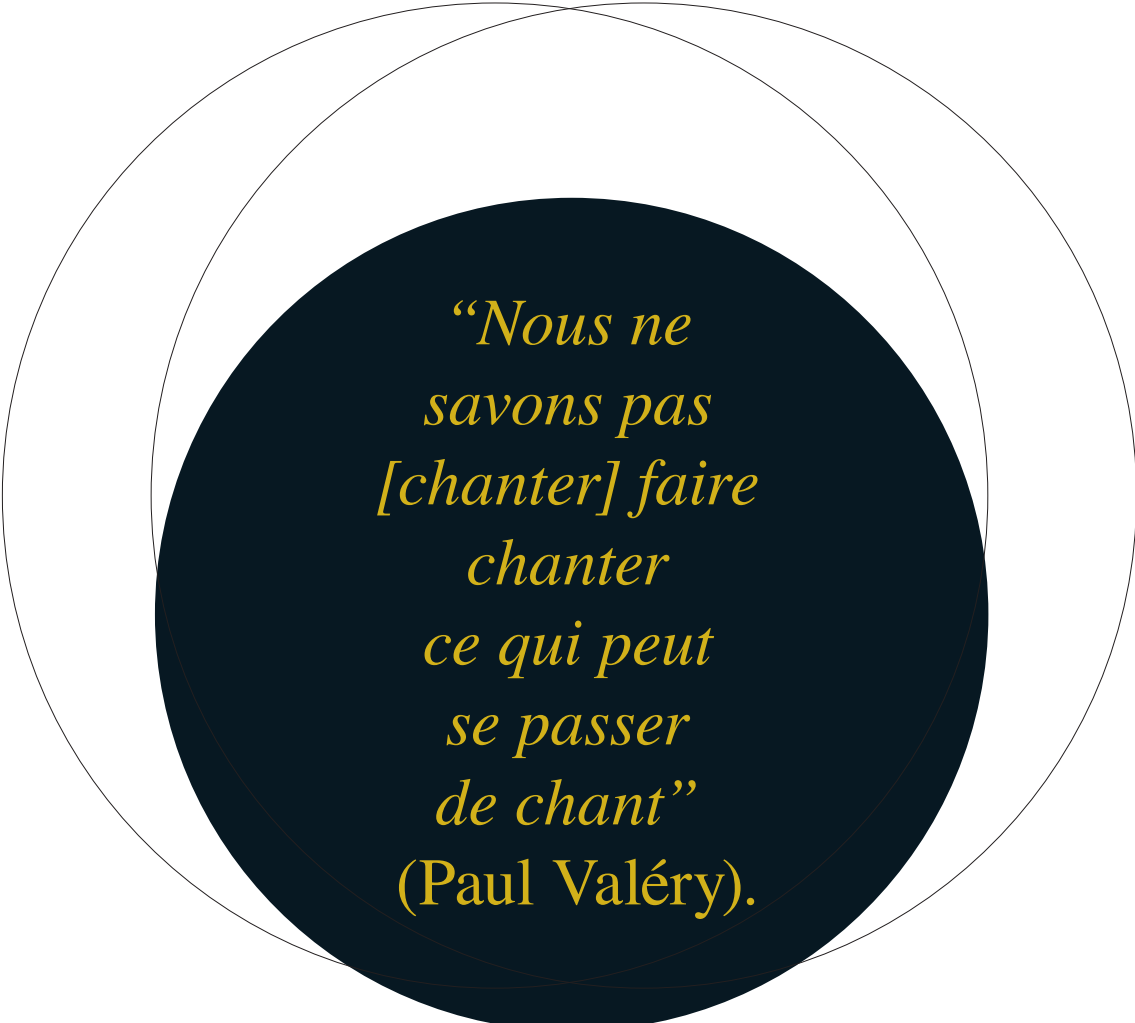


DENTRO DA INCÓGNITA

Duda Machado



*“Nous ne
savons pas
[chanter] faire
chanter
ce qui peut
se passer
de chant”
(Paul Valéry).*

A

exuberância meta-poética e irônico-humorística do magro *Antilogia* (1972-79) celebra o encontro de Se-

bastião Uchoa Lei-

te com a antilírica. A recusa da linguagem lírica, de seus valores, de sua hierarquia de objetos compõe os aspectos metapoéticos que constituem uma dimensão implícita da antilírica. “Encore” reúne a investida crítica contra a metáfora como núcleo do fazer poético a um minimapeamento da antilírica na epígrafe de Corbière, na citação de Marianne Moore e na apropriação do Manuel Bandeira de “O Beco”. “Não Me Venham com Metafísicas” vincula a recusa de valores transcendentais de uma certa vertente lírica a uma certa prosa capaz de dizer, de modo concentrado, tudo aquilo que uma linguagem de teor poético predefinido excluiu de seus domínios. Enquanto “Biografia de uma Ideia” exhibe a depreciação dos poderes da poesia e do poeta como senhor da linguagem, “A Gosma do Cosmo” é, por excelência, o poema do rebaixamento, da inversão de objetos privilegiados pela lírica. Não por acaso aí está o parentesco com imagens e sintagmas de “Poemontagem para Augusto dos Anjos” e de “Canto Gregorial”, brinde à sátira. A essa escalada não falta o ataque à posição do eu lírico: as máscaras humorísticas em “Drácula” e “Metassombro”, o alinhamento do poeta a monstros notórios da literatura e do cinema (“V Internacional”). Por sua vez, “Gênero Vitríolo” abandona o jogo de máscaras antilíricas para chegar à invenção humorística de um antieu. Mas é o ataque do primeiro poema da série “Take-off” que vai até dispensar as noções de autor e obra: “há quem faça obras/ eu apenas/ solto as minhas cobras”¹.

Ainda que a relação de *Antilogia* com a poética de refinada elaboração de *Dez Sonetos Sem Matéria* (1958-59) e *Dez Exercícios numa Mesa sobre o Tempo e o Espaço* (1958-62) possa ser explorada, impõe-se a constatação da ruptura com a concepção lírica que manifestam. No entanto, certos poemas de

Signos/Gnosis e Outros (1963-70) guardam aspectos que se vinculam à *Antilogia* em meio às diferenças de tratamento. Se a escolha da prosa é compartilhada por “Elogio da Prosa” (*Signos/Gnosis e Outros*) e “Não Me Venham com Metafísicas” (*Antilogia*), o primeiro ainda recorre à composição estrófica, ao desenvolvimento linear dos versos e ao emprego de rimas (toantes, cheias, internas). No segundo poema, acentua-se o despojamento rítmico-melódico, a justaposição de versos em cortes abruptos, as rimas deliberadamente pobres (motores/valores/tremores/tremores), humoristicamente integradas às negações tecidas pelo poema. O desgaste paródico da semântica de “eterno” em “Retorno/ Transtorno” (*Signos/Gnosis e Outros*) vale-se do verso “Os eternos valores supremos do espírito”, que remete a “nada de valores supremos” (“Não Me Venham com Metafísicas”). Um outro verso – “A eterna gosma cósmica” –, em “Retorno/Transtorno”, ressurge tematizado em “A Gosma do Cosmo”. Assim, a partir do território conquistado da antilírica, pode-se ler em *Antilogia* um *remake* desses poemas publicados dez anos antes.

TÍTULO, POÉTICA E AS DIMENSÕES DA REALIDADE

Isso Não É Aquilo (1979-82) retoma procedimentos, temas e imagens de *Antilogia*: os rebaixamentos antilíricos, o tom humorístico-satírico da máscara de vampiro, a identidade negativa em “He Rides Again”, “Plaisirs d’Amour”, “Complainte de Nosferatu”. Depois da irrisão da metáfora em “Encore”, o anúncio de sua liquidação irrompe em “A Morte dos Símbolos”: “vamos destruir a máquina das metáforas?”. Destruição cuja impossibilidade é projetada com ironia e engendra a preferência por metáforas de uso consolidado, como a “metáfora encarquilhada” da concha do nada” (“Igual a uma Charrada”). A investida antimetáforica adquire, ao que parece, um momento especial com a disseminação das palavras do título *Isso Não É Aquilo* pelo livro, nomeando cada uma de

DUDA MACHADO
é professor associado de Teoria da Literatura na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), poeta e autor de, entre outros, *Adivinhação da Leveza* (Azougue).

¹ Estas rápidas anotações procuram redescobrir as linhas de força desse momento inicial da antilírica de Uchoa Leite, apontadas por críticos como Flora Süssekind, João Alexandre Barbosa e Luiz Costa Lima.

- 2 Eis os poemas: "Tem Cuidado", "Desaparecidos/Clandestinos 81", "Baudelaire RJ 79", "Kafka em Pontaseca", "(Chave)", "God Bless America", "O Verme Invisível", "Os Críticos Panópticos", "Pequena Estética", "Jean-Jacques Rousseau às Avestas", "O Doce Estilo Novo", "A Verdadeira Dialética", "Prime Minister & Sinister", "Histórias e Consciência de Classe". Essa vertente prossegue em *Cortes/Toques* (1983-88): "Já Vimos esse Filme", "Nós (pós-Zamiatin)", "Cuori Ingrati", "Lublin-Majdanek: Der Prozess".
- 3 A vertente *impiegata* de sua poesia adquire uma nova direção desde *A Ficção Vida* ("Anotação 9: A Obra Lírica", "Anotação 10: O Sobrevivente") até *A Espreita* ("Os Três Inseeres", "Odores Odiosos 2", "Do Túnel do Ano Assado", "Os Passantes da Rua Paissandu", "Spiritus Ubi Vult Spirat") e deixa-se habitar pelos espectros diuturnos do terror social brasileiro.
- 4 Aí temos a afirmação ambígua da supremacia da configuração rítmico-sonora e de sua paradoxal reverberação semântica: "A poesia é um rept. Não/ (necessariamente)/ um conceito./ Uma identificação de ecos/ por onde o ininteligível/ se entende".
- 5 Alguns exemplos: "Lendo Puchkin", "Precisamos", "A Linguagem do Susto", "Espelho Obscuro", "Ouvivendo Stockhausen" (*Cortes/Toques*); "Variações Goldberg", "Focos", "Thelonius Monk", "A Sombra de Reverdy" (*A uma Incógnita*); "Um Sonho de Fra Angélico", "Outro Sonho Alegórico: de Carpaccio", "Anotação 2: uma Pa-

suas partes. A frase-título sugere a inversão da fórmula com que Octavio Paz (1976, p. 38) celebra a metáfora no ensaio "A Imagem", de *Signos em Rotação*: "O poeta nomeia as coisas: estas são plumas, aquelas são pedras. E de súbito afirma: as pedras são plumas, isto é aquilo". Em *Los Hijos del Limo*, Paz (1987, p. 109) define a analogia como ciência das correspondências: "*Sólo que es una ciencia que no vive sino gracias a la diferencia: precisamente porque esto no es aquello, es posible tender un puente entre esto y aquello. El puente es la palabra como o la palabra es: esto es como aquello, esto es aquello*". Uchoa Leite é autor de um artigo ("Octavio Paz: O Mundo como Texto") em *Signos em Rotação*, no qual vincula a concepção do poético de Octavio Paz ao romantismo e afirma: "O conceito de poético é decisivo na compreensão do pensamento crítico de Paz. Poesia significa pensamento analógico *versus* prosa, pensamento lógico. A ideia de ritmo fundamenta esse conceito de poética. Ritmo e analogia são, diz, faces da mesma moeda" (Leite, 1976, p. 291). Assim, o título *Isso Não É Aquilo*, reiterado em *dissecta membra* pelo livro, não se limita a contrariar a fórmula de Paz, mas toda uma concepção exclusiva da poesia como esfera privilegiada da analogia e da metáfora.

A orientação iconoclasta da antilírica não constitui o território exclusivo de *Antilogia*: "Pequenos Venenos" e "Un Giorno Nella Vita: 78" inauguram uma série de poemas que irão se expandir em *Isso Não É Aquilo*², empenhados em desmascarar as marcas sociais e político-ideológicas que impregnam o cotidiano. A essa observação, deve seguir-se outra: o impacto exercido sobre a leitura desses poemas por "Questões de Método" com suas interrogações sobre os vínculos entre real e não real, realidade e real, real e ficção. Entre os versos iniciais que aludem a uma foto da repressão política em El Salvador e a nomeação de outras chacinas, o quarto verso intercala a pergunta "será isso a realidade?". O verso "uma nova linha de tordesilhas" mantém a referência política e, ao mesmo tempo, abre o núcleo de questões: "qual a linha divisória/ do real e do não real?/ questão de méto-

do: a realidade/ é igual ao real?/ o homem dos lobos foi real? o panopticum?/ o que é mais real: a leitura do jornal/ ou as aventuras de indiana jones?/ o monólogo do pentágono ou/ orson welles atirando contra os espelhos?" Estabelecem-se assim as várias dimensões de realidade do real, desde os crimes políticos até a transformação da realidade pela ficção e o ato de consumir ficções. É nessa medida que "Questões de Método" deixa-se ler como uma visão em perspectiva da relevância dos poemas que fixam dimensões político-sociais da realidade, retirando-lhes, no entanto, qualquer privilégio em termos de uma hierarquia na "representação da realidade"³.

UMA POÉTICA: DO LÚDICO AO LIMITE DA ANTILÍRICA

Ao lado dos ataques à tradição do poético, "A Linguagem em Seu Mínimo" abre um novo movimento autorreflexivo e antecipa peças notáveis de *Cortes/Toques*: "Outro Esboço", "Post Cards", as duas versões de "A Linha Desigual", "Precisamos"⁴. A partir de *Cortes/Toques*, a orientação metapoética da poesia de Uchoa Leite deixa de limitar-se à via de mão única da antilírica com suas negações, rebaixamentos ou inflexões irônicas em relação à tradição da linguagem lírica como guardiã de uma concepção e prática do poético. Estão nesse caso um número significativo de poemas e textos em prosa de teor metapoético⁵. Nesse sentido, "Mínima Crítica" adquire uma relevância especial e pode-se falar do diálogo que mantém com a poética ludicamente arquitetada das três versões de "Noten zur Dichtung 1". Em "Noten zur Dichtung", um vínculo semântico percorre as aliteraões, anagramas, assonâncias, paronomásias e rimas internas concentradas nas poucas palavras de um verso. A exceção confirma a regra. No verso "A palavra violência", não há a ênfase dos outros versos na reverberação sonora ou anagramática, o que parece sugerir a redundância do jogo com a palavra face à realidade avassaladora que nomeia. O verso "O que se vê a si mesmo no

verme” é uma atenuação de “Vivo o/ Ver-me” de “Em Off”, enquanto “A vida metade nada”, comutação de “Embaixo, a vida, metade/ De nada, morre” de “Ulysses”, de *Mensagem*, mantém a ambiguidade do original. “Noten zur Dichtung 2” é um jogo irônico-burlesco de rebaixamento que arrasta ideias, conceitos, o poético, até as fórmulas negativas nas conclusões das estrofes. A exceção está na terceira estrofe, que substitui a fórmula conclusiva (nada, tudo) pela definição irrisória de conceitos e poetas: “Os conceitos são escorpiônicos/ Que se ferram porque letais/ Os poetas meros espíões/ Preocupados com as chaves”.

