



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

DIÊGO LAURENTINO DE CARVALHO

**REFERÊNCIAS INTERMIDIÁTICAS NA POESIA DE SEBASTIÃO UCHOA LEITE**

RECIFE  
2022

DIÊGO LAURENTINO DE CARVALHO

**REFERÊNCIAS INTERMIDIÁTICAS NA POESIA DE SEBASTIÃO UCHOA LEITE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria da literatura.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ermelinda Maria Araujo Ferreira

RECIFE

2022

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira – CRB-4/2223

C331r Carvalho, Diêgo Laurentino de  
Referências intermediáticas na poesia de Sebastião Uchoa Leite /  
Diêgo Laurentino de Carvalho. – Recife, 2022.  
92f.

Sob orientação de Ermelinda Maria Araujo Ferreira.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco.  
Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras,  
2022.

Inclui referências.

1. Sebastião Uchoa Leite. 2. Poesia contemporânea brasileira.  
3. Intermedialidade. I. Ferreira, Ermelinda Maria Araujo (Orientação).  
II. Título.

809 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2022-62)

DIÊGO LAURENTINO DE CARVALHO

## REFERÊNCIAS INTERMIDIÁTICAS NA POESIA DE SEBASTIÃO UCHOA LEITE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Teoria da literatura.

Aprovado em: 23/02/2022.

### BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. ERMELINDA MARIA ARAUJO FERREIRA (Orientadora)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof<sup>o</sup>. Dr. FABIO CAVALCANTE DE ANDRADE (Examinador Interno)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. RAFAELA ROGERIO CRUZ (Examinadora Externa)  
Universidade Federal Rural de Pernambuco

## **AGRADECIMENTOS**

À minha orientadora, Ermelinda Ferreira, pela ajuda, disponibilidade e paciência.

À minha mãe, pelo suporte em todas as horas.

À Xainã, pelo companheirismo e por trazer mais alegria aos meus dias.

A todos os amigos que, de uma forma ou de outra, me incentivaram nesta fase.

A Juliano, pela parceria.

Ao CNPQ, pela bolsa.

## RESUMO

Entre as características mais comuns da poética de Sebastião Uchoa Leite está o diálogo estabelecido com outras mídias. Referências a personagens de filmes e histórias em quadrinhos, assim como a pintores e compositores, povoam os seus poemas. Ao mesmo tempo, técnicas e métodos característicos do cinema e do jornal são mimetizados pelo poeta, que introduz em seus escritos processos de corte e montagem, além da forma de escrita típica das redações. O objeto de estudo deste trabalho é essa prática referencial intermediária, seus efeitos e circunstâncias. Partindo de noções de código e intertextualidade encontradas sobretudo nos escritos de Julia Kristeva e Roland Barthes, e nas ideias sobre intermedialidade de Irina Rajewsky e Peter Wagner, analisamos os efeitos que as referências a outras linguagens produzem nos poemas. Sempre comparando os resultados com comentários e pareceres da crítica e de estudos acadêmicos, relacionamos a intermedialidade na obra do poeta com os traços de autoconsciência e metatextualidade, por onde surgem reflexões tanto sobre a própria poesia, quanto sobre as mídias referenciadas. Um ponto importante é o modo como o próprio processo de interpretação e as expectativas em relação aos códigos midiáticos parecem ser sugeridos pelo poeta. Também especulamos sobre os motivos de um poeta contemporâneo brasileiro optar por linguagens além da poesia para desenvolver sua dicção própria, como a consideração sobre seu lugar no mundo e na tradição poética.

**Palavras-chave:** Sebastião Uchoa Leite; poesia contemporânea brasileira; intermedialidade.

## ABSTRACT

Among the most common characteristics of Sebastião Uchoa Leite's poetics is the dialogue established with other media. References to characters from movies and comic strips, as well as to painters and composers, populate his poems. At the same time, techniques and methods characteristic of cinema and newspapers are mimicked by the poet, who introduces cutting and editing processes in his writings, in addition to the typical form of writing used in newsrooms. The object of study of this work is this intermedia referential practice, its effects, and circumstances. Starting from notions of code and intertextuality found mainly in the writings of Julia Kristeva and Roland Barthes, and the ideas about intermediality of Irina Rajewsky and Peter Wagner, we analyze the effects that references to other languages have in poems. Always comparing the results with comments and opinions from critics and academic studies, we relate the intermediality in the poet's work with the traces of self-awareness and metatextuality, from which reflections arise both about poetry itself and the referenced media. An important point is how the interpretation process itself and expectations regarding media codes seem to be suggested by the poet. We also speculate on the reasons why a contemporary Brazilian poet chooses languages beyond poetry to develop his diction, such as the consideration of his place in the world and the poetic tradition.

**Keywords:** Sebastião Uchoa Leite; Brazilian contemporary poetry; intermediality.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>9</b>
1.1	A IDEIA DA PESQUISA	9
1.2	SEBASTIÃO UCHOA LEITE E SUA OBRA EM DOBRAS	12
1.2.1	“Árvore do que sou, não florescida”: <i>Dez sonetos sem matéria, Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço e Signos/Gnosis e outros</i>	12
1.2.2	Uma nova trilha: <i>Antilogia, Isto não é aquilo, A uma incógnita e Cortes/Toques</i>	16
1.2.3	“Com a língua bífida”: <i>A ficção vida, A espreita e A regra secreta</i>	23
<b>2</b>	<b>CÓDIGOS, INTERTEXTUALIDADE E INTERMIDIALIDADES</b>	<b>28</b>
2.1	O CÓDIGO SEMIÓTICO	28
2.1.1	Código e linguagem poética	29
2.2	INTERTEXTUALIDADE: O TEXTO COMO MOSAICO DE CITAÇÕES	31
2.2.1	A abertura da obra	32
2.3	O ENTRELAÇAMENTO DAS VOZES NO TEXTO	33
2.4	INTERAÇÕES TEXTUAIS	35
2.4.1	Os cinco tipos de transtextualidade	36
2.4.2	Pressuposições lógicas e pragmáticas	38
2.5	INTERMIDIALIDADES	41
2.5.1	Écfrase: a verbalização de imagens	41
2.5.2	A referência intermediática “como se” (“ <i>as if</i> ”)	43
<b>3</b>	<b>A MISTURA ADÚLTERA DE TUDO</b>	<b>46</b>
3.1	REFERÊNCIAS E CÓDIGOS CULTURAIS	47
3.2	REFERÊNCIAS E CÓDIGOS SIMBÓLICOS	58

3.3	O CRUZAMENTO DOS CÓDIGOS	62
3.4	OLHANDO DE VIÉS: ÉCFRASES	63
3.4.1	Cartões postais	63
3.4.2	“Sob o manto diáfano da fantasia”	67
3.4.3	Sous le regard	70
3.5	A POESIA “COMO SE” DE SEBASTIÃO UCHOA LEITE	71
3.5.1	Uma poesia que mimetiza o cinema e o jornal	72
3.5.2	Real e ficcional	79
3.6	UM POETA DESCONFIADO ENTRE AS RUÍNAS DA TRADIÇÃO	80
3.6.1	A tradição e o popular de Uchoa Leite	85
<b>4</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>87</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>89</b>

## 1 INTRODUÇÃO

### 1.1 A IDEIA DA PESQUISA

A obra poética de Sebastião Uchoa Leite se desenvolve através de certos processos que modificam algumas características dos poemas, enquanto intensificam ou descartam outras. Iniciando sua trajetória com a publicação de *Dez sonetos sem matéria* em 1960, e encerrando-a com *A regra secreta*, de 2002, o poeta estabelece uma série de diálogos através de seus textos: primeiramente com a tradição de Valéry e T.S. Eliot; depois, chocando-se com o experimentalismo concretista; para, em seguida, absorver a seu modo a da coloquialidade irônica proposta por Corbière e Laforge. Filtrando tudo isso através de seu olhar crítico.

Com esse panorama de influências e referências é possível observar, já de início, um caráter maleável e flexível da poética sebastiana, encarando-a como aberta a diálogos com novas ideias e movimentos. Ao mesmo tempo, é importante notar o modo como Uchoa Leite evita perder-se em meio a uma dessas formas de fazer poesia, mantendo seus traços próprios, alguns deles presentes desde os primeiros escritos, lançados em 1960. A sua obra pode ser percebida, como diz Frederico Barbosa (2015), enquanto “(...) a história de como um poeta foi procurando sua voz peculiar por entre as ruínas do projeto modernista e, depois de achá-la, por ela enveredou com determinação.” (BARBOSA, 2015, p. 10)

Ruínas, vestígios, referências, são alguns dos termos que podem e foram associados aos poemas de Uchoa Leite. Surgindo tanto em críticas e estudos, como em comentários do próprio poeta em ensaios e entrevistas, sendo até citados ou aludidos nos próprios versos. “Artistas perfeitos / não precisam / ocultar pistas.” (LEITE, 2015, p. 177), é o que escreve nas linhas finais de *Já vimos esse filme*, um dos poemas onde faz referência a obras cinematográficas. Não à toa, essa frase é relacionada à própria escrita do poeta, tanto por Barbosa (2015) quanto por Renato Tapado (1995) em sua dissertação de mestrado. As “pistas” na sua poética, pelo menos em parte da sua produção, são fartas, apesar de nem sempre claras: há referências a poetas e outros escritores, a pintores, fotógrafos e escultores, além de obras em vários meios, como filmes, músicas e quadrinhos, chegando até a manchetes de jornal.

Analisar os efeitos que essa permeabilidade de elementos têm na interpretação dos poemas do autor é o principal objetivo desta pesquisa. Entender como, especificamente, as referências a obras de outras mídias afetam o processo de compreensão destes textos foi o ponto especificamente buscado. Partindo das visões de Roland Barthes sobre o processo de significação de textos literários e das técnicas propostas por ele em *S/Z* (1999; 2002), analisamos como as referências intermediáticas participam da formação de sentido dos poemas. A isso associamos a noção de intertextualidade como proposta por Julia Kristeva (2012) e sua relação com a linguagem poética. Outras ideias, surgidas a partir dessa noção, como a transtextualidade de Gérard Genette (2006) e o estudo de pressupostos literários como proposto por Jonathan Culler (1981) são úteis na investigação. Perspectivas mais específicas, como do funcionamento da *écfrase* e a prática intermediática de imitação de técnicas de outras mídias, são tratadas de acordo com os escritos de Peter Wagner (2006) e Irina O. Rajewsky (2005), entre outros.

Neste primeiro capítulo, realizamos uma introdução à obra poética de Sebastião Uchoa Leite, com auxílio dos escritos críticos e acadêmicos existentes sobre o poeta. No capítulo seguinte, o aparato teórico para a análise é organizado e apresentado. A análise dos poemas tem lugar no capítulo 3, onde é observado o funcionamento das referências intermediáticas nos textos poéticos do escritor, primeiro a partir da noção de códigos e da intertextualidade, e em seguida pela perspectiva da intermedialidade. São analisadas especificamente as relações das referências com o código cultural, corpo de conhecimento geral, que inclui conhecimentos populares, científicos, históricos e artísticos, e com códigos simbólicos, que são redes de significados que perpassam a obra, de onde surgem as diversas leituras do texto. As referências intermediáticas participam de formas diferentes em várias abordagens da poesia de Uchoa Leite, logo as perspectivas teóricas são frequentemente comparadas com as conclusões que críticos e acadêmicos já chegaram sobre a obra do poeta, principalmente em relação a esse tipo de citação.

No tocante a intermedialidade, nos ocupamos inicialmente do estudo dos poemas que configuram, parcialmente ou totalmente, *écfrases* ou comentários sobre obras de arte visual. São pautados poemas que comentam ou descrevem pinturas e fotografias, nas suas tentativas de oferecerem novas perspectivas sobre as obras, adicionando informações ou propondo questionamentos. São poemas que

descrevem fotografias de outros escritores, pinturas e ilustrações, com informações vagas sobre a imagem específica a que se referem — ou mesmo sem nenhuma atribuição. Em seguida, focamos a análise na prática de Uchoa Leite de imitar processos de composição e linguagens de outras mídias, principalmente cinema e jornal, na construção de seus poemas. Os cortes, saltos e montagens, técnica descrita pelo próprio poeta como um processo cinematográfico (LEITE, 1990), são tomados como referências intermediáticas que, ao ligarem obras de mídias diferentes, refletem sobre os limites e possibilidades de cada uma delas. Semelhantemente acontece com a recorrência a manchetes jornalísticas e enunciados que espelham o modo em que as notícias são comumente escritas.

Assim, os diálogos intermediáticos que a poesia de Sebastião Uchoa Leite estabelece se dá em diferentes níveis: em citações diretas nos poemas, como referência ou inspiração para o texto, ou como modelo de composição a ser evocado. Cada relação tem seus próprios efeitos e produz resultados variados, que reforçam a noção da importância que a comunicação com obras de outras mídias tem em sua poética. Ou, como comenta em entrevista o próprio poeta sobre seus ensaios reunidos em *Crítica clandestina*:

E aí se você observar bem todos se produzem tais como eu produzo meus poemas. São colagens de várias coisas, são abordagem de temas bem diferenciados, eu não faço questão de misturar um nobre com um não nobre, eu falo de história em quadrinhos e falo de Leopardi. (...) Enfim, está tudo misturado como nos meus poemas, não há ali uma preocupação de planejar uma coisa, mas há a simples preocupação, que é paralela ao meu próprio viver cotidiano, de encontrar objetos em que você se reconheça. (LEITE, 1990, p. 23)

Esse impulso que não é minuciosamente planejado — mas que marca sua obra poética — de encontrar objetos nos quais se reconhece, cria padrões e caminhos de leitura variados e imprevistos.

## 1.2 SEBASTIÃO UCHOA LEITE E SUA OBRA EM DOBRAS

### 1.2.1 “Árvore do que sou, não florescida”: *Dez sonetos sem matéria, Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço e Signos/Gnosis e outros*

Com fases e ciclos mais ou menos definidos, a obra poética de Uchoa Leite inicia-se em com a publicação do livro *Dez sonetos sem matéria*, em 1960. Reflexo das leituras do poeta no período, foram posteriormente considerados pelo próprio como “(...) muito centrados na poética de Valéry, quase um ectoplasma valéryano” (LEITE, 1990, p. 14); os sonetos reunidos são marcadamente solenes e formais. Como o título indica, os poemas seguem investigações abstratas, versificando a perda da função da poesia no mundo e o desejo de dispô-la como equivalente ao belo da natureza. Segundo o poeta, “havia naqueles textos uma tentativa de recomposição da tradição moderna.” (LEITE, 1991, p. 309) Tentativa que evita o despojamento linguístico da poesia do período, buscando refúgio nas formas clássicas. Escreve nos dois tercetos que finalizam o soneto IV:

A memória dos ares se resume  
em tal campo perfeito e em meu olhar  
um girassol aberto e pensativo

conduz-me, via ingrata, a esse ciúme  
que tem da natureza o meu pensar  
e me traz a ciência de que vivo.  
(LEITE, 2015, p. 52)

A influência maior de Valéry já é notável na epígrafe, “*j’ai vu bondir dans l’air amer / les figures les plus profondes...*” (LEITE, 2015, p. 48), e também é perceptível pelas investigações abstratas que empreendidas no livro. Frederico Barbosa (2015) aponta inclusive a relação da obra com o ensaio “L’Homme et la coquille” do poeta francês, tanto pela forma de escrita poética meditativa inspirada no formato das conchas, quanto tematicamente, como no seguinte trecho do soneto II: “Silêncio de uma concha? Receptáculo / de palavras prescritas que da turva / água do tempo dão na minha praia.” (LEITE, 2015, p. 50). Barbosa (2015) aponta para a ambiguidade desses versos, com as “palavras prescritas” podendo se referir a leitura que se fazia do modernismo no período, ou ao resgate dessas palavras enquanto uma regra, preceito. Há também elementos de inspiração drummondiana, mais especificamente do Drummond de *Claro enigma*, que adota uma poética mais alheia ao cotidiano,

valendo-se de imagens abstratas e posturas reflexivas. A passagem do tempo e a efemeridade do ser são temas comuns aos dois, assim como o espaço e a memória.

É importante observar qual ideia de modernismo é referida pelo poeta e por críticos como Frederico Barbosa (2015) e João Alexandre Barbosa (2015) quando falam de “tradição moderna”, um conceito importante para a análise da obra. Como as referências a poetas como Valéry e Mallarmé demonstram, o modernismo tratado pelo poeta não é primariamente o associado aos modernistas brasileiros (geralmente representado pelos participantes da Semana de Arte Moderna de 1922), mas um projeto moderno mais próximo da arte europeia de fins do século XIX e início do século XX. Como afirma o próprio Uchoa Leite (1990, p. 18): “Tínhamos uma formação tradicional, que chegou até Eliot, até Valéry, Rilke e outros, que eram nomes importantes para nós.” Apesar de reconhecer a importância e a influência de brasileiros em sua escrita, como João Cabral de Melo Neto, Joaquim Cardoso e Manuel Bandeira, além de Carlos Drummond citado anteriormente, a perspectiva de tradição moderna que parece prevalecer na obra de Sebastião é a eurocêntrica, que ele associa a sua formação. De certo modo, é como se a primeira noção de modernismo e de tradição assimilada pelo poeta tivesse impactado sua visão a ponto de servir como principal referência para a noção do moderno e, conseqüentemente, para se localizar nessa tradição.

Isso justifica que, quando o poeta afirma uma “tentativa de recomposição da tradição moderna” em *Dez sonetos*, não são encontrados nos poemas traços característicos do movimento modernista brasileiro, como a tentativa de rompimento com as formas tradicionais e preferência pela linguagem coloquial. Pelo contrário, trata-se de um livro de sonetos com investigações abstratas e linguagem formal. Frederico Barbosa (2015) associa inclusive com a chamada “Geração de 45”, marcada também por uma estética mais formal. Sobre isso, já havia dito Uchoa Leite, ao comentar o livro, mais de 10 anos antes: “Parece ainda uma herança daquela famosa geração de 45, mas a gente tinha outra visão, muito diferente desse pessoal” (LEITE, 1990, p. 14), e segue citando suas referências como Valéry (que o atraía mais pelas ideias que pela poesia), Mallarmé e Rimbaud.

Depois de *Dez sonetos sem matéria*, Uchoa Leite só publicaria novamente em 1979, 19 anos depois. O seu segundo livro, *Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço*, seria lançado apenas com o conjunto de suas obras, *Obra em obras*, em 1988. Os poemas reunidos no livro mantêm parte das características da

obra de estréia, mas começam a apresentar traços que passariam a dominar sua poética posterior. As formas rígidas deixam de existir, mas as investigações filosóficas e transcendentais permanecem. Mallarmé é evocado, inclusive bem diretamente no poema *Tombeau 1958*, que abre o livro, cujo título parece uma referência a *Le tombeau d'Edgar Allan Poe* e *Le tombeau de Charles Baudelaire*, do francês. Versos irregulares são introduzidos, apesar da linguagem permanecer solene, distante da coloquialidade, associada a hesitação que, segundo o próprio Uchoa Leite (1999), permeia os textos do livro.

*Transparências*, poema que chama a atenção tanto de Barbosa (2015) quanto de Andrade (2014), traz referências à cidades, como Recife e Florença, comparando-as com telas de pintores cubistas — Braque e Juan Gris. Duas características poéticas, cujo desenvolvimento posterior é um dos objetos desta pesquisa, fazem suas primeiras aparições nesse texto: as referências a pintores e obras de arte visuais, e a relação entre a vida (ou a realidade) e a arte. A ação do/de olhar, que ganhará importância na sua poética posteriormente, também é citada nos versos:

(...)  
 Teu olho, “blasé”, ignora  
 o rio folclórico-metafísico.  
 Teu olho quer apenas ver  
 com a sensação de ser.  
 (LEITE, 2015, p. 67)

As imagens que descrevem essa cidade “qualquer”, essa ideia de cidade, parecem sair principalmente de livros e filmes, mas também de experiências pessoais, formando uma espécie de “composição cubista” (BARBOSA, 2015, p. 13). Aí fica aparente uma estratégia de reproduzir processos criativos de outros gêneros artísticos na poesia, que será explorada com mais afinco em livros seguintes.

O terceiro livro de Uchoa Leite, *Signos/Gnosis e outros*, tal qual o segundo, não foi publicado de forma autônoma, sendo também lançado apenas na coleção *Obra em dobras*. Com poemas escritos no período entre 1963 e 1970, os textos incluídos refletem o contato do poeta com o movimento da poesia concreta. Em 1962, o poeta conhece pessoalmente Haroldo de Campos e Décio Pignatari (LEITE, 1990), e com isso, segundo ele, “houve uma espécie de choque cultural com o conhecimento de toda essa produção, que eu conhecia apenas de raspão.” (LEITE,

1990, p. 17-18). A fase de experimentação formal que Uchoa Leite inicia a partir desse momento, como comenta Andrade (2015), reflete o espírito vanguardista dos artistas e escritores do período. Essas tentativas de negociação com propostas concretistas acarretam no abandono total das formas clássicas e dos temas solenes, como é visível nos poemas de *Signos/Gnosis e outros*.

Neste trecho inicial do poema *Retorno/Transtorno* é notável a influência de Haroldo de Campos, com sua estrutura remetendo a *si len cio* do concretista:

O eterno sil    o eterno enc    o eterno cio    o éter  
 Destes esp    destes paç    destes espaços  
 O eterno X    o eterno Y    o eterno etc.  
 O eterno (sic)  
 O eterno das horas seculares e instantâneas  
 (...)  
 (LEITE, 2015, p. 82)

Apesar da influência e da abertura da sua poética a tons concretistas, os textos de *Signo/Gnosis e outros* não podem ser resumidos a essa forma de fazer poesia. Poemas como *Elogio da prosa* e *Non possumos*, por exemplo, trazem traços próprios que seriam explorados gradativamente nas décadas seguintes, como a profissão da admiração — um tanto contraditória — do poeta pela prosa, e a mistura de referências a tradição literária, as artes visuais e a cultura popular europeia e estadunidense. É, de certa forma, a resposta de Uchoa Leite ao choque do contato com o movimento concretista, mas uma resposta curta (o livro inteiro é composto por apenas nove poemas). Como a obra nunca foi lançada de forma independente, é válido pensá-la como uma espécie de experimento de laboratório, necessário para encontrar sua própria voz através da imitação, a seu jeito, de métodos de outros — a obra seguinte, *Antilogia*, marcaria uma guinada fundamental em sua poesia. Sobre esse período, comenta o poeta:

Entre 62 e 68, diz umas tentativas muito esparsas de poemas que tinham um caráter mais ou menos experimental, de novas formas e tal. Não queria fazer uma imitação do que os Campos e Décio Pignatari estavam fazendo, mesmo porque minha formação era completamente diferente. Depois eu vi que aquilo que eu estava fazendo não tinha um desenvolvimento, senti necessidade de virar para outra coisa, procurar uma outra trilha, uma trilha que também não fosse uma trilha para trás mas que não fosse nesse sentido da experimentação formal tão acentuada como foi a das vanguardas, da poesia concreta sobretudo, pela qual eu sempre tive o maior respeito. (LEITE, 1990, p 18)

### 1.2.2 Uma nova trilha: *Antilogia*, *Isto não é aquilo*, *A uma incógnita* e *Cortes/Toques*

Entre o lançamento de *Signo/Gnosis e outros* e o livro seguinte, *Antilogia*, como comenta João Alexandre Barbosa, (...) parece ocorrer uma transformação substancial na obra do poeta.” (BARBOSA, 2015, p. 476). Se o primeiro pode ser considerado enquanto um momento de experimentação e descoberta, o segundo é uma aplicação prática das constatações obtidas até então, sobre a poesia, sobre a linguagem, sobre o mundo e, mais importante, sobre o lugar que se pretende ocupar nessa encruzilhada. Segundo Andrade (2015), é a partir de *Antilogia* que Uchoa Leite começa a desenvolver uma dicção própria. O poeta justifica a mudança da seguinte maneira: “a partir da década de 70, quando fiz os textos de *Antilogia*, já tinha outros tipos de leituras, outros interesses poéticos que não eram aqueles de quando comecei.” (LEITE, 1990, p. 19)

Assim, *Antilogia*, o segundo livro publicado por Uchoa Leite, lançado em 1979, reuniu escritos do período entre 1972 e 1979. Três versos de Tristan Corbière servem de epígrafe ao livro, citando uma “(...) *mélange adultère de tout*” (LEITE, 2015, p. 90), que serve como uma pista para a leitura do livro, ou, pelo menos, como uma proposta interpretativa. A influência da poética de Corbière, assim como a de Jules Laforgue, é percebida através da obra, principalmente pela linguagem e tonalidade que são adotadas pelo poeta, uma linha “irônico-pungente”, como classifica Frederico Barbosa (2015). A quantidade de referências que aparecem nos poemas, não só a outros escritores e obras literárias, como também a filósofos, filmes, figuras públicas e cultura *pop* em geral, parece dar forma a interpretação do poeta para a “mistura adúltera de tudo” de que fala Corbière nos versos da epígrafe.

Além das referências mais ou menos diretas, chama a atenção o modo como processos de montagem comuns ao cinema e aos *comics* parecem ser adaptados por Sebastião para a poesia. O primeiro poema de *Antilogia*, *Encore*, já demonstra essa técnica, além da aparente referência a *Encore un livre* de Laforgue.

Encore

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  
 (LEITE, 2015, p. 91)

As mudanças inesperadas de assunto entre um verso e outro demonstram o método de corte e montagem usado nesse e em outros poemas do livro, assim como em textos seguintes do autor. Esse traço é importante para este trabalho que foca justamente em elementos intermediáticos na poesia de Uchoa Leite, e demonstra que o esforço do poeta, ao menos em parte de sua obra, para integrar em seu fazer poético diversos tipos de textos, artísticos ou não, deu-se em mais de um nível. Em um artigo sobre Marianne Moore, a “miss moore” do poema citado acima, de data bem posterior a *Antilogia*, o poeta descreve sua escrita como semelhante a “(...) uma coleção indiscriminada, um conjunto aparentemente não funcional, uma *assemblage* idiossincrática, quem sabe próxima do *kitsch* (...)” (LEITE apud BARBOSA, 2015). Essa descrição serve muito bem para pensar os poemas do próprio Uchoa Leite no livro, em especial *Encore*, que corta de comentários sobre os peixes de Moore, para críticas ao uso de metáforas na poesia, até para uma frase citada (“sua poesia é um fenômeno existencial”) vinda de um lugar/alguém não identificado.

A crítica a metaforização da poesia, presente nesse poema, é um tema que será repetido em outros momentos da obra de Uchoa Leite, sendo “(...) a opção por uma linguagem metonímica e menos metafórica (...)” (ANDRADE, p. 25) uma característica importante de sua poesia a partir de então. O poema *Não me venha com metafísicas*, também presente em *Antilogia* e escolhido para ocupar a contracapa da coletânea *Poesia completa* (2015), inclui algumas das passagens mais elucidativas para se pensar o estilo que o poeta adotará daí em diante.

Não me venha com metafísicas

o corpo e a matéria em prosa  
 aqui e agora

nada de primeiros motores  
 nada de supremos valores  
 isso fica para os filhos da pátria  
 nem francisco de assis nem santa teresinha  
 amai-vos uns sobre os outros  
 nada de temores e tremores  
 nem de noite escura da alma  
 a prosa é preferível  
 "sei de um estilo penetrante  
 como a ponta de um estilete". flaubert  
 é só isso  
 (LEITE, 2015, p. 92)

Considerado por Frederico Barbosa (2015) uma verdadeira “profissão de fé” de Sebastião, o poema rejeita a poesia metafísica, de “supremos valores”, e opta pela prosa no seu lugar, especificamente a de “estilo penetrante”, como a de Flaubert. A prosa, que já havia sido exaltada no poema *Elogio da prosa*, presente em *Signos/Gnosis e outros*, ganha nova exaltação, seguindo agora a nova dicção do poeta. Porém, essa opção prosaica é declarada em um poema, o que soma-se à ironia do texto, presente também nos seus versos, como no que faz referência a uma pixação famosa do período, “amai-vos uns sobre os outros”. Essa atitude geral de repulsa às metáforas, apesar de dominante, ainda abre espaço para utilização de certas imagens pontuais — como a do vampiro no poema *Drácula* — que começam a exercer funções metalinguísticas e autorreflexivas em sua poética; característica que continuou presente nas obras seguintes.

Outra tensão em *Antilogia*, além da relação entre prosa e poesia, é a estabelecida entre o poeta e a geração marginal da década de 1970. Um movimento iniciado no Rio de Janeiro, o fenômeno que ficou conhecido como “poesia marginal” era caracterizado por se organizar às margens do circuito literário tradicional, recorrendo a técnicas de publicação amadoras, como o mimeógrafo, e à venda de mão em mão, frequentemente pelo próprio poeta. Chacal, Charles Peixoto e Cacaso são alguns nomes associados ao movimento.<sup>1</sup> Uchoa Leite, enquanto incorpora parte do humor e do coloquialismo dos marginais, mantém o rigor formal da linhagem cabralina e dos concretistas. “Não há afastamento da subjetividade, como nas vanguardas construtivistas, nem tampouco a presença de um eu que mantém uma relação confidencial com o leitor, como na poesia marginal.” (ANDRADE, 2015, p. 26) O poeta, como comenta Ítalo Moriconi (1992), dialoga de modo tenso com essa geração, não “rejeitando” a biblioteca, mas também pautando a falência da

---

<sup>1</sup> Para saber mais, recomendamos os trabalhos de Cohn (2007) e Hollanda (2004).

literatura em seus escritos. É possivelmente nessa perspectiva de descrença no literário que Sebastião intensifica o seu diálogo e sua deglutição de outras formas artísticas, além das referências e citações de dados “concretos”, como matérias jornalísticas.

Se em *Antilogia* o poeta encontra uma dicção particular e desenvolve seu método de escrita, em *Isto não é aquilo*, de 1982, este processo é refinado. É justamente nesse livro que as referências, foco desta pesquisa, são intensificadas. O título, que em si já remete ao livro *Isto é aquilo* de Drummond, indica a rejeição da metáfora, declarada poeticamente na obra anterior. A preferência pelo uso da função metonímica da linguagem, à semelhança da prosa, os procedimentos de colagens e citações, continuam como em *Antilogia*, mas a “mistura adúltera de tudo” parece atingir um novo patamar agora; personagens e obras de quadrinhos, cinema e literatura são misturados com acontecimentos e fatos jornalísticos, sob os quais paira frequentemente o questionamento feito no poema *Questão de método*: “qual a linha divisória / do real e do não real?” (LEITE, 2015, p. 159).

Essa mistura, que incorpora na criação poética obras, artistas e personagens de fora da poesia e da literatura, como já havia sido vislumbrada no poema *Non possumos* de *Signos/Gnosis e outros*, porém, tem algumas peculiaridades. Assim como a tradição moderna em ruínas que o poeta parece tentar reconstituir nos primeiros livros parece se referir a poesia moderna europeia e não brasileira, a cultura popular que participa dos seus escritos é majoritariamente europeia e estadunidense. Entre os filmes, citados com frequência no livro, encontram-se *westerns*, *film noirs* e vários clássicos do cinema norte-americano, como Indiana Jones e *Relíquia macabra*, sem referências a obras do cinema nacional. Alguns artistas brasileiros, como Montez Magno e Ismael Caldas, surgem momentaneamente. No geral, o padrão que surge em *Isto não é aquilo* e se repete nos livros seguintes é uma associação de cultura popular com a cultura “pop” estadunidense. Os *comics*, os atores/personagens de cinema, os compositores e boa parte dos acontecimentos jornalísticos que o poeta inclui em seus escritos são estrangeiros.

A imagem do vampiro, que já surgira em *Antilogia*, retorna nos poemas *He rides again*, *Plaisirs d’amour* e *Complaint de Nosferatu*. A crítica as metáforas também é diretamente citada em *A morte dos signos*, onde o eu poético evoca diversas figuras, de tigres e serpentes até chaves e números mágicos, e convida:

“vamos destruir a máquina de metáforas?” (LEITE, 2015, p. 127) As alusões a violência e a morte também tem seu lugar no livro, com armas, venenos e crimes citados nos textos. Tudo marcado pela ironia e pelo olhar crítico do Uchoa Leite, como em *Pequena estética*:

eles dizem  
que se deve defender a vida  
é a mensagem deles  
mas a morte  
é tão metafórica  
e sexy  
é tesão certa  
(LEITE, 2015, p. 135)

Lançado junto da coletânea *Obra em dobras*, que reunia toda sua obra até então, *Cortes/toques* segue em uma linha próxima dos dois livros anteriores. Vindo à tona em 1988, os poemas continuam enfatizando a substituição do procedimento metafórico, onde as imagens se relacionam por similaridade, pelas metonímias e sinédoques, estruturadas por relação de contiguidade. Um exemplo bem claro dessa opção consciente do poeta é encontrado no poema que dá nome ao livro:

#### Cortes/Toques

Van Gogh cortou a orelha  
O Pequeno Hans tinha pânico de cavalos  
Landru queimava mulheres  
Manson & Família  
Riscaram Pig com o sangue das vítimas  
No subúrbio do Rio acharam  
Mulher tapada numa cisterna  
Papéis jornais recortes  
Grandes entulhos e um canal  
É difícil entender a desordem  
Há um ano ela olhava o mar desta janela  
Nefesh Nafs Atman  
Que quer dizer alma?  
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.  
(LEITE, 2015, p. 182)

Citando diversos casos envolvendo violência e assassinatos, o poema é desenvolvido em uma estrutura de cortes e montagens, já utilizada anteriormente.

Nesse processo criativo, descrito pelo próprio Uchoa Leite como cinematográfico, o texto é originado de anotações feitas no dia a dia, em suas palavras, “(...) coisas que fazem parte do meu *background* cultural, da minha formação, da minha observação das coisas e até de meu viver cotidiano.” (LEITE, 1990, p. 23). Essas anotações são por fim montadas em um poema, com o sentido sendo encontrado posteriormente. Em *Cortes/Toques* o resultado é esse agrupamento de referências, possivelmente de “Papéis jornais recortes”, através do qual “É difícil entender a desordem”, como o próprio eu poético diz. Frederico Barbosa (2015) questiona se essa desordem seria do mundo ou do poema. Sendo o poema, tal qual a orelha cortada, uma sinédoque do mundo, dado sua construção com base em matérias e noticiários “reais”, seria uma desordem do mundo observável no poema. “(...) aqui o poeta imita, com seus cortes e toques, o desarranjo do próprio mundo.” (BARBOSA, 2015, p. 38)

Assim como o título do livro indica, muitos dos poemas apresentam, em maior ou menor grau, alusões ao método de criação explorado por Uchoa Leite. Seja através de referências a manchetes de jornal, como vimos em *Cortes/Toques*, ou comentando obras de outras linguagens artísticas, principalmente do cinema estadunidense e europeu, o poeta deixa sinais do seu próprio processo. Em *Um olho que olha para dentro*, Sebastião escreve sobre “(...) um buraco / Em círculo por onde se vê / A sala toda” (LEITE, 2015, p. 175), para, em seguida, fazer referência a uma pintura do americano Roy Lichtenstein, conhecido por suas obras envolvendo quadrinhos. A pintura aludida, ao que parece, *I Can See the Whole Room...and There 's Nobody in It!* (1961), é a reprodução de uma imagem de quadrinho, onde um homem diz a frase título da pintura. Porém, Uchoa sugere “(...) um círculo menor / onde não se veria mais todos os ângulos” (LEITE, 2015, p. 175). Para Frederico Barbosa (2015), esse “círculo menor” relaciona-se ao herói dessa poética, que encara uma realidade fragmentada, onde o real (se existe) não é mais diferenciável das ficções.

*Obra em dobras*, coletânea que reúne todas obras de Uchoa Leite escritas até então, incluindo *Cortes/Toques*, marca, segundo Andrade (2015), a conclusão de uma fase e o início de outra na produção do poeta. *Antilogia*, *Isto não é aquilo* e *Cortes/Toques* somam-se em um conjunto de poemas onde “(...) a problematização do eu ganha visibilidade ao ser articulada com a desagregação da linguagem.” (ANDRADE, 2015, p. 27) É nessas três obras e na seguinte que a “inesgotabilidade singular” — como descreve Nelson Ascher (2003) — da poética de Sebastião faz

mais uso de referências culturais, portanto, naturalmente, são a origem da maioria dos poemas analisados nesta pesquisa.

Torna-se marcante na poética de Sebastião, à partir dessa fase, a característica da “felinidade”, estudada a fundo por Tapado (1995). Como uma textualização das características gerais dos felinos, a felinidade se definiria por uma linguagem “(...) cheia de silêncios, de saltos e sobressaltos. A linguagem do susto e da atenção. Do que se abate sobre algo e do que sabe ficar agachado, à espreita”, como descreve o próprio Uchoa Leite (LEITE apud TAPADO, 1995, p. 83). Com o movimento felino no texto, o poeta cria “jogos de despistes”, como nomeia Tapado (1995), brincando com a expectativa do leitor, deixando-o quase sempre com inconclusões.

*A uma incógnita*, livro de 1990, apesar de não representar uma mudança de rumo em sua poética, transparece certas distinções com o trabalho contido em *Obra em dobras*. Surgem, por exemplo, referências autobiográficas veladas. O movimento de cortes frequentes e vertiginosos dos livros anteriores tende agora a ser substituído por superposições de duas imagens, cuja relação cria a tensão constitutiva dos poemas, como bem descreve Frederico Barbosa (2015). Em *Tiranossauro, penso em ti* há o paralelo entre a imagem do réptil pré-histórico e de “outros predadores”, de tempos posteriores:

Há 100 milhões de anos  
Apoiado na cauda  
Dentes em serra o Terror  
Dos ornitiscuianos  
Grande réptil predatório  
A vida muda  
Passou rápido o tempo  
Em alegoria giratória  
Penso em outros predadores  
E também nas presas  
Nos devorados  
Nos vencidos  
(LEITE, 2015, p. 233)

As referências a máquinas, já presentes em livros anteriores como em *A morte de signos de Isto não é aquilo*, ganham notoriedade, chegando aos títulos de duas das três sessões da obra: *Máquina de signos* e *Animal máquina*. Surge também nos poemas, associada à própria poesia, como em *Digitações* (“A poética é uma máquina”, Leite, 2015, p. 235), e ao corpo humano, como em *A máquina que*

*anda* (“Atrás dessa máquina / Há outra máquina / Que vê seu reflexo”, Leite, 2015, p. 258). Para João Alexandre Barbosa (2015), nesta obra fica aparente uma “presença contrariada”, resultado de um poeta que tem consciência de escrever sobre as ruínas da tradição e de um projeto modernista; a desconfiança originada nessa consciência provocaria o poeta a buscar outras formas de expressão, mais adaptadas aos novos tempos, como o cinema e as histórias em quadrinhos. Porém, permanecendo na poesia, resta-lhe apenas deixar claro sempre que possível os desvios a que esse meio está fadado.

Sobre a falência do projeto modernista, o próprio Uchoa Leite comenta, sobre a popularização da estética *Kitsch*:

Basta você sair olhando pela rua para ver como o Kitsch está incorporado a nossa realidade, de uma forma tal que quando alguém diz que o moderno venceu, eu digo não, o moderno *não venceu*. O moderno, se é que existe isso que nós chamamos de moderno, é uma coisa que encontra resistências (...) (LEITE, 1990, p. 20)

Esse *kitsch*, que o poeta vê como sinal da derrota do moderno, porém, parece se traduzir em seus poemas, entre outras formas, na mescla da cultura erudita e da cultura popular europeias e norte-americanas. Escolhendo para sua mistura adúltera os objetos que ressoam consigo mesmo, Uchoa Leite acaba recorrendo mais a uma herança cultural estrangeira do que a de seu país.

### 1.2.3 “Com a língua bífida”: *A ficção vida*, *A espreita* e *A regra secreta*

Apontado como nascido da experiência de um internamento hospitalar, durante o qual esteve em coma por cinco dias, *A ficção vida* é possivelmente o livro mais individualizado de Uchoa Leite. Lançado em 1993, é formado por poemas que em grande parte tratam de cenas cotidianas e de acontecimentos pessoais do autor. Esses são entrecortados por textos sobre filmes e lembranças, assim como descrições de passeios urbanos. Em seus versos, como diz Duda Machado (2015), o drama da morte é desdramatizado, sendo constantemente tratado com humor e ironia. Frosch (2002) aponta para a condensação do léxico nos poemas do volume, onde o poeta rejeita ao máximo o uso retórico da linguagem.

*Certa luz* é um exemplo de como o poeta, mesmo em face da morte, continua utilizando-se da ironia como forma de combate ao sentimentalismo:

Ela inclinou-se junto a mim  
 — Todo em fios —  
 E disse: “O que o salvou  
 Foi uma luz  
 Dentro de você.”  
*Touché!* Sorri pérfido  
 “Desconfio dessa luz”  
 Com a língua bífida  
 (LEITE, 2015, p. 294)

Nesse poema é visível o que Barbosa (2015) considera a ficcionalização da vida que o poeta realiza em *A ficção vida*. Depois da dedicação a transformar a ficção em vida com a sua poética, sejam filmes, romances ou histórias em quadrinhos, em livros anteriores, agora Uchoa Leite inverte o procedimento, transformando sua própria vida “(...) em uma forma curiosa e autoirônica de ficção.” (BARBOSA, 2015, p. 41) Textos em prosa também marcam a obra, como comentários sobre filmes e obras de arte, pequenas narrativas e até um texto de divulgação científica, segundo o autor, adaptado através de “(...) uma redução, montagem e leve reescrita.” (LEITE, 2015, p. 335)

Segundo João Alexandre Barbosa (2015, p. 483), “(...) *A ficção vida* traz para o espaço do poema tudo aquilo que ficara marginalizado pelos desafios enfrentados na busca de uma dicção pessoal.” Dividido em três seções, “Incertezas”, “Informes” e “Anotações”, com a primeira concentrando os escritos sobre a internação hospitalar, a segunda marcada por textos prosaicos sobre filmes e obras de arte, além de pequenas narrativas. Já a última seção, “Anotações”, é formada por comentários que apontam “(...) relações inesperadas entre os dados da realidade.” (BARBOSA, 2015, p. 483) Como podemos observar na *Anotação 9: A obra lírica*:

Certa vez vindo da lateral  
 Do Campo de Santana  
 E entrando célere  
 Na Azeredo Coutinho  
 Como um Josef K qualquer  
 Deparei-me  
 Com algo da espécie  
 Dita “humana”  
 De cócoras  
 Pondo ali seu ovo  
 Atravessei e pensei  
 Que ali era  
 A obra no sentido literal  
 (LEITE, 2015, p. 325)

*A espreita*, lançado 7 anos depois, reúne poemas escritos entre 1993 e 1998. Os textos em sua maioria refletem esse ato de espreitar sugerido no título do volume, resultando em uma poética de observação e descrição, seja de cidades, como em *Outros sóis: Recife* e *Andando sobre sol e sombras: São José*, ou cenas urbanas, como em *Os passantes da Rua Paissandu*. Nisso, o livro se assemelha à seção “Anotações” de *A ficção vida*, mas possui suas particularidades. Nos relatos, figuras como mendigos e sem-tetos, que, apesar de presentes, são usualmente ignorados na maioria das metrópoles, compõem as paisagens. O traço de espreita de sua poética é simbolizado em alguns momentos, como em *Espreita*:

É uma espécie de Cérbero  
 Ninguém passa  
 Não escapa nada  
 Olho central  
 Fixo  
 À espreita  
 Boca disfarçada  
 Que engole rápido  
 Sem dar tempo  
 Depois dorme  
 Aplacado  
 (LEITE, 2015, p. 359)

As metáforas usadas pelo poeta, como descreve Machado (2015) ao comentar sobre *A ficção vida*, “(...) vivem em outros discursos e parecem até caracterizar certas manifestações da realidade. O poeta detetive irá persegui-las, decifrá-las (...)”. (MACHADO, 2015, p. 473) Assim, mesmo que superficialmente contradizendo a sua proposta anterior de recusa ao discurso metafórico, Uchoa faz um uso diferente desse recurso. “Fora algumas metáforas / Nada é nada” (LEITE, 2015, p. 354), escreve o poeta no livro, em mais um verso de sua poética ambígua. Características felinas são também evocadas em *A obsessão da pantera*, relembrando a poética da felinidade que Tapado atribui a Sebastião.

Para João Alexandre Barbosa, *A espreita* tem como sua particularidade a recuperação do efeito poético depois do processo de aproximação da prosa que sua poesia empreendera até então. O livro trataria de “(...) subtrair a lírica a fim de deixar passar, pela linguagem do poema, a condição terminal da poesia como veículo de representação da realidade.” (BARBOSA, 2015, p. 484) Condição terminal essa que surgiria da desconfiança e incerteza da poesia enquanto linguagem, cujo domínio sobre os mistérios do mundo é sempre precário.

O último livro de Uchoa Leite é *A regra secreta*, de 2002, onde sua obra chega ao fim em um diálogo intenso com textos alheios e até com escritos anteriores do próprio poeta. Duas séries, *Memória das sensações* e *Dentro e fora da UTI*, parecem refletir os problemas hospitalares tratados em *A ficção vida*. O volume inclui também traduções e textos em prosa sobre os respectivos autores, como *o quase nada de Jorge Guillén* que precede a tradução de *o ar* do poeta espanhol. Na curta seção “Variações” há poemas originados dos escritos de Fernando Pessoa. Todo esse diálogo, que em outros textos citam ainda um filme do diretor alemão Fritz Lang e a história do *serial killer* John George Haigh, Sebastião, como comenta Andrade (2015), parece lembrar a “mistura adúltera de tudo” de Corbière. Não à toa, Barbosa (2015) associa a obsessão por “ideias fixas” à obra do poeta, onde “(...) certas imagens são antes traduzidas internamente, no corpo do poema, do que abandonadas por exaustão.” (BARBOSA, 2015, p. 470)

O poema *Antimétodo 2* surge como um comentário sobre seu método poético, funcionando, segundo Andrade, como ‘(...) síntese do processo de criação e exemplo de um sujeito lírico, cuja “regra secreta” é a não demarcação de territórios:’ (ANDRADE, 2015, p. 163)

Pouco a pouco  
 Embaralho tudo e nada  
 Sou meu próprio  
 Espantalho  
 Fujo  
 De mim mesmo  
 Finjo-me  
 Da minha própria  
 Esfinge  
 Perdido em meu próprio  
 Labirinto  
 Sou o que sou  
 Ou minto? Será isso  
 Uma regra secreta?  
 (LEITE, 2015, p. 448)

Essa obra “sebastiânica”, como chama Haroldo de Campos (2015), apesar de ser constituída por fases e etapas, onde esta ou aquela característica foram mais destacadas ou suprimidas, demonstra uma coerência ao redor de certos processos e propostas. Como Andrade (2015) afirma sobre a escolha do título *Obra em dobras* para nomear a coleção dos escritos do poeta até 1988:

Se o termo *obra* fortalece a ideia de unidade e continuidade do trabalho do artista, *dobras*, por outro lado, enfatiza os desdobramentos dessa unidade, forjando a identidade dessa escrita, marcada pela reflexividade, autorreferencialidade e reflexão crítica. (ANDRADE, 2015, p. 31)

É essa obra organizada em dobras que é encontrada ao se observar de perto a poesia de Sebastião Uchoa Leite. É numa dessas dobras, a “contaminação” frequente por outras linguagens artísticas a que o texto poético é sujeitado na escrita do poeta, sob a qual foca-se este trabalho.

## 2 CÓDIGOS, INTERTEXTUALIDADE E INTERMIDIALIDADES

### 2.1 O CÓDIGO SEMIÓTICO

Saussure, ao estabelecer a diferenciação entre *langue* e *parole* em seu *Curso de linguística geral* (1970) abre caminho para a noção de “código”. *Langue*, uma língua, é o conjunto de regras e convenções de um sistema de significação que pré-existe o indivíduo, sendo independente dele. Existe em contraposto a *parole*, a fala ou o ato de falar, que é o uso prático da língua feito pelos indivíduos, tanto de forma escrita quanto falada. Corresponde ao uso de *langue* de forma concreta e varia de acordo com a pessoa. Enquanto *langue* refere-se a uma noção abstrata, *parole* é a língua em sua concretude, como é utilizada pelos falantes.

Roman Jakobson (1976; 1990), inspirado por teóricos da comunicação, opta por substituir o *langue* e *parole* saussuriano pelas noções de “código” e “mensagem”. Ele enfatiza como a produção e compreensão de uma mensagem, seja ela uma fala ou um texto, depende do compartilhamento de códigos entre os indivíduos. Estes códigos estabelecem as regras e normas de organização das mensagens. Nas combinações possíveis em um código, Jakobson observa que a liberdade do indivíduo se dá em ordem ascendente:

Na combinação de traços distintivos em fonemas, a liberdade individual do que fala é nula; o código já estabeleceu todas as possibilidades que podem ser utilizadas na língua em questão. A liberdade de combinar fonemas em palavras está circunscrita; está limitada à situação marginal da criação de palavras. Ao formar frases com palavras, o que fala sofre menor coação. E, finalmente, na combinação de frases em enunciados, cessa a ação das regras coercivas da sintaxe e a liberdade de qualquer indivíduo para criar novos contextos cresce substancialmente, embora não se deva subestimar o número de enunciados estereotipados. (JAKOBSON, 1976, p. 39)

Assim, o código estabelece regras combinatórias, que tendem a tornarem-se menos rígidas à medida que se progride para unidades textuais maiores. Por esse ângulo combinatório, o escritor literário possui uma liberdade de criação considerável em relação ao código. Porém, Jakobson considera que os constituintes de uma mensagem não se relacionam ao código apenas por sua função combinatória, mas também por sua função substitutiva.

(...) duas referências servem para interpretar o signo — uma ao código e outra ao contexto, seja ele codificado ou livre; em cada um desses casos, o signo está relacionado com outro conjunto de signos lingüísticos, por uma relação de alternância no primeiro caso e de justaposição no segundo. (JAKOBSON, 1976, p. 41)

Os signos que compõem a mensagem relacionam-se entre si de forma interna, no contexto em que estão inseridos, e com o código de forma externa, por meio do qual o seu significado geral é revelado. Logo, o código provém a estrutura sob a qual o signo pode significar, ou seja, ter um sentido. Os códigos semióticos formam assim uma dimensão social, operando no campo cultural (CHANDLER, 2005). Nos escritos de Barthes, essa noção geral de código, relacionada à língua como um todo, passa a ser substituída por códigos menores dentro de uma determinada língua, espécies de “sub-códigos”, como veremos a seguir.

Para Jakobson (1976) também não há equivalência entre unidades de um código ou entre códigos diferentes. Pode-se interpretar determinada unidade e substituí-la por unidades parcialmente equivalentes, mas não haveria equivalência completa, mesmo ao substituir-se uma palavra por outra em um mesmo código. O lugar ocupado por um elemento em um código é único, e frequentemente, em traduções interlinguais, uma unidade de uma língua é substituída por uma mensagem inteira na outra língua. O mesmo serve para a tradução intersemiótica, que consiste na interpretação de signos verbais por sistemas de signos não-verbais.

### 2.1.1 Código e linguagem poética

Julia Kristeva trata o código de maneira semelhante a Jakobson. Para ela, o código corresponde ao conjunto de regras da linguagem ordinária. Porém, em *Por uma semiologia dos paragramas* (2012a), a autora se opõe a percepção da linguagem poética como um sub-código deste código geral; na sua perspectiva, “[a] linguagem poética é a única infinidade do código.” (KRISTEVA, 2012a, p. 170)<sup>2</sup>. Em vez de ser limitado a um conjunto de regras dentro das normas gerais da língua, o uso poético da linguagem permite às unidades textuais acessarem toda a infinidade de possibilidades dentro do código inteiro. Isso acontece pela relação dialógica que um texto estabelece com o conjunto de todos os textos.

---

<sup>2</sup> Acreditamos que Kristeva usa a expressão “linguagem poética” tal como Jakobson a utiliza, como uma mensagem onde a **função poética** da linguagem é priorizada. Jakobson (1976) define esta função como caracterizada pela ênfase na mensagem e não resumida à poesia.

Seguindo a discussão bakhtiniana sobre dialogismo, Kristeva afirma que todo texto é construído com base nos textos preexistentes: “é uma escritura-réplica (função ou negação) de um outro (de outros) texto(s). Pelo seu modo de escrever, lendo o *corpus* literário anterior ou sincrônico, o autor vive na história, e a sociedade se escreve no texto.” (KRISTEVA, 2012a, p. 176) Ao ler outros textos, o escritor se apropria do outro, e ao escrever, transforma essa apropriação em sua própria obra. Assim, entra a particularidade da linguagem poética: um texto literário não tem apenas uma significação linear, formada pela soma de suas partes, mas constrói seu sentido também através da associação que faz com outros textos, externos a ele.

Desse modo, a significação da linguagem poética é pelo menos dupla, onde as unidades semânticas associam-se entre si e, ao menos, a um outro texto. Abre-se assim espaço para o interdito. Ao passo em que a sequência lógica da linguagem ordinária permite apenas um movimento binário, monológico (“0-1”, “sim ou não”, “aceitação ou negação” etc), o poético transgride essa lógica, incluindo em meio a um enunciado aparentemente ordinário, outras possibilidades de significação. “(...) é uma coexistência do discurso monológico (científico, histórico, descritivo) e de um discurso destruidor desse monologismo.” (KRISTEVA, 2012a, p. 178) Para observar esse processo, Kristeva sugere a análise da “rede paragramática” formada pelo texto.

Aqui é importante ressaltar a opção pelo termo “rede”, que, contrapondo-se a um sistema linear, sugere a não-hierarquização das unidades do texto, sendo cada ponto uma conclusão e um início do processo de significação. Os elementos (fonético, semântico e sintagmático) dessa estrutura apresentam-se como vértices de um grafo, que é a infinidade do código linguístico, sendo por isso sobredeterminados/multideterminados, uma vez que cada vértice refere-se a pelo menos outro vértice. Essa concepção: “(...) nos auxiliaria a formalizar o funcionamento simbólico da linguagem como marca dinâmica, como ‘grama’ em movimento (logo, como *paragrama*), que *constrói*, mais do que *exprime*, um sentido.” (KRISTEVA, 2012a, p. 179)

Para a análise dessa rede é necessário isolar certos gramas e observar três tipos de conexões: nos “subgramas” (fonéticos, sêmicos e sintagmáticos) de cada grama; entre os gramas em si; e entre os “gramas parciais”, que resultam de uma expansão sêmica de cada termo. Essa abordagem permite encontrar correspondências entre os componentes sêmicos do texto que não surgem ao se

analisar apenas sua estrutura linear, ordinária. Kristeva (2012a) separa os gramas em dois tipos: gramas escriturais, aos quais correspondem os subgramas fonéticos, sêmicos e sintagmáticos, e os gramas leiturais. Estes últimos tratam das leituras do escritor perceptíveis no texto e podem ser analisados em dois subgramas: “o texto estranho enquanto reminiscência” e “o texto estranho enquanto citação.” (KRISTEVA, 2012a, p. 189) No primeiro caso, o texto lido surge em referências implícitas, conscientes ou não; relaciona-se a imagética que o escritor adquire dos outros enquanto leitor. Enquanto citação é a retomada consciente e proposital de um texto de outro, com o intuito de reforçá-lo ou negá-lo/destruí-lo; de toda forma, reescrevendo-o e ressignificando-o.

As relações produzidas pela sobredeterminação dos paragramas demonstra como a linguagem poética é marcada pelo interdito. Seja pelas múltiplas relações de sentido possíveis entre as unidades do texto, que subjagam a relação monológica do discurso ordinário; seja pelo diálogo estabelecido entre o texto escrito e os textos lidos pelo escritor. Em todo caso, Kristeva deixa claro que a leitura denota “(...) uma participação agressiva, uma apropriação ativa do outro.” (KRISTEVA, 2012a, p. 176) Logo, escrever sempre compreende uma dimensão de reescrita. Essa dimensão é explorada com mais detalhes nos seus escritos sobre intertextualidade, tratados a seguir.

## 2.2 INTERTEXTUALIDADE: O TEXTO COMO MOSAICO DE CITAÇÕES

A noção de intertextualidade de Kristeva (2012b) baseia-se em dois eixos: horizontal (a comunicação estabelecida pelo texto entre o escritor e o leitor) e vertical (o diálogo do texto com outros textos, anteriores ou sincrônicos). Como vimos anteriormente, o texto literário já surge em diálogo com os outros textos lidos pelo escritor; porém, esta noção adiciona a essas relações textuais todas as possibilidades de diálogo que o texto pode estabelecer, independente do escritor. A autora, partindo novamente dos escritos de Bakhtin, chega a uma concepção onde: “(...) a ‘palavra literária’ não é um *ponto* (um sentido fixo), mas um *cruzamento de superfícies* textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural ou anterior.” (KRISTEVA, 2012b, p. 140)

Quando os eixos horizontal e vertical coincidem, cada palavra ou texto torna-se um cruzamento, onde é possível ler pelo menos uma outra palavra ou texto.

Segundo Chandler (2005), o que une os dois eixos, escritor-leitor e texto-contexto, são os códigos compartilhados. Aqui “códigos” remetem não às regras gerais da língua, mas aos subcódigos existentes dentro do código geral<sup>3</sup>. Cada leitor, assim, constrói o significado do texto de acordo com os códigos a que tem acesso, ao mesmo passo em que o escritor depende do conhecimento do leitor dos códigos a que se refere para conseguir entregar sua mensagem da forma que deseja. A obra literária surge como ambivalente e sempre aberta a novas interpretações, de acordo com o leitor que a aborda.

### 2.2.1 A abertura da obra

O conceito de “obra aberta” de Umberto Eco (2012) chega a uma conclusão semelhante em relação à ambiguidade natural das obras de arte. Para o autor, uma “mensagem estética”, que pode corresponder a um texto literário, uma música, pintura, filme ou qualquer outra obra artística, tem suas unidades de sentido referindo-se a vários códigos ao mesmo tempo. Assim, cada significante corresponde a mais de um significado, o que rompe com a possibilidade de uma leitura única de uma obra. Com essa característica do signo estético, as obras de arte tem sua interpretação condicionada ao conjunto de conhecimentos e experiências que o espectador/leitor possui no momento da apreciação. Isso significa que não apenas a obra será interpretada de modo diferente por cada pessoa, mas que é passível a leituras diferentes pelo mesmo indivíduo, quando realizadas em momentos diferentes de sua vida.

Eco (2012) associa a sugestividade de certos procedimentos e elementos com a possibilidade de “abertura” da obra, pela sua capacidade de deixar sentidos interditos ou subliminares. Um desses elementos seria o símbolo. Citando o exemplo de Kafka, o autor comenta como processos, castelos, doenças, condenações, esperas, entre outros elementos da obra kafkiana, têm sido estudados à partir de diversas perspectivas (existencialistas, psicanalistas, teológicas etc), e ainda assim continuam a suscitar novas interpretações para as obras.

---

<sup>3</sup> A própria Kristeva faz uso do termo nesse sentido em alguns momentos, como quando se refere ao significado poético como sendo “(...) ponto de cruzamento de vários códigos (pelo menos dois), que se encontram em relação de negação uns com os outros.” (KRISTEVA, 2012b, p. 252) E também ao comentar sobre como os textos de Lautréamont “(...) lêem o código psicológico e romântico, parodiam-no e reduzem-no.” (KRISTEVA, 2012a, p. 177)

Na realidade, a obra permanece inesgotada e aberta enquanto “ambígua”, pois a um mundo ordenado segundo leis universalmente reconhecidas substituiu-se um mundo fundado sobre a ambiguidade, quer no sentido negativo de uma carência de centros de orientação, quer no sentido positivo de uma contínua revisibilidade dos valores e das certezas. (ECO, 2012, p. 47)

### 2.3 O ENTRELAÇAMENTO DAS VOZES NO TEXTO

Roland Barthes, em *S/Z* (1999) parte de uma perspectiva similar a da intertextualidade de Kristeva para afirmar que os “(...) códigos formam uma espécie de rede, de tópica através da qual todo o texto passa (ou antes: ao passar por aí, faz-se texto).” (BARTHES, 1999, p. 23). Em sua percepção, o texto não preexiste à leitura, mas é o ato de ler que cria o texto que se acessa. Isso acontece porque no texto há uma tessitura de diversas vozes; essas vozes correspondem aos códigos sob os quais o sentido do texto é formado. Assim, o sentido do texto surge à medida que o leitor reconhece os significantes, relaciona-os a um ou outro código, e, por fim, liga-os entre si, na conclusão da leitura.

Aquilo a que nós, aqui, chamamos *Código* não é uma lista, um paradigma que é necessário reconstruir obrigatoriamente. O código é uma perspectiva de citações, uma miragem de estruturas; dele apenas se conhecem as partidas e os regressos (...) (BARTHES, 1999, p. 23)

Para que seja possível observar a ação desses códigos no processo de constituição do(s) sentido(s) do texto, Barthes propõe uma análise através da divisão do texto em unidades de leitura. Essas unidades contêm caminhos para dentro e para fora do texto: relacionam-se entre si formando sentidos e, ao mesmo tempo, apontam para códigos externos, cujo conhecimento é necessário para a interpretação. O código liga o texto a tudo que já foi “escrito” no grande livro da cultura; faz de todo texto uma entrada para este livro, assim como faz de todo texto literário uma entrada para o grande texto que é a literatura. Assim, o estudo de um único texto, qualquer que seja, é um ponto de entrada válido para o estudo da literatura como um todo; não porque a representa, “(...) não porque é o acesso (indutivo) a um Modelo, mas entrada para uma rede com mil entradas (...)” (BARTHES, 1999, p. 17).

A análise das unidades de leitura, ou *lexias*, que Barthes sugere e demonstra em *S/Z* (1999), busca mostrar a pluralidade de sentidos, que surge da convergência de diversos códigos (ou vozes) no texto. Os blocos de significação resultantes surgem de um processo assumidamente arbitrário, podendo resultar de uma palavra ou até algumas frases, dependendo da capacidade do autor em enxergar sentidos na *lexia*. “A *lexia* não é mais do que o invólucro de um volume semântico, a crista da vaga do texto plural, disposto como uma banqueta de sentidos possíveis (mas regrados, testados por uma leitura sistemática) sob o fluxo do discurso (...)” (BARTHES, 1999, p. 18)

Barthes (1999) comenta sobre cinco códigos sob os quais agrupa os significantes. O código hermenêutico contém questões ou mistérios que surgem no texto, deixando o leitor dependendo de uma resposta, que pode ou não surgir à medida que avança no texto. O código semântico, que agrupa os *semes* do texto, está relacionado a *lexias* com forte sentido conotativo, ou seja, trechos que transmitem mensagens além do literal. Já o código proiarético engloba as ações que movimentam o texto e criam a sensação de avanço no tempo da narrativa. No código simbólico entram os símbolos presentes no texto, elementos que, assim como os que compõem o código semântico, possuem um sentido conotativo mais acentuado que o denotativo, porém diferenciando-se daqueles por se associarem a um organizado sistema de *semes*. Por fim, o código cultural refere-se aos conhecimentos externos ao texto, e as *lexias* relacionadas a ele dependem dos entendimentos culturais, científicos, históricos e de senso comum de cada um.

Os textos literários, assim, podem ser considerados, como comenta Wagner (1996, p. 282):

(...) como redes ou, nas palavras de Roland Barthes, tecidos, em quais os pontos mais interessantes são os nós chamados alusões que integram outros textos; (...) textos poéticos contém (no duplo sentido do termo) não apenas numerosos outros discursos, mas, na verdade, abrem um universo sem fim (a frase é de Kristeva) ao nos lembrarem do “*déjà lu*” e do “*déjà vu*”. (WAGNER, 1996, p. 282, *tradução nossa*)<sup>4</sup>

É importante ressaltar que mais de um código pode coincidir em cada *lexia*. Na verdade, Barthes (1999) divide as *lexias* em seu estudo de *Sarrasine* de modo

<sup>4</sup> ‘(...) as networks or, in Roland Barthes's terms, fabrics, in which the most interesting points are the knots called allusions which integrate other texts; (...) poetic texts contain (in the double sense of the term) not only numerous other discourses but actually open up an endless universe (the phrase is Kristeva's) by reminding us of the “*déjà lu*” and the “*déjà vu*”’. (WAGNER, 1996, p. 282)

que cada uma tenha até três ou quatro sentidos, relacionando-se muitas vezes com dois ou três códigos. Isso demonstra justamente a pluralidade de vozes em ação através do texto, e a possibilidade de formação de vários sentidos. Portanto, nesse contexto, toda leitura está fadada a “esquecer” sentidos possíveis do texto. Até porque, para se chegar a uma conclusão, uma interpretação, é preciso esquecer outras; os sentidos que escapam ao nosso entendimento durante a leitura só reforçam a pluralidade da estruturação do texto.

O esquecimento dos sentidos não é motivo para desculpas, defeito de uma *performance* infeliz; é um valor afirmativo, uma forma de afirmar a irresponsabilidade do texto, o pluralismo dos sistemas (se deles fizesse uma lista acabada, reconstituiria, fatalmente, um sentido singular, teológico). É precisamente porque esqueço, que eu leio. (BARTHES, 1999, p. 17)

## 2.4 INTERAÇÕES TEXTUAIS

A noção de intertextualidade apresentada até aqui trata da relação entre um texto com todos os outros textos existentes, de modo que a construção do sentido depende de quais textos o leitor teve contato antes da leitura; assim como a construção do texto depende dos textos que o escritor leu previamente. A relação entre as unidades textuais que se lê com os textos já lidos se dá através dos códigos. Na noção de Barthes, esses códigos são caminhos para fora do texto, não necessariamente para outros textos literários, mas para outros sistemas de significação (como o senso comum, o conhecimento científico, a cultura popular etc). Ou seja, o conceito não trata especificamente da relação entre obras de arte, verbais ou não, mas da dependência do que se lê do que já se viveu, experimentou, viu, ouviu, fez na vida até o momento. Assemelha-se assim ao modo como as obras artísticas têm uma “abertura” natural, como afirma Eco, sendo sempre relativamente ambíguas e dependentes do conhecimento que se tem no momento da leitura. Não há até aqui uma diferenciação entre noções adquiridas através de outras obras e o aprendizado sociocultural como um todo.

Categorizando os modos como as obras verbais especificamente relacionam-se entre si, Gérard Genette (2006) cunha o termo “transtextualidade”, indo desde as referências diretas de um texto a outro texto até as referências de um texto a um gênero ou categoria. Divide os tipos de transtextualidade em cinco, dos quais trataremos a seguir.

### 2.4.1 Os cinco tipos de transtextualidade

Genette (2006) define a transtextualidade como tudo o que coloca o texto em relação com outros textos, seja de forma implícita ou explícita. O primeiro tipo é chamado pelo autor de intertextualidade, e apesar de portar certas semelhanças com a definição de Kristeva, Genette afirma tratar-se de um conceito mais restrito, onde entram as presenças efetivas de um texto em outro. Ele estabelece três formas em que a intertextualidade acontece, sendo apresentadas em decrescente grau de explicitude: 1. A *citação*, onde um trecho literal de outro texto é incluído, sendo feita de forma clara, com aspas e com ou sem referência precisa; 2. O *plágio*, forma menos nobre, onde o escritor empresta parte de outro texto, sem aspas e com referência não-declarada, mas ainda assim literal; 3. A *alusão*, onde, para a compreensão plena de um enunciado, é preciso perceber a relação entre este e um outro. Os dois primeiros tipos parecem restringir as possibilidades à existência de elementos verbais na obra a que se refere; enquanto o último permite referências a obras em outras mídias.

A paratextualidade, segundo tipo de transtextualidade, corresponde a relação do texto com seus elementos “paratextuais”, ou seja, tudo o que está “ao redor” do texto em si, sem constituir estritamente o seu corpo. Inclui-se nessa categoria as relações do texto com:

(...) título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; release, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende. (GENETTE, 2006, p. 9-10)

Alguns desses elementos são suprimidos entre uma edição e outra, sem, no entanto, serem esquecidos pelos críticos e estudiosos. Outros detalhes ficam nos rascunhos da obra, sendo retirados da versão oficial. Genette questiona se esses elementos fazem parte ou não da obra, uma vez que sua existência continua influenciando na interpretação desta pelos leitores — ou pelo menos em parte destes. No mesmo grupo entram as relações entre obras diferentes de um mesmo escritor, onde uma responde dúvidas deixadas por outra.

O terceiro tipo, metatextualidade, refere-se ao comentário de um texto sobre outro texto. Um texto é metatextual quando fala de outro texto, citando-o ou não, formando uma relação crítica entre ele e o outro. Trata principalmente de textos críticos e comentários, onde um texto externo é o principal tema da obra.

Próximo da categoria anterior, a hipertextualidade, quarto tipo, assemelha-se a ele superficialmente, mas com uma considerável diferença: aqui são incluídos os textos que relacionam-se a outro(s), seja por referência explícita ou implícita, sem perder o seu *status* literário. A obra hipertextual “imita” uma outra, seja por inspirar-se nela para compor personagens, relações ou narrativas (como a relação que *Ulisses* de Joyce possui com a *Odisséia* de Homero), ou transpõe seu estilo e estruturação para contar sua própria história (a exemplo da inspiração que Virgílio tira da *Odisséia* para compor a sua *Eneida*). Assim, o texto “imitado” passa a ser um *hipotexto* para o que o imita. Aqui, Genette ao tratar de como Virgílio replica o estilo homérico, dá a entender que a hipertextualidade não é necessariamente um fenômeno entre um texto único e outro texto único, mas possivelmente também ocorre entre um texto e o estilo de um escritor; ou entre um texto e um gênero, em suas características e regras de composição.

Já o quinto e último tipo de transtextualidade, “(...) o mais abstrato e mais implícito (...)” (GENETTE, 2006, p. 11), trata da relação do texto com o seu gênero ou classificação taxonômica. A arquitextualidade fala da relação do texto com seu *arquitexto*. Sendo uma classificação muitas vezes arbitrária e feita independente da opinião do escritor, a partir de noções pouco precisas de gênero textual, o texto não tem nenhuma obrigação de se enquadrar em sua definição. Pelo contrário, a classificação da obra enquanto a um ou outro gênero acontece geralmente por editores, críticos, estudiosos e pelo público em geral; classificação que pode sempre ser alterada com o passar do tempo. Por exemplo, Genette cita o modo como os poemas épicos da Grécia antiga quase não são mais tratados como poesia, uma vez que o conceito desta passou, ao longo dos anos, a ser identificado apenas com a poesia lírica. Aponta também a dificuldade em se classificar obras como *A divina comédia* em um gênero predefinido. Considerar a relação do texto com seu *arquitexto* é importante pela influência que a classificação genérica exerce sobre a expectativa do leitor ao abordar a obra.

A transtextualidade estabelece cinco tipos de relações que o texto estabelece com outros textos, e que podem ser (e são) levados em consideração no momento

da sua interpretação. É uma teoria que busca analisar as formas como textos (e gêneros textuais) influenciam no sentido de outros textos, sempre tomando o ângulo de quem lê, seja um leitor comum, um crítico ou estudioso. Transparece como essa leitura pode variar de acordo com o conhecimento que se tem desses outros textos, quer surjam de forma explícita no texto, ou implícita, através de alusões ou sugestões. Porém, alerta Genette (2006), que esses tipos de transtextualidade raramente (ou praticamente nunca) acontecem de forma isolada uns dos outros. Muitas vezes a arquiteitualidade relaciona-se com a paratextualidade, uma vez que é comum a informação sobre o gênero da obra constar como um elemento paratextual do seu texto; ou a ocorrência comum de um texto metatextual ser adicionado como paratexto da obra. Ou seja, essas classificações funcionam conjuntamente para avaliar a obra e não de forma isolada e classificatória.

#### 2.4.2 Pressuposições lógicas e pragmáticas

Concordando de certa forma com a percepção de Genette de que o conceito de intertextualidade como definido por Kristeva é muito amplo e de difícil aplicação prática na análise literária, Jonathan Culler (1981) sugere a utilização de estratégias múltiplas, a depender do foco específico do estudo. Desse modo, pode ser necessário restringir o conceito de intertextualidade de acordo com a investigação a que se proponha. Porém, apesar da característica de universalidade e infinitude da intertextualidade enquanto conceito amplo dificultar seu uso, Culler discorda de abordagens que reduzem as referências de um texto a apenas relações entre dois textos ou dois escritores, como na teoria de Harold Bloom:

Por sua própria natureza, talvez, a descrição da intertextualidade pode ser obtida apenas por projetos que distorçam ou restrinjam o programa teórico original. Mas a impossibilidade de dominar e apresentar, fazer presente, a intertextualidade de um texto em particular, muito menos de uma cultura, não significa que o projeto pode ser abandonado em favor de interpretações que aplicam um texto a outro com a finalidade de produzir novas leituras. (CULLER, 1981, p. 118, *tradução nossa*)<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> “By its very nature, perhaps, the description of intertextuality can only be accomplished by projects that distort and restrict the original theoretical program. But the impossibility of ever mastering and presenting, making present, the intertextuality of a particular text, much less a culture, does not mean that the project can be abandoned in favor of interpretation which applies one text to another in order to produce new readings.” (CULLER, 1981, p. 118)

A proposta de investigação intertextual proposta por Culler se dá a partir da análise de pressupostos, que são divididos em dois tipos: lógicos (linguísticos) e literários (pragmáticos). Os pressupostos lógicos são encontrados tanto em discursos coloquiais quanto literários, e referem-se a informações que são pressupostas pelos enunciados; por exemplo, a frase “já parou de chover?” pressupõe que chovia. Culler cita ainda diversos outros casos como *cleft sentences* e orações subordinadas adverbiais temporais, onde alguma informação é pressuposta como verdadeira na frase, sem ter sido diretamente afirmada antes. Ele considera essas pressuposições de considerável importância na análise literária:

Se as pressuposições de uma frase são todas as proposições em que ela e sua negação implicam logicamente, então nós podemos dizer, mais informalmente, que elas consistem de todas as asserções feitas por uma frase com exceção da asserção feita pela estrutura superficial do predicado. É de considerável importância quais proposições uma obra escolhe afirmar diretamente e quais ela escolhe deixar no seu espaço intertextual pressupondo-as. (CULLER, 1981, p. 112, *tradução nossa*)<sup>6</sup>

Esse tipo de pressuposição na literatura, segundo Culler, abre espaço para que um poema se refira a discursos anteriores, confirmando-os ou negando-os, o que frequentemente funciona bem para textos irônicos. Pressupondo que aquela afirmação pertence a um discurso anterior, é fácil para o escritor ironizá-lo ou deslegitimá-lo através da afirmação do predicado da frase. Poemas que contêm questões, a exemplo de *O tigre* de William Blake, deixam claro sua natureza intertextual, uma vez que suas perguntas normalmente incluem pressuposições — além das perguntas sem respostas marcarem o aspecto incompleto da obra. No geral, as asserções que um texto pressupõe retoricamente vem de discursos cuja origem e autor se perdem, funcionando no espaço do “já lido”, não importando se é possível ou não identificar um texto anterior que as contenham: “Elas funcionam como já lidas; elas se apresentam como já lidas pela virtude do simples fato que elas são pressupostas.” (CULLER, 1981, p. 114, *tradução nossa*)<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> “If the presuppositions of a sentence are all those propositions which it and its negation logically entail, then we can say, more informally, that they consist of all the assertions made by a sentence except the assertion made by its surface structure predicate. It is of considerable importance which propositions a work chooses to assert directly and which it chooses to place in this intertextual space by presupposing them.” (CULLER, 1981, p. 112)

<sup>7</sup> “They function as already read; they present themselves as already read by virtue of the simple fact that they are presupposed.” (CULLER, 1981, p. 114)

As pressuposições pragmáticas ou literárias são dissociadas das lógicas, podendo ou não coexistirem. Um exemplo citado por Culler (1981) é da frase “Era uma vez um rei que tinha uma filha” como início de um texto. Essa sentença, enquanto pobre de pressuposições lógicas que poderiam prender a atenção do leitor através de estratégias hermenêuticas, é extremamente rica em pressuposições literárias, uma vez que, por seu formato, liga-se a todo um gênero, com regras e expectativas bem conhecidas.

Os poemas em que Baudelaire desdenha ou ironiza a linguagem poética do período são outro exemplo citado por Culler (1981), onde o intertexto da poesia romântica pode ser lido nas entrelinhas. Esses pressupostos do texto — de que o leitor conhece a poesia romântica — são de uma ordem diferente dos pressupostos lógicos. O que os define não é a relação entre as sentenças, mas a relação entre a afirmação e o contexto em que é feita a afirmação: pressupõe-se que a pessoa a quem é direcionada a sentença, dispõe do conhecimento necessário para interpretá-la. No caso da literatura, Culler afirma que o contexto da afirmação tem influência especial na forma como é lida, desassociando-a de algum contexto temporal, e recolocando-a na série discursiva formada pelos outros textos do seu gênero; assim, uma afirmativa em uma tragédia será lida de forma diferente do que a mesma afirmativa em uma obra de comédia, por exemplo.

Assim, quando um poema cita um ato, o espaço discursivo daquela citação inclui todas as outras sentenças que criam as convenções que a fazem inteligível e significativa. Não é relevante para o entendimento quais dessas sentenças o autor da frase encontrou antes de produzi-la, “(...) nem mesmo se alguém realmente produziu essas sentenças. Nenhuma dessas sentenças é um ponto de origem ou momento de autoridade. Elas são simplesmente constituintes de um espaço discursivo de onde tenta-se derivar convenções.” (CULLER, 1981, p. 117, *tradução nossa*)<sup>8</sup>

Semelhante a Barthes, Culler propõe uma forma de investigação literária que foque nas condições de formação de sentido do texto. Através do estudo dos pressupostos pragmáticos ou retóricos seria possível encarar a obra literária enquanto parte de um gênero (parte do grande texto da literatura, Barthes diria), e

---

<sup>8</sup> “(...) nor even whether anyone has actually (...) produced these sentences. None of these sentences is a point of origin or moment of authority. They are simply the constituents of a discursive space from which one tries to derive conventions.” (CULLER, 1981, p. 117)

avaliar as convenções que governam, ao mesmo tempo, a produção e a interpretação dos diversos procedimentos em ação no texto.

## 2.5 INTERMIDIALIDADES

Segundo Peter Wagner (1996), o estudo da intermedialidade trata de imagens e textos cuja marca distintiva é a coexistência de imagens e palavras, seja essa coexistência concreta ou aludida. Sendo assim, segundo ele, é uma subdivisão da intertextualidade: enquanto esta trata das relações de textos, de qualquer mídia, entre si, a intermedialidade trata da relação entre textos originários de mídias diferentes. Klüver (2006) aponta também a intermedialidade como englobada por um dos sentidos abordados pela intertextualidade, porém considera em um sentido mais amplo, não restringindo a relações entre texto e imagens, mas também as diversas interações entre música, dança, literatura, arquitetura e demais artes plásticas, assim como cinema, televisão, rádio, vídeo e novas mídias digitais surgidas nas últimas décadas. Essa perspectiva toma o termo “mídia” não só por mídias artísticas tradicionais, mas também mídias no sentido mais amplo, de meios de expressão e comunicação.

Entre os estudos intermediáticos, várias manifestações artísticas são estudadas, tanto obras de mídias tradicionais em suas relações entre si, quanto obras que já surgem em espaços entre mídias ou que resultam de combinações de uma ou mais mídias (KLÜVER, 2006). Uma subcategoria dessas relações entre mídias estudadas são as referências intermediáticas, que, segundo Irina O. Rajewski (2005), incluem referências e alusões de uma obra a outras em mídias diferentes, a musicalização da literatura, *transposition d'art* e, entre outros, a écfrase. Veremos sobre esta última a seguir.

### 2.5.1 Écfrase: a verbalização de imagens

Derivando da soma do prefixo grego “ek” (“fora”) e do sufixo “*phrasis*” (“fala”, “pronúncia”), écfrase significava originalmente uma descrição vívida ou completa. Com o tempo, o termo passou a designar a descrição de um objeto artístico (WAGNER, 1996). Refere-se a qualquer tipo de descrição de uma obra de arte visual, o que engloba não só descrições literárias/poéticas, como textos críticos e de

história da arte. Nas palavras de Wagner (1996, p. 14): ‘(...) éfrase é “a representação verbal da representação visual” (...) todo comentário verbal/escritos (poemas, ensaios críticos, relatos históricos de arte) sobre imagens.’ (WAGNER, 1996, p. 14, *tradução nossa*)<sup>9</sup>

Segundo James Heffernan (1993), essas “representações verbais de representações visuais” podem ser de três tipos: descritivas, onde os textos se estruturam como meras descrições; pictorialistas, recorrendo a referências a cores e formas com o intuito de transmitir a sensação de observar a imagem; e icônicas, quando tentam representar graficamente com palavras uma representação visual. Ermelinda Ferreira aponta para o caráter autorreflexivo que Heffernan atribui a verdadeira éfrase, o que a faz ir além dos procedimentos descritos acima, ‘(...) porque o caráter duplamente mimético desta técnica retórica – ou seja, o fato de se constituir numa tentativa não tanto de “tradução”, mas de “transcrição” intersemiótica atribui ao procedimento um aspecto fortemente metalingüístico.’ (FERREIRA, 2007, p. 2)

Barthes (1990) fala da relação entre texto e imagem como um processo de “ancoragem” ou “fixação” do sentido, onde os elementos textuais funcionam fixando a ‘(...) “cadeia flutuante” de significados’ (BARTHES, 1990, p. 32). Comentando principalmente sobre o uso de legendas e comentários em fotografias publicitárias, o autor afirma que comumente essas mensagens verbais buscam apontar a forma como a imagem deve ser “lida”, uma vez que fotografias costumam possuir vários elementos de significação. Sem uma legenda, título ou descrição, o veiculador corre o risco de que o leitor/público leia a imagem de uma forma indesejada. Portanto, Barthes considera a prática da fixação como ideológica.

Esses elementos textuais normalmente combinados às imagens, apesar de nem sempre serem descrições, têm um funcionamento parecido com a éfrase. A imagem, segundo Wagner (1996), apenas “contém” sua forma de representação, não consegue realmente representá-la, ela é um traço frequentemente ignorado pelo observador. Apesar da imagem ser sempre mais atrativa que o texto, ela necessita de palavras que a distorçam para que signifique algo: “(...) um título, uma epígrafe, uma assinatura, uma éfrase.” (WAGNER, 1996, p. 31, *tradução nossa*)<sup>10</sup> Wagner,

<sup>9</sup> ‘(...) ekphrasis is “the verbal representation of visual representation” (...) all verbal commentary/writing (poems, critical assessments, art historical accounts) on images.’ (WAGNER, 1996, p. 14)

<sup>10</sup> “(...) a title, an epigraph, a signature, an ekphrasis.” (WAGNER, 1996, p. 31)

assim como Barthes, afirma que, culturalmente, a associação de palavras a imagens serve ao objetivo ideológico de controlar os possíveis sentidos pictográficos. Considera então a écfrase uma performance que: “(...) promete fazer a imagem silenciosa falar mesmo enquanto silenciando não não-dito (e, talvez, o indizível) ou impondo retórica verbal (um tipo de pintura, na visão de Platão) sobre a imagem.” (WAGNER, 1996, p. 32, *tradução nossa*)<sup>11</sup>

A écfrase aparece assim, junto a outros tipos de palavras que são associadas a imagens, como uma forma que, ao mesmo em que dota de sentido uma figura pictórica (ou de voz, movimento etc), acaba silenciando outros sentidos possíveis. Mesmo que, como Wagner comenta, toda obra de arte, seja visual ou verbal, é sempre um sistema de significação que tentamos apropriar, a particularidade da relação entre o comentário verbal com a imagem visual está na sua forma de representação. O que se tenta representar com uma imagem está contido nela, junto com diversos outros elementos que, como Chandler (2006) comenta, funcionam como “fundo” (“*background*”), onde o papel de cada elemento nem sempre fica claro. Como disse Barthes (1990), trata-se de uma cadeia flutuante de significados da imagem que é, por sua própria natureza, polissêmica.

### 2.5.2 A referência intermediária “como se” (“*as if*”)

Ao categorizar os tipos de intermedialidade, Irina O. Rajewsky (2005) chega a três subcategorias: 1. Transposição midiática (“*medial transposition*”) inclui produtos midiáticos que resultam de adaptações ou transformações de produtos naturais de outras mídias, como os filmes e séries baseados em livros; 2. Combinação midiática (“*media combination*”), que refere-se a obras que combinam em sua estrutura duas ou mais mídias vistas convencionalmente como distintas, incluindo teatro, ópera, filmes, quadrinhos, certas performances e instalações artísticas, além de arte digital/computadorizada; 3. Por último, a subcategoria mais importante para este estudo, as referências intermediárias (“*intermedial references*”) são as práticas em que um texto em uma mídia refere-se a outro em uma mídia distinta, seja através de

---

<sup>11</sup> “(...) promises to make the silent image speak even while silencing the unspoken (and, perhaps, unspeakable) or imposing verbal rhetoric (a kind of painting, in Plato’s view) upon the image.” (WAGNER, 1996, p. 32)

citação ou alusão a uma obra em si, ou a evocação de técnicas e métodos tradicionalmente associadas a outra mídia.

Sobre a última subcategoria, Thaís Diniz comenta que:

(...) devem então ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto. Isto, sem se afastar de seus próprios meios, tanto para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia (*referência individual*), quanto para se referir a um subsistema midiático específico (como um determinado gênero de filme) ou a outra mídia enquanto sistema (*referência a um sistema*). O produto final constitui-se, pois, parcial ou totalmente *em relação* à obra, ao sistema ou ao subsistema a que se refere. (DINIZ, 2018, p. 48-49)

As referências intermidiáticas são normalmente estudadas pela perspectiva da intertextualidade, afinal, são relações dialógicas entre diferentes textos, com a diferença que encontram-se em diferentes mídias. Porém, por fins de pesquisa, há um interesse em diferenciar referências intermidiáticas das intramidiáticas, onde as primeiras implicam um “cruzamento de bordas” entre mídias, onde presume-se uma diferença mediática. Essa separação permite a constatação do caráter “como se” (“*as if*”) que surge em algumas referências intermidiáticas, segundo Rajewski (2005), como uma característica criadora de ilusão.

Essa característica e qualidade formadora de ilusão “como se” pode ser ilustrada através do exemplo de referências literárias ao cinema: “O autor literário escreve”, como explica Heinz B. Heller, “como se ele tivesse os instrumentos do cinema a sua disposição, o que, na realidade, ele não tem. (RAJEWSKY, 2005, p. 55, tradução nossa)<sup>12</sup>

Através dos recursos disponíveis, um escritor evoca ou imita técnicas cinematográficas, como zooms, cortes, edições, sendo impossível para ele, devido às limitações da mídia em que produz sua obra, realmente executar essas ações. A ilusão criada não busca, como no caso da literatura realista, criar uma ilusão de realidade em uma obra ficcional, mas fazer uma analogia em uma mídia das técnicas, estratégias e regras de outra. Dito isto, é possível que uma referência intermidiática tenha efeito na ilusão de realismo da obra, como no caso da relação entre pinturas fotorrealistas e fotografias, mas também podem funcionar para enfraquecer a noção de realidade da mídia que referencia.

De qualquer forma, diz Rajewski (2005, p. 55):

<sup>12</sup> ‘This “as if” character and illusion-forming quality can be illustrated through the example of literary references to film: “The literary author writes,” as Heinz B. Heller explains, “as if he had the instruments of film at his disposal, which in reality he does not.” (RAJEWSKY, 2005, p. 55)

Em sua inabilidade de ir além de uma única mídia, uma diferença midiática — um “vão intermediático” — é revelada, uma diferença que dado texto intencionalmente expõe ou esconde, mas que de qualquer forma só pode ser cruzado no modo figurativo “como se”. (*tradução nossa*)<sup>13</sup>

É só através da modulação “como se” que um texto em uma mídia pode evocar os métodos e técnicas de outra<sup>14</sup>. Para Rajewsky, essa é a principal diferença entre referências intra e intermediáticas, porque é só através de uma ilusão que essa correspondência entre textos de mídias diversas pode se dar. E é essa prática ilusionística que transmite um senso de presença acústica ou visual a certos textos, que são considerados musicais ou cinematográficos. Através de referências intermediáticas um texto pode evocar ou imitar diversos elementos ou estruturas de outras mídias, constituindo essas relações de formas complexas e próprias.

Uma obra intermediática, porém, pode corresponder a mais de uma subcategoria. Uma éfrase, por exemplo, pode ser uma transposição midiática, no sentido em que tenta recriar em texto uma imagem, seja uma fotografia ou pintura. Ao estabelecer uma relação entre si e a imagem a qual se refere, a éfrase faz um referência intermediática, podendo, inclusive, gerar um fenômeno ilusório, um texto escrito “*como se*” fosse uma imagem. Esta última característica depende da tentativa do escritor em imitar ou evocar a sensação gerada ao se observar uma obra da mídia que descreve.

---

<sup>13</sup> ‘In this inability to pass beyond a single medium, a medial difference — an “intermedial gap” — is revealed, one which a given text intentionally displays or conceals, but which in any case can only ever be bridged in the figurative mode of the “as if.”’

<sup>14</sup> Rajewsky (2005) exclui dessa consideração obras que são apenas “simples tematizações” (“*mere thematizations*”) de outras ou de gêneros em outras mídias, ou seja, textos que comentam ou tratam de textos em outras mídias sem, no entanto, imitar suas técnicas características.

### 3 A MISTURA ADÚLTERA DE TUDO

Se nos primeiros livros de Sebastião Uchoa Leite, *Dez sonetos sem matéria* (de 1960) e *Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço* (escrito entre 1968 e 1972), as referências acontecem de formas mais ou menos sutis e subliminares — como na influência de Valéry no primeiro e nas alusões a Mallarmé no segundo —, mais perceptíveis para quem conhece suas influências, esse padrão começa a mudar à partir de *Antilogia* (1979). Apesar da “(...) utilização antropofágica de referências (...)”, como descreve Frederico Barbosa (2015, p. 14), já ter dado sinais anteriormente, como no poema *Transparências* contido em *Dez exercícios*, é apenas nas obras seguintes à *Signo/Gnosis e outros* (terceiro livro, escrito entre 1963 e 1970) que essa característica ganhará o aspecto que se tornará umas das marcas de sua poética.

Os seguintes versos do poeta francês Tristan Corbière servem de epígrafe a *Antilogia* e são considerados como anúncio desse procedimento:

*mélange adultère de tout.*  
*Trop cru, – parce qu’il fut trop cuit,*  
 .....  
*trop réussi, – comme raté*  
 (LEITE, 2015, p. 90, *italico do original*)

Resultado de um recorte de versos do poema *Épitaphe*, que, segundo Augusto de Campos que o traduziu para o português, trata-se de “(...) um prodígio de duplo sentido, sufocando o ricto atrás do riso, e ao mesmo tempo um manifesto de antipoesia.” (CAMPOS, 1988, p. 215) Barbosa compara as qualidades ambíguas e “antipoéticas” de Corbière com a poética que Uchoa Leite desenvolverá em *Antilogia* e nos livros subsequentes, mas aponta também para o que “mistura adúltera de tudo” parece corresponder: ‘(...) as referências de “coisas” dos mais diferentes níveis de repertórios (...)’ (BARBOSA, 2015, p. 24). Ou, nas palavras de Andrade, essa “mistura” acontece à medida que o poeta “(..) busca corromper e transgredir discursos advindos de diversas fontes, corroborando, assim, o seu projeto de repúdio a enquadramentos disciplinares.” (ANDRADE, 2015, p. 35)

Assim, essa “mistura adúltera de tudo” é associada ao traço da ampla referencialidade da poesia de Uchoa Leite, e é sob essa denominação que analisaremos a prática das referências e alusões a obras de outras mídias surgidas

nos poemas. São incluídas aqui citações que remetem a personagens, artistas e trechos de obras enquanto recursos utilizados pelo poeta na construção de sentidos. Em seguida, serão tratados especificamente écfrases e poemas onde há evocação ou imitação de técnicas e procedimentos de outras mídias.

### 3.1 REFERÊNCIAS E CÓDIGOS CULTURAIS

Conceber a profusão de referências e citações em alguns poemas do Uchoa Leite enquanto mistura de “níveis de repertórios”, como diz Barbosa, ou como modo de “transgredir discursos”, nas palavras de Andrade, demonstra o quanto as referências são associadas a certos códigos. Esses códigos são percebidos como “níveis” ou “discursos” que os poemas misturam e corrompem, “(...) fazendo do poema o espaço das impurezas.” (ALENCAR, 2010, p. 182) Por outro lado, Friedrich Frosch comenta que se o leitor for “ávido de intertextualidades”, terá que “(...) dispor de um estoque enorme de conhecimentos de textos alheios e, além dessa erudição, de algum faro espontâneo para acertar nas alusões contidas na poesia de Sebastião Uchoa Leite.” (FROSCH, 2002, p. 65) Essa percepção não é distante da visão de Luiz Costa Lima (2003), que considera-o um poeta que não fazia concessões (ao público, à academia ou a quem quer que fosse). Dificuldade imposta ao leitor também comentada por Davi Arrigucci Jr. (2010).

O que nos parece unir essas perspectivas é a consideração das referências enquanto parte de códigos culturais. Barthes (1999) chama de códigos culturais ou códigos de referência os conjuntos de conhecimento que existem fora do texto, nos quais certas unidades textuais embasam a sua veracidade, como por exemplo o senso comum, conhecimentos históricos, científicos, folclóricos e ditados populares. São enunciados proferidos por “(...) uma voz colectiva, anônima, originária da sabedoria humana.” (BARTHES, 1999, p. 21) É sob esse código que Barthes coloca as referências a obras de literatura (o código literário), à história da música, a pinturas e à mitologia. Logo, faz sentido analisarmos as referências na poesia de Uchoa Leite enquanto unidades de leitura que referenciam códigos culturais.

A combinação de elementos de diversos discursos ou diversos códigos pode ser bem observada no poema *V internacional*, do livro *Antilogia*:

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!  
(LEITE, 2015, p. 114)

Já no título existe uma referência ao esforço de grupos socialistas em formar uma associação internacional, após a desarticulação da Quarta Internacional. Escrito entre 1972 e 1979, durante o Regime Militar brasileiro, com a propagação estatal do temor ao comunismo, é sob essa denominação que o poeta reúne vários “monstros” históricos, da literatura, do cinema e da cultura popular ocidental.

O primeiro verso tem função hermenêutica, ou seja, busca atrair atenção para o texto através de questões sugeridas (quem são “eles”? Quem são “vocês?”), sendo respondidas parcialmente no verso seguinte (“vocês” são os “amigos ocultos”, listados em seguida). Os personagens de histórias de terror citados nos versos posteriores são clássicos da cultura europeia e norte-americana, sendo três deles relacionados a vampiros.

O poeta cita *Drácula*, personagem do romance de mesmo título do escritor inglês Bram Stoker, cuja história foi reaproveitada em diversos outros textos, filmes, séries, peças e canções, sendo por vezes mesclada a elementos da figura histórica que acredita-se ter servido como inspiração a Stoker; é a epítome do vampiro na cultura ocidental moderna. *Nosferatu*, citado em seguida, é o título de um filme alemão de terror de 1922 dirigido por Friedrich Wilhelm Murnau, inspirado no romance *Drácula*, onde a palavra “nosferatu” é apresentada como o termo romeno arcaico para “vampiro”; como *Drácula*, *Nosferatu* também inspirou por si só refilmagens, músicas, histórias em quadrinhos e jogos eletrônicos. Mr. Hyde é um personagem do romance de 1886 *O médico e o monstro* de Robert Louis Stevenson, criatura sem escrúpulos em que o Dr. Jekyll se transforma periodicamente; também serviu de base para um série de adaptações cinematográficas, televisivas e teatrais, além de ter os seus personagens principais, tal qual *Drácula* e *Nosferatu*, incorporado a diversas outras obras. Jack, o estripador, por outro lado, referido no sétimo verso, é um personagem que mescla realidade e ficção, por ter surgido como a pessoa responsável por uma série de assassinatos ocorridos ao redor do distrito

londrino de Whitechapel, mas cuja identidade nunca foi descoberta; sua imagem foi construída através de cartas enviadas à imprensa, sem veracidade comprovada, e foi utilizada em diversas obras literárias, cinematográficas e musicais. *M - O vampiro de Düsseldorf*, por fim, é um filme de terror de 1931, dirigido por Fritz Lang, sobre a caçada ao *serial killer* Hans Beckert, supostamente baseado no assassino Peter Kürter, conhecido como “o vampiro de Düsseldorf” (hipótese que origina o subtítulo brasileiro do filme, utilizado no poema).

Todas essas figuras monstruosas, corporificadas através da literatura, do cinema, da televisão e de várias outras mídias, são compelidas a unirem-se, por uma variação da conhecida frase do *Manifesto comunista* de Marx e Engels e também lema da extinta URSS. E para quê? Para evitarem que “eles” os destruam. O espaço ambíguo do poema constrói-se pela sugestividade de quem seriam esses “eles”, de como unir-se poderia impedir a destruição, e, além disso, porque alguém (o eu poético) desejaria a preservação desses seres terríveis. Respostas para esses enigmas podem ser encontradas ao se relacionar os possíveis significados dos diversos personagens, como Paulo Andrade que concebe o poema enquanto “(...) identidades que se assemelham pela via da insubordinação e da rebeldia (...)” e demarcação da “(...) postura de um eu desajustado, cujas máscaras constituem eficiente recurso para representar a postura de distanciamento irônico, como resposta defensiva.” (ANDRADE, 2015, p. 40); já Alencar (2010) inclui o poema na consideração do significado da figura vampiresca enquanto metáfora para características da poética de Uchoa Leite.

No caso de *V internacional*, as referências são personagens conhecidos da cultura popular europeia, cujo poema toma como de conhecimento do leitor. A mistura que parece ocorrer é entre as referências ao comunismo (no título e nos últimos versos), as figuras associadas a literatura e ao cinema de terror, e a poesia enquanto meio. O poema pressupõe o conhecimento dos monstros e dos elementos do comunismo, unindo-os de forma sugestiva — embora não sejam textos originários do Brasil, logo sendo menos conhecidos localmente. Por outro lado, justamente pela popularidade desses personagens, há muitas brechas para reinterpretções: por exemplo, as origens em pessoas reais de Drácula (e conseqüentemente Nosferatu), de Jack, o Estripador, e do *serial killer* de *M*, podem sugerir uma continuidade ou confusão entre realidade e ficção. Em *Questões de*

*método, de Isto não é aquilo*, a mistura adúltera ganha explicitamente um sentido de questionamento da separação entre real e ficcional:

(Carta a Régis Bonvicino)

um monte de cadáveres em el salvador  
 — no fundo da foto  
 carros e ônibus indiferentes —  
 será isso a realidade?  
 degolas na américa central  
 presuntos desovados na baixada  
 as teorias do state department  
 uma nova linha de tordesilhas  
 qual a linha divisória  
 do real e do não real?  
 questão de método: 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?  
 (LEITE, 2015, p. 159)

O poema elenca uma série de acontecimentos, brasileiros e internacionais, envolvendo violência e assassinatos, fala em teorias do Departamento de Estado (aparentemente dos EUA) e do monólogo do Pentágono. Compara-os com a franquia cinematográfica *Indiana Jones* e com a cena do filme *A dama de Shanghai*, onde Orson Welles, também diretor do longa, atira contra espelhos. Espalha todas essas referências ao redor da “linha divisória do real e do não real”. O texto claramente pressupõe o conhecimento do leitor de pelo menos parte das referências, o que é necessário para o seu funcionamento, pois depende da imposição de *status* de realidade ou ficção a elas. Enquanto referem-se a um código cultural, elas apontam para fora do texto, para o que significam culturalmente. Além de quê, no lugar que ocupam nos enunciados, não é possível diferenciar estruturalmente as citações e alusões; na verdade, algumas são pouco específicas (“o homem dos lobos”, “presuntos desovados na baixada”), de modo que tentativas de ligar os eventos citados aos acontecimentos (ou manchetes jornalísticas) que referenciam tendem a se frustrar — os casos específicos, se eram de conhecimento geral na época da escrita do poema, hoje já não são. Isso demonstra outra característica das referências a códigos culturais: dependem de noções que muitas vezes mudam ou são esquecidas com o passar do tempo, o que pode prejudicar o entendimento do texto por públicos de outras épocas.

No contexto de *Questões de método*, inclusive, enquanto que reconhecer os acontecimentos “reais” parece ser menos necessário para se chegar a uma interpretação do poema, uma vez que são genéricos, as referências cinematográficas dependem de um reconhecimento ao menos da sua ficcionalidade; a comparação das duas categorias só produz sentidos se for possível diferenciá-las. Porém, a interpretação das duas categorias se relaciona ao código cultural da mesma maneira; por exemplo, “degolas na américa central” são associadas a um acontecimento real não necessariamente porque o leitor se lembra de uma manchete de jornal específica com uma sentença parecida, mas porque as informações sobre crimes do tipo em países da América Central que já chegaram até ele o induz a ler a afirmação como real.

Para Andrade (2015), *Questões de método* reflete uma perspectiva nietzschiana da verdade “(...) como um jogo retórico e resultado da interpretação dos fatos.” (ANDRADE, 2015, p. 53) Já Renato Tapado (1994) vê no poema reflexo da desconfiança do poeta não só com a realidade como nos é mostrada, mas com os discursos em geral — inclusive o da poesia. Frederico Barbosa (2015) relaciona-o ao “jogo espelhado” que o poeta desenvolve no decorrer do livro, associando-o ao poema *Os assassinos e as vítimas*, que, de forma mais marcante, joga o leitor em um labirinto de referências cinematográficas.

#### Os assassinos e as vítimas

eu bogart  
 decifro o falcão maltês  
 mas sou tragado por você mary astor  
 eu robert walker troco o meu crime  
 pelo de farley granger  
 ele esquece o pacto mas eu não  
 nós montand e signoret  
 matamos de susto vera clouzot  
 assassina perseguida pelo crime  
 eu delon mato maurice ronet  
 aposso-me da identidade  
 mas o cadáver dele me segue  
 eu clift nego  
 que afoguei shelley winters  
 mas a imagem persiste  
 eu o fotógrafo persigo  
 o crime de vanessa redgrave  
 ou sou perseguido por ele?  
 (LEITE, 2015, p. 148)

O poema tem um formato repetitivo onde descreve de forma resumida trechos de enredos de filmes, que parecem se referir a *Relíquia macabra* (1941, dir.: John Huston), *Pacto sinistro* (1951, dir.: Alfred Hitchcock), *As diabólicas* (1955, dir.: Henri-George Clouzot), *O Sol por testemunha* (1960, dir.: René Clément), *Um lugar ao Sol* (1951, dir.: George Stevens) e *Blow-Up - Depois daquele beijo* (1966, dir.: Michelangelo Antonioni), respectivamente. “Parecem” porque as referências são pouco claras, uma vez que são reduções das tramas com os nomes dos atores no lugar das personagens que interpretaram. Enquanto relacionadas a códigos culturais, são referências a obras do cinema estadunidense, francês, franco-italiano e italo-britânico lançadas entre 1941 e 1966, com assassinatos como fatores importantes em seus enredos. Nos versos, os detalhes dos filmes seguem apenas indicados (o que significa decifrar o “falcão maltês”? Como o cadáver de Maurice Ronet persegue Delon? Como Vera Clouzot é morta de susto? etc.). Desse modo, pode-se constatar que, ou o poema pressupõe o conhecimento do leitor das obras ou, propositalmente, busca reduzir as tramas aos elementos que são importantes para o texto.

Expandindo-se por filmes de várias nacionalidades, produzidos ao longo de mais de 20 anos — o mais recente lançado pelo menos 13 anos antes da escrita do poema — há em *Os assassinos e as vítimas* diversas pontas soltas, questões não respondidas e descrições de narrativas pouco específicas. Filmes de drama, terror, suspense e investigativos são misturados pelo elo dos assassinatos que os ligam. É o tipo de poema cuja interpretação parece depender de conhecimentos variados, não contidos sob uma única definição (além da ampla segmentação de “cinema do século XX”), unidos apenas pelo poeta, que provoca a percepção de Uchoa Leite enquanto “poeta sem concessões”, como descrito por Costa Lima (2003).

Para Tapado (1995), o texto funciona frustrando a expectativa do leitor em tentar identificar o eu poético com os atores e com o personagem do “fotógrafo” (único citado diretamente). A construção do poema seria uma sobreposição de narrativas e personagens, onde as soluções são sempre frustradas: ‘Bogart “decifra”, mas é tragado; a “assassina” é perseguida pelo “crime” (ao invés de ser por um detetive); Delon é perseguido pelo próprio “cadáver” da vítima; o “fotógrafo” persegue um crime ou é “perseguido por ele”?’ (TAPADO, 1995, p. 100) Dessa forma, a indefinição do sujeito que fala no poema refletiria a inconclusividade das tramas descritas. Isso seria reforçado pela referência não aos personagens dos

filmes, mas aos atores, aqueles que vestem o papel, a máscara, tal qual o eu poético as vestiria.

Misturando referências mais culturalmente distantes, o poema *Qualquer objetivo*, incluído no livro *Cortes/Toques*, cita personagens mitológicos, pintores e histórias em quadrinho:

Sem Dédalos e Ícaros  
riscos  
metódicos leonárdicos.  
Nem homens-passáros de Goya  
ou asas-delta  
do acaso.  
O que interessa é o salto  
antes do século XXV  
de Buck Rogers e Wilma  
sem esquecer a pistola  
de raios desintegradores  
para acertar de cima  
mira precisa  
a 500 m.  
(LEITE, 2015, p. 176)

Aqui temos um poema que combina diversas referências a obras e artistas europeus e estadunidenses. Já no primeiro verso, utiliza as figuras da mitologia grega de Dédalo e Ícaro, numa negação a se arriscar; defende, em seguida, “riscos metódicos”, que associa com Leonardo da Vinci; nega também homens-pássaro de Goya; por fim, defende a atitude das personagens Buck Rogers e Wilma, que figuravam em tirinhas de jornal e *comics*. São pressupostos a noção da história de Ícaro, com seu fim trágico depois de se arriscar voando perto demais do Sol, as práticas metódicas de Leonardo da Vinci, a arte de Goya e o universo de Buck Rogers. Essas referências são organizadas pela sua afinidade com a precisão, pela sua associação com a capacidade de se arriscar de forma planejada, contradição que parece estar no centro do poema. A identificação desses elementos com essa característica de risco metódico depende do conhecimento do leitor das referências, para captar o que conotam sobre o tema abordado. Por outro lado, um efeito que pode ser observado em *Qualquer objetivo* e que surge também em *Os assassinos e as vítimas*, é o fato de que, ao comentar obras externas, o poeta influencia também sua interpretação pelo leitor. O poema não só é lido através das referências, mas ele também ajuda a “escrevê-las”, quando associa Leonardo da Vinci e a prática

metódica, ou coloca Buck Rogers como epítome desse risco premeditado. O poema não apenas se apoia em outros textos, mas dialoga com eles.

Similar à figura de Buck Rogers, é a de Dick Tracy no poema *Investigar-se* do livro *A uma incógnita*. O texto fala de um retorno ao hospital, “Sem saber o fim / De Manuel Bandeira / Ou as ninjas assassinas” (LEITE, 2015, p. 255), em que o regressante não é o paciente, “Mas o Dick Tracy de si mesmo / E dos signos químicos”. Enquanto Buck Rogers em *Qualquer objetivo* conota precisão metódica, possível apenas no universo de suas histórias, Dick Tracy surge como a epítome do detetive policial durão e inteligente. É justamente as características desse personagem que são evocadas pelo eu poético, que retorna ao hospital (ou as suas memórias) dessa vez não como uma vítima das circunstâncias, mas como um investigador perspicaz e implacável de si. Nos dois casos, as figuras dos quadrinhos são usados pelo que conotam à ação descrita — no primeiro caso a exatidão do Buck Rogers e no segundo o estilo investigativo de Dick Tracy.

Em caráter de comentário implícito sobre outras obras, *Já vimos esse filme*, poema que precede *Qualquer objetivo* em *Cortes/Toques*, fala sobre um tipo de filme que é descrito nos primeiros versos como: “Um cadáver e um dossiê: / suspense italiano / de eminentíssimos cadáveres. (...)” (LEITE, 2015, p. 177) Acusando o generalismo do enredo, o poema diz que “Já se sabe o fim do filme (...)”, mas isso não parece impedir a diversão, o estímulo da obra. Previsível, por ser de um gênero com regras bem definidas, o filme ainda consegue funcionar, como parece concluir o poema: “Moral: / Artistas perfeitos / não precisam / ocultar pistas.” Frederico Barbosa lê o texto como comentário à própria poética de Uchoa Leite, a quem identifica como um desses artistas que não precisam ocultar pistas: “Talvez porque não as deixe. Talvez porque as deixe em tal profusão, apontando para tantos lados, que o leitor/detetive, partindo dos detalhes mais simples, acaba por se envolver no labirinto de pistas (...). (BARBOSA, 2015, p. 9)

É fato que *Já vimos esse filme* coloca a generalidade da referência como fator de significação no texto: o filme é tão genérico que não precisa ser especificado. Ele habita o espaço do “já visto”, precisamente do código. Aqui, o poema não se refere a uma obra, mas ao conjunto de convenções de um gênero cinematográfico, aprendido através de contatos com diferentes obras, cujas semelhantes permitiram captar uma forma genérica. O filme visto é dissolvido pelo texto nessa forma genérica estereotípica: uma forma que pode ser reconhecida por quem conhece

esse código. Parte do funcionamento do texto depende justamente da capacidade do leitor em enxergar mais de um filme que conhece através da descrição superficial, econômica.

Assim, fica aparente que a dependência que o funcionamento do texto tem do conhecimento do leitor das referências varia de acordo com o poema: em *V internacional* um conhecimento superficial das criaturas citadas já é suficiente para associá-las a monstros; *Questões de método* depende do reconhecimento do *status* ficcional de certas referências; a correspondência das tramas descritas com os filmes parece ficar em segundo plano em *Os assassinos e as vítimas*, com a relação entre certos elementos dos enredos sendo destacada; em *Qualquer objetivo*, as associações parecem servir como exemplos dos comportamentos defendidos e condenados pelo poema, funcionando como ilustrações para reforçar as ideias; descobrir a obra exata referida, o filme visto que é apontado pelo título de *Já vimos esse filme*, pouco importa para o poema — pelo contrário, quanto mais em dúvida o leitor ficar em relação ao filme, mais é reforçada a ideia da pouca variação das obras do gênero descrito.

Enquanto pautadas por suas ligações com o código cultural, as referências intermediárias têm funcionamentos que variam de poema para poema, assim como a necessidade de conhecimento do leitor da obra citada. Semelhante a *Já vimos esse filme* são os poemas *Receita de drama na sala 16* e *Corações sensíveis*, ambos também de *Cortes/Toques*. O primeiro, que porta abaixo do seu título o comentário: “(A *Woman of Paris*, de Chaplin)” (LEITE, 2015, p. 209), descreve a trama do filme indicado; já o segundo, não possui um comentário precisando a referência, mas demonstra tratar de uma reconstituição poética de uma cena do filme *Luzes da cidade*, também de Chaplin. *Receita de drama na sala 16* descreve a trama do filme, de forma resumida, como vista pelos olhos do poeta. Já *Corações sensíveis* remete a estratégia de construção da cena, onde uma florista, por não enxergar, confunde um mendigo com um homem rico. Ambos estabelecem uma mão-dupla em relação a suas referências: ao ponto que o conhecimento dos filmes que citam pode trazer novas interpretações aos poemas, conhecer os poemas acaba também por influenciar no processo de interpretação e na forma de assistir aos filmes.

Porém, não é apenas a artistas e obras com elementos visuais que aludem os poemas de Uchoa Leite, a música também se faz presente. No livro *A uma*

*incógnita*, temos *Discos e ruídos* e *Thelonious Monk* como dois exemplos. Sobre a composição de Franz Schubert *Der Tod und Das Mädchen* (*A Morte e a Donzela*) — cuja letra deriva de um poema do alemão Matthias Claudius —, *Discos e ruídos* diz que “Melodias dissolvem / A ex-alma extática / Em semântica mística” (LEITE, 2015, p. 244). Para, em seguida, apontar a contradição da obra, onde o texto “Conspira contra a vida”, enquanto a canção rememora-a. Através do comentário que faz da composição, o poema cria uma cadeia de transposições artísticas: do poema de Claudius musicado por Schubert, até o texto que se lê, que trata da composição; desdobramento que para ser constatado necessita do conhecimento acerca da canção.

O poema *Thelonious Monk* remete ao pianista e compositor de jazz estadunidense, considerado um dos precursores do bebop, vertente marcada pelo ritmo acelerado e exigência técnica. Os versos fazem uma descrição, sem deixar claro se de uma música em específico ou do estilo musical de Monk como um todo:

Os toques breves  
De precisão — recônditos  
E abstratos  
De uma mente absconsa  
Explodem em timbres  
Secções cônicas melódicas  
Geometria (desarmônica)  
De alma reclusa  
(LEITE, 2015, p. 246)

O texto fala de mente e alma, associando-as aos traços musicais do pianista (“toques breves”, “secções cônicas melódicas”). Parece tentar decifrar a personalidade do artista através de sua(s) obra(s), em um elogio a precisão que até lembra o “risco metódico” de *Qualquer objetivo*. Thelonious e sua música surgem como uma oportunidade para um comentário, não só de um *insight* sobre seu estilo, mas sobre a mente que produziu este estilo. É possível traçar semelhanças entre as obras e artistas citados nos poemas com a própria autopercepção ou meta poética de Uchoa Leite, uma vez que o poeta destaca certas características — de método, estilo, construção, enredo etc. —, chamando atenção a esses traços, à medida que ignora e/ou desaprova outros.

As referências apontam para diferentes obras, artistas e gêneros, em diversos usos: seja pelo que conotam, como ilustração de pontos, criação de paralelismos, ou combinações dessas funções. A “mistura adúltera de tudo” ocorre por objetivos

variados e não parece ser perseguida por si só, como uma mistura de elementos que busca impactar pela simples aproximação de referências culturais normalmente separadas. Podemos observar, por exemplo, no poema *Pacífico naif*:

Lê *Elektra Assassina*  
 E *Watchmen*  
 A violência MAD  
 O atrait? (Ler Nietzsche)  
 A obsessão da ordem  
*Achtung!* Não é  
 O mesmo que *Attention!*  
 Cada palavra obscura  
 Cai do céu semântico  
 Como cai um corpo morto  
 (LEITE, 2015, p. 277)

Com um estilo de cortes e montagem que não lhe é estranho, Uchoa Leite parece comentar sua própria obra, referindo-se a temas passados e utilizando estratégias de composição comuns a sua poética. Incluído na obra *A um incógnita*, o título do poema já faz referência a um estilo próprio, desenvolvido de forma autodidata (naif), onde o adjetivo “pacífico” contrasta com as referências a violência do texto. O texto cita os livros de quadrinhos *Elektra Assassina* (Bill Sienkiewicz e Frank Miller) e *Watchmen* (Alan Moore e Dave Gibbons); a revista MAD e sua violência (que surge em vários poemas); Nