respira igualmente se confunde com a obliquidade deste “rio”. Com o caminhar da descrição do sujeito sobre o “rio” os versos terminam por voltar-se para ele mesmo, particularmente na terceira estrofe: “Mora nos nichos de umidade/e no mofo dos volumes./Nessa inércia que te invade,/sutil novelo”. Nos dois primeiros versos ainda mantém-se o pressuposto de que é o “rio” que vive “nos nichos de umidade” e “no mofo dos volumes”, mas no quarto a “inércia” do “rio”, que devia ser contínuo por sua natureza corrente, “invade” o sujeito e transforma o cenário estético ou o eu-lírico em “sutil novelo”. É como se o “rio” propiciasse a aparição do “sutil novelo”, possível metáfora para a razão criadora do eu-poético ou para a dificuldade de realização artística. Como podemos ver, por mais que o sujeito explore problemas em elementos que deveriam ajudá-lo na criação poética - exemplo do “ar” ou do “rio” em “Respirar” em contraposição ao soneto de Rilke - a dificuldade de elaboração literária desagua, quase sempre, em sua própria figura enquanto entidade pensante do poema. Ele pode ser considerado o centro mais importante de sua obra em processo. Novamente, o problema da angústia reaparece em razão de uma poesia que deseja ser algo que não consegue.

No soneto de Rilke é por intermédio da respiração - correlacionada no poema ao ritmo - que o eu-lírico conquista seu espaço poético. A respiração proporciona um ritmo de origem oceânica, “Única onda, onde me assumo/ mar sucessivamente transformado.”, e também contribui para uma espécie de comunhão com elementos da natureza com os quais o eu-poético se identifica: “Outrora casca lisa/ céu e folhagens das minhas palavras”. Já no poema sebastiano o “ar” respirado não favorece o nascimento de um ritmo, muito menos colabora para alguma comunhão com a natureza, embora ali esteja um “rio”, oriundo, provavelmente, dos encanamentos de uma residência ou de uma caixa d’água. O eu-poético é dependente tanto do “ar” respirado quanto do “rio” presente nas “caixas”. Essa subordinação ao “ar mortal” e ao “rio” possibilita o aparecimento de um espaço bastante correspondente a uma poética negativa: fechado e úmido, uma vez que, muito provavelmente, o sujeito está em um cômodo cerrado, onde seu único acesso a água, o “rio”, é pelas “caixas de água”. O pressuposto de estar em um cômodo fechado advém não tão-somente do poema em foco, porém, principalmente, por meio da presença de figuras típicas de ambientes fechados existentes em outros poemas da obra. Em “Alma, corpo, idéias”, por exemplo, o eu-poético desvela o ambiente em que se encontra por intermédio da figura de um “colchão”: “Colchão paciente,/ em ti deponho/o que aspirei./Não o que sei,/ nem o que disponho:/claridade presente”. Os versos dispostos desta maneira sugerem o processo reflexivo engendrado por este sujeito quando estava deitado sobre um “colchão paciente”, muito provavelmente com pensamentos de caráter artístico. Em “Tempus fugit n²” o

sujeito descreve o espaço das ruas através dos vidros da janela de seu apartamento: “Aqui deste alto pavimento, isolado/ do real vivido e dividido/pelas folhas de vidro e aço/ vê-se a ponte em perspectiva”. Em ambos poemas citados o espaço interior é o local de reflexão do eu-lírico e em “Respirar” a situação não é diferente. Nele, além da ideia de ambiente fechado, temos um espaço úmido - derivado do “rio” - que provoca “mofo nos volumes” e, muito provavelmente, oportuniza a presença do “réptil malicioso”. A figura do “rio” também aparece logo no início de “Teoria em ócio”: “Entre os rios desta praça/fincada no centro do mundo como uma árvore” ou ainda em “Atravessando a ponte e desembocando na foz/ de outro rio mais gorduroso”. A imagem do “rio”, além das considerações citadas, tem a ver, certamente, com a ideia de transição, de movimento deste sujeito, em busca de uma poética outra, ainda não delineada neste segundo livro, uma vez que rios estão sempre em movimento, correndo para o mar. O “rio” pode sinalizar ainda a relação do eu-poético com o tempo, em especial com o pressuposto de tempo contínuo, isto é, nunca interrompido. Para Gaston Bachelard (1998) a interrupção do tempo encadeado se manifesta na arte por meio de lacunas na duração, em retomada ao conceito de tempo bergsoniano. Ou seja, as lacunas, movimento vertical sobre o tempo horizontal/continuado, possibilitam a existência de um outro tempo: um tempo vertical, independente do tempo cronológico e comum, que a figura do “rio” nos poemas sebastianos pode desvelar.

Por termos um sujeito que respira um “ar mortal” e convive com um rio “Acondicionado em metal”, logo podemos pensar que ele só poderia escrever uma poesia negativa. Isto é, na condição de “Acondicionado” a esse ar e a esse ambiente inóspito, seria difícil produzir uma poética com categorias positivas. Sendo assim, o “ar”, bem como o “rio”, na composição poética em análise, não seria apenas “mortal”, mas, inclusive, representante de uma tradição artística que dificulta a introdução do novo. Ele é “mortal” para a própria obra em processo e em virtude disso o eu-poético condena seu livro ao fracasso desde o poema de abertura: “Tombeau 1958”. A negatividade, portanto, converte-se no único caminho encontrado para a sobrevivência deste eu-poético. Aliás, convém ressaltar que esta negatividade não tem a ver excepcionalmente com um certo repúdio a uma tradição clássica, mas resgata, além disso, outra tradição, iniciada com Charles Baudelaire: “a tradição da negatividade”. A negatividade dos poemas sebastianos, desta maneira, não se relaciona tão-só com a rejeição das categorias positivas, mas resgata as categorias negativas com uma tentativa recomposição da tradição moderna. Acredito que esse talvez seja o caminho de leitura mais condizente com o perfil poético da obra de Sebastião Uchoa Leite.

Para Alfonso Berardinelli (2007) a importância de **Estrutura da Lírica Moderna** de Hugo Friedrich (1978) centra-se, especialmente, em:

Conduzindo pela mão o leitor pelos labirintos da lírica moderna, Friedrich ajuda o familiarizar com tudo o que é arbitrário, impenetrável, dissonante e discordante. A obscuridade se torna aceitável. A violação das regras tradicionais do poetar é apresentada como violação sistemática. Ou seja, ordena-se num sistema diverso, conquanto alternativo. A violação da norma constitui o fundamento de uma nova norma. A recusa da tradição funda uma nova tradição (BERARDINELLI, 2007, p.22).

Nesse excerto é exposto de forma clara o valor da crítica de Hugo Friedrich (1978) enquanto esclarecedora de uma época literária que carecia disso, pois o ensaísta francês, nas palavras de Berardinelli (2007), apresentou-nos “a violação das regras do poetar moderno” como uma “violação sistemática”, compreensível historicamente, portanto. A recusa da tradição, sendo assim, fundou uma nova tradição, a da negatividade, recuperada por Sebastião Uchoa Leite em seus poemas. Esse pressuposto adquire maior validade se relembrarmos a frase do próprio poeta sobre o assunto: “Havia naqueles textos uma tentativa de recomposição da tradição moderna, com ecos de Rilke órfico” (LEITE, 1991, p.309). A tradição da negatividade é a “recomposição da tradição moderna” para o poeta brasileiro, logo não age apenas enquanto oposição a uma certa poesia. No entanto, de acordo com Berardinelli (2007), ainda existe um “mito da modernidade”, que se manifesta como resposta pronta, “isenta de autocritica e ainda inteiramente confiante no progresso interrupto da inovação”(BERARDINELLI, 2007, p.7). Neste sentido, por mais que a poesia contemporânea, exemplo da poesia inicial de Sebastião Uchoa Leite, seja, muitas vezes, uma releitura de uma determinada tradição da negatividade, ainda existe nela um desejo de ser inovadora, que se revela, em particular, acredito, por intermédio da expressão da dificuldade de criação literária. Isso justificaria a presença tão frequente da função metalinguística na poesia contemporânea.

Até o momento o poema “Exercício numa mesa metafísica” foi apenas citado, mas em razão de sua importância para **Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço** (1958-1962), ele precisa ser também transcrito:

Inclinado, numa cadeira entrançada,
fixava absorto o emaranhado da mesa
como se pretendesse adivinhar,
na permanência das fibras,
algo impermeável à sua vista.
Talvez a própria mesa se dissolvesse no tempo,

as tranças do assento, o mosaico xadrez,
 a obsessão do finito.
 Talvez um excesso de luz ou de sombra
 o privasse da visão final
 e uma profunda morosidade
 o acolhesse.
 A tarde era cheia de carícias.
 Absorto numa mesa de cantina,
 com lascivo pendor para objetos
 fixados na imobilidade.
 Em tudo um espírito erradio, mas
 um ser engarrafado
 com a própria liquidez
 que toma a forma das coisas.

O título do poema remete, evidentemente, ao título do livro, uma vez que são muito parecidos. Devido a isso podemos pensar que o poema em foco tem uma relação com o projeto poético sugerido por **Exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço** (1958-1962). A obra, como esclarece o próprio poeta, possui um “substrato metafísico” que tem a ver com uma busca pela poesia por intermédio de exercícios/poemas.

Para mim esse poema tem um papel crucial para o entendimento deste segundo livro de Sebastião Uchoa Leite, pois, como expliquei antes, ele é a marca do abandono da forma em função do emprego dos versos livres. Depois dele a presença das rimas, das métricas e das estrofes desaparecem, contudo o “substrato metafísico” não. Os poemas seguintes a “Exercício numa mesa metafísica” - “Tempus fugit n.º.1”, “Tempus fugit n.º.2” e “Teoria do ócio” - por apresentarem versos mais extensos, aparentam ser mais meditativos e mais próximos da prosa. A questão é interessante e sugere outros problemas da natureza poética dos poemas sebastianos: a influência da prosa sobre a poesia. Para Alfonso Berardinelli (2007), via considerações de Charles Baudelaire, a prosa tem um poder higiênico na poesia, ou seja:

A prosa não é apenas aquilo que invade a poesia, minando e perturbando-lhe o sonho de perfeição. A prosa é sobretudo o que sustenta a poesia, conferindo-lhe uma estrutura de discurso [...] Não é instrumento do informe na regularidade do verso: é mistura e dissonância de tons, energia intelectual. É isso que mais tarde levará Baudelaire a se interessar pelo aperfeiçoamento artístico da prosa, da breve prosa ensaística, de divagação autobiográfica e crítica (BERARDINELLI, 2007, p.44).

O trecho do ensaísta italiano esclarece, com base, especialmente, na prosa ensaística de Baudelaire, a importância da prosa para a poesia moderna, ainda que ela possa minar o sonho

de perfeição. Ela não engendraria somente uma dificuldade para a concepção poética, mas igualmente traria energia intelectual para a poesia, devido à sua estrutura discursiva.

A problemática da presença da prosa na poesia moderna é citada, ocasionalmente, em alguns poemas do autor, tal como no final de “Alma, corpo, ideias” quando o eu-poético admite ser “Simples ser de prosa/calmo, coisa final” ou ainda no décimo poema de **Dez sonetos sem matéria** (1958-1959): “Tarde dos olhos meus, lume estalar/ do meu humor, azar de malmequeres,/verso que desfolhei da minha prosa”. No terceiro livro, **Signos/Gnosis e outros** (1963-1970), a menção à prosa também aparece em “Elogio da prosa” e no poema que dá título à obra “Signos/Gnosis”. No entanto, as referências à prosa quando surgem nos poemas sebastianos, além desta relação com a importância dela para uma certa tradição de poesia, desvelam, muitas vezes, uma dificuldade inerente da poesia em aceitar a prosa integralmente. O tema é complicado, pois a procura do sujeito pela poesia, em boa parte das vezes, é minada pelo surgimento da prosa, ou ela aparece enquanto solução para a dificuldade de realização estética. Todavia, esse não é o objetivo de estudo desta tese, embora o tema possa ser veiculado tranquilamente a escolha dos versos livres ao invés dos metrificados na poética sebastiana. A opção, suponho, tem a ver com a vantagem que os versos maiores proporcionam para uma poesia mais meditativa, de natureza filosófica, trazendo, de acordo com as palavras de Bernardielli (2007), uma energia intelectual para a poesia. Essa qualidade é bastante condizente com a postura do sujeito nos poemas sebastianos, uma vez que a razão - a inteligência criativa e crítica - é importantes para o eu-poético quando escreve sua obra.

O eu-poético, como se pode perceber, termina por ser quase sempre o centro de seus poemas e em “Exercício numa mesa metafísica” não é diferente. No poema ele chama a atenção logo de início, pois está “Inclinado”. A inclinação denota, muito certamente, uma inclinação sobre a mesa – o sujeito está voltado para ela – e a cadeira, provavelmente, está inclinada para permitir isso. O que importa, contudo, é o traço inclinado do corpo que se justapõe ao estado “emaranhado” da cadeira. Esse traço que rompe com uma verticalidade e horizontalidade - que poderia determinar uma harmonia de formas - é o traço que desvia e promove um aspecto de movimento num espaço hipotético anterior mais estável. O gesto de inclinar-se remonta ainda, de acordo com Jean Starobinski em **A melancolia diante do espelho** (2014), para uma conjunção que a tradição filosófica estabeleceu entre a reflexão e a melancolia. O motivo da figura ou do ser inclinado é bastante conhecido para os historiadores de arte.

A “mesa”, portanto, tem um papel fundamental no poema. Ela é, parece, o ponto de convergência (ou centrípeto) do olhar do sujeito, que, a partir dela, espacializa o momento de percepção do poético, como transcendente das formas que se abrem para o sujeito, ainda que

elas sejam líquidas e dissolventes. Dissolver o “emaranhado da mesa” parece ser o principal objetivo do sujeito desse poema, adivinhá-lo em sua “permanência das fibras” que aparenta ser “impermeável à sua vista”. No entanto, por outro lado, é interessante atentar para o fato de que o eu-lírico se apresenta como uma terceira pessoa em “Exercício numa mesa metafísica”, logo um ele que denuncia, na verdade, uma distância de si próprio. O afastamento de si pode ser necessário para uma avaliação mais bem realizada do processo de reflexão entre o eu-poético e seu objeto de análise. A “permanência das fibras” não se refere apenas ao material do qual é feita a “mesa” mas também a parte interior dos objetos, seus caminhos internos e metafísicos. Deste modo, podemos pensar que a “mesa” é resistente ao procedimento analítico em virtude de suas “fibras permanentes”. A presença de “fibras” impermeáveis à vista dificultaria o acesso não somente à poesia, mas, inclusive, ao metafísico e é nesse momento que o poema de Sebastião Uchoa Leite assume um caráter filosófico.

A metafísica, um dos temas a qual se dedicou Aristóteles, é caracterizada, em uma de suas acepções, segundo o dicionário **Houaiss** (2009), por uma investigação das realidades que transcendem a experiência sensível e seria capaz de fornecer um fundamento a todas as outras ciências por intermédio da reflexão sobre o ser, portanto, os objetivos do sujeito neste poema localizam-se na vontade de se atingir poético. Ou ainda ao instante poético se retomarmos Gaston Bachelard em **A intuição do instante** (2010), no qual o ensaísta explica a essência, na maioria das vezes, metafísica existente no instante poético. Neste sentido, outra vez, se retoma a importância da razão do sujeito escrevente, pois ainda que suas especulações - de natureza filosófica - sobre o valor de certos elementos que deveriam ser auxiliares do processo de criação, seu olhar avaliativo volta-se para ele mesmo, o “ser engarrafado”, bloqueado em/por seu próprio processo de reflexão.

3. “DECEPACIONANDO/ A TUA METAFÍSICA/ PERFEITA E CONTRAFEITA”: ACIDEZ E CONCRETISMO EM “SIGNOS/GNOSIS E OUTROS”

“Gira a sombra gira o assombro
Pressões + impressões + compressões
Engastes + desgastes
O mesmo a esmo
Obra/Soçobra
Obraberta”.

Sebastião Uchoa Leite

3. Solidão e concretismo

Desde o início desta tese discorreu-se sobre a vontade de transformação de uma poética, de uma procura constante pela poesia, quase obsessiva, por sinal. A poética de Sebastião Uchoa Leite é uma poética que vai se desenvolvendo em si mesma, em termos de uma busca por si mesma. Não é necessariamente uma busca por outra poética. Essa procura, muito certamente, converge para o diferenciado **Signos/Gnosis e outros** (1962-1970). Considero essa obra diferenciada em virtude dos experimentos de valor concretista nela encontrados, algo que não está presente nos livros anteriores, muito menos nos seguintes. A exceção é o último livro do poeta, **A regra secreta** (2002), em que o autor empreende em seus poemas técnicas de criação concretista como, por exemplo, na série de poemas chamados “Variações”. A terceira obra de Sebastião Uchoa Leite, consequentemente, somente apresentaria alguma semelhança com a última, mas com bastante ressalvas. O tempo de publicação entre uma e outra é bem amplo e o concretismo de **Signos/Gnosis e outros** (1962-1970) tem matizes diferentes do concretismo de **A regra secreta** (2002), como, por exemplo, a disposição espacial dos poemas. Em **A regra secreta** (2002) os poemas concretos são menores e distanciam-se muito nesse sentido dos poemas enormes do terceiro livro.

O terceiro livro do poeta, do meu ponto de vista, atinge o ápice no que concerne ao desejo do sujeito de constituir um estilo pessoal por intermédio, especialmente, de experimentações da

linguagem. As obras anteriores - saturadas de vontade de transformação e insatisfação com a lírica empregada - deságuam no singular **Signos/Gnosis e outros** (1962-1970). Com apenas nove poemas, a obra desvela um apelo a um estilo de métrica em suas três primeiras composições poéticas que tinham sido abandonadas em **Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço** (1958-1962).

O poema “Signos/Gnosis”, provavelmente, sinaliza o auge desta transformação e funciona na qualidade de um dos principais portadores da tese em que repousa o livro: a relação entre os signos. Assim como “Exercício numa mesa metafísica” possui uma função central para a segunda obra de Sebastião Uchoa Leite, em **Signos/Gnosis e outros** (1962-1970) temos o poema-chave “Signos/Gnosis” com o mesmo desempenho.

Sebastião Uchoa Leite, em entrevista publicada pela **Germina** (2012) mas originalmente lançada pela **Revista Continente** em agosto de 2002, esclarece a sua relação com o concretismo devido a uma pergunta de Sueli Cavendish (2002):

SC: Em artigo para o Caderno Mais, da F. de São Paulo, como parte das comemorações dos 40 anos do Concretismo, Luís Costa Lima o incluiu entre aqueles poetas “que portam da sua (Concretismo) marca”. Poderia traçar uma breve história da sua participação (ou não) no movimento?

SL: Acontece que o concretismo na minha vida foi um fenômeno que não foi só intelectual: foi um fenômeno pessoal também. Eu conheci pela primeira vez Haroldo de Campos e Décio Pignatari em 1962, por ocasião de um congresso de crítica que se fez em João Pessoa, e fiquei com grande admiração por eles. Já havia tido informações sobre eles através de João Alexandre, que tinha visto uma interferência deles num congresso no sul do país e ficou admirado com a cultura deles, com a precisão com que falaram. Tudo isso nos levou a um novo julgamento do grupo, pois o nosso julgamento, até então, era muito superficial. Não tínhamos uma ideia no Recife do que eram, tínhamos uma ideia precária. Então conheci os dois e ficamos amigos, sobretudo, de Haroldo de Campos, e trocamos correspondências. Conheci depois Augusto, em São Paulo, e ele também foi uma pessoa que teve muita importância intelectual para mim. O ponto que gostaria de afirmar é o seguinte: eles não me influenciaram no sentido comum do termo, o literário, mas exerceram uma influência intelectual geral sobre mim. Eu revi muitas coisas a partir deles. A minha colaboração com isso se limitou parcamente a um poema publicado em 64, na revista *Invenção*. Depois disso tentei alguns poemas experimentais, que publiquei muito tempo depois, sob o título (um pequeno não-livro, nove poemas apenas) de *Signos/Gnosis*. Eu desisti desse veio porque, depois de pensar muito, cheguei a uma via própria, ou achei que tinha chegado a uma via própria através de poemas que eram, de certa forma, experimentais. Mas não naquele sentido formal estrito dos concretos. Eram experimentais no sentido de linguagem coloquial e de outros tipos de influência como, por exemplo, poesia mais intertextual. Isso houve em minha vida mas não acho que foi influência das vanguardas, eu não sei dizer se fui vanguardista ou não. Conscientemente, eu nunca fui vanguardista. Aliás, disse isso várias vezes em público. Jamais aderi a corrente alguma, e não digo isso com orgulho, não,

digão isso talvez até por deficiência. Não consigo ser uma pessoa grupal. Aliás, jamais senti a tal “angústia da influência” de Harold Bloom, ignoro isso. (LEITE, 2002, p.3).

Com base na resposta do poeta é possível admitir o valor da convivência dele com ícones do concretismo, sobretudo, Haroldo de Campos, com quem Sebastião Uchoa Leite mantinha correspondências. A influência destes ícones centra-se, de maneira especial, sobre o terceiro livro do poeta pernambucano: **Signos/Gnosis e outros** (1962-1970). O poema publicado na revista **Invenção** (n.4, dezembro de 1964), dirigida por Décio Pignatari, de acordo com Carlos Ávila (2004), é “Trívio”, terceiro poema de **Signos/Gnosis e outros** (1962-1970). Para o ensaísta “a estrutura dos poemas nos traz a lembrança dos poetas alemães Helmut Heissenbuettel e Reinhard Dohl (traduzidos no Brasil por Haroldo de Campos) ou ainda experiências do vanguardistas português E.M. de Melo e Castro”(ÁVILA, 2004, p. 57). Neste sentido, acredito que o contato com os concretos foi fundamental, assim como a leitura destes poetas mencionados por Carlos Ávila (2004), para que Sebastião Uchoa Leite conseguisse se desvincular de uma certa tradição de poesia, considerada pelo próprio poeta como séria, bem como nos informa em uma entrevista à **Cult** (2000), sob organização de Heitor Ferraz e Carlito Azevedo:

Se você for ver meus poemas anteriores, eles tendiam mais para a dicção nobre, para a seleção, embora já contivessem elementos humorísticos mais discretos. Mas tendiam mais para uma certa postura de reflexão, meio metafísica. Era um pouco pretensioso, e eu era pretensioso como os jovens costumam ser e, talvez, até devam ser. Depois fiquei menos “serioso” (LEITE, 2000, p.3).

É desta “dicção nobre”, desta “postura de reflexão, meio metafísica” dos livros iniciais que o eu-poético, repetidamente, almeja se libertar, ainda que o afastamento desta postura metafísica nas obras do poeta jamais tenha ocorrido integralmente. Em **Signos/Gnosis e outros** (1962-1970) esta dicção não é mais detectada ou adquiriu outro formato reflexivo, que acredito ser mais condizente com a poesia de Sebastião Uchoa Leite.

A poesia concreta permitiu ao poeta conhecer outra forma de realização poética, distinta daquela postura de reflexão de **Dez sonetos sem matéria** (1958-1959) e **Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço** (1958-1962). Nota-se que desta vez são nove poemas - não mais o reincidente número dez - uma vez que a busca pela poesia deslocou-se para outro tipo de concepção estética em que o tom solene não é mais o foco e a palavra, em sua matéria semântica e sonora, adquire maior validade para as composições poéticas. A poesia de Uchoa

Leite, deste modo, se modificou radicalmente em relação aos livros anteriores. Tão-somente após essa experimentação, de natureza concretista, o poeta será capaz de erigir um estilo considerado seu, de chegar a uma via própria, na qual **Antilogia** (1972-1979) será a primeira representante, tanto para o próprio poeta quanto para a crítica especializada. No entanto, acredito que essa obsessão por chegar a um tal estilo seu nunca aconteceu de fato, pois a angústia e o desejo de mudança sempre foram frequentes na poesia do autor. Aliás, ainda que a crítica não dê muita credibilidade aos livros iniciais do poeta, considerando-os, muitas vezes, imaturos, ou tão-só na qualidade de exercícios, não considero essas obras ausentes de um estilo, pois a procura pela poesia, a negatividade e a melancolia, é claro, também edificam um estilo de conceber versos.

A poesia de Sebastião Uchoa Leite foi, algumas vezes, alvo de críticas inconsistentes cuja avaliação depreciativa revelou, na verdade, uma incompreensão da complexidade de sua obra, como bem (ou mal) ilustram os artigos de Paulo Polzonoff Jr. e Rogério Pereira, do **Jornal Rascunho**, e Miguel Sanches Neto, colunista da extinta **Revista Bravo**. No primeiro, em matéria publicada pela internet no data de 03 de agosto de 2003, intitulada “O separador de sílabas”, os autores citados criticam acidamente a poética sebastiana com base no recém-lançado **A regra secreta** (2002):

Pintar a poesia com um verniz (de má qualidade) intelectual, mesclá-la com cenas do cotidiano – palavras de uso corrente – e tentar atizar a sanha do leitor com enigmas injustificáveis é a essência da poesia de Sebastião Uchoa Leite, um filho que carrega nos olhos as remelas da poesia concreta. (Vejam como o casamento entre os irmãos Campos e Décio Pignatari resultou em muitos filhos; alguns temporãos). Os resquícios do concretismo são o guindaste que tenta sustentar este *A regra secreta* – décimo livro de Uchoa Leite, e que prova que o tempo só faz bem ao vinho e a alguns afortunados. Uchoa começou a engatinhar na poesia na década de 60 e até agora ainda não aprendeu a andar (PEREIRA; POLZONOFF Jr, 2003, p.1).

Além da agressividade crítica os autores demonstram um desconhecimento das intenções artísticas do poeta, não apenas com a **Regra Secreta** (2002), mas também com **Signos/Gnosis e outros** (1962-1970), sarcasticamente mentalizado como um “filho que carrega nos olhos as remelas da poesia concreta” ou mais adiante no mesmo texto “Este encanto é compreensível num garoto a estourar espinhas no banheiro, mas é muito incompreensível que um senhor a beirar os 70 anos se entusiasme com a ultrapassada bobagem concretista, como é o caso de Uchoa Leite”. As composições poéticas de Sebastião Uchoa Leite com influência concretista estão muito longe da má qualidade intelectual, uma vez que a complexidade e a arquitetura do

poemas desvelam uma poesia tão bem construída quanto a poesia de Haroldo de Campos ou Augusto de Campos. Por mais que o poeta insista em afirmar que nunca foi um poeta concreto, e não acredito que o tenha sido mesmo, isso não se deve à qualidade dos poemas, mas sim pela brevíssima produção de poemas nitidamente concretos. Acredito, até mesmo, que Sebastião Uchoa Leite não foi um poeta concreto *stricto sensu* porque simplesmente não o quis, pois capacidade criativa para isso ele a possuía.

Ou, de acordo com Sérgio Alcides, em resenha publicada no **Jornal da Poesia** (2003):

Na época, a figura do poeta que se agigantava a cada publicação era o também pernambucano João Cabral de Melo Neto. Mais tarde, Sebastião ainda entrou em contato com os grupos de concretistas em São Paulo, mas nunca aderiu completamente ao movimento de Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Sua postura, sem ser reacionária, foi de independência. Isso permitiu que ele incorporasse contribuições importantes dos concretos, como a pesquisa formal associada ao anti-subjetivismo cabralino. Mas ao mesmo tempo que o preservava contra possíveis ingenuidades do construtivismo estético, de sua exagerada confiança no reino da técnica e do progresso – que comprometeria o projeto poético de Sebastião, mais voltado para a corrosão do que para a construção (ALCIDES, 2003, p.1).

Para Sérgio Alcides (2003) o poeta soube aproveitar da influência concretista a pesquisa formal, contudo não se lançou a um possível excesso de confiança na técnica concreta de escrever versos. O poeta, evidentemente, conhecia bem os recursos de composição concretista, porém preferiu uma via alternativa em que sua voz podia ser independente de vínculo com alguma vanguarda. Dos sonetos até os poemas de expressão visualmente concretistas podemos dizer que a poesia sebastiana é bastante experimental.

Em defesa de Sebastião Uchoa Leite, em especial à crítica realizada por Rogério Pereira e Paulo Polzonoff Jr. (2003), Fabrício Carpinejar em texto intitulado “Não para, não!” explica a necessidade de uma resposta para os autores de “O Separador de sílabas”:

A crítica O separador de sílabas, da edição de março do Rascunho, merece resposta para ampliar o debate. A hostilidade não convence e o sectarismo impede a livre interpretação [...] Não é a única vez que tentaram matar Sebastião Uchoa Leite. Recordo que o autor recebeu o prêmio Nacional de Poesia Murilo Mendes, em 2001, e um importante Jornal do Rio de Janeiro chegou a comentar, de forma equivocada, que a premiação havia sido póstuma. Não é também a última vez que ele ressuscita [...] O que alguns entendem como desleixo é desconforto crítico. Seguindo a linha desarmônica de A espreita, sua posição não é de um autor em campo, mas de um treinador, ocupando um espaço intermediário entre o livro e o leitor, como que prevendo os passos do verbo. É um voyeur lírico, antecipando-se na imaginação da

leitura. O silêncio tem a estratégia da persuasão. Saber mais é saber menos. A erudição articula o abismo. O escritor não está ali para ostentar sua fé na literatura, mas para pô-la à prova, em atitude cínica e irônica. Quem o lê ao pé da letra não o lê. É preferível esperar sentado (CARPINEJAR, 2003, p.1 -2).

Como se pode perceber Pereira e Polzonoff Jr. (2003) não foram os únicos a serem hostis à poesia de Sebastião Uchoa Leite. Para Carpinejar (2003), a incompreensão da obra sebastiana nasce de um “desconforto crítico”, pois os críticos não a entenderiam, por isso a agressividade. A poesia do autor, segundo Carpinejar (2003), é marcada por um “voyeur lírico” em que a imaginação do leitor torna-se fundamental. Sua poesia, desta maneira, não é para clarificar a mente dos leitores, ou apaziguá-los de prováveis dores, mas para gerar o abismo, a dúvida e a incerteza diante do artefato poético. Essa é a técnica poética de Sebastião Uchoa Leite que alguns críticos recusaram-se em aceitar ou em compreender.

Em “A eterna espreita”, de Miguel Sanches Neto, publicado originalmente na **Revista Bravo** em agosto de 2000, há uma crítica negativa com relação ao livro **A espreita** (2000). Nesta resenha o crítico acusa a poética sebastiana de ser “uma poética de saldos de leitura”:

Outra marca do livro é a referência a grandes escritores, seja de forma direta, com citação de trechos, seja através de adjetivos biográficos (“nuvens baudelairianas”, “inferno alighierico”, “mallarmaicos brindes”), o que não é o suficiente para encobrir as inúmeras frases que aparecem soltas nos poemas, mostrando uma entrega ao lugar-comum e uma escrita da repetição. Tudo isso revela que Sebastião Uchoa Leite, posicionando-se a reboque de uma biblioteca intransigente, lida e relida até a exaustão, produz uma poética de saldos, longe portanto da criação de um universo particular, tal como acontece com os escritores necessários à língua (NETO, 2000, p. 1).

O livro mencionado do poeta pernambucano não é foco de interesse para este trabalho, contudo a acusação de uma “poética de saldos” poderia muito bem ser relacionada à produção inicial de Sebastião Uchoa Leite. Ainda que a poética sebastiana tenha sofrido várias modificações em seu decorrer, não podemos negar uma característica que lhe é inerente: a complexidade. A poesia do autor pode ser considerada difícil, exigindo bastante do leitor, seja ele acadêmico ou não, neste sentido, a “poética de saldos de leitura” citada por Sanches Neto (2000), advém de um leitor insatisfeito, que não conseguiu entender a complexidade deste técnica expressiva do poeta. A poesia de Sebastião Uchoa Leite, como explicado nesta tese, possui também por recurso a autointertextualidade, logo, em muitos casos, o sentido de um poema só vai encontrar sua continuação em outro poema. O jogo de articulação entre os poemas é muito bem articulado e bastante complexo, por isso exige muito do leitor. A poesia sebastiana

é um labirinto árduo cuja saída só pode se dar para outro poema e este para o seguinte e assim por diante.

Em “Pelas brechas, Uchoa Leite encontrou a 3ª via” - resenha publicada na **Folha de São Paulo** em 29 de novembro de 2003 e escrita por Nelson Ascher - a obra inicial do poeta:

foi uma espécie de falso começo ao qual ele não deu continuidade imediata. Por quase duas décadas, Sebastião se retraiu, dedicando-se a outras atividades literárias e culturais, para somente cerca de duas décadas mais tarde, retomar uma carreira poética que não interromperia mais (ASCHER, 2003, p.1).

O “falso começo”, citado por Ascher (2003), aponta, muito certamente, para os três primeiros livros do poeta, em que a poesia de Sebastião Uchoa Leite era marcada por uma “hesitação”, sinalizada, inclusive, pelo próprio poeta em depoimento concedido a Augusto Massi (1991). No entanto, considero a expressão “falso começo” um tanto pejorativa para a produção inicial do autor, uma vez que essa ideia corrente, disseminada pela crítica sobre os primeiros livros de Uchoa Leite, pode implicar uma avaliação negativa para com essas obras. Para mim é evidente que ali existe um começo, mas não “falso” como nos informa Ascher (2003), mas um começo diferente de seus livros considerados capitais, exemplo de **Antilogia** (1972-1979). Os recursos empregados nessas primeiras obras são de outra natureza e desvelam um posicionamento filosófico na obra sebastiana que nunca foi abandonado.

O sujeito, em **Signos/Gnosis e outros** (1972-1979), ainda núcleo de seus poemas - possivelmente cansado e frustrado devido a uma busca contínua por uma poética que o defina - implode nesta terceira obra, de acordo com João Alexandre Barbosa (2002), pois “no terceiro livro há como que uma fragmentação da personalidade que, não se satisfazendo com as formas anteriores e perdendo a confiança, faz implodir a linguagem sobretudo através de rompimentos léxicos” (BARBOSA, 2002, p. 324). Para Barbosa (2002) há uma transformação visível entre o solene “Teoria do ócio”, de **Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço** (1958-1962), último poema do livro, e “Solinércia”, primeiro poema de **Signos/Gnosis e outros** (1962-1970), uma vez que

Se perguntas e respostas mais ou menos retóricas se sucedem no primeiro, movidos por aquele ócio figurativo da primeira estrofe, misturando transcendências e observações casuais, em que o lirismo ainda é veículo confiável, em “Solinércia” não há mais respostas porque não há perguntas e tudo não é senão afirmações imperativas criando, entre aquele lirismo e a linguagem, o espaço ácido de uma sátira mordaz a tudo que é, ou era, confiável, inclusive aquele ócio anterior, agora rebaixado a inércia e tédio (BARBOSA, 2002, p. 325).

A terceira obra, por conseguinte, seria a marca da fragmentação e implosão deste eu-poético, em particular por meio da linguagem. Segundo João Alexandre (2002) existe uma mudança bastante significativa entre um livro e outro, contudo para Luís Costa Lima (2012) o crítico viu com um otimismo exagerado **Signos/Gnosis e outros** (1962-1970). Para Lima (2012) a terceira obra de Sebastião Uchoa Leite ainda é imitação com a presença do fantasma de Czerny, ou seja, da imitação enquanto recurso de aprendizagem poética: “O fantasma de Czerny voltava a ser convocado para a aprendizagem de outra modulação. Não concordo, por isso, com o entusiasmo que o livro suscitava em João Alexandre” (LIMA, 2012, p.35). A imitação recai aqui, conforme o crítico, sobre a poesia de Haroldo de Campos, em sua força satírica. No entanto, as observações de João Alexandre Barbosa (2002) parecem ser mais interessantes que as de Luís Costa Lima (2012), pois a obra do poeta ultrapassa a qualidade do exercício poético. Há sim um motivo para o entusiasmo de João Alexandre (2002) com **Signos/Gnosis e outros (1972-1979)**, uma vez que a obra representa uma grande mudança em relação aos livros anteriores do poeta assim como poemas concretos muito bem realizados. O terceiro livro de Sebastião, ainda que só em sua produção poética no sentido de ser o único de feição concretista, é uma obra bem articulada, fruto de um intenso trabalho com a linguagem.

Diferentemente de João Alexandre Barbosa (2002) acredito que o “ócio” em **Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço** (1958-1962) já continha gérmens de inércia e tédio que dificultavam o trabalho artístico do sujeito, bem como ilustram os versos de “Teoria do ócio”: “Para que serves, liberto de tuas prisões,/ócio prodigioso e sem mistério?”. Ao lado do ócio as figuras do “sol”, “Sol, plenitude/do ócio estéril”, e da “mesa”, “Mesa tão vasta/ a tão pouco apetite”, por exemplo, também desvelavam o problema de criação literária. No terceiro livro de Sebastião Uchoa Leite, suponho que há, na verdade, uma intensificação da descrença nessas categorias referidas, com acréscimo de outras, que deveriam ser funcionais para a confecção poética, mas na realização do poema não funcionam assim, exemplo do “eterno”, presente no quinto poema do livro, “Retorno/Transtorno”: “O eterno sil o eterno enc o eterno cio o éter (...)/O eterno X o eterno Y o eterno etc./ O eterno (sic)”. O “eterno”, categorizado no poema, é visto como um empecilho para a realização poética, pois como provável representante de uma tradição literária deveria auxiliar o procedimento de criação estética, todavia não é isso que acontece. O “retorno” do “eterno” transforma-se em um “transtorno” para o eu-lírico. O poema, muito certamente, sugere ainda uma intertextualidade com “Eterno” de Carlos Drummond de Andrade, publicado em **Antologia Poética** (1983).

O livro **Signos/Gnosis e outros**(1962-1970), desta maneira, seria a intensificação desta descrença, que não encontrando caminho para se expandir nos livros anteriores, implode, principalmente, através da linguagem na terceira obra do autor. A obra é diferenciada das outras, em particular, por seu caráter solitário em relação aos livros anteriores e posteriores.

Para Luís Costa Lima (2012) a poesia inicial de Sebastião Uchoa Leite se encerra com **Signos/Gnosis e outros** (1962-1970), uma vez que

Constando de poemas escritos entre 1963 e 1970, também só será divulgado em 1988, em *Obras em dobras*. Apenas nove poemas em oito anos parecem indicar a renúncia da luta pelo poema. Sem negar essa possibilidade, no entanto, dois outros fatores hão de ser considerados. O primeiro tem sido pouco lembrado: com a dissolução do grupo de amigos e a perda do cargo de redator na Rádio Universitária, decorrentes do golpe de abril de 1964, Sebastião passará a contar tão-só com o respaldo da família (...) O segundo motivo não é menos forte. Ao mudar-se para o Rio, como dirá o próprio poeta, estará muito mais próximo da influência da poesia concreta (LIMA, 2012, p.34).

A frase de Luís Costa Lima (2012), “Apenas nove poemas em oito anos parecem indicar a renúncia da luta pelo poema”, sugere não tão-somente o período em que o poeta escreveu pouca poesia, mas talvez indique o abandono de um certo tipo de concepção de poesia para o crítico. É como se a época em que a escrita foi mínima sinalizasse um processo de mudança pela qual as crenças poéticas de Sebastião Uchoa Leite foram postas em cheque, isto é, um período de silêncio, marcado supostamente pela reflexão sobre a arte, para só depois emergir com outra poética.

Em **Signos/Gnosis e outros** (1962-1970) a procura pela poesia não trabalha mais naquele formato de **Dez sonetos sem matéria** (1958-1959) e **Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço** (1958-1962), pelo menos não por intermédio daquela postura de reflexão. A experiência com a poesia na terceira obra de Sebastião Uchoa Leite é de outra natureza, ainda que a angústia de realização estética esteja presente ali, como sugerem os versos de “Non possumus”, sexto poema do livro, em que o “nada” parece ser o único resultado presumível de uma poética: “A persona ou a sombra nua do nada/ A mandrágora envenenada do nada/As coordenadas do nada/ As metáforas as metonímias & /As polissemias do nada”. Desta maneira, podemos pensar que a obra é sim bastante dessemelhante das anteriores, contudo também mantém uma ligação com elas em virtude da imitação dos concretos e insatisfação com a capacidade criadora.

Segundo o poeta pernambucano, em resposta à pergunta de Fabrício Marques, presente no livro **Dez diálogos com poetas contemporâneos** (2008), é natural o conceito de poesia mudar, assim como a poesia, mas se para melhor ou pior esta é outra questão:

Acho correta a idéia de evolução do conceito. Quero dizer, transformação do conceito de poesia através da história. Não falarei sobre a evolução da poesia, veja bem, mas do conceito. Se para melhor ou pior, isso é outra discussão. Será apenas uma viagem do conceito através da história, numa visão que não é acadêmica ou professoral. Não se pretende ensinar nada, apenas mostrar (MARQUES, 2008, p. 138).

A resposta põe em evidência o valor da mudança do conceito de poesia através dos tempos, uma vez que se a poesia muda, com o conceito deve acontecer o mesmo. Em vista disso, pensando-se na poética sebastiana, podemos dizer que um sujeito em procura incessante pela poesia está, ao longo da busca, também edificando uma outra poética, quiçá distinta de um certo padrão de arte. Ou muito diferente daquilo que ele considerava arte. A poesia, portanto, transita entre ser isso e aquilo, modificando-se com diferentes finalidades estéticas.

Signos/Gnosis e outros (1962-1970) é uma obra constituída por somente nove poemas, dispostos na seguinte ordem: “Solinércia”, “Elogio da Prosa”, “Trívio”, “Signos/Gnosis”, “Retorno/Transtorno”, “Nos possumus”, “Textos/Pretextos”, “Dois tempos A” e “Dois tempos B”. A disposição deles lembra a do livro anterior, **Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço** (1958-1962), pois as composições poéticas exibem divergências formais entre si, que desvelam, na verdade, o processo de transformação pelo qual passa este sujeito durante a confecção da obra. Ao pé de cada poema, além disso, encontramos a data do ano em que foram escritos e, coincidentemente, as diferenças formais correspondem com o passar dos anos. A diferença entre os poemas, portanto, possui uma justificativa bastante objetiva: o passar do tempo. Assim “Solinércia” e “Elogio da Prosa” foram escritos em 1963, enquanto “Trívio” em 1964, que já introduz mudanças bastante significativas em relação aos anteriores. Por outro lado, “Signos/Gnosis” foi escrito em 1968 juntamente com “Retorno/Transtorno”, “Non possumus” e “Textos/Pretextos” enquanto “Dois tempos A” e “Dois tempos B” foram escritos em 1970. Os quase dez anos de elaboração de **Signos/Gnosis e outros** (1962-1970) revelam não apenas o longo período de edificação da obra, mas, inclusive, a mudança de preferências poéticas com o decorrer do tempo. Embora existam diferenças formais visíveis entre eles é importante esclarecer que semanticamente há muitas similaridades entre eles. A

experimentação da linguagem torna-se o principal caminho para a procura pela poesia neste terceiro livro de Sebastião Uchoa Leite.

Para Paulo César Andrade da Silva (2005), em sua tese sobre a poesia de Sebastião Uchoa Leite, a terceira obra do poeta nasceu no contexto de duas vanguardas importantes na poesia brasileira, do final dos anos 50 e início dos 60: a da “arte engajada, de conteúdo participante, e a vanguarda experimental, de vocação construtiva”. Nesse sentido, prossegue o autor, há destaque para o grupo “Tendência” (1957),

formado por poetas e escritores de Belo Horizonte, que buscou desvincular-se do mesmo modo da geração de 45 sob a influência direta de Drummond, João Cabral e do concretismo, como um exemplo de poetas de vocação construtiva. A produção poética de inclinação participante resultou em três volumes da antologia **Violão de rua**, publicada entre 1962 e 1963 sob a coordenação de Moacyr Félix, e no movimento da poesia *Práxis* (1962), que valorizou, em primeiro plano, o ato racional de compor, sem deixar, entretanto, de demonstrar forte preocupação com questões sociais e históricas (SILVA, 2005, p.19).

A arte engajada e a vanguarda experimental, certamente, influenciaram a escrita de **Signos/Gnosis e outros** (1962-1970), pois o poeta era bastante ligado, especialmente depois de ter se mudado para o Rio de Janeiro, ao que estava acontecendo no cenário atual de produção poética. O livro é, por conseguinte, decorrente de um amadurecimento em relação ao conceito de poesia e à mudança geográfica do poeta do Recife para o Rio de Janeiro.

3.1 Os poemas

Logo de início o “sol” - que já aparecera na obra anterior por meio do poema “Sol final”- surge em destaque no poema de abertura de **Signos/Gnosis e outros** (1962-1970):

SOLINÉRCIA

Em tensos solilóquios
Vives de solebrar
A tua solinércia:
Tuas só licitudes,
Tuas solitudes.
Com tal solipsismo
Amas o diefêmero
E soletras o sol,

De só letras o sol,
 Com o que o especulas,
 Ébrio de metaluz,
 Tuas malenergias
 Teus desisolamentos
 Em altos preditédios,
 O transtempo transtato,
 As transações em trânsito,
 As clarinformidades,
 Os reflexos perplexos
 De uma maquinumana,
 E a morte matemática
 Decepcionando
 A tua metafísica
 Perfeita e contrafeita.

O título do poema é formado pela junção do substantivo “sol” + o substantivo “inércia”. A inércia - que em física é a resistência que a matéria oferece à aceleração -, na maioria das vezes, é uma palavra empregada para indicar uma falta de reação ou imobilismo. Sua relação no poema com o substantivo “sol” acarreta a criação do neologismo “solinércia”. A palavra nova designa, por suposição, uma luz que não afeta o objeto, pois embora tenha como cerne a claridade, não é capaz de iluminá-lo ou é inerte. O objeto, muito provavelmente, é uma segunda pessoa, a quem o eu do poema se dirige: “Em tensos solilóquios/Vives de solebrar/ A tua solinércia”. O pronome possessivo “tua” aparece seis vezes no poema, com um variante, “teu”, juntamente com dois verbos na segunda pessoa do singular, “Vives” e “Amas”. Esta segunda pessoa, não denominada, pressupõe-se que seja representante de uma visão parcial das coisas, uma vez que, muito possivelmente, é atravessada por um “solipsismo”. O solipsismo, de acordo com o dicionário **Houaiss** (2009), é uma doutrina segundo a qual só existem o eu e suas sensações, sem participação de outros seres. No poema em estudo, em um caminho de leitura possível, podemos detectar uma crítica em relação a esta posição discursiva centralizada em apenas um ser, que, embora banhado pelo “sol”, exhibe uma visão reducionista das coisas. O seu solipsismo parece estender-se em todos os seus reflexos e ações intelectuais, dando-lhe um caráter de tensa solidão: “Em tensos solilóquios/Vives de solebrar/A tua solinércia:/ Tuas só licitudes,/ Tuas solitudes”. A segunda pessoa referenciada, aparentemente, é um sujeito que não para de falar/escrever ao mesmo tempo em que “solebra” – neologismo, suponho, com sentido aproximado ao verbo “celebrar”- este ato. Ele aparenta ser cuidadoso, lícito e solícito, no entanto, a sua fala é exibida como ineficaz, permeada por um “sol” inútil e inerte, que está, por sinal, presente em um jogo de dez palavras no poema: “Em tensos solilóquios/Vives de

solebrar/A tua Solinércia:/ Tuas só licitudes,/ Tuas solitudes/Com tal solipsismo(...)/E soletras o sol,/De só letras o sol". O "sol" é frequentemente relacionado ao estar "só", desvelando, por conseguinte, a solidão deste eu-poético. Logo, um "solilóquio". O gesto de falar interruptamente lembra algumas das considerações de Maurice Blanchot (2011) sobre o processo incessante da escrita, pois

A solidão que acontece ao escritor por força da obra revela-se nisto: escrever é agora o interminável, o incessante. O escritor já não pertence ao domínio magistral em que exprimir-se significa exprimir a exatidão e a certeza das coisas e dos valores segundo o sentido de seus limites. O que se escreve entrega aquele que deve escrever a uma afirmação sobre a qual ele carece de autoridade, que ela é própria sem consistência, que nada afirma, que não é repouso, a dignidade do silêncio, pois ela é o que ainda fala quando tudo foi dito, o que não precede a palavra, porquanto, na verdade, impede-a de ser palavra iniciadora, tal como retira-lhe o direito e o poder de interromper-se. Escrever é quebrar o vínculo que une a palavra ao eu, quebrar a relação que, fazendo-me falar para "ti", dá-me a palavra no entendimento que essa palavra recebe de ti, porquanto ela te interpela, é a interpretação que começa em mim porque termina em ti. Escrever é romper esse elo. É, além disso, retirar a palavra do curso do mundo, desinvesti-la do que faz dela um poder pela qual, se eu falo, é o mundo que se fala, é o dia que se identifica pelo trabalho, a ação e o tempo (BLANCHOT, 2011, p. 17).

Para Blanchot (2011) quando o processo de escrita se inicia não há mais como interrompê-lo, do mesmo modo que também não é imaginável separar a relação entre o escritor e a obra em confecção. Depois de iniciada a escrita a palavra não é mais repouso - sentido definitivo e último - uma vez que se transforma em um ato contínuo em que a "dignidade do silêncio" não é mais viável. Esse é um dos motivos do sujeito falar de modo incessante. O processo de escrita para o ensaísta francês quebra a ligação entre o eu e a palavra, pois a palavra começa no eu-poético e termina em um "tu". O procedimento nunca se detém e a fala torna-se interminável. Sendo assim, escrever seria retirar a palavra do mundo, já que se um eu fala é do mundo que ele fala e a palavra transforma-se em motivo de trabalho, de ação e de tempo: a realização da obra literária.

O "solilóquio" do poema em estudo, deste modo, parece ter a ver com as especulações de Blanchot (2011) sobre a fala incessante, pois o eu-lírico - além de cerne de seus poemas, uma vez que sua razão criativa é vista com desconfiança constantemente - se foca na ação contínua de discorrer sobre o processo de criação poética. É um sujeito que está todo o tempo falando sobre si e sobre sua obra e que de tão veiculados um ao outro, muitas vezes, torna-se difícil saber qual é qual. Aliás, após essas considerações, é possível pensar que esta segunda pessoa, a quem o eu do poema se dirige é, na realidade, o próprio sujeito escrevente. O jogo de

simulação, suponho, acontece neste momento, uma vez que o sujeito se disfarça de uma segunda pessoa para, talvez, esconder-se de sua própria crítica. Essa é uma das razões do sujeito sebastianiano não ser confiável, pois, muitas vezes, o aviltamento de posições discursivas de outros pode desvelar, na verdade, uma crítica a si mesmo, em particular de sua razão criativa. O recurso de ocultar-se em uma segunda pessoa pode sinalizar ainda, segundo as anotações críticas do poeta citadas em **Jogos e Enganos** (1995), aquela função da arte como artifício. Ou seja, é uma representação cênica, como bem esclareceu Sebastião Uchoa Leite ao analisar o livro **Auto de fé** (1992) de Elias Canetti. É como se o sujeito se teatralizasse em segunda pessoa e nisso reside sua simulação. A técnica de esquivar-se de si mesmo já fora empregada no poema-chave de **Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço** (1958-1962) para, acredito, em outra possível leitura, realizar uma crítica mais incisiva, analítica, sobre seu próprio conceber literário. O distanciamento de si mesmo, por intermédio da segunda pessoa neste contexto, igualmente favorece uma crítica mais válida sobre os recursos poéticos empregados por este sujeito. Mais uma vez, deste modo, sua capacidade criadora é motivo de crítica e suspeita, por isso a ironia dos versos finais: “E a morte matemática/ Decepcionando/ A tua metafísica/perfeita e contrafeita”. Nesses versos ressurgiu a figura da “matemática” associada à composição poética, pois ela estivera também presente em “Tempus fugit n.º 2”, de **Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço** (1958-1962). No entanto, em “Tempus fugit n.º 2” - “Matemática do passeio/ Composições do livre arbítrio, adeus!/As traças devoram/ os livros de estampas góticas ou modernas” - a “matemática do passeio”, desconfio, está voltada para o pensamento racional e objetivo deste eu-poético aliada, igualmente, a um perambular deste enquanto pensa a poesia. Ou seja: ao mesmo tempo em que o sujeito anda ele pensa em seus poemas de forma matemática, objetiva. Esta postura de reflexão sobre o poético, esta “matemática”, é algo de que o sujeito deseja se livrar, o que explica a existência do “adeus!” na sequência. Em “Solinércia” o papel da “matemática”, embora ainda relacionado à composição poética, assoma para “decepar” o próprio poema. Ou seja, a “matemática”, neste caso, possivelmente até no anterior, seria uma das representantes da razão do eu-lírico. Em “Tempus fugit n.º 2” ela é um método do qual ele ambiciona se libertar, uma “composição do livre arbítrio”, porém em “Solinércia” ela se transforma em “morte matemática” com a capacidade de decepar. Provavelmente ela se torna uma morte prevista e calculada pelo eu-lírico. Há uma intensificação do drama deste sujeito portanto, pois do desejo de fuga de um método nasceria o seu extermínio por decapitação. A cabeça da razão é decepada e outro verbo não expressaria melhor esta vontade de aniquilar uma razão que impõe técnicas de escrever versos. A razão, em crise já há algum tempo na poética sebastianiana, julga seu próprio método de realização artística, por este

motivo, na composição poética, decepa a si mesma ou a sua própria “metafísica”, que leio aqui enquanto método de criação. Ela é contraditória - assim como dissimulada em virtude do jogo de ocultamento instaurado no poema - porque apregoa por intermédio de si mesma o seu hipotético fracasso. Em virtude disso a terceira obra do poeta pernambucano revela-se mais consciente sobre a dificuldade de realização literária assim como mais ácida em relação ao que produz.

Na sequência do livro tem-se o poema “Elogio da prosa” em que há elogios, como o próprio título anuncia, ao caráter e funcionalidade da prosa, mas, ao mesmo tempo, apontamentos sobre seus prováveis problemas. A contradição neste poema é o principal elemento que caracteriza o jogo poético de “Elogio da prosa”. Este poema lembra, inclusive, em gesto semelhante, os versos finais do último soneto de **Dez sonetos sem matéria** (1958-1959), “Tarde dos olhos meus, lume estelar/do meu humor, azar de malmequeres,/ verso que desfolhei da minha prosa”, e o poema “Transparências” de **Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço** (1958-1962) em que a prosa aparece para engendrar alguma solução ao tormento da escrita: “Nada fala: assiste,/ nem eufórico nem triste./ Simples ser de prosa,/calmo, coisa final”. O papel da prosa, na poética sebastiana, é bastante ambíguo, pois ora é solução, ora problema ao escrever poesia. Os versos de “Elogio a prosa” comprovam, justamente, esta ambiguidade:

A prosa é uma bala. Cabala
controversa, cabala inversa.
A prosa é uma razão rasa,
sem melopéia ou centopéia.

A prosa é rara e clara, e fica,
transpondo o que a clarifica.
A prosa é uma rota ativa:
linha reta e não rotativa.

A prosa não é rosa nem glosa,
e, sem ser hasta, não é casta.
Dura, perdura, e sem ser pura,
A prosa é uma coisa ciosa.

A prosa não condiz, mas diz,
sem dicções nem condições.
Não tem emblemas, nem problemas:
A prosa é uma causa cabal.

A prosa quando aparece na poesia Sebastião Uchoa Leite é quase sempre como menção apenas, seja por termos temáticos ou referências. Geralmente, ela aparece em contraposição à poesia. Os “elogios da prosa” na composição poética citada parecem sinalizar, como se pode perceber, mais uma crítica ao gênero do que um hipotético elogio a ele. A ironia em relação à prosa recai, especialmente, sobre o seu provável excesso de luz, já que a prosa, como se sabe, é ligada à razão por sua linearidade e vínculo com o raciocínio argumentativo e filosófico.

Para Luís Costa Lima (2012) a menção à prosa na poesia de Sebastião Uchoa Leite no caso, sugere, em referência a sua poesia inicial, a frustração diante da incapacidade poética de criar versos, totalmente, originais e desvinculados de relações com a prosa. A ideia de entregar-se ao acaso surge, aqui, segundo o crítico, uma vez que “não se preocupar em demasia com o que fazer da vida aceitando a prosa se, afinal, o verso pretendido lhe escapasse” (LIMA, 2012, p. 70). Para o crítico aceitar a prosa teria a ver com o pressuposto de aceitar o acaso - confundido, suponho, neste contexto, com uma provável incapacidade de escrever versos - que pode ser, até mesmo, uma ideia condizente com aquele que vive em ociosidade. O sujeito, neste sentido, aceitaria o acaso como uma eventualidade devido a sua hipotética inteligência limitada para realizar o que almeja. Entretanto, como exposto, é um sujeito não confiável, dissimulado, com o qual devemos tomar cuidado, já que toda a sua poética é um articulado jogo de linguagem.

Por essa razão escolhi nesta tese não considerar, na íntegra, as reflexões de Luís Costa Lima (2012) sobre o papel da prosa nas obras iniciais do poeta pernambucano porque creio que a função da prosa nos poemas sebastianos vai além da frustração poética da incapacidade de inventar versos, mas abarca a dúvida quanto ao valor da obra de arte em virtude dos jogos poéticos possíveis. A indagação, desta maneira, repousa sobre o questionamento do que é arte e qual seu valor na contemporaneidade. Logo a contradição, aliada à ironia e ao humor, pode ser considerada como o procedimento empregado pelo poeta para questionar a validade da obra artística.

Em “Elogio da prosa” a contradição é uma técnica frequente – uma vez que a “prosa” transforma-se em um percurso de mão dupla - em que ora é “rara”, “clara”, “rota ativa”, “linha reta”, “dura”, “perdura”, “diz” e “causa cabal”; ora “bala”, “Cabala/ controversa”, “cabala inversa”, “razão rasa” e “coisa ciosa”. Além daquilo que não é: “melopéia”, “centopéia”, “não rotativa”, “rosa”, “glosa”, “hasta”, “casta”, “pura”, “não condiz”, “sem dicção nem condições” e finalmente “não tem emblemas, nem problemas”. O poema começa com a afirmativa de que a “prosa” é uma “bala” que talvez, por sua linearidade e objetividade, assemelhe-se à trajetória de qualquer projétil de forma esférica. O caráter incisivo da prosa é comparado ao trajeto da

bala, objetivo em “linha reta”. No entanto, como explicado, a questão não permanece tão-só em “elogios”, mas se contamina por declarações de teor contrário, depreciativas como nos versos “A prosa é uma razão rasa/ sem melopéia ou centopéia”. A razão, seguramente uns dos cernes problemáticos da poética inicial de Sebastião Uchoa Leite, é manifesta aqui, pois ela é alvo de crítica por meio dela mesma. A vontade de elaborar versos desvinculados da prosa, supostamente, põe o eu-poético em uma situação delicada em que a prosa ora é benéfica, visto que é “clara” e “fica”, contudo também pode ser “rasa” e sem musicalidade, “melopéia”, ao mesmo tempo em que “perdura”, e quiçá, por causa deste agente, seja uma “causa cabal”. Ou seja, o provável fim daquele, se lembrarmos as observações de Luís Costa Lima (2012), que não conseguiu chegar à poesia sem o auxílio da prosa. Ou ainda por não chegar à poesia teve de recorrer à prosa.

Após o “Elogio da prosa” há o poema “Trívio”, escrito em 1964, logo um pouco distante temporariamente dos poemas anteriores, escritos em 1963. Para Luís Costa Lima (2012) o título do poema se refere ao caminho que se triparte, tal como o estudo medieval de disciplinas preparatórias para o *quadrivium*⁵. Além disso, “o fato é que “Trívio” é uma aproximação elementar da solução dos concretos: duas palavras, “grafo” e “grafada”, geradores dos primeiros versos, provocam a solução da estrofe: “O grafo da letra/A letra grafada/O grifo da letra” (LIMA, 2012, p. 35) O poema, igualmente, é constituído por pares e trios de palavras/figuras que geram interessantes combinações de sentido, como é possível notar por meio de grifos meus:

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*.

2.2 A **crosta** do *poema*
O *poema* **crestado**

⁵ “**Quadrivium**: \quadriwíum\ [lat.] s.m. na Idade Média, o conjunto dos quatro ramos do saber (aritmética, geometria, música e astronomia), orientados pela matemática, que compunham, com o *trivium*, as sete artes liberais ministradas nas universidades GRAM pl.: *quadrivia* (lat.)”(HOUAISS, 2009).

A **crista** do poema.

3.1 O **trevo** da arte

A arte **travada**

O **travo** da arte.

3.2 A **droga** do tempo

O tempo **dragado**

A **draga** do tempo.

Observe-se que “Trívio”, tal como o próprio título expressa, é um poema em que o número três é fundamental, uma vez que as estrofes, além de serem organizadas por três versos cada - marcadas por números que vão de 1.1 até 3.2 - são construídas por um jogo de seis palavras em cada uma delas, bem como podemos notar na primeira estrofe: “O **grafo** da *letra*/A *letra* **grafada**/O **grifo** da *letra*”. Do vocábulo “grafo” derivam mais duas palavras “grafadas” e “grifo”, um procedimento poético que se reitera nas outras cinco estrofes. Ou seja, de uma palavra inicial, ou palavra-base, lançam-se palavras provenientes por aproximação sonora ou semântica. Sendo assim, temos a seguinte distribuição de vocábulos no poema, com base nas palavras em negrito: “grafo/grafada/grifo”, “cravo/cravada/crivo”, “prega/pregado/praga”, “crosta/crestado, crista”, “trevo/ travado/ travo” e “droga/dragado/draga”. Diferentemente destas palavras que sofrem variação de sentido e som a cada verso, encontramos também a distribuição de vocábulos que não se modificam a cada verso, sendo, conseqüentemente, reproduzidos em cada verso como a palavra “letra” em itálico na primeira estrofe: “O grafo da *letra*/A *letra* grafada/O grifo da *letra*”. O mesmo método é utilizado nas estrofes seguintes com os vocábulos “língua”, “verso”, “poema”, “arte” e “tempo”. Isto é, cada uma dessas palavras serve de mote para uma estrofe. Ao lado deste procedimento detectamos outra subdivisão, desvelada pela presença dos números, que esboçam uma relação por encadeamento numérico entre a primeira e a segunda estrofe, por exemplo:

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.

A sequência 1.1 e 1.2 sinaliza uma relação entre a palavra-base da primeira estrofe, “letra”, e a palavra-base da segunda estrofe, “língua”. Logo há, igualmente, uma ligação entre

“verso” e “poema”, “arte” e “tempo”. Os pares de palavras, portanto, tem uma ligação de sentido a “letra” se relaciona com a “língua”, o “verso” com o “poema” e a “arte” com o “tempo”. De acordo com Luís Costa Lima (2012), a técnica utilizada neste poema é corriqueira no concretismo, pois os dois primeiros versos de cada estrofe propiciam o aparecimento do terceiro, bem como uma solução para a problemática explorada pelos versos iniciais. Ou seja, parafraseando o poema, é como se “o grafo da letra” e a “letra grafada”, escrita por um conjunto de sinais, gerassem, na realidade, um “grifo” na “letra”. A figura do “grifo” é significativa para a composição poética, já que além do animal mítico - com cabeça, bico, asas de águia e corpo de leão - representa a sabedoria e a força, porém, antes, pode denotar um assunto obscuro, de expressão ambígua. O “grafo da letra” ou a “letra grafada”, assim sendo, revelam tanto a capacidade de sabedoria e força da palavra poética quanto a sua obscuridade de natureza ambígua, uma vez que o poema é bastante metalinguístico. Na segunda estrofe o procedimento estético se reitera porque “o cravo da língua” e a “língua cravada” favorecem o “crivo da língua” assim como a “prega do verso” e o “verso pregado” concebem a “praga do verso”. O gesto é repetido nas três estrofes seguintes. Deste modo, podemos constatar que o poema de Sebastião Uchoa Leite gira, essencialmente, em torno de seis categorias basilares para a sua elaboração: a “letra”, a “língua”, o “verso”, o “poema”, a “arte” e o “tempo”. Em cada uma delas há também um problema que as corrói apesar de suas qualidades, desvelando, muito certamente, a dificuldade de criação literária do eu-poético ao lidar com estas categorias, até mesmo, o “tempo”, empregado para fechar o poema:

3.2 A droga do tempo O tempo dragado A draga do tempo.

O tempo, como é possível adivinhar, tem bastante representatividade nas obras iniciais de Sebastião Uchoa Leite. A categoria passa por alterações com o decorrer da produção poética de Sebastião, conservando seu cerne, mas transformado de acordo com os interesses artísticos do sujeito. Isso, inclusive, é um exemplo do conceito de projeto em espiral citado por Paulo César de Andrade da Silva (2005) ao explicar o volume **Obras em dobras** (1960-1988):

Em 1988, a coleção **Claro enigma** da editora Duas Cidades, idealizada por Augusto Massi, reúne a produção poética de Sebastião Uchoa Leite de 1960 a 1988 no volume **Obra em dobras**, título expressivo e revelador do projeto deste livro. Lendo retrospectivamente o conjunto de poemas produzidos em mais de duas décadas, o leitor perceberá, nesta obra, que a escrita poética de Uchoa Leite é um contínuo desdobrar-se — uma permanente transformação

em espiral — configurando uma trajetória poética que segue uma visível linha evolutiva. Tal evolução não significa uma incessante busca de novas formas de expressão *per se*, mas antes, o refinamento de procedimentos que o poeta operou ao longo de quatro décadas exercitando o ofício da poesia e perseguindo alguns temas (SILVA, 2005, p.5).

A reunião das obras de Sebastião Uchoa Leite de **Dez sonetos sem matéria** (1958-1959) até **Cortes/Toques** (1983-1988) compõe o volume **Obras em dobras** (1960-1988), reunião parcial da poesia sebastiana, posto que após esse livro existem outras publicações. Para Paulo de Andrade (2005), ao lermos a poesia do poeta pernambucano podemos verificar que a escrita poética é um ininterrupto desdobrar-se, configurando-se “uma trajetória poética que segue uma visível linha evolutiva”, como numa “transformação em espiral” (SILVA, 2005, p. 5). Desta maneira, as categorias poéticas presentes na poesia de Sebastião Uchoa referidas até aqui passam por uma transformação evolutiva com o decorrer de sua produção poética, chamada por Paulo de Andrade de “transformação em espiral”. A ideia do crítico é bastante análoga às considerações do próprio poeta em seu livro **Crítica Clandestina** (1986), mas com alusão à poesia cabralina em um capítulo intitulado “Máquina sem mistério: a poesia de João Cabral de Melo Neto”. Neste ensaio o crítico Sebastião Uchoa Leite (1986), apoiando-se nas especulações de Luís Costa Lima (1968), aponta para uma evolução em espiral na poesia de João Cabral que se manifesta pela reinvenção do modo operatório:

Após a fase crisálida (*Pedra do sono*), esboça-se nos livros seguintes, *Os três malamados* e *O engenheiro*, a crítica da razão poética a ser desenvolvida. Instalam-se, já, as “ideias fixas” posteriores. A evolução do poeta se dá “não por saltos, mas em círculos”, observa LCL. Evolução em espiral que se caracteriza pela reinvenção do modo operatório (LEITE, 1986, p. 115).

A poética de Sebastião Uchoa Leite, neste sentido, tem seu desempenho parecido, evolução em espiral, à poética de João Cabral de Melo Neto. Tanto a poética cabralina quanto a poética sebastiana seguem um roteiro de ideias fixas que se modificam com o transcorrer de seus livros.

Na ordem das composições poéticas de **Signos/Gnosis e outros** (1962-1970) encontram-se agora quatro poemas de Sebastião que se assemelham à produção poética de Haroldo de Campos e próximos à vanguarda experimental e à experiência concretista: “Signos/Gnosis”, “Retorno/Transtorno”, “Non Possumus” e “Textos/Pretextos”, todos escritos no mesmo ano de 1968. A noção de jogo torna-se ainda mais cara para essa fase da poesia sebastiana, uma vez que a palavra, em sua matéria semântica e sonora, adquire maior validade para o poeta.

Em “Signos/Gnosis”, de imediato nos primeiros versos, nota-se um jogo com a palavra “girassol”. O vocábulo se torna “girassombra” “giralfombra”, “alfassombra”, “alfassol” e “alfaías”. Todas essas palavras têm por início o substantivo “alfa”: a primeira letra do alfabeto grego, que tem por significado o princípio. A presença recorrente do “s”, nestes vocábulos, também dá início a uma imagem que será constante na produção poética de Sebastião Uchoa Leite: a figura da serpente, herdada da poesia de Valéry e da sinuosidade de sua poética. A importância da serpente surge, sonoramente, em “Signos/Gnosis” para, em seguida, ser figurativizada nas obras vindouras. Neste poema o sujeito questiona, em especial, o valor da validade da linguagem literária:

Signos/Gnosis

Girassol girassombra giralfombra
 alfassombra alfassol alfaías
 Coisas ciosas
 causas ociosas

Coisas que são signos
 Causas que são gnosis
 Gnosis de signos consecutos
 Pour bien conduire sa raison
 Entre o ventre e a cabala dos cabelos
 Ao centro do que é de dentro
 Não do que termina mas do que mina
 Centrodentro sem trâmites nem limites
 Ombro de sombra trevo de trevas
 onde se
 ouvelêfalaouvelêfalasilenciouve
 O que se pensa o que se diz o que se dispensa
 O que se diz que se pensa
 O que se pensa que se diz
 Os que só agem os que só linguagem
 Sensamento + pensação
 em
 Discrecionários + dinoglossários + focabulários
 onde

Nada nunca é igual a qualquer coisa
 Tudo que é contudo tanto que é entretanto
 Acaso/ocaso + dádiva/dúvida + pacto/cacto
 eis que

Gira a sombra gira o assombro
 Pressões + impressões + compreensões
 Engastes + desgastes
 O mesmo a esmo
 Obra/soçobra
 Obraberta
 Em citações contra *diktaten*
 Dialética & dietética

A miséria da filosofia
 Contra a filosofia da miséria
 Os enigmas contra os paradigmas
 As palavras contra as parábolas
 O olho contra os ferrolhos
 Olhouvindo
 Escutando o oculto
 Prosa *a tempo giusto*
 Musamatéria
 Prosódica/episódica

e

A vida ávida
 Etc.

Em primeiro lugar há, no poema que dá título ao livro, uma espécie de *gnose do signo*. A gnose, como é de informação geral, é a ciência do conhecer - seja de caráter esotérico, espiritual ou místico - deste modo, o poema, supõe-se, seria uma proposta de conhecimento do signo ou um esboço das relações entre signo e gnose. Essa seria sua tese inicial. Contudo, a gnose no poema apresenta o signo mais como um elemento para confundir do que para revelar sua verdadeira estrutura interna. O jogo da linguagem vem justamente apontar para essas contradições suscitadas pela própria palavra poética. O modo como o eu-poético brinca com as palavras no poema instala, na verdade, o seu jogo da linguagem:

O que se diz que se pensa
 O que se pensa que se diz
 Os que só agem os que só linguagem

A sequência dos versos comprova a ambiguidade da linguagem literária, uma vez que sugerem questões como: os que só agem? agem sozinhos? os que são somente linguagem? só imobilidade sem ação? sós na linguagem? Essas perguntas, retiradas dos versos mencionados, sinalizam outra preocupação: não é somente a validade da linguagem literária que é posta em cheque, mas a própria crise de representação da linguagem. A linguagem enquanto veículo de confecção da poesia.

O eu-lírico, desta maneira, discute o caráter líquido das palavras por intermédio de um jogo linguístico de palavras arremessadas contra palavras, de palavras extraídas de dentro da mesma palavra. A mobilidade das palavras é o que gera sua liquidez. A extração, além disso, gera o conflito - a luta com palavras que originam significados antagônicos - ao mesmo tempo em que deixa claro a fragilidade das certezas da maior parte dos conceitos, encontradas nas seguintes expressões, por exemplo: “O mesmo a esmo” (o mesmo, o conhecido e previsível

arremessados ao acaso), “Obra/Soçobra” (a obra, que deveria ser consistente, esmorece), “Dialética/dietética” (da tese e antítese uma síntese, um conceito respeitado da filosofia de Hegel, há uma associação ao estudo da dieta), “A miséria da filosofia/ contra a filosofia da miséria” (embate entre Marx e Proudhon; o primeiro um ícone do socialismo e o segundo um ícone da anarquia), “O olho contra os ferrolhos” (a visão contra as portas e janelas fechadas por trancas de aço), dentre outros jogos com palavras para engendrar significados opostos. As possibilidades de leitura deste poema, como é presumível mentalizar, são extensas e desvelam a riqueza e complexidade de sua arquitetura. Além disso, o papel da prosa também ressurgue nele quando este se aproxima do final:

Olhouvindo
Escutando o oculto
Prosa *a tempo giusto*
Musamateria
Prosódica/episódica
e
A vida ávida
Etc.

“O olho contra os ferrolhos”, provavelmente a razão criadora, tenta escutar “o oculto” para instaurar a palavra poética, porém, outra vez - enquanto solução ou problema - a prosa reaparece no verso “Prosa *a tempo giusto*”. *Tempo giusto*, do italiano, é um termo musical que significa “no momento exato” e geralmente implica um direcionamento ou retorno a um tempo anterior da música para garantir o ritmo. Em “Signos/Gnosis” a expressão aparece ao lado do vocábulo “prosa” para designar, talvez, o valor da prosa para algumas dificuldades de realização estética para a poesia, recordando Luís Costa Lima (2012). A prosa, conseqüentemente, pode ser visualizada no poema como um recurso de saída poética quando emerge no *tempo giusto*, “no momento exato”. Ouve-se e escuta-se “o oculto”, portanto, quando a prosa é empregada no momento certo. Assim, podemos concluir que a prosa neste poema pode ser entendida como uma saída para a poesia desde que utilizada com inteligência pela razão criadora. Aliás, a presença dela no poema pode indicar igualmente um questionamento dos limites e diferenças entre os gêneros prosa e poesia. A leitura deste poema, sendo assim, não pode repousar em certezas, uma vez que a ambiguidade é uma das principais características que o definem. A poesia de Sebastião Uchoa Leite trabalha no âmbito do signo, da sua materialidade concreta, estabelecendo relações de sentido na maioria das vezes contraditórias.

Para encerrar o poema tem-se o verso “a vida ávida” que sugere, dado a incidência da vogal “a”, uma abertura e clareza para todas as possibilidades de inserção na matéria poética:

a palavra. O poema se finaliza, por conseguinte, de modo positivo, pois mesmo que as experimentações de influência concretista também sejam uma forma encontrada para exercer uma aprendizagem poética com a negatividade, a luz fecha (ou abre?) o poema com a expansão de possibilidades de aventuras poéticas. A “vida” está “ávida”, isto é, ansiosa, sedenta e ainda sem significado, bem como se estivesse em estado de gestação de todos os possíveis e imagináveis.

No segundo poema, dos quatro citados, “Retorno/transtorno”, detecta-se, bem como em “Signos/Gnosis”, a preferência do poeta por dois nomes nos títulos de seus poemas. Isso revela a combinação desses nomes que, na maioria das vezes, entram em choque para provocar significados ambíguos. Em “Retorno/transtorno” o eterno pode ser lido de muitas maneiras, no entanto, acredito que ele, tal como as outras categorias citadas até aqui na poética sebastiana, também foi categorizado, tornando-se, consequentemente, um elemento poético necessário e prejudicial para a realização literária. Aliás, é importante dizer que essa categoria, na realidade, engloba todas as outras. Ou seja, o eterno compreende todas aquelas categorias que sobrevivem com o decorrer do tempo, visto que todas elas são eternas porque deram certo no cenário artístico. O tempo, o silêncio e o ócio relacionados à elaboração da arte, por exemplo, certamente são categorias eternas. A tópica da perenidade, de acordo com Francisco Achcar (1994), é um tema bastante comum na poesia, empregado desde a poesia horaciana até poetas mais recentes como Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira. O eterno, além disso, tem a ver com a presença inevitável destas categorias para a realização da arte, pois é difícil criar sem elas ao mesmo tempo em que é difícil fugir delas. O desempenho do eterno, portanto, assemelha-se ao papel da tradição literária. Ele é fundamental, porém pode se converter em um problema quando impede a manifestação do novo. O título do poema, “Retorno/Transtorno”, deixa bem claro a angústia em lidar com um “eterno” que pode ser “retorno” e “transtorno” concomitantemente durante a realização artística:

RETORNO/TRANSTORNO

O eterno sil o eterno enc o eterno cio o éter
 Deste esp destes paç destes espaços
 O eterno X o eterno Y o eterno etc.
 O eterno (sic)
 O eterno das horas seculares e instantâneas
This all changing word

As eternas colinas ermas
 Os eternos espaços infinitos
 O eterno termo cambiante
 A eterna penumbra o eterno morno
 O eterno intermédio o eterno tédio sem remédio
 O eterno se o eterno quando
 O eterno ora, logo. . .
 As eternas apostas sobre o eterno
Queste parole di colore oscuro
 A larva o torvo o corvo
 O que está em torno do
 O eterno retorno do eterno ciclo
 Os eternos valores supremos do espírito
 O que está sobre
 O que está além do cógito
 Ou aquém do ergo
 A eterna gosma cósmica
 A eterna cólica melancólica
 O eterno logos
 O eterno analgésico da analogia
 O metaeterno o transeterno
 O ultraeterno
 O metaptyx do poema
 O eterno transtorno:
La eternidade, un juego
O una fatigada esperanza
 O eterno? As eternas
 O eco das cisternas ocas do eterno
 Erno erno erno

O poema, como se pode averiguar, lida com uma série de referências em sua construção, uma vez que a categoria “eterno” é questionada de múltiplas formas. Intertextualidades com as obras de William Shakespeare, **Vida e morte do Rei João** (1954), Dante Alighieri, **Divina Comédia** (1985), especificamente Inferno Canto III, e Jorge Luís Borges, **História da eternidade** (1991), aparecem em itálico para reforçar a tese em que repousa o poema: as infinitas possibilidades de desempenho do eterno, em especial, dentro de cenário de realização estética. O método de escrita deste poema lembra bastante o do poema precedente, pois bem como aquele “Eterno/Transtorno” tem um articulado jogo de linguagem que explora, essencialmente, a relação entre as palavras e os sentidos engendrados por esse vínculo. O poema tem início com um processo que sugere a criação do eterno em virtude da presença de vocábulos como “sil”, provavelmente uma abreviação de silabar, princípio de toda alfabetização - ou talvez uma abreviação de silêncio devido aos espaços em branco - e “cio”, período fértil de muitos mamíferos. Ademais, os próprios espaços em brancos entre as palavras, dispostas, muitas vezes, tão-somente por sílabas, sinaliza esse artifício de elaboração do poema em início,

em processo de nascimento: “O eterno sil o eterno enc o eterno cio o éter/ Deste esp destes paç destes espaços”. O “sil”, o “enc”, o “cio” e o “éter” indicam o ato de preparação para o nascer do poema, inclusive de seu próprio espaço na página: “Deste esp destes paç destes espaços”. Após configurado o espaço do poema, que igualmente é o espaço da palavra poética, ele pode começar: “O eterno X o eterno Y o eterno etc/ O eterno (sic)”. Agora os cromossomos masculino e feminino suscitam o eterno que é também “etc” e “(sic)”. A locução conjuntiva “etc” e o advérbio, “(sic)” revelam respectivamente as inúmeras possibilidades de manifestação do “eterno” assim como seus limites de leitura, sinalizados pelo advérbio “(sic)”, isto é, como está escrito. Ao mesmo tempo que o eterno é “etc” é ainda uma categoria imutável, como algo externo que não pode ser alterado e por isso, talvez, deva ser respeitado na condição do que é. Na sequência disso o sujeito começa a elencar as diversas manifestações do eterno em espaços comuns do cenário literário, tais como: “colinas ermas”, “espaços infinitos” e “penumbra”. Temas comuns em um certo tipo de literatura que são ironizados por expressões como “eterno morno”, “eterno intermédio” e “eterno tédio”, por exemplo. A crítica é constante e desvela a ambiguidade de uma categoria tão basilar ao mesmo tempo em que pode ser tão problemática para o trabalho literário. A expressão “eterno morno”, neste contexto, sinaliza, com certeza, o monótono daquilo que se repete enquanto “o eterno intermédio” sugere algo que continuamente está a caminho, mas nunca atinge um alvo, por isso “o eterno tédio sem remédio” de uma repetição que nada mais tem fornecido além de “transtorno”. A razão reaparece neste poema, em particular, por meio do vocábulo “cógito”, recuperado, provavelmente, da proposição fundamental do cartesianismo *cogito, ergo sum* (penso, logo existo). Ela, como já se tornou previsível, é um dos centros articuladores do universo poético de Sebastião Uchoa Leite, logo é quem contesta a categoria do eterno, que também parece se confundir com o próprio transtorno da razão poética e do poema em ter de lidar com isso.

Da categoria do eterno passa-se para o nada de “Non possumus”, em latim “não possuímos”, em que o nada é destaque. Tudo o que a arte até hoje foi capaz de construir culmina no nada, reforçado por uma espécie de niilismo contínuo:

Goya y la Nada
Mallarmé et le
Rien, ou quase uma arte

Pintores e poetas são apresentados em uma relação com o nada, numa relação que resulta no ser e o nada sartreano, em que a própria filosofia, afinal, sucumbe à perenidade do nada: “A anima sensibilis a ars combinatoria/E a filosofia perennis do nada”.

Em “Textos/Pretextos”, o último dos quatro citados, uma mesma frase é reconstruída, várias vezes, assemelhando-se ao som da máquina de escrever pela incidência do “t”:

Textos sobretudo serão pretextos que serão lidos textos
Talvez textos que não serão textos que não serão talvez
Textos talvez esquecidos textos talvez lembrados textos

A combinação “texto” e “pretexto” suscita inúmeros sentidos que combinados, de formas diferentes nos versos, altera o significado do verso a cada frase. A liquidez dessas combinações propositais tem por objetivo ilustrar o caráter transitório dessas expressões, sua fugacidade e falta de totalidade. Esse trabalho com a linguagem sinaliza, na verdade, como revela João Alexandre Barbosa (2002), sobre o livro **A espreita** (1993-1998), uma corrosão da pessoa lírica “que somente a corrosão da linguagem pode proporcionar” (2002, p.325). A relação com a poesia sofre um forte abalo em **Signos/Gnosis e outros** (1962-1970), contudo é uma relação satírica com referências a temas e usos da linguagem poética. No entanto, a partir de **Antilogia** (1972-1979) “a linguagem se volta explicitamente contra tudo o que significa a herança cultuada nos primeiros livros” (2002, p.325), implicando, portanto, outra mudança, mas agora com um perfil mais definido para o poeta.

Para encerrar **Signos/Gnosis e outros** (1962-1970) o poeta dedica dois poemas ao tempo: “Dois tempos A” e “Dois tempos B”, bem como acontece em **Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço** (1958-1962), mas com os títulos “Tempus fugit 1” e “Tempus fugit 2”. Os dois poemas trabalham com os lados de fora e dentro, o primeiro de fora para dentro e o segundo de dentro para fora. Em “Dois tempos A” o eu-poético se refere a uma visão nos espelhos, de fora para dentro dos espelhos, em “Dois tempos B”, o eu-lírico, de dentro dos labirintos da dúvida, observa lá fora, mas de dentro para fora. Sebastião Uchoa Leite vale-se bastante das oposições espaciais “dentro” e “fora” em sua poética. O método revela uma poética híbrida que pode gerar várias leituras em um mesmo poema. Por isso, reafirmo que o caráter experimental de **Signos/Gnosis e outros** (1962-1970) foi fundamental para a elaboração de uma expressão poética mais pessoalizada nas obras posteriores. Edifica-se um estilo sebastiano mais estável depois de **Signos/Gnosis e outros** (1962-1970), não com tantas variações de um livro para outro como acontece entre **Dez sonetos sem matéria** (1958-1959), **Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço** (1958-1962) e **Signos /Gnosis e outros** (1962-1970).

4. “E CARREGO COMIGO/NADA NO BOLSO E NAS MÃOS/ A NÃO SER FRASCOS DE VITRÍOLO”: A BUSCA CONTINUA EM “ANTILOGIA”.

1.há quem faça obras
eu apenas
solto as minhas cobras.

4. A técnica que permanece: a corrosão como recurso poético

Para Luís Costa Lima (2012) é em **Antilogia** (1972-1979) que o estilo de Sebastião Uchoa Leite realmente se define, ou seja, não é mais exercício poético, mas poesia mesmo, no entanto, para mim o livro é, como os anteriores, a continuação da procura pela poesia, só que em outro formato. Para o crítico, tal como referido nos capítulos anteriores, as três primeiras obras do poeta são livros de aprendizagem, exercícios poéticos em busca da poesia, chamadas por ele também de fase preparatória: “A primeira fase do poeta, que também poderíamos chamar de preparatória, ainda compreende dois outros livros: *Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço* e *Signos/Gnosis e outros*” (LIMA, 2012, p. 24). A crítica de Lima (2012), como é possível notar, possui uma viés bastante impressionista, e talvez por esse motivo, ele as classifique como preparatórias. O estudioso vê esses livros como exercícios de aprendizagem poética por considerar **Antilogia** (1972-1979) o resultado de um apuro estético do poeta. No entanto, esse argumento invalida a qualidade dos poemas dos três primeiros livros do poeta. O valor dessas obras não pode ser relegado à exercício poético.

Relembrando as palavras do crítico sobre **Dez sonetos sem matéria** (1958-1959):

Tamanha será a diferença quando o poeta dispuser de sua voz que a reflexão sobre ela em seu primeiro livro deve ser extremamente reduzida. (Mas não estranharia que se pudesse encontrar uma função para ele, na atualidade: servir, para os candidatos a poeta, como os aprendizes de pianista fazem com o livro de exercício de Czerny (LIMA, 2012, p. 22).

A aprendizagem poética é comum em muitos autores, mas não acredito que seja o caso de Sebastião Uchoa Leite, pelo menos não no caso de poemas publicados. A complexa arquitetura dos poemas analisados neste tese demonstra tão-só algumas possibilidades de leitura destas composições. A obra sebastiana é, especialmente, desejo de poesia e experimentação da linguagem. A opção pela transformação poética a cada livro desvela um meio que o poeta encontrou de sobreviver com sua poesia, de sobreviver com a procura pela poesia.

O livro em foco, **Antilogia**, lançado em 1979, compreende as produções poéticas dos anos de 1972 a 1979. É um livro maior em relação aos outros. João Alexandre Barbosa (2002) divide-o em três partes:

E nada escapa ao estilete agora conquistado neste livro: sejam as grandes idéias ou a crítica delas, e autores como Bertolt Brecht, Mallarmé, Augusto dos Anjos ou Gregório de Matos, na primeira parte da obra, sejam lemas ou estilemas culturais, na segunda, sejam as figurações do próprio poeta, na terceira, em que se tornam agudas as separações entre poesia e persona lírica (...) (BARBOSA, 2002, p.326).

A palavra “estilete”, empregada por João Alexandre (2002), foi retirada do poema “Não me venham com metafísicas” em que o sujeito poético sinaliza a urgência de um estilo tão incisivo quanto “a ponta de um estilete. Isto é, no sentido de concisão, de encontrar a palavra exata para exprimir o que se almeja. Nesse sentido, ter um estilo tão contundente quanto “a ponta de um estilete” já denotaria o desejo de apuro poético de **Antilogia** (1972-1979) no que se refere à sua relação com os livros anteriores. É possível pensar que a partir de **Antilogia** (1972-1979) o trabalho com a linguagem acontece de outro modo, em que a condensação, supostamente aprendida com os concretos, adquire maior importância para o poeta, logo localizamos poemas curtos.

A primeira parte de **Antilogia** (1972-1979) compreende o poema de abertura “Encore” até “Canto Gregorial”; a segunda parte tem início com a sessão de “PEQUENOS VENENOS (EM CINCO PACOTINHOS)” e se encerra com o poema “Drácula”; a última é anunciada por meio de um desenho de uma carta de tarô, o Enforcado⁶, e embaixo dela, vem escrito: “TAKE-OFF”. Essa é a parte que contém mais poemas e de temas variados. O livro não possui uma estrutura tão linear quanto os anteriores, porém o estilo, a expressão pessoalizada é mais identificável. Digo isso porque, de modo diferente das obras anteriores, **Antilogia** (1972-1979) parece ser o início de uma técnica poética que permanece nas obras posteriores de Sebastião Uchoa Leite, ou seja, é como se a técnica empregada nela sobrevivesse nos livros decorrentes para somente sofrer nova mudança em suas obras finais. Sendo assim, concordo com as considerações de

⁶ Para Luís Costa Lima, no livro **Ficção e o Poema** (2012), existe uma necessidade de esclarecimento em relação ao desenho da carta de tarô *O Enforcado* que aparece em **Antilogia** (1972-1979), uma vez que, de acordo com o Arcano XII e conhecedores de horóscopo, a carta *O Pendurado* foi, equivocadamente, confundida com a figura do enforcado. Por isso a leitura mais condizente para o crítico no que se refere a essa imagem seria: “a postura do que se expressa na carta resultaria da decisão de alguém que, sem ser forçado, se sacrifica em favor de alguém ou da própria humanidade. Daí sua aparência antes de serena jovialidade do que de sofrimento” (LIMA, L.C, 2012, p.388).

Luís Costa Lima sobre o valor de **Antilogia** (1972-1979), porém não aceito o caráter menor das obras anteriores a ela. O que eu vejo é a diferença entre elas.

O poema “Encore” abre o livro **Antilogia**:

por trás dos vidros como o peixe de miss moore
 que me importa
 a paisagem e a glória ou a linha do horizonte?
 o que vejo são objetos não-identificados
 metáforas em língua d’oc
 em que li – não sei onde –
 que o mundo é uma metáfora
 o ventre do universo está cheio de metáforas
 que poetas escreverão sobre o Kohoutec?
 toneladas de versos
 ainda serão despejados
 no wc da (vaga) literatura
 ploft!
 é preciso apertar o botão da descarga
 que tal essas metáforas?
 “sua poesia é um fenômeno existencial”
 olha aqui
 o fenômeno existencial.

De imediato se nota um menosprezo pelo fazer poético, em particular, pelo recurso da metáfora. O título do poema “Encore”, palavra francesa que significa “ainda”, revela a permanência contrariada de um tipo de poética confessional/existencial em literatura. O eu-lírico nega essa poética ao questionar um dos principais expedientes estéticos de criação literária: a metáfora. A metáfora é apontada na poesia de Sebastião Uchoa Leite como elemento falho de composição poética, pois não é capaz, assim como toda a linguagem, de representar com exatidão ou de aproximar-se, ao menos, da realidade empírica. O poema lembra, neste sentido, “Oficina irritada” de Carlos Drummond de Andrade, publicado em **Antologia Poética** (1983), em que o soneto é uma espécie de antiproduto escrito para irritar e fazer sofrer: “Esse meu verbo antipático e impuro/ há de pungir, há de fazer sofrer,/ tendão de Vênus sob o pedicuro”. A comparação é possível em virtude da negação do próprio poema como artefato poético. O sujeito nega a máquina de fazer metáforas bem como o eu-poético de “Oficina Irritada” recusa o resultado do trabalho poético, o soneto.

O julgamento em relação ao papel da metáfora estende-se ainda à função do símbolo na literatura, assim como se nota em outro poema de Sebastião Uchoa Leite, da obra **Isso não é Aquilo** (1979-1982):

A MORTE DOS SÍMBOLOS

Demônios tigres punhais
Serpentes enforcados corvos
Espelhos labirintos mandalas
Livros caixas relógios mapas
Chaves números mágicos
Duplos metamorfoses monstros
Vamos destruir a máquina das metáforas?

Em “A morte dos símbolos” o eu-poético propõe o fim de todos os arquétipos literários de grande ênfase. Os arquétipos tem força, muitas vezes, por causa da metáfora. A metáfora é vista enquanto máquina pela poesia sebastiana, ou seja, um modelo de construção/produção a fabricar sempre o mesmo produto poético. A corrosão, aliada à agressividade, é um dos caminhos de questionamento da poesia realizada por meio de metáforas. O tema da desconfiança em relação ao desajuste da metáfora com a orientação assumida pela modernidade é, segundo Luis Costa Lima (2012), incorporado a uns poucos escritores do século XX. A poesia de Sebastião Uchoa Leite se encaixa entre esses poucos autores.

Mesmo que sejam poemas de agressividade evidente a função aqui não é destruir o já feito, mas encontrar uma fresta, pela via do “não” e do “anti”, para poesia ainda poder emergir em um cenário não propício a ela. Em “Encore” o universo está cheio de metáforas como se sofresse de flatulência. Isso justificaria os versos seguintes do poema em que a poesia tida como existencial é um dejetos. A leitura principal desse poema parece centrar-se na ideia, além de gerar o riso, de deixar clara a necessidade de uma renovação poética em que as categorias clássicas de confecção de poesia já não são suficientes.

A intertextualidade com poemas conhecidos de Marianne Moore⁷, “por trás dos vidros como o peixe de miss moore”, e Manuel Bandeira, “que me importa/ a paisagem e a glória ou a linha do horizonte?”, nos versos iniciais de “Encore” dá força à argumentação do sujeito contra as metáforas, a máquina das metáforas especificamente, uma vez que os versos sugerem expansão do olhar, mas o que o sujeito vê, de fato, são metáforas encarquilhadas ou “objetos não-identificados” em “língua d’oc”. Aparentemente a leitura da tradição poética - tanto de

⁷ As intertextualidades referem-se aqui ao poema “Fish” da Marianne Moore e ao poema “O beco” de Manuel Bandeira.

Marianne Moore quanto de Manuel Bandeira - não é capaz de fornecer ao eu-poético uma crença na construção das metáforas. A razão criativa, novamente, é alvo da crítica do sujeito escrevente, que se considera incapaz, não inábil apenas de realizar poesia, mas impossibilitado de acreditar no formato de criação de metáforas poéticas. Por essa razão atribui à metáfora um caráter insuficiente, “não-identificado”, e retrógrado, “lingua d’oc”, isto é, sem funcionalidade no presente.

A sátira aos poemas tidos como metafísicos dá-se, especialmente, em relação às próprias composições poéticas do autor, em particular dos dois primeiros livros, tais como “Teoria do ócio” ou qualquer um dos sonetos da primeira obra. A autointertextualidade é constante na poesia do autor, por conseguinte, muitas vezes, sua ironia com referência à poesia metafísica aponta para a sua própria poesia. Sua razão criativa não cessa nunca de questionar seu próprio trabalho poético. Essa ironia mantém-se, além do mencionado “Encore”, em outros poemas como, por exemplo, em “Não me venham com metafísicas” e a “Gosma do Cosmo” do mesmo livro. No primeiro a importância do transcendental perde espaço para a “matéria em prosa/aqui e agora” e o “cosmo”, do segundo poema, categoria comum quando se fala em poesia metafísica, é associado a elementos que sugerem podridão, nojo, doença, animais peçonhentos, dentre outros: “miasmas e excrementos/moluscos e lesmas no musgo/ moscas no visgo/ despejos e despojos(...)/ dejetos e esponjas pegajosas/ dos gargarejos cósmicos”. Ao “cosmo”, portanto, são despejadas palavras e expressões que lhe furtariam sua importância enquanto arquétipo literário. Todavia, ao realizar essa associação, o “cosmo” adquire outra conotação, agora mais suscetível aos embates com o mundo real. A crítica à poesia metafísica também se aplica, de forma auto-irônica, à poesia do próprio Sebastião Uchoa Leite, consciente do alto teor filosófico de muitos de seus poemas, aparentemente, à revelia de seu projeto poético. É uma luta entre um projeto que se deseja e o outro que se manifesta.

A corrosão atinge seu ápice no belo “Biografia de uma ideia”:

Ao fascínio do poeta pela palavra
 Só iguala o da víbora pela sua presa
 As idéias são/não são o forte dos poetas
 Idéias-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.

Esse poema pode ser dividido em três blocos. Os dois primeiros versos compõem a primeira parte em que o eu-lírico iguala o fascínio do poeta pela palavra ao da víbora por sua presa. Dá destaque, por conseguinte, à função da palavra no discurso poético ao invés das ideias, como ressalta Mallarmé⁸ a Degas em citação conhecida. O segundo bloco, terceiro e quarto versos do poema, há uma referência ao papel das ideias para os poetas, uma vez que “as idéias não/ são o forte do poeta”. O verso é ambíguo por sugerir uma dubiedade na leitura: elas são e não são “o forte do poeta”, ou, em uma leitura mais condizente com a poética sebastiana, serem as duas coisas. As ideias também têm “dentes” capazes de morder o externo, para moldá-lo, porém enquanto “mordem” o externo também “mordem” a si mesmas. Logo a leitura desvela um processo de criação pautada na dor de moldar o interno e o externo. Essa dor é camuflada pela ironia e pela auto-ironia em relação ao processo de criação estética.

No último bloco o sujeito centra suas especulações na definição de poesia. A poesia torna-se um “perfeito vazio absoluto”. Ao enunciar dessa maneira o poeta expõe um tema recorrente em sua poética: que é o da falência da literatura. Nesse poema o eu-lírico interroga a função da literatura, a impossibilidade da poesia gerar uma ação, e ainda, o poder e os limites do escritor. Ao mesmo tempo em que encontra na palavra a matéria-prima o poeta desconfia da palavra como intermediária entre o homem e a realidade, demonstrando, novamente, a crise de representação da literatura. Podemos associar a essa ineficiência do processo criativo uma frase conhecida de Rodrigo S.M, personagem de **A Hora da estrela** (1998), de Clarice Lispector: “quanto a escrever, mais vale um cachorro vivo”.

Os poemas em “Biografia de uma ideia” tornam-se inimigos da comunicação, como explica Luís Costa Lima (2012):

Semelhantes a víboras ou a dentes que se remordem, os poemas são inimigos da tão louvada comunicação – se os códigos têm a função de transmitir mensagens e são tão mais aptos quanto mais capazes de formular mensagens “limpas”, *i.e*, sem dificuldade de compreensão, os poemas, de sua parte, “são o remorso dos códigos” – aquilo de que os códigos se lembram sem os poder absorver, anexar ou esquecer. Ou, em profanação mais crua, “ecos de uma cisterna sem fundo”(LIMA, 2012, p.42).

Os poemas, portanto, seriam falhos na comunicação, prejudicando o poder de informar dos códigos. As designações seguintes sobre o que são poemas professam o mesmo padrão de

⁸ “Não é com ideias que se fazem versos, mas com palavras”, Stéphane Mallarmé.

definição, com exceção dos dois últimos versos, introduzidos por dois pontos em “Biografia de uma idéia”: “as palavras são denotações do nada ou/ serpentes que mordem a sua própria cauda”. O caráter autodestrutivo declarado pelo poema com esses versos finais torna-se menos agressivo pela sugestão de outra leitura, em que as palavras, na verdade, representariam o “nada” e a ausência de imbricamento com a realidade. As palavras, neste sentido, apontariam apenas para si mesmas, como serpentes mordendo a própria cauda. Sua ação prejudicial seria arrefecida por ser um discurso fechado em si mesmo que somente invalidaria a si mesmo.

Em razão disso pode-se dizer que o poema põe em dúvida a própria destruição por ele proclamada, pois embora fale sobre a destruição não é um poema que se destrói. É uma arte criada sobre os escombros da negatividade e com intenções arquitetadas. Ou nas palavras de Flora Sussekind (1985, p.67): “A literatura-verdade, com suas certezas, pode falar de abismos, mas jamais se debruça demasiadamente sobre eles”. Ou seja, é uma literatura que se propõe a aproximar-se do real, por meio de ações extremas, no entanto, ser uma literatura de extremos não significa deixar de ser literatura. A questão, para Luís Costa Lima (2012), pode ser reproposta também em outro sentido, já mencionado nesse trabalho, em parte, pela problematização da metáfora na poesia de Sebastião Uchoa Leite. O ponto se refere aos entraves assumidos pela relação entre metáfora, poesia e sociedade. Em outras palavras, o papel assumido pela poesia diante da modernidade. Contudo, esse quadro não afeta somente a poesia, mas a arte em geral. Saber se um poema, um quadro ou uma escultura serão aceitos no mercado gera também uma crise na arte. A antipoesia, mesmo com seu caráter de protesto e rebeldia, segundo Luís Costa Lima (2012), assume uma feição mercadológica, porém como uma bomba de efeito (no melhor dos casos) retardado. A antilira torna-se um arte rendável.

Na negatividade inerente de “Biografia de ideia” - e em toda a poética de Sebastião Uchoa Leite - a poesia assume uma posição mais ativa em relação ao seu próprio funcionamento, ao questionar seus próprios métodos de elaboração poética em uma relação com o real. Por isso a metalinguagem, ao lado do humor irônico e de certos aspectos da negatividade, ganha destaque na poesia contemporânea. É uma voz lírica mais consciente de seu trabalho poético em que o sentimento de busca continua presente.

Para Paulo César Andrade (2012) os poetas advindos de uma linhagem construtivo-vanguardista, caso de Sebastião Uchoa Leite, não alimentam qualquer tipo de esperança, por isso a importância do negar:

A utopia do progresso, que promete ao homem o sonho do paraíso terrestre é posta em xeque como consequência do desmascaramento de suas

contradições, e, de tanto negar a si mesmo, o projeto da modernidade expõe as fissuras na sua construção interna (ANDRADE, 2012, p.909).

É exatamente isso que acontece na poética de Uchoa Leite: a negação de seu próprio projeto poético revela as fissuras, os problemas no desejo de inovação e a ausência de possibilidade nisto. Ou a dificuldade, extremamente, elevada. Em contexto nacional, Haroldo de Campos, com o ocaso das vanguardas no fim dos anos 60, expõe que com o fim do projeto da poesia concreta teve início o momento “pós-utópico” (CAMPOS, 1997, p.265). A função utópica da literatura perde força assim como os movimentos de vanguarda nesta época. Isso gera uma literatura baseada em aspectos negativos, negando a si mesma. A poesia pós-utópica surge com a crise das vanguardas e com a ruptura da estética do novo, uma vez que esse se tornara quase impossível, além de também ter-se tornado uma tradição: a tradição do novo.

O livro **Antilogia** (1972-1979) representa um marco significativo na produção poética de Sebastião Uchoa Leite. Um dos motivos é porque evidencia esse momento pós-utópico, e de crise pela qual passa a poesia contemporânea. Em “PEQUENOS VENENOS (EM CINCO PACOTINHOS)” há um conjunto de poemas minimalistas em que a intertextualidade que faz com vários poetas de nomes consagrados, é atravessada pela ironia. Essa ironia sinaliza a escrita poética tentando sobreviver entre os escombros da tradição literária. No entanto, é possível dizer, que não há busca do novo, como Haroldo de Campos (1997) conclui, mas a manifestação de uma poesia como resistência. A resistência acontece na poesia de Sebastião Uchoa Leite, em particular, por meio da corrosão, como se pode notar em “Ora, direis, ouvir estrelas” e “A opinião sem ter razão”, primeiro e quarto pacotinhos respectivamente:

“ORA, DIREIS, OUVIR ESTRELAS”

Ele ainda espera
Ver contente a mãe gentil
Nas margens plácidas
Desses tristes trópicos

A OPINIÃO SEM TER RAZÃO

Há centenas de 13 anos
Eles querem ver prevalecer:
E carrego comigo
Nada no bolso e nas mãos

A não ser frascos de vitríolo.

No primeiro poema, logo no título, há uma referência literal ao poema “Via-Láctea” de Olavo Bilac, especificamente ao trecho XIII, e ainda há um verso do “Hino Nacional Brasileiro”. As intertextualidades em “ORA, DIREIS, OUVIR ESTRELAS” surgem para cooperar na leitura crítica em relação a possíveis esperanças de melhoria ou mudança no cenário da arte e da sociedade. Para esse tipo de poesia não há esperanças, mas resistência e sobrevivência, por isso a corrosão é valorizada. O poema seguinte, “Opinião sem ter razão”, substancializa essa corrosão por meio dos “frascos de vitríolo”. O vitríolo é ácido sulfúrico concentrado, extremamente corrosivo e venenoso. O sujeito do poema afirma ser perseguido, por “séculos de 13 anos”, tal e qual uma maldição, por algo que teima em prevalecer (a tradição da ruptura e a tradição do novo), mas não a carrega consigo, “nada no bolso e nas mãos⁹”, traz apenas “os frascos do vitríolo”. Seu objetivo é despejar ácido em todas essas tradições que ainda o perseguem e impõem modelos de criação estética. Esse seria um dos métodos encontrados pelo poeta para construir sua poesia: a corrosão aliada, evidentemente, à negatividade.

A seção “PEQUENOS VENENOS (EM CINCO PACOTINHOS)” se encerra com um poema “fora do pacote”, já que não faz parte dos cinco venenos. O nome deste poema é “Drácula”. Ele anuncia, pela primeira vez, um personagem de representatividade significativa na produção poética de Sebastião Uchoa Leite: o vampiro. Esse personagem pode ser associado ao caráter do eu-poético nos poemas sebastianos, pois o vampiro possui, como o sujeito dos poemas, uma atitude de espreita, de estar à margem, de valer-se de máscaras quando necessário, seja para se esconder ou fugir. O vampiro, além disso, é um personagem que corrói, assusta, aterroriza, portanto também é uma resposta à crise do sujeito. A corrosão está presente no vampiro:

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

⁹ O verso ainda pode remeter à canção “Alegria, Alegria” de Caetano Veloso, em particular aos versos iniciais da música: “Caminhando contra o vento/Sem lenço e sem documento/No sol de quase dezembro/Eu vou”.

à meia luz dos lampiões
 que volta à minha máscara
 quando entro na sala
 com a 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 a fora

A identificação com o sujeito lírico e o papel do vampiro é bastante próxima nesta composição poética. O vampiro, como é de conhecimento comum, só atua à noite e, geralmente, para alimentar-se. É uma criatura ameaçadora ao mesmo tempo em que é frágil à exposição da luz. No poema ele entra pela janela, invade o espaço de dentro para perfurar, com seus dentes pontiagudos, o “pescoço longo e branco”. Esse poema é um dos poucos com conotação erótica na poesia de Uchoa Leite de acordo com Luís Costa Lima (2012), pois sugere a penetração dos dentes do “drácula” enquanto “coito tão vermelho”. Além disso, a pele excessivamente branca sinaliza a nudez do corpo feminino. Em “Drácula” ao vampiro é acrescida uma característica que não lhe é típica: o assédio erótico. A sede de sangue se confunde com a sede de posse sexual. O “coito” é interrompido pelo despertar do corpo, “em transe”, o vampiro se assusta e esvoaça “outra vez/ à meia luz dos lampiões/que volta à minha máscara”.

A figuração vampiresca em “Drácula” afasta-se do arquétipo tradicional do vampiro, comum ao tratamento mítico, ao mesmo tempo em que não deixa espaço a uma possível pessoalização do sujeito lírico. Ou seja, o eu-lírico no poema – embora se valha de uma entidade mítica marcada pela despersonalização – não se aproxima dela o suficiente para ser idêntico ao vampiro. Pelo contrário, afasta-se dessa imagem pelo tom gaiato que o vampiro assume no poema, no entanto, esse tom de travessura também não é capaz de pessoalizar a persona poética. O vampiro dos poemas de Sebastião Uchoa Leite, por conseguinte, por ser fugidio e gaiato, não comporta nem o tratamento mítico nem a pessoalização da poesia confessional comum ao tema, segundo a leitura de Luís Costa Lima (2012).

O poema “Drácula” está ao lado da carta do enforcado, no tarô, em **Antilogia** (1972-1979). Essa proximidade revela a continuidade, em parte, da ideia de que o vampiro pode ficar de cabeça para baixo, similar ao morcego, como a carta do enforcado em tarô sugere. É a imagem de um sujeito deslocado, fora do padrão conhecido, podendo morrer pelo excesso de luz ou sombra. A carta anuncia a terceira parte do livro: “TAKE-OFF”. Essa parte, de princípio,

lembra os “venenos em cinco pacotinhos” da seção anterior pela presença de seis poemas minimalistas, porém agora com foco no sujeito escrevente.

Os seis poemas sugerem uma pequena autobiografia do sujeito lírico em face de sua obra. No primeiro admite: “há quem faça obras/ eu apenas/solto as minhas cobras”. O segundo, como resposta ao primeiro, sinaliza não uma preocupação com o futuro de sua poesia (são cobras, não obras), mas somente com a “metamemória”. A “metamemória” seria uma capacidade de leitura em relação ao passado, por isso pode ser considerada uma leitura mais condizente com o presente da arte e do homem. O terceiro pode ser considerado uma extensão do segundo, pois o eu-lírico pede para não criarem expectativas sobre ele: “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”. Sua obra não é aquela que gera, mas aquela que consome e corrói. Ela é o “verme”. Ao lado do “verme” está a expressão “cria corvos”. Essa expressão aponta para um antigo ditado popular: “Cria corvos e eles te comerão os olhos”. O processo de corrosão ameaça devorar seu próprio autor, como os corvos devorariam os olhos de seu criador e a sua capacidade de ver a realidade das coisas. No quarto poema, identifica a vida que terá com a sombra: “já vivi duas vezes/ e sonho com a terceira vida/ visível só como sombra”. Esses versos rememoram a vida do vampiro por causa do prolongamento da existência por séculos: uma vida como sombra por ser uma criatura, essencialmente, noturna. A sombra também possui um papel de representatividade artística no cenário da criação estética, uma vez que a maioria dos grandes autores tem de conviver com a sombra de um precursor em seu trabalho artístico. Em sombras, além disso, há o bom e o ruim. Sendo assim, a sombra serve para equilibrar ou aniquilar a claridade. No quinto poema, o sujeito afiança ser apenas um sonho “neste pesadelo da história”. Diz ter sido enforcado com “baader-meinhof” ao mesmo tempo que sugere seu suicídio, “em praça pública”, como Gérauld de Nerval.

A expressão “baader-meinhof”, com um “f” final a menos do encontrado no poema de Sebastião Uchoa Leite, é também conhecida como “Fração do Exército Vermelho”. O grupo, **Rote Armee Fraktion** ou RAF, foi uma organização guerrilheira alemã de extrema-esquerda. O RAF, formado no início dos anos 70, durou vinte e oito anos e foi responsável por inúmeras operações de guerrilha e atentados na Alemanha. A organização se denominava “Fração do Exército Vermelho”, porém em razão do governo da época e da mídia, eram popularmente conhecidos por “Grupo Baader-Meinhof” ou “Bando Baader-Meinhof”. Esses nomes eram empregados para tratá-los apenas como uma organização terrorista comum, o que não era verdade. O poeta, quando duplica a letra final de “meinhof”, por consequência, “meinhoff”,

desvela o caráter inativo do grupo na atualidade. Sua poética é associada com o fim do grupo terrorista: “fui enforcado com baader-meinhoff”.

Todavia, apesar de enforcado, também pode ter cometido suicídio como Gérard de Nerval: “ou pendurei-me em praça pública /como gérard de nerval?” Nerval, notório poeta do século XIX, cometeu suicídio enforcando-se em uma praça de Paris. O poema não fornece a solução: pode ter sido *isso* ou *aquilo*. Podem tê-lo enforcado como se enforcou. A verdade é que como a morte do sujeito escrevente ocorreu não interessa, mas a sua negação excessiva e corrosiva como recursos poéticos sim. A falência da literatura, por extensão a poesia contemporânea, como *leitmotiv*. A ambiguidade, que está na maior parte dos poemas de Sebastião Uchoa, é técnica para confundir, com o objetivo de deixar claro que não existe verdade em literatura, certo ou errado. O que existe é linguagem arquitetada a fabricar sentidos.

A morte, já anunciada no quinto poema, é o tema do último: “quem não se contradiz/ não diz/ radicalmente sério/ só o cemitério”. Além da evidente relação à morte física, há, igualmente, uma preocupação com a morte de sua obra, embora “cobras”. As verdades, antes enunciadas com afincamento pelo sujeito, são substituídas, neste contexto, por um discurso ambíguo, que escolheu o contradizer ao dizer. É uma forma de sobreviver entre os escombros da tradição literária. E esse seu modo de sobreviver transforma-se em estilo.

Os poemas seguintes aproximam-se da temática vampiresca e da imagem da corrosão citadas. Essa temática traz à tona poemas em que o cerne são o sujeito e sua obra. Em “Metassombro”, junção de “meta” e “assombro”, metalinguagem e susto, o eu-poético se autoquestiona e se auto-explora: “eu não sou eu/ nem o meu reflexo/ especulo-me na meia sombra/ que é a meta da claridade”. O sujeito nega sua soberania no discurso poético ao mesmo tempo em que se aproxima do vampiro pela ausência de reflexo no espelho e a vida na sombra. Sua meta é a claridade enquanto luz racional para a produção poética. O mesmo processo acontece no já mencionado “Gênero vitríolo” em que o eu-lírico demonstra sua capacidade corrosiva: “sou todo intestino/ com fome de corrosão/ bebo o anti-leite/ com gosto de anti-matéria/ salto para o lado do meu outro/ aperto a mão/ do anti-sebastião u leite/ e explodo”. Nesse poema – como no último poema do livro, que é uma espécie de inscrição de lápide – a figura empírica do poeta é evocada dando uma impressão ainda mais visceral da relação entre o autor e sua obra. A corrosão parece contaminar ambos. Sebastião Uchoa Leite torna-se um personagem de seus próprios poemas, um personagem corrosivo que ameaça explodir para o deleite do leitor:

aqui jaz

para seu deleite

sebastião

uchoa

leite

O leite - o “anti-leite” e “a anti-matéria”- seria o resultado da corrosão poética, do envenenamento por vitríolo. É a consequência da exposição das entranhas do sujeito lírico, porém não pessoalizado, mas esguio, gaiato e indefinido como o vampiro dá a entender. O tema vampiresco aparece em mais três poemas da terceira parte de **Antilogia** (1972-1979), a saber: “Un Giorno nella vita: abril 1978”, “V internacional” e “O corpo no ar”. O primeiro com título em italiano, “Um dia na vida: abril 1978”¹⁰, trabalha com a pluralidade de possibilidades que podem ser inseridas em um único eu. O sujeito deste poema é atravessado por caracteres de vários países, pois enquanto escova os dentes com “mentol americano” toma “café multisuiço” e lê o “jornal nacional” em que “os novos filósofos hoje são franceses”, mas “puxam as orelhas de Karl marx”. Há uma exploração do tema da variedade como apoio para a arquitetura de uma poética em concomitância com a impossibilidade de um discurso, integralmente, original.

Em “V internacional” os seres fictícios, de grande prestígio na literatura e cinema de horror, são incentivados a unirem-se para não perderem sua existência: “antes que eles destruam vocês /atenção amigos ocultos/ drácula/ nosferatu/ frankenstein/ mr.hyde/ jack the ripper/ m- o vampiro de dusseldorf/ monstros do mundo inteiro: uni-vos!” É como uma valorização da representatividade dos personagens à margem com os quais o sujeito poético se identifica.

No último poema citado, “Um corpo no ar”, a imagem vampiresca pode ser citada em virtude da presença do salto. Ou seja, em “Drácula”, o vampiro voa janela afora como se atirasse seu corpo ao ar. O poema é uma preparação para o “salto”, que pode ser para a liberdade ou a morte. O salto pode ser o arremesso para o desconhecido, para o voo em busca de uma poética, como a fuga do vampiro pela janela: “enquanto se pensa/ a respiração suspensa/ é preciso decidir/ aquele momento em que/ solta/ as mãos/ para o/ salto”. As possibilidades de motivo do salto são variadas e todas as leituras mencionadas são possíveis.

A junção com o vampiro, como os outros personagens citados em “V internacional”, é por identificação. A marginalização destes seres, tanto na literatura como no cinema, é também a do sujeito escrevente. O livro **Antilogia** (1972-1979), assim como toda a poesia de Sebastião Uchoa Leite, relaciona-se com a poética dos marginais. A literatura marginal marcou um

¹⁰ Tradução da autora da tese.

período da literatura brasileira, seja por seu estilo de composição poética, seja por seus métodos de divulgação da poesia. O estilo desta tendência tem a ver com a poética de Sebastião Uchoa Leite, embora sua poesia não se encaixe, na íntegra, com a poética dos marginais. A poesia sebastiana tem um contorno variado em que a marginalidade é apenas um de seus aspectos. Porém, a postura do eu-lírico identifica-se com essa poética por ser um sujeito que se coloca à margem, em atitude de espreita, para destilar seu veneno ou apenas observar, uma vez que parece não existir muito espaço para ele no cenário poético atual. Esta postura diante da possível poesia na modernidade é a postura de **Antilogia** (1972-1979) em que a acidez, em corrosão, torna-se uma das marcas estilísticas da poesia de Sebastião Uchoa Leite. A procura pela poesia desagua na corrosão da própria poesia ou daquilo que se entende por poesia.

CONCLUSÃO

A poesia de Sebastião Uchoa Leite pode ser considerada difícil: isso acontece porque as possibilidades de leitura dela são inúmeras e neste trabalho optamos tão-somente por uma delas. Por ser uma poesia em que a autointertextualidade é predominante, bem como a intertextualidade com vários outros autores, para analisarmos a poesia do autor precisamos entrar em seu jogo poético, cheio de armadilhas, entraves, ocultamentos e labirintos. Além disso, guiados por um sujeito lírico problemático, esguio, que aparenta não confiar em si mesmo, mas nos enganar em sua dissimulação. Nisso reside umas das principais complexidades da poesia sebastiana. Talvez por esse motivo a poética de Sebastião Uchoa Leite não tenha sido

vista com bons olhos por alguns críticos, em especial aqueles do **Jornal Rascunho** citados na tese.

Nesta tese tentei entender o processo de constituição da metalinguagem na poesia do autor pernambucano, contudo não por intermédio de uma análise que privilegiasse um livro em vez do outro - pensando-se em diferenças entre obras maiores e menores - mas procurei reconhecer nelas o que existia de qualidade e singularidade. O objetivo tornou-se claro com a análise de cada livro, pois cada um deles tem sua autonomia e representatividade. Isso também justifica a presença de um capítulo para cada obra, já que como foi possível notar cada uma delas é diferente no que concerne a outra assim como desvelam mudanças importantes para os desejos de realização poética do sujeito.

A primeira obra analisada, a qual dediquei o primeiro capítulo da tese, denominado “Viver é a minha obra: a procura da poesia em Dez sonetos sem matéria”, buscou identificar, em especial, quais elementos ali presentes foram importantes para a configuração da metalinguagem naquele momento da produção literária de Sebastião Uchoa Leite. A leitura se mostrou interessante no sentido de que muitas das características poéticas presentes nesse primeiro momento foram fundamentais para definir as obras posteriores do poeta. Isso aconteceu, principalmente, em relação ao papel do tempo e do silêncio nos sonetos sebastianos. O poema de abertura de **Dez sonetos sem matéria** (1958-1959), tais como outras composições poéticas do livro, funciona na qualidade de artefato literário empregado para invocar a categoria tempo para a construção da obra, e por extensão, a constituição do próprio estilo de conceber versos do eu-lírico. O tempo, consequentemente, é categorizado neste soneto tanto quanto o silêncio também o é no segundo soneto. O sujeito reconhece nessas duas categorias seus valores para a realização artística, no entanto, desconfia desses valores, assim como padece tentando se valer deles, logo, em virtude disso, se sente cansado e frustrado. É dessa insatisfação com a poesia criada que nasce, provavelmente, um dos maiores cerne problemáticos da poesia de Sebastião Uchoa Leite: uma razão criativa que tenta sabotar a si mesma. As maiores crises existentes nos poemas estudados devem-se a uma hipotética razão ineficiente para o trabalho criativo.

O tempo é uma categoria dominante nos primeiros livros do poeta e acredito que não perde essa importância nas obras posteriores. Em princípio o sujeito reconhece seu valor enquanto recurso fundamental de criação poética, todavia esse reconhecimento não aparenta ser propício ao aparecimento da poesia. Não é possível para o sujeito dominar o tempo na poesia, o tempo da poesia e o tempo enquanto fenômeno físico, o tempo detentor da morte. Ele se sente incapacitado perante a enormidade dessa categoria que, supostamente, o devora. Isso

também acontece com o silêncio, que invocado e categorizado como o tempo, deveria funcionar enquanto elemento purificador do sujeito, de ponto de vista tradicional em que o silêncio é empregado, no entanto, isso não ocorre. Ou hipoteticamente não ocorre. Desse movimento de procura da poesia surge outro elemento importante para a poesia sebastiana nesse momento inicial: o cansaço. O cansaço, aliada à suposta incapacidade de produzir bons versos, o impulsiona a mudar. A mudança se dará no próximo livro do autor: **Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço** (1958-1962).

Nessa segunda obra do poeta, livro muito diferente do anterior, ainda que não tenha perdido o tom metafísico de **Dez sonetos sem matéria** (1958-1959), não presenciamos mais a forma do soneto e igualmente não mais a categorização exemplar do tempo e do silêncio nos poemas, pelo menos não naquele formato. A relação com a poesia agora é de outra natureza, como é em cada livro de Sebastião Uchoa Leite. A procura pela poesia para o sujeito é uma experimentação contínua da linguagem poética e suas possibilidades. A obra tem início com um poema curioso chamado “Tombeau 1958”, que para mim indica a morte da obra, bem como a do sujeito que a concebeu. Isso acontece porque tanto a obra quanto o eu-lírico parecem confundir-se em vários momentos da poética de Sebastião Uchoa Leite, por essa razão o verso “Viver é a minha obra” me parece tão fundamental para uma leitura da poesia do autor. Na tese elenquei algumas hipóteses para a origem deste poema na qual destaco que talvez para o sujeito aquela obra já seria considerada finda, encerrada e o poema citado poderia funcionar até mesmo como lápide do livro. A inscrição desta lápide, que é o poema “Tombeau 1958”, estaria presente nos últimos versos, do último poema da obra, “Teoria do ócio”: “Viver de ócio e iniquidade e morrer da morte mais equívoca”.

A morte, evidentemente, é outro grande tema na poesia de Sebastião Uchoa Leite e ela vem, provavelmente, por intermédio do tempo. O tempo é curto para a realização da obra que o eu-poético deseja realizar e a morte se aproxima, logo é natural que o sujeito tenha medo dela. E até mesmo desespero. Muitos poemas do autor versam sobre a morte e sobre seu caráter inevitável, a obra seria algo que poderia sobreviver ao tempo, mas o tempo, supostamente, não o tem auxiliado nessa empreitada. Acredito que desse posicionamento perante o tempo e a obra literária nasça a experimentação constante com a linguagem poética na busca de uma forma poética supostamente perfeita para sobreviver ao tempo e aos ditames da tradição literária.

A terceira obra do poeta representa outra grande mudança na escrita de Sebastião Uchoa Leite, pois é nitidamente de feição concretista. Acho natural, por esse motivo, que o crítico João Alexandre Barbosa tenha visto a obra com entusiasmo, já que é escancaradamente uma grande mudança de perspectiva na obra do poeta. **Signos/Gnosis e outros** (1963-1970) pode

ser considerado o primeiro livro que possui uma mudança radical na poesia do poeta ao lado de **Antilogia** (1972-1979), que também representa outra grande mudança. Digo isso porque por mais que **Dez sonetos sem matéria** (1958-1959) e **Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço** (1958-1962) sejam diferentes, há em comum entre eles um forte pensamento reflexivo de tendência metafísica e ainda o gosto pelo verso no sentido comum do termo, não do que significa o verso para os concretos, que trabalham sob outra perspectiva. A obra, segundo o próprio poeta, é fruto da convivência dele com ícones do concretismo: Augusto de Campos e Haroldo de Campos, em particular o último. A análise das composições poéticas deste quarto livro desvelou uma preocupação com a palavra poética, especialmente, em seu material sonoro e semântico. O jogo poético entre o som e o sentido das palavras no poema é acentuado nessa obra de Sebastião Uchoa Leite. Em virtude disso destaco o caráter singular desta obra na produção literária sebastiana, que merece, devido à sua qualidade estética, um maior interesse da crítica especializada.

O último capítulo da tese, intitulado “E carrego comigo/nada no bolso e nas mãos/ a não ser frascos de vitríolo”: a busca continua em “Antilogia”, pretendeu ser, na verdade, apenas uma afirmação de que a procura pela poesia na poética do autor não é interrompida, por mais que a crítica veja no livro a edificação de um estilo sebastiano de conceber versos. A obra, como foi possível notar, é bastante díspar das anteriores e aparentemente é resultado das buscas pela poesia nos livros anteriores. Acredito, inclusive, que o caráter mais sintético de **Antilogia** (1972-1979) deva-se à aprendizagem com os concretos, duramente exercida em **Signos/Gnosis e outros** (1963-1970). O próprio poeta, como mencionado nesta tese, reconhece em sua poesia uma experimentação constante, o que permite que cada livro dele citado neste trabalho tenha uma autonomia considerável. Todavia, a ligação entre eles não pode ser descartada, uma vez a ideia de procura pela poesia atravessa a todos assim como o vínculo entre o sujeito e obra em processo. A poesia de Sebastião Uchoa Leite só pode ser lida adequadamente em uma leitura que privilegie essa relação intertextual entre as obras.

Referências:

ALCIDES, Sérgio. **Sebastião Uchoa Leite: poesia à espreita**. Jornal de Poesia. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/uchoa1.html> Acesso em: 07 de dezembro de 2014.

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Trad. Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.

AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira: As vanguardas na entrecruzilhada modernista**. São Paulo: EDUSP, 2005.

ARRIGUCCI Jr, Davi. **O Guardador de segredos**. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

ASCHER, Nelson. **Pelas brechas, Uchôa Leite encontrou 3ª via**. Publicado originalmente da Folha de São Paulo em 21.11.2003. Jornal de Poesia. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/nah04.html> Acesso em: 07 de dezembro de 2014.

ÁVILA, Carlos. **Poesia Pensada**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2004.

BACHELARD, Gaston. **A dialética da duração**. Trad. Marcelo Coelho. São Paulo: Ática, 1988.

BACHELARD, Gaston. **A intuição do instante**. Trad. Antonio de Padua Danesi. 2.ed. Campinas: Verus Editora, 2010.

BACHELARD, Gaston. A concha. In: **A poética do espaço**. Trad. Franklin Leopoldo e Silva. Abril Cultural: 1974. Coleção Os pensadores.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

_____. **A Cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Franteschi. 4.ed. São Paulo-Brasília: HUCITEC, 1999.

BARBOSA, João Alexandre. Orelha do livro de Sebastião Uchoa Leite. **Obra em dobras** (1960- 1988). São Paulo: Duas Cidade, 1988.

_____. Raro entre os raros. In LEITE, Sebastião Uchoa. **A espreita**. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 11-27. (Signos, 27)

_____. **Alguma crítica**. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

_____. **A Metáfora Crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. **Novos ensaios críticos/O grau zero da escritura**. São Paulo: Cultrix, 1972.

BAUDRILLARD, Jean. **A transparência do mal**. Trad. Estela dos Santos Abreu. 4.ed. São Paulo: Papirus Editora, 1998.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: **Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas**; textos escolhidos. São Paulo: Abril, 1983. (Coleção Os Pensadores.)

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Trad. Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. Trad. Paulo Neves. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. Trad. Carlos Felipe Moisés et alii. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERNADINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BÍBLIA SAGRADA (NOVA EDIÇÃO PAPAL) Trad. Missionários Capuchinos de Lisboa. Lisboa: Imprimatur, 1971.

BORGES, Jorge Luís. **História da eternidade**. Trad. Carmen Cirne Lima. São Paulo: Editora Globo, 1991.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 2.ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. São Paulo: Rocco, 2011.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega vol.1**. 14.ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

CARDOSO, Álvaro. **A marca registrada de Uchoa Leite**. Jornal de Poesia. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/alcar03c.html> Acesso em 07 de dez de 2014.

CARPINEJAR, Fabrício. **Não para, não!** Jornal da poesia Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/alcar03c.html> Acesso em: 07 de dez de 2014.

DICK, André. **Mistura adúltera de tudo: a poesia antilógica de Sebastião Uchoa**. Acesso em: 03 de mar de 2013

CAMPOS, Augusto de. **Paul Valéry: a serpente e o pensar**. 2.ed. São Paulo: Ficções Editora, 2011.

CAMPOS, Haroldo de. **O Arco-íris branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CAMPOS, H. **Metalinguagem e outras metas**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CANDIDO, Antônio. **O estudo analítico do poema**. 5.ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

_____, Antônio. **Na sala de aula**. 6.ed. São Paulo: Ática, 1998.

CANETTI, Elias. **Auto de fé**. Trad. Herbert Caro. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

_____. **Massa e Poder**. Trad de Sérgio Tellaroli. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CHALUB, Samira. **A Metalinguagem**. São Paulo: Ática, 1986.

CHOCIAI, Rogério. **Os metros da boca – Teoria do verso em Gregório de Matos**. São Paulo: Editora UNESP, 1993.

DANIEL, Cláudio. Introdução: Pensando a poesia brasileira em cinco atos. In: __ **Antologia da poesia brasileira do terceiro milênio (dezoito poetas da novíssima geração)**. São Paulo: Exodus, 2008.

DASSIÊ, Frankiln. **Coleção Ciranda da poesia: Sebastião Uchoa Leite**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

_____. **Sebastião Uchoa Leite: Poética, vozes e espaços**. Dissertação de mestrado em Letras. UFRJ, 2007.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Trad. Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Iluminuras, 1991.

DICK, André. **Mistura adúltera de tudo: a poesia antilógica de Sebastião Uchoa Leite**. Cronópios. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=4340>. Acesso em: 03 de mar de 2013.

DURISOTTI, Maxime. **Les tombeaux de Mallarmé**. 2007. Wordpress. Disponível em: <http://mdurisotti.files.wordpress.com/2008/03/les-tombeaux-de-mallarme.pdf>. Acesso em: 29 de jun de 2014.

EIKHENBAUM; CHKLOVSKI; TOMACHEVSKI ET et alii. **Teoria da Literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**; história da violência nas prisões. Trad. Raquel Ramalhe. 40.ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

FRANCHETTI, Paulo. **A demissão da crítica**. Germina Revista de Literatura e arte. Disponível em: http://www.germinalliteratura.com.br/enc_pfranchetti_abr5.htm Acesso em: 09 de dez de 2014.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna** (da metade do século XI a meados do século XX). Trad do texto: Marise M. Curion e Trad das poesias: Dora F. da Silva. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.

GASSET, José Ortega y. **A desumanização da arte**. Trad. de Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 1991.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons e ritmos**. Disponível em: http://www.cwbh.com.br/img_materia/7eb55b5a6764a0f6e233ff8a7cf2631da26d820dLivro%20Versos,sons%20e%20ritmos.pdf Acesso em: 07 de dez de 2014.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. **Um poeta erudito – Sebastião Uchoa Leite traduz François Villon**. Publicado, com pequenas alterações, no *Jornal de Resenhas, Folha de S. Paulo*, 11 de novembro de 2000, como resenha do livro *Poesia*, de François Villon. Organização e tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Edusp, 2000. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/jcastanon2.html> Acesso em: 07 de dez de 2014.

HEIDEGGER, Martin. **O que significa pensar**. Disponível: <http://ebookbrowse.net/martin-heidegger-que-significa-pensar-pdf-d217076277> Acesso em: 14 de ago de 2014.

HOUAISS, Antônio, VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. (Com a nova ortografia da língua portuguesa).

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**. Trad. João Paulo Monteiro. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamento das formas de arte do século XX**. Trad. Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

JACKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo. 6.ed. Paes. São Paulo: Cultrix, 1973.

JUNIOR, Gonçalo. **Obsessão concreta**. Revista Fapesp. São Paulo: 2006. Disponível: http://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2006/11/090_093-literatura.pdf. Acesso em: 19 de ago de 2014.

_____. **Linguística, poética, cinema**. Trad. Francisco Achcar e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1970.

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.

_____. **Contratextos**. Barcelona: DVD ediciones, 2001.

_____. **Entrevista**. 34 Letras.n.7 Rio de Janeiro, mar.1990.

_____. **Jogos e enganos**. 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: 19 de ago de 2014.

LIMA, Luiz Costa. A poética átona de Sebastião Uchoa Leite In:___ **Pensando nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____. **Intervenções**. São Paulo: Edusp, 2002.

_____. **A ficção e o poema**. São Paulo: Companhia das Letras,2012.

_____. **Sebastião Uchoa Leite**: resposta ao agora.São Paulo: Dobra Editorial,2012.

_____. **Lira e Antilira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rocco: Rio de Janeiro, 1998.

_____. **A gaia ciência**. trad. Geir Campos. 3.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1973.

MACHADO, Duda. Orelha do livro de Sebastião Uchoa Leite. **Ficção vida**. Rio de Janeiro: Ed 34, 1993.

MASSI, Augusto (org.). **Artes e Ofícios da poesia**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991.

MARQUES, Fabrício. **Dez conversas com poetas contemporâneos**. Edição Bilíngue. Belo Horizonte: Gutenberg, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4.ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

MONTEIRO, Éversom Pinto. **O método crítico de Sebastião Uchoa Leite**. Dissertação de mestrado, Uberlândia UFU, 2013, 86 f. Disponível:
<http://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/3864/1/MetodoCriticoSebastiao.pdf> Acesso em: 19 de ago de 2014.

MORGENSTERN, Christian. **Canções da fôrca**. Trad. Montes Magno e Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Roswitha Kempf/Editores, 1983.

NETO, Miguel Sanches. **A poesia de Uchoa Leite: a eterna espreita**. Jornal de Poesia. Publicado originalmente na revista *Bravo* em ed. ago/2000. Disponível em:
<http://www.jornaldepoesia.jor.br/disseram30.html> Acesso em: 07 de dez de 2014.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Ecce-Homo**. trad de Queiroz Henkêl. São Paulo: Edição, 1961.

_____. **A gaia ciência**. trad. Geir Campos. 3.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1973.

NOVAES, Adauto (org.). **Elogio à preguiça**. São Paulo: Edições Sesc, 2012.

_____. (org.) **Poetas que pensaram o mundo**. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

NUNES, Benedito. **A clave do poético**. Org. De Vitor Sales Pinheiro. São Paulo: Companhia de Letras: 2009.

NUNES, Benedito. **Hermenêutica e poesia: o pensamento poético**. Trad. Maria José Campos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

MACHADO, Duda. **Dentro da incógnita**. REVISTA USP . São Paulo n. 94 , p. 154-165. JUNHO/JULHO/AGOSTO 2012 Acesso em: 30 de jan de 2015.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. 9.ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

PEDROSA, Célia. Poesia, lucidez e impasse. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 3 maio 2003. Idéias, p. 4.

PIMENTA, A. **O silêncio dos poetas**. Lisboa: A regra do jogo, 1978.

POMORSKA, Krystyna. **Formalismo e futurismo**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.

RILKE, Rainer Maria. **Coisas e anjos de Rilke**. Trad. Augusto de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.157.

RUSSELL, Bertrand. **O elogio ao ócio**. Trad. Perdo Jorgensen Júnior. Rio de Janeiro: Sextante, 2002.

SALGUEIRO, Wilberth Clayton Ferreira. **Forças & Formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)**. Vitória: CCHN Publicações, 2002.

SÊNECA, L.A. **Sobre a tranquilidade da alma/Sobre o ócio**. Trad. José Rodrigues Seabra Filho. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

SILVEIRA, João Batista Cunha. **Sebastião Uchoa Leite e a poesia “yoyeur” do espaço urbano**. 670 Revista Philologus, Ano 18, Nº 54 – Suplemento: Anais da VII JNLFLP. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2012. Disponível em: http://www.filologia.org.br/vii_jnlflp/resumos/sebastiao_uchoa_leite_JOAO.pdf Acesso em: 30 de jan. de 2015.

SKYLAB, Rogério. **Sebastião Uchoa Leite**. Godard City. Disponível em: <http://godardcity.blogspot.com/2007/04/regra-secreta-o-ltimo-livro-de-poesias.html> Acesso em: sexta feira 6 de abr. de 2007.

STAROBINSKI, Jean. **A melancolia diante do espelho - Três leituras de Baudelaire**. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2014.

STEINER, George. **Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra**. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. Companhia das Letras: São Paulo.1988.

SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

_____. Seis poetas e alguns comentários. In: _____. **Papéis colados**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993. p. 228- 329.

TOPOROSKI, Evelise. **As armas de um turrão**. Reportagem. Disponível em: <http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2012/02/As-Armaz-de-Um-Turr%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 30 de jan de 2015.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro; do romantismo à vanguarda**. Trad, Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____, Octavio. **Signos em rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1990. **Signos em rotação**

PEREIRA, Rogério. POLZONOFF Jr, Paulo. **O separador-de-sílabas**. Jornal Rascunho. Disponível em: <http://www.polzonoff.com.br/o-separador-de-silabas/> Acesso em: 07 de dez de 2014.

POUND, E. **A B C da Literatura**. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1977.

ROSA, Guimarães. **Meu tio o Iauaretê** In: Estas histórias. 4.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

SILVA, Paulo César de Andrade. **O poeta-espião: configuração do sujeito em Sebastião Uchoa Leite**. Tese de Doutorado: UNESP de Araraquara, 2005.

_____, Paulo César. **A impossibilidade de dizer: leitura da poesia brasileira contemporânea**. II Colóquio de Pós-Graduação em Letras- UNESP Campus de Assis. Disponível em: <http://www.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/ColoquioLetras/paulocesar.pdf> Acesso em: 28 de jan de 2015.

TAPADO, Renato. **Sebastião Uchoa leite e a poética da felinidade**. Anuário de Literatura-UFSC. Disponível em: <http://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5336>. Acesso em: 03 de mar. de 2013.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.
VALÉRY, Paul. **O cemitério marinho**. Trad. Jorge Wanderley. 2.ed. São Paulo: Mas Limonad, 1984.

WARREN, Austin; WELLEK, René. **Teoria da Literatura**. Trad. José Palla e Carmo. 2.ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1971.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações Filosóficas**. 6.ed. Petrópolis: Editora Vozes: 1994.

ZAMBRANO, Maria. **Poesia e Metafísica**. Trad. José Bento, 1939. Disponível em: http://www.lusosofia.net/textos/zambrano_maria_poesia_e_metafisica.pdf Acesso em: 07 de dez de 2014.