Se as duas primeiras estrofes articulam os predicados dos símiles às formulas conclusivas, as estrofes seguintes substituem os símiles pelas metáforas nos predicados. A negatividade integral do poema tramada em chave irônica vai até o arremedo metafísico na equivalência absoluta do verso final: “Pois tudo é nada e nada é tudo”. Ao compararmos os dois poemas, vemos que a ordenação sintática de “Noten 2” contrapõe-se às notações fragmentárias do poema nº 1. Em “Noten 2” os símiles, metáforas e anáforas tomam o lugar das aliterações, assonâncias, rimas internas, paronomásias e anagramas, perfazendo um conjunto de recursos privilegiadamente poéticos. Já em “Noten nº 3” as negações formam um jogo paralelístico de não correspondência com “Noten 2” uma vez que os versos de “Noten nº 3” são condensações arbitrárias de versos do nº 2 e simulam desmenti-los⁶. Esses versos dizem algo irrelevante ou sem sentido: sombras não mordem ou os escorpiões não são todos espíões. A exceção está nos dois últimos versos que parecem fazer sentido: “Os poetas não/ São todos morcegos cegos”. Em “Noten 1”, sob a ênfase nos significantes, transparecem as tematizações e imagens caras ao autor: o registro da violência, as sombras, o que se vê a si mesmo no verme, a morte como metáfora. Em “Noten 2” os símiles contêm as negações críticas de sua antilírica: “As ideias são como sombras/ As palavras são como cobras”; “O poético é como a lesma”; “E a melódia é como o visgo”. Símiles e metáforas não têm papel relevante

na poesia de Uchoa Leite; basta lembrar o uso da “metáfora encarquilhada”. No entanto, a elaboração de tramas sonoras cerradas, embora não constitua uma tônica de sua poesia, impõe-se em peças metapoéticas, das quais são exemplos: “A Gosma do Cosmo”, “Não o dos Signos”, de *Antilogia*, “Outro Esboço”⁷, “Em Off” (*Cortes/Toques*), “O Chicote das Víboras Sonoras”⁸ (*A Ficção Vida*).

Em suma, as “Noten” expõem uma poética com base na ironia, no *nonsense* e na dança de falsas correspondências⁹. “Noten 3” faz troça do privilégio da *visão poética*: “Os poetas não/ São todos morcegos cegos”. Por fim, as “Noten” deslocam com ironia o processo de revisão das metáforas em João Cabral, assim como as permutações de *A Educação pela Pedra*¹⁰. Um momento excepcional nas investidas demolidoras do poeta está em “Mínima Crítica”, pois seu alvo é a própria antilírica. De modo paradoxal, esse ataque só é possível a partir da enunciação antilírica. O poema desdobra satiricamente a ideia-obsessão de uma poética eminentemente crítica. “Mínima Crítica” – título de Adorno e ironia da lítotes – perfaz uma série de liquidações. O eu da enunciação – objetivado na terceira pessoa – é atingido desde o início com o rebaixamento do motivo de suas indagações desmitificadoras: “O infra-herói/ com sofrimentos hiper-hepáticos/ procura/ um fluido supercrítico/ que lave tudo/ até o vago simpático”. À ambiguidade do sintagma “vago simpático”, sucede a exposição sarcástica de uma divisão interna do eu objetivado: “Ele tem vários contrapoderes:/ tosses elípticas/ e ideias anticríticas./ E anda em busca/ do pensamento perdido/ no planeta Krypticon”. A perseguição ao “fluido supercrítico” termina em desastre (“Está infectado/ com o vírus/ da antipercepção”) e dá margem ao escárnio antissentimental: “Com ele a physis/ nunca enlouqueceu/ pois jamais diz/ ser todo corazón”. A irrisão do poeta e de sua poética crítica inclui o trocadilho (levemente atenuado) com a palavra “corazón”: “Na verdade ele/ é todo coação:/ é como um acuado João Cabral/ ou um valéry risível./ Isto é: um João Cabral insólido/ que digerisse um pastel”.

lavra” (*A Ficção Vida*).

6 Vale a pena seguir a engenhosa brincadeira metapoética. Os versos de “Noten zur Dichtung nº 3” “Mas as sombras não mordem/ A lesma não é simbólica/ Detodos males” compõem uma falsa condensação dos primeiros versos e do último verso da primeira estrofe de “Noten zur Dichtung nº 2” aos quais finge desmentir: “As ideias são como sombras/ As palavras são como cobras” e “Tudo morde: é veneno e sono”. Ao mesmo tempo, contém a falsa condensação e desmentido de versos da segunda estrofe de “Noten 2”: “O poético é como a lesma” e “Tudo é concreto e tudo é símbolo”. O quarto e o quinto versos de “Noten 3” (“Nem os escorpiões/ São todos espíões”) fazem o mesmo jogo com dois versos da terceira estrofe de “Noten 2”: “Os conceitos são escorpiônicos” e “Os poetas meros espíões”. Os versos finais de “Noten 3” (“Os poetas não/ São todos morcegos cegos”) contrapõem-se ao primeiro verso da última estrofe de “Noten 2” (“As ideias são morcegos cegos”).

7 As aliterações sibilantes de “Esboço” cumprem o papel paradoxal de negar a relevância de seu desempenho: “A serpente semântica disse:/ não adianta querer/ significar-meneste silvo./ Meu único modo de ser é a in/ sinuosidade e a in/ sinuação// Não é possível pensar/ a verdade/ senão como veneno”.

8 Materialização de uma poética pelo som de suas imagens, “O Chicote de Víboras Sonoras” (*A Ficção Vida*)

escande a dureza percussiva de choques obstinados entre consoantes que ampliam o significado da violência: “Açoites silVam/ Azorragues zurZem/ Chibatas esTalam/ Látegos laTejam/ Peias ViBram/ ReBenques reBentam/ ReLhos ri-lHam enTre denTes/ Vergalhos vergam/ VergasTas fusTigam”.

9 Em contrapartida, “A Linha Desigual/3ª Versão” traz um jogo consistente de condensação de “A Linha Desigual”, mas sua numeração implica uma versão inexistente.

10 Vale a pena lembrar que as citações de grandes *designers* da linguagem em “Post Cards” (Pound, Gertrude Stein, Rilke, Mallarmé) terminam assinando: “Eles pensavam que dominavam/ essa áspide”.

11 Numa entrevista de 1990 à *Revista 34 Letras*, respondendo a Flora Süssekind, Uchoa Leite declara: “Certamente você está aludindo aí a uma coisa que é bastante visível e bastante explicitada em tudo o que eu faço, que é a alusão permanente à violência [grifos meus]. A violência genérica, a violência que está na própria realidade, ela não está presente somente naquilo que é violento explicitamente mas naquilo que até pode supor-se meramente curioso, folclórico. [...] é difícil às vezes a gente distinguir em certas ações humanas, onde elas são ou não são violentas. Isso eu digo em quase todos os poemas, há uma alusão permanente à questão do assassinato, e não é simplesmente pela tara policial, que eu também tenho, é por um outro sentido também, pelo interesse

Uma espécie de sanha assassina conduz o “não herói” ao estripamento da elevação lírica na quinta e sexta estrofe: “O não herói busca o seu negativo:/ o seu dentro jack-the-ripper/ que não quisesse apenas matar./ Mas muito mais:/ ver de fora as tripas./ As tripas sígnicas/ de um cozido especial/ com o caldo do sublime./ Quer ver de fora/ a semântica da pança/ e tudo o que dela/ para fora se elimine”. A inflexão caricatural produz uma *mélange* pernicioso: “Ele só pensa em tudo/ que é nada e que é tudo/ com lucidez amarela/ de pus e sífilis”. E ainda: “Menos do que pós-/ qualquer-coisa ele/ está mais para o pó”. Não é o bastante, pois o anti-herói em sua obsessão crítica dedica-se à análise desse pó: “Pó de ossos/ e de sangue e de outros/ líquidos. Enfim são/ os pós da matéria de dentro”. A pulsão crítica segue até a conclusão escatológica: “Os pós e o pus/ de uma antideia/ ou o verme crítico./ A acidez que corrói/ todo o espírito das coisas/ e fecha tudo/ ao contrário da diarreia”, O verso final, “ao contrário da diarreia” remete ao ataque à lírica do sublime da sexta estrofe e evoca a sátira de “Retrato do Poeta” de João Cabral: “Pois tal meditabúndia/ certo há de ser escrita/ a partir de latrinas e diarreias propícias”. O poema joga caricaturalmente com o seu contrário: o verme da acidez crítica que resulta na prisão de ventre. É precisamente o recurso da enunciação antilírica que estabelece essa versão satírica de uma poética crítica levada ao excesso autodestrutivo. Imune à sua caricatura, a manifestação mais explícita da antilírica persiste de *A Uma Incógnita* até *A Regra Secreta*. Nessa linha estão, entre outros, “Cisne”, “Reflexos: o Canal” (*A Uma Incógnita*); “O Pássaro Crítico”, “A Obra Lírica” (*A Ficção Vida*), “O Campo É o Ninho do Poeta”, “Verdade” (*A Espreita*).

VIOLÊNCIA: DA REALIDADE AO SONHO

A presença constante da violência¹¹ na obra de Uchoa Leite abrange universos distintos: crimes políticos, crimes da ficção cinematográfica, crime de um determinado in-

divíduo: Pierre Rivière, a médica de “Crimes Paralelos e Textos”, a alusão a Althusser em “Faits Divers/ 1980” (*Isso Não É Aquilo*). Já notamos a ênfase recebida em “Noten zur Dichtung 1” pelo verso “A palavra violência”¹². A sátira de “Métodos e Estilos” (*Isso Não É Aquilo*) parodia uma explicação didática: a produção igual de violência por todas as camadas sociais distribui-se desigualmente de acordo com as características de cada classe social. Em “Cortes/Toques”, uma nova expansão do espectro da violência introduz as manifestações de desordem psíquica, justapostas a crimes hediondos e à criminalidade diária. O teor distanciado dos nove primeiros versos (de “Van Gogh cortou a orelha” até “Grandes entulhos e um canal”) desfaz-se em meio a uma referência não explicitada: “É difícil entender a desordem/ Há um ano ela olhava o mar desta janela/ Nefesh Nafs/ Atman/ Que quer dizer alma?”¹³. Reinicia-se então a montagem de alusões rápidas: “Bombons envenenados no Japão/ Parece a corcunda de Kierkegaard/ Um toque de dedos rápido/ O prazer de alfinetes/ Aqui é o limite: atenção/ Como o punctum de uma foto/ A orelha cortada é uma sinédoque”. As referências díspares (“Bombons envenenados no Japão/ Parece a corcunda de Kierkegaard”) se misturam ao que parece um ato de perversão (“Um toque de dedos rápido/ O prazer de alfinetes”), que logo se interrompe com o aviso de um *no trespassing* e o retorno ao verso inicial que integra as outras desordens: “Aqui é o limite: atenção/ Como o *punctum* de uma foto/ A orelha cortada é uma sinédoque”. O que é denominado “desordem” junta violência interna e violência sobre o outro: automutilação, fobia, a cena primitiva freudiana, crimes famosos ou anonimamente diários, evocação de um suicídio.

A palavra “desordem”, associada à violência em *Cortes/Toques*, ressurge nos acidentes anódinos (relógio virado para o lado, óculos que caem, quadros tortos na parede) da prosa de “Reflexos” que, entretanto, desencadeiam mal-estar íntimo e ideias de indiferença, provisoriedade, cegueira, desequilíbrio¹⁴. Até *Cortes/ Toques* a tematização da intimidade, salvo engano, era extremamente rara na poesia

de Uchoa Leite: há, por exemplo, as breves alusões de “École de Paris 81” (*Isso Não É Aquilo*). Em *Cortes/ Toques*, a intimidade está presente nas alusões à vida amorosa (“Viens, Mon Beau Chat”, “Sem Título”, “Um Encontro no Dia 30”) e na relação com a morte: “O Outro Lado”. Mas é na pista da relação do eu com a violência que deparamos com a dimensão fantasmática do crime e aquele tipo de autobiografia tramada pelos sonhos. “Os Assassinos e as Vítimas” (*Isso Não É Aquilo*) situava a violência e a perseguição no imaginário pessoal, em meio à duplicidade da identificação com assassinos e vítimas, perseguidores e perseguidos de ficções cinematográficas. Na prosa de “Novos Reflexos” (*A Uma Incógnita*), a lembrança de um sonho é retificação de “Os Assassinos e as Vítimas”: “Os doces matam os sonhos venenosos onde sou sempre o assassino, nunca a vítima”. Esse motivo é revisitado em “Um Outro” (*A Espreita*): no entressono o eu se descobre “parado como se fosse um outro/ contratado para cometer um crime”. Em “Anotação 8: Sonhar É um Jogo Perigoso” (*A Ficção Vida*), o sonhador está descalço e culpado “Como um Assassino Oculto”. Nesses textos, é notável como se conjugam violência e exposição da intimidade.

Os fragmentos de teor autobiográfico em “Memória das Sensações: 1” (*A Regra Secreta*) recuperam cenas da infância: “alfinetes penetrando por dentro do corpo”, “dormir com o ventre para cima ou de borco como se tivesse sido assassinado”, a sensação persecutória (“a de que estaria sendo observado”), “o homicídio de duas idosas”. Aqui, em mais uma alternância, o sonhador é a vítima e não o assassino. A palavra “ponto” interrompe cada um dos fragmentos para dar lugar a outro. No fim, essa marca é abolida e a interrupção dá-se no momento em que a revelação do porquê da necessidade de se manter segredo está prestes a ser dita, criando uma certa *mise-en-abyme* com o segredo sobre a necessidade de se manter segredo: “isso tudo era oculto aos outros jamais confessado pois esta é uma sensação que envergonha e assim ia aprendendo que na vida seria obrigado sempre a engolir as suas vergonhas como

uma lição mas só no sentido estrito de que a vida de dentro é quase tudo o que temos de ocultar aos outros pois o”. O texto encena um jogo poético com o limite de expor segredos ou com a ideia de confissão: uma confissão anticonfessional. E voltamos ao no *trespassing* de “Cortes/Toques”.

O tópico do segredo também está em “Os Sentidos de um Vocábulo em um Dicionário Alemão”: “Denso espesso compacto/ Rente junto/ Contínuo contíguo/ Hermeticamente estanque/ Vazar/ Deixar passar/ Ajustar-se bem/ Escuridão cerrada/ Rente à água/ Guardar segredo/ Não deixar transpirar”. O poema está construído pelos vários sentidos do adjetivo *dicht*, do verbo *dichten* e do substantivo *Dichtung*, ultrapassando assim a definição de Pound de poesia como “a mais condensada forma de expressão verbal”¹⁵. As interpretações de Dassie¹⁶ e Davi Arrigucci Jr.¹⁷ partem da alusão à fórmula poundiana, na qual apontam a concepção do poema como algo fechado. Assim leem em “Os Sentidos de um Vocábulo em um Dicionário Alemão” a dissolução de tal poética, graças aos vários sentidos da palavra e às suas inter-relações que promovem tanto uma abertura semântica quanto a mistura entre o aberto e o fechado. É esse aspecto claramente mobilizado pelo poema, mais do que a sumária caracterização da poética de Pound, que confere validade às suas leituras. No entanto, tal leitura tem um limite drástico ao fixar-se no plano metapoético e excluir a exploração de outras trilhas semânticas assinaladas pelo poema.

No início, os sentidos ativados pelo poema-montagem articulam-se em torno de dois blocos semânticos opostos (*fechamento* x *abertura*). O bloco inicial compreende os quatro primeiros versos, ligados ao adjetivo *dicht*: “Denso compacto/ Rente junto/ Contínuo/ contíguo/ Hermeticamente estanque”. O segundo bloco inverte essas denotações com “Vazar/ Deixar passar” (formados pelo verbo *dicthen*), cujo isolamento é enfatizado pelos versos “Ajustar-se bem/ Escuridão cerrada/ Rente à água/ Guardar segredo/ Não deixar transpirar”. Ao restabelecer o sentido de fechamento, essa última sequência confere ao

que está por detrás disso. É na disseminada economia da violência que sou, em certos aspectos, *engagée* na realidade”.

12 É ainda a violência que penetra no plano do imaginário e da ficção em “Perguntas a H. P. Lovecraft” (*A Uma Incógnita*).

13 O verso “Há um ano ela olhava o mar desta janela” nos leva, no mesmo livro, até o poema “Duas Visitas” e à elipse de um suicídio: “Enquanto fiz um café/ ficou de pé/ olhando o canal e o mar/ em silêncio/ Isso foi um ano antes do salto”. As palavras “Nefesh” (hebreu), “Nafs” (árabe), “Atman” (sânscrito) significam alma, como o poema indica.

14 É de situações semelhantes que tratam “A Obsessão da Ordem” e “A Obsessão da Pantera” (*A Espreita*).

15 No capítulo IV de *ABC da Literatura*, Pound (1986, p. 40) afirma: “Basil Bunting, ao folhear um dicionário alemão-italiano, descobriu que a ideia de poesia como concentração é quase tão velha como a língua germânica. ‘Dichten’ é o verbo alemão correspondente ao substantivo ‘Dichtung’, que significa ‘poesia’ e o lexicógrafo traduziu-o pelo verbo italiano que significa ‘condensar’”.

16 Eis as linhas básicas da interpretação de Dassie (2007, pp. 18-9): “Ao propor, a partir da forma *dicht*, e das formas verbais enominais lá acrescentadas, uma outra definição de poesia, Sebastião não nega a economia da construção poética porque, como foi dito, observa-se a presença da concisão em sua poética. Uma presen-

ça, entretanto, que se mostra perturbada: o controle da arquitetura do poema será para ele uma maneira radical de desestabilizar a exatidão que tanto foi solicitada por certa poesia moderna e, ainda hoje, o é por certa poesia contemporânea. As imagens agora não são apenas de fechamento, juntam-se a elas imagens de abertura – sua definição torna-se assim mais interessante”.

17 A argumentação de Arrigucci (2010, pp. 83-4) apresenta-se assim: “Como princípio de condensação, soa o primeiro verso, constituído pela sequência dos significados básicos de *dicht*, quando usado como adjetivo: Denso espesso compacto. Mas a sequência do enunciado acaba por formar um todo muito mais complexo, marcado por contradições surpreendentes e inesgotáveis, na tensão que se arma à medida que se somam as acepções opostas do termo alemão nos seus diversos empregos nominais e verbais”. E mais adiante: “O núcleo das contradições, central ao poema e ao livro todo, é justamente a ideia de poesia como imagem inclusiva e complexa em que o aberto e o fechado convivem em tensa harmonia”.

poema um novo traço semântico: o do segredo. Então os pares de opostos “Vazar/ Deixar passar” e “Guardar segredo/ Não deixar transpirar” revelam sua mútua dependência, convergindo para a construção de uma semântica do segredo. A dupla “Vazar/ Deixar passar” goza de uma dupla condição ao deslizar da semântica exclusiva de abertura para uma semântica do segredo. O poema não se limita à significação autorreflexiva de uma poética de abertura: abre-se para além do sentido de abertura com versos caracterizados pela semântica do segredo. A estrutura-montagem permite uma certa posição flutuante dos versos: por exemplo, o isolamento do minibloco “Ecuridão cerrada/ Rente à água”. Esses versos formam uma exceção em relação aos sentidos antes assinalados ao trazerem indicações concretas e, ao mesmo tempo, indeterminadas de situação e de lugar: tal indeterminação forma um novo espaço semântico dentro do poema. No poema-montagem, a dinâmica de entrecruzamento de versos e de sentidos configura uma pequena *mise-en-abyme*: das oposições semânticas de fechamento *x* abertura à especificação de uma semântica do segredo, de sua ampliação a partir da convergência pontual dos termos da oposição semântica até a configuração de um momento de indeterminação.

DO NÓ DO EGO AO CAOS AMÓRFICO

“Enroscado no Serpens” (*Cortes/Toques*) capta a fragmentação labiríntica do eu em “si mesmo” sob o efeito da doença e induzido ao sono: “Eis-me: o eu-em-si/ monstro/ enroscado em silepses/ ensimesmado/ no sono eulental/ entre as vias venenosas/ de pesadelo cogumelos/ apocalípticos euclípticos./ Eis-me: todos-os-eus/ euscatológico/ eucríptico/ eu-fim”. O humor irônico resiste na declinação dos estados do corpo formada pela concordância das palavras-montagem, designada pelo poema como silepses e reforçada por assonâncias e aliterações. Em *A Uma Incógnita*, a autoinvestigação da doença torna-se o aspecto dominante nas seções “Animal

Máquina” e “Nós Cegos”¹⁸. Não há nesses poemas complacência sentimental, apelo sublimador ou sucedâneo transcendente. Antes o poeta empenha-se numa escrita fragmentária dos sinais destrutivos inscritos em seu corpo. Em “Rilke Dixit” lemos a contestação sarcástica de uma profundidade interior, tida como capaz de elevar-se acima dos acidentes do corpo: “Médicos/ Não veem mais do que nós/ Porque dentro/ É que sentimos o mal/ Mas que importam/ Teorias do centro?/ Queremos os braços/ Em ângulo total/ Discêntricos/ Sem dentros”. “Insônia Respiratória” também responde ao Rilke de “Respira, Tu Invisível Poema” (*Sonetos a Orfeu*), opondo-lhe a constatação de uma sequela: “Antes nunca/ Ouvira o invisível poema/ Do respirar”. São poemas que expõem drasticamente o próprio lugar estreito a que sua enunciação está confinada. No ríspido e sombrio “Enigmoides”, é a extinção que olha de dentro do espelho: “Espelho ao avesso/ Sobre o abismo/ Já sou mais isso/ Do que eu mesmo// Reflexo antevisto/ Do caos amórfico/ Informe e vasto/ Sonho maléfico”. Corpo e eu são desalojados pela conjunção do funcionamento da linguagem e do sono, desvelando sua nulidade constitutiva em “Máquina”: “Máquina de signos/ Gnosis de si mesmo/ Nós cegos de nomes/ Rota de desígnios/ Ou máquina do sono/ Que revira o corpo/ Tudo gira em torno/ Do nada onde somos”. O eu investigado escapa por todos os poros, opaco em sua própria evidência como na dupla negação irônica do sibilino “Nego”: “Não só o ego/ Mas o nó cego/ Da negação/ Do ego”. A resistência interioriza-se na própria dissolução, como mostra “Envio” ao substituir o baudelairiano “amores” do verso final de “Une Charogne” por “humores”: “Digam ao verme/ Que eu guardei a forma/ E a essência felina/ De meus humores decompostos”. A deterioração física faz emergir a percepção do corpo, antes esquecido pela própria rotina vital: “Mas o segredo da vida/ Era isso/ Quando ninguém/ se lembra do corpo/ Que de fato/ É feito da mesma matéria/ Do sono” (“Insônia Respiratória”). Ante essas sondagens extremas, cessam os jogos de antes entre identidade fictícia e não

identidade. Seu retorno em “A Se Stesso” é uma despedida: “Detetive sem mistério/ Seu projeto Hammett/ Afundou sem *drinks*/ Na floresta petrificada/ Sem *coffee & cigarettes*”.

Ao enfrentamento austero da doença, a série “Incertezas” (*A Ficção Vida*) contrapõe um tratamento desdramatizado e constrói, entre hiatos, uma trama de fragmentos que se entrelaçam para fixar instantes de tregua. De modo admirável, o recorte humorístico-irônico ou objetivante, embora penetrado pelo sofrimento, imprime um limite a suas manifestações, deixando entrever, no entanto, uma emoção modelada por esse próprio controle. O poeta-*voyeur* de si mesmo destaca-se do sofrimento físico para contar, à maneira de crônicas mínimas, a experiência no hospital em meio à família¹⁹. Já em *A Espreita*, o poema “O que Se Nega” fixa o caráter acuado e feito de negatividade do processo de investigar-se: “Contra a parede/ Diz NÃO/ Recusa/ O não-ver/ Ou uma espécie/ De ser-aí/ Casco Espinhoso/ Contra tudo/ Que não a parede/ Reclusa”. Seja nos poemas de dura investigação dos efeitos da doença ou nos de inflexão humorística, a resistência interioriza-se no modo de compor, mostrando em situação extrema aquela *negative capability* formulada por John Keats²⁰. O poema-título nos faz voltar ao estado da “vida sono”²¹ agora em choque com a vontade de lucidez: “É uma espécie de Cérbero/ Ninguém passa/ Não escapa nada/ Olho central/ Fixo/ À espreira/ Boca disfarçada/ Que engole rápido/ Sem dar tempo/ Depois dorme/ Aplacado”. Por sua vez, “Agulha” é um poema assombrado pela prefiguração da morte: “Quem anda/ Para/ Algum ponto ou fim/ Pára/ Olha a agulha mais fina/ Como quem vê/ Noutra agulha dentro a/ Vida se esva-/ Indo/ Naquela agulha/ Que se afina”. Os primeiros versos captam a vizinhança do fim, conferida ironicamente pela acepção banal de alguém que anda para algum lugar e sublinhada com a paronomásia para/pára. A tomada em *close* do objeto concreto – “Olha a agulha mais fina” – conduz à entrada do símile “Como quem vê” até a conversão da agulha em sinédoque do corpo: “Noutra agulha dentro a”. Uma maior rispidez no *stacatto*

dos versos e um duplo *enjambement* ligam-se a um duplo movimento icônico. No primeiro, “Vida” foge do verso a que pertence. No segundo, um verso mínimo dramatiza semioticamente a fuga da vida, dando-lhe, por assim dizer, dois verbos: “Noutra agulha dentro a/ Vida se esva/ Indo”. Por fim, as duas agulhas (objeto e sinédoque do corpo) fundem-se na metáfora final “Naquela agulha/ Que se afina”, movimento reforçado pela distância expressa em “Naquela”. Ao mesmo tempo, os versos guardam o movimento da agulha ao penetrar no corpo. Nessa extraordinária economia de construção, prevalece o tratamento objetivado. No entanto, a indeterminação do sujeito (“Como quem vê”) convive com a configuração de um sentimento torturado dentro das transições milimétricas do *stacatto*.

Um curto-circuito percorre os versos de “Dentro/Fora: Rio de Janeiro”: “Daqui de dentro/ Por trás dos vidros/ Vê-se lá fora/ A rua pétrea/ De pedestres/ Com pressa/ Ao sol incósmico/ Deslizam/ Por dentro do vidro/ Parecem vir/ Do outro lado/ Desta mesa/ Onde o olho/ É outro espelho/ Pétreo”. A condição do observador e sua posição, dentro de algum recinto e fora do alcance do sol, permitem uma perspectiva devastadora, convertendo o sol em “incósmico” e imprimindo ao caráter especular da cena uma reconfiguração fantasmagórica. A transformação da cena das ruas inicia-se com a ação da hipálage, que dá aos pedestres a qualidade pétrea da rua, apoiada em duras aliterações: pétrea, pedestre, pressa. O poema expande esse processo a partir da ilusão provocada pelo reflexo dos pedestres: “Deslizam/ Por dentro do vidro/ Parecem vir/ Do outro lado/ Desta mesa”. A percepção ilusória engendra a ampliação da hipálage e torna pétreos os vidros que espelham a cena, criando a imagem final: “Onde o olho/ É outro espelho/ Pétreo”. Nessa imagem, conjuga-se o estranho processo de petrificação e fantasmagoria. O olho, sinédoque do observador, é afinal atingido pela hipálage e converte-se em superfície refletora inerte, a de um eu reduzido à vida em queda que arrasta consigo a dissipação da realidade.

A cena fantasmagórica retorna em “A

18 Em “Investigar-se”, o poeta aponta sua condição: “Não a vítima/ mas o Dick Tracy de si mesmo”.

19 Nessecaso, estão “Realidade”, “Antipoética de Houdini”, “Certa Luz”, “Uma Traição (o Sobrinho)”, “Vigília Sonora”, “As Irmãs”, por exemplo. Um outro poema – “A Ficção Morte” – zomba, em meio à angústia, de um estado de elevação acima ou fora do corpo (EQM) em experiências terminais.

20 Tal como estão muito citado trecho de uma carta a George e Tom Keats, cujo final traduzimos: “Eu quero dizer *Capacidade Negativa*, isto é quando o homem é capaz de estar em incertezas, Mistérios, dúvidas, sem se tornar irritável em que pesem fato & razão” (Keats, 1970, p. 43). Na última frase, Keats amplia o sentido de capacidade negativa para além dos domínios do fazer literário, exemplificado por Shakespeare. É essa ampliação que justifica a pertinência da observação.

21 “Anotação 18: A Vida Sono” (*A Ficção Vida*).

Luz na Sombra”: “Súbito – do outro lado –/ Vejo-o projetado/ No espaço/ Deste lado/ Os focos sobre almofadas/ Uma luz amarela/ Os quadros também/ Esquálido/ Amarelomagro/ Na sombra/ Do além-vidro/ Vida em-si/ Universo invisível/ Vazio/ Corpo absorto/ Em queda/ Na sombra-silêncio”. Tudo começa com uma espécie de susto – “Súbito” –, transmitindo um alerta ao observador observado. Na percepção da cena projetada na sombra, a mesma esqualidez reúne a reverberação da luz amarela nos quadros e no sujeito – “Amarelomagro” – às assonâncias de quadros/ esquálido/ amarelomagro. “Do além-vidro”: o verso designa a sombra no espaço da escuridão do lado de fora e esse lugar onde nada se vê se torna a medida do eu imerso no silêncio, instante fantasmagórico que fixa a vida “em queda” do corpo: “Vida em-si/ Universo invisível/ Vazio/ Corpo absorto/ Em queda/ Na sombra-silêncio”. Queda concretizada pelo jogo em surdina de assonâncias até a aliteração final. Nos dois poemas, a configuração em abismo do espaço constitui um análogo da situação vertiginosa do eu e seu “teatro de sombras”²², integrando-se à semântica da vida em queda, disseminada no livro.

NAS ÁGUAS DO NADA: DISSOLUÇÃO E PRAZER

A resistência aos efeitos da doença produz também a necessidade de escapar à vigilância feroz da consciência. É esse movimento que está nos poemas de encontro com a água e a chuva, marcados por nova orientação poética²³: “Andando Sob Sol e Sombras: São José”, “Outra Visão do Paraíso”, “Andando na Chuva: São José”, “Oxímoro”²⁴. Isolado no conjunto de *A Ficção Vida*, “Numa Incerta Noite” antecipa esses poemas ao realizar uma certa suspensão do tratamento irônico até então dominante: “Calculo as ruas que atravesso/ Vendo a copa das árvores/ Guiado pelas folhagens/ Profusamente imerso/ Na vertigem inversa/ Da hemorragia verde/ Do ciclópico olho vegetal/ Que me contempla”. Na vertigem inversa à do corpo mortificado, o incansável procurador da lucidez – “o espião

da vida” – entrega-se à contemplação de um trecho de paisagem: “Vendo a copa das árvores/ Guiado pelas folhas/ Profusamente imerso”. Se a ironia não se dissolve inteiramente, como mostra o verso “Da hemorragia verde”, vê-se limitada pelo movimento que *acaba por ceder* ao poder exterior exercido pela paisagem, desde “Profusamente imerso” até “Do ciclópico olho vegetal/ Que me contempla”. O contemplador passa à condição de algo contemplado e absorvido pela paisagem. “Chuva e Consciência” fixa esse instante de suspensão da consciência: “Uma vez choveu/ Quando voltava pela/ Língua arenosa/ Tudo desabava em torno/ Fios caindo/ No mar de sombras/ Não podia correr/ Andava/ E olhava tudo/ Se desmanchando/ Procurando nas águas/ Uma lição/ Antifilosófica/ A negação/ Anticorpo/ A água lavava/ Da cabeça ao pés/ E o núcleo/ Da consciência/ Que sustinha o centro/ Das coisas”. Um verso indica a limitação física: “Não podia correr”. Essa rápida evocação do corpo em declínio é parte ativa do desenvolvimento do poema. Ao desmanchar tudo a sua volta, chuva e atmosfera obscura criam o “mar de sombras” (*mare tenebrarum*). A súbita obscuridade parece corresponder ao eclipse momentâneo da consciência, mas a associação não exerce um papel restritivo, antes ressalta a fruição libertadora da chuva: “A água lavava/ Da cabeça aos pés/ E o núcleo da consciência”. É o que constitui a lição “Antifilosófica” completada por “A negação/ Anticorpo”, fazendo da consciência uma substância estranha. Desfazem-se as fronteiras entre corpo e água: é essa emancipação fugaz da consciência atormentada pelo corpo em queda que “Chuva e Consciência” celebra. Um instante único de esquecimento, antes do retorno à consciência que o poema sugere.

Em “Andando Sob Sol e Sombras: São José”, o leitor se depara com um corpo total das águas que se aloja nas palavras rio, mar, líquido, ressoa em Alagoas para se espelhar em “águas alagoadas”: “Cortando os lindes/ Onde rio e mar/ Fundem-se numa água só/ Pelas areias/ Das ilhas/ (Ou coroas) até Peroba/ (Alagoas)/ Infusos/ E líquidos/ De quem anda ao azar/ Penetrando/ Em águas alagoadas/

22 “Duas Sombras Reflexas” é a cena feliz desse teatro de sombras. “Teatro” encena uma espécie de tensão antirreveladora. Veja-se o trecho: “Um teatro de sombras/ Sobrângulos/ Destes olhos/ Conscientes e senscientes/ Fixados na luz/ De formas/ Indecifradas”.

23 Luiz Costa Lima (2002, p. 230) identifica uma certa mudança em *A Espreita*: “Ler *A Espreita* supõe, por conseguinte, atender a dois registros: a radicalização da negatividade e o que, de dentro dela, insinua uma reconfiguração: uma reconfiguração do poético. Esses registros – mais exatamente, esses dois timbres – são entre si tão discordes que, para não entrarem em explícito choque, precisam de algum elo. É ele formado pela ironia inclusiva que, ultrapassando as fronteiras desarmônicas, as articula”. Como o leitor irá entender, a leitura que fazemos move-se em horizonte distinto.

24 Esse conjunto de poemas afasta-se de modo incisivo do jogo de irrisão que domina “Nostalgia do Topos” (*Isso Não É Aquilo*).

Sob a sombra/ Dos ‘altos coqueiros’/ Sobre conchas/ Afundando/ Como quem busca um símile/ Nas águas mornas/ (Como no Lete)/ Perde-se a memória de tudo:/ Confindas/ Em seu retorno/ Sempre recomeçado”. O contraste entre o poder envolvente da massa de água e a andança casual do solitário (“De quem anda ao azar”) prossegue até sua dissolução nas “águas alagoadas”: “Perde-se a memória de tudo”. O recurso do símile dentro do símile (“Como quem busca um símile”) exhibe o circuito de linguagem dentro do qual se inscreve a situação do sujeito indeterminado e projeta sua andança até a situação-símbolo, conferida por outro símile: “Nas águas mornas/ (Como no Lete)”. O anacoluto rege a passagem final do poema, consumando a libertação provisória do eu nas águas do esquecimento. A fusão de rio e mar se desdobra no retorno à citação famosa: “Confindas/ Em seu retorno/ Sempre recomeçado”. No primeiro capítulo de *Lete: Arte e Crítica do Esquecimento*, Harald Weinrich (2001, p. 24) comenta a propósito da imagística do Lete: “Nessa imagem e campo de imagens o esquecimento está inteiramente mergulhado no elemento líquido das águas. Há um profundo sentido no simbolismo dessas águas mágicas. Em seu macio fluir desfazem-se os contornos duros da lembrança da realidade e assim são *liquidados*”.

A mais intensa dissolução prazerosa do corpo e da consciência nas águas está em “Andando na Chuva: São José”: “Voltar/ Sob a chuva/ Torrencialmente úmido/ Sem correr/ Prazer/ Total/ In natura/ Da água primordial/ O meu eu-água/ Autodissolvente/ Cabelos/ Pelos// Olhos/ Todos os poros/ Entregues/ *Lavatio corporis*/ Puro/ Sumo/ Liquor”. A entrega à água da chuva produz a sensação de fundir-se com a parte de água que constitui o corpo: “O meu eu-água/ Autodissolvente”. O corte dos versos prolonga a experiência do prazer “Cabelos/ Pelos/ Olhos/ Todos os poros/ Entregues” que agora se funde com a experiência de dissolução: “*Lavatio corporis*/ Puro/ Sumo/ Liquor”. *Lavatio corporis* é a designação latina para a cerimônia de purificação dos mortos, comum a muitas culturas. Assim, sem ilusões, a evocação da morte se

faz em meio ao prazer e à libertação momentânea dos “humores decompostos”.

Retornamos ao Lete em “Outra Visão do Paraíso”: “Andar/ Nadar/ Pobre périplo anagramático/ Poética randômica/ De mar mítico/ Submergir/ Nas águas do nada/ Ver a sublu/ No solo/ Inspirar/ Expirar/ O ar/ Insólido/ Liquefeito/ Em-si”. A marca irônica e autorreflexiva de “Andar/ Nadar/ Pobre périplo anagramático/ Poética randômica” equivale ao verso “De quem anda ao azar” em “Andando Sob Sol e Sombras: São José”. O humor irônico se detém aí, até que o Lete seja associado ao mar (“De mar mítico/ Submergir/ Nas águas do nada”) para desencadear então o movimento centrífugo que inscreve a aventura do eu no *topos* do Lete, na dimensão mítico-simbólica das águas do esquecimento e do nada. O desejo de autodissolução (“Submergir nas águas do nada”) une-se ao de regeneração na cena magnífica da busca de uma respiração desimpedida no espaço encantatório de um ar mais puro no fundo das águas: “Ver a sublu/ No solo/ Inspirar/ Expirar/ O ar/ Insólido/ Liquefeito/ Em si”. O gozo elementar do mergulho e da respiração no fundo das águas inscreve-se nas rimas também elementares de “Inspirar/ Expirar”. Nas águas do nada, a rima elementar do ato elementar adquire um traço ambíguo. Os versos “O ar/ Insólido/ Liquefeito/ Em-si” podem ser ligados a “O Ar” de Jorge Guillén, e às belas observações de Uchoa Leite sobre o poema²⁵: “Logo de início ele avisa sobre o segredo do ar (talvez) sem matéria. Ele é um um quase nada, nos adverte, o que é uma relativização do nada e do sem matéria. Ele é talvez sem matéria. Uma dupla relativização do tema proposto. Ou, então, o seu ser é muito secreto, indagação-insinuação”. E logo: “O segredo do ar, nos sussura o poeta, é o seu silêncio”. Silêncio também sugerido no poema de Uchoa Leite ao unir a transparência do ar à transparência do fundo das águas do nada.

A convocação do modelo lírico em “Andando de Ida e Volta: São José” tem a função precisa de deslocá-lo. O processo começa com a articulação do sujeito indeterminado (“Indo-se na direção/ Da cidade/ Fixa-se um

25 Em “O Quase Nada de Jorge Guillén” (*A Regra Secreta*).

limite qualquer/ Um verde curvo/ Uma proa vermelha/ Co-incidentes”) ao parêntese com a negação irônica da convenção do eu solitário romântico ante a natureza: “(Há ali/ Muito mais gente)”. Por sua vez, a reiteração do sujeito indeterminado liga-se à inscrição de um momento da caminhada (“Atravessa-se/ Rente a pedras/ Língua estreita”) num lugar comum: “Com as ondas/ Lambendo canônicas os pés”. A menção de um risco modesto abre espaço para a inclusão de uma aventura provisória de prazer e libertação do eu: “Na volta/ A maré muda/ Onde ela se afina/ Ondas batem em pedras/ É o prazer do risco/ Serpentear-se/ A trilha/ Entre as pedras”. É dentro do limite imposto por essas medidas que a singularidade de um “eu” se incorpora de modo velado ao poema. O conjunto de poemas que examinamos traz um forte contraste com aqueles que tratam exclusivamente da “vida em queda” do corpo. Acima de tudo, já não se encontram mais caracterizados pela recusa irônica do lírico a partir do território antípoda e exterior da antilírica. Antes realizam uma incursão pelo universo lírico para distanciar-se dele a partir de uma inscrição autorreflexiva no vínculo formado pelo eu e um certo *topos* lírico. Igualmente afastados do predomínio da ironia antilírica e do cânone lírico, manifestam uma relação nova e singular com as coisas, o corpo doente e o eu.

POÉTICA DA VERTIGEM

Mais uma vez impõe-se a constatação de uma poesia densamente tramada, feita de inter-relações, remissões e reelaborações. Em *A Regra Secreta*, o poeta invoca uma *linguagem da vertigem* derivada da experiência do “corpo em queda”. A fixação da vertigem como uma correlação entre exterior/interior já aparece em “Consciência e Vertigem”²⁶ de *A Uma Incógnita*, concentrada na relação som-sentido de *vórtice* e *córtex*: “O abismo entre prédios/ O seu vórtice/ Cortando o córtex/ O abismo atrai a vertigem/ É também a linguagem/ Dos vazios de fora/ Fala da voragem/ Que nos devora”. A mesma vertigem está em “Migração” (*A Ficção Vida*), agora com um

apelo mortal: “Desta concha-fundo de blocos/ Só vejo a piscina/ Minha vertigem é o vazio/ Meu rigor o salto”. Em “antimétodo”, não se trata mais da percepção do corpo, mas de sua alteração como agente de percepção pela vertigem: “Caio sem qualquer/ Alarde/ O que é/ E não é: mas é/ Desorientar-me/ É meu antimétodo”. Em versos de organização vertical, “Memória das Sensações 4: Vertigo 3” é a concreção visual de uma queda-vertigem, ampliada pelo emprego da caixa alta e pela *slow motion* das sílabas-versos, numa fórmula de alta condensação: “A/ VER/ TI/ GEM/ É/ UMA/ LIN/ GUA/ GEM/ DA/ MAR/ GEM/ OU/ UMA/ FOR/ MA/ DE/ NÃO/ PO/ DER/ DA/ LIN/ GUA/ GEM/ DO/ COR/ PO”.

As primeiras manifestações dessa poética estão em *A Uma Incógnita*: “Rilke Dixit”, “Enigmoides”, “Consciência e Vertigem” e incluem o contraponto humorístico de “Lugar”. Em “Memória das Sensações 2: Vertigo 1”, o poeta remete a poética da vertigem às situações vividas pelo corpo doente: “a vertigem a primeira coisa de que se lembra não ficava de pé no chão e tinha que cair no sofá que era uma espécie de segunda vida nele ponto”. E adiante: “voltando ao vertigo muito depois já deitado no banco de trás de um carro que o levava a uma incógnita embaralhando os dados ou quando caiu de uma mesa e acordou no chão”. A ligação entre esses poemas é estabelecida pela alteração do corpo como agente de percepção que agora se caracteriza por uma desorientação constante. A anamnese se acelera com a técnica enumerativa e a falta de pontuação: a epígrafe de Corbière em *Antilogia*, o desmentido irônico de Novalis em “Biografia de uma Ideia”, a nota rápida sobre a heterogeneidade da poesia moderna a que não falta o selo do humor: “queda vertigem e incógnita mistura adúltera de tudo caindo e ouvindo o que sussurrava nas trevas a poesia é o autêntico real absoluto quanto mais poético mais verdadeiro o que é uma mentira novática enovelada em si mesma e ela é outra vertigem ponto tudo tudo que se pode dizer dentro de qualquer coisa que se pense como poesia não há limites nem compromissos e (ela pensa) nem

26 Por sua vez, a consciência vista como doença está em “Uma Voz no Subsolo” (*A Espreita*).

consigo mesma isso é tão óbvio quanto uma escada rolante”. A anamnese atravessa veloz a relação consciência-vertigem até a junção inesperada do rebaixamento antilírico de “A Gosma do Cosmo” com o registro da violência contemporânea: “é a busca de uma intersecção entre a consciência e o vertigo absoluto quanto mais vertiginoso mais verdadeiro ou o vômito de uma voragem cósmica desse caos-gosma que é o nosso tempo de violência calada esticando-nos o cérebro com uma bala de pistola 9 mm ponto quando nos

levantarmos de entre os mortos estaremos inlúcidos e tontos outra vez e não há como escapar ouvindo de novo aquela voz que grita halt! halt! tentando correr de um lado para outro mas sem vislumbrar que”. Uma dura experiência pessoal adquire densidade poética pela configuração de linguagem que dela se apropria e é conduzida, na série “Memória das Sensações”, até a formulação de uma poética da vertigem. E chega até nós como uma forma de composição dentro de uma forma de vida que resiste até o fim, sabendo-se no fim.



BIBLIOGRAFIA



- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. “O Guardador de Segredos”, in *O Guardador de Segredos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2010, pp. 72-84.
- BARBOSA, João Alexandre. “Raro entre os Raros”, in Sebastião Uchoa Leite. *A Espreita*. São Paulo, Perspectiva, 2000, pp. 11-27.
- DASSIE, Franklin Alves. *Sebastião Uchoa Leite – Poética, Vozes e Espaço*. Mestrado em Literatura Brasileira e Teorias da Literatura. Instituto de Letras, UFF, 2007.
- FROSCH, Friedrich. “O Além-túmulo do Pós-tudo: Visões e Assombrações da Modernidade na Poesia de Sebastião Uchoa Leite”, in *Terceira Margem*, Revista da Pós-Graduação em Letras. UFRJ, Centro de Letras e Artes/ Faculdade de Letras, ano VI, nº 7, Rio de Janeiro, pp. 52-70.
- KEATS, John. *Letters of John Keats*, a selection edited by Robert Gittings. Oxford/ New York, Oxford University Press, 1970.
- LEITE, Sebastião Uchoa. “Octavio Paz: o Mundo como Texto”, in Octavio Paz. *Signos em Rotação*. São Paulo, Perspectiva, 1976, pp. 283-97.
- _____. “A Queda, a Vertigem e o Pesadelo”; “Máquina sem Mistério: a Poesia de João Cabral de Melo Neto”, in *Crítica Clandestina*. Rio de Janeiro, Taurus, 1980, pp. 68-73; 108-48.
- _____. “Entrevista”, in *Revista 34 Letras*, nº 7. Rio de Janeiro, março de 1990.
- LIMA, Luiz Costa. “A Poética Átona de Sebastião Uchoa Leite”, in *Pensando nos Trópicos*. Rio de Janeiro, Rocco, 1991, pp. 167-87.
- _____. “Sebastião Uchoa Leite em Prosa e Verso”, in *Intervenções*. São Paulo, Edusp, 2002, pp. 215-40.
- NAVAS, Adolfo Monteiro. “Uma Nota Rápida de Lectura”, in Sebastião Uchoa Leite. *A Espreita*. São Paulo, Perspectiva, 2000, pp. 89-90.
- PAZ, Octavio. “A Imagem”, in *Signos em Rotação*. São Paulo, Perspectiva, 1976, pp. 37-50.
- POUND, Ezra; *ABC da Literatura*. São Paulo, Cultrix, 1986.
- _____. *Los Hijos del Limo*. Barcelona, Seix Barral, 1987.
- SÜSSEKIND, Flora. “Seis Poetas e Alguns Comentários”, in *Revista USP*, nº 2. São Paulo, Coordenadoria de Comunicação Social (CCS-USP), jun.-jul.-ago./ 1989, pp. 175-92.
- _____. “Desterritorialização e Forma Literária – Literatura Brasileira Contemporânea e Experiência Urbana”, in *Literatura e Sociedade*, nº 8. São Paulo, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, 2005, pp. 11-29.
- WEINRICH, Harald. *Lete: Arte e Crítica do Esquecimento*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2001.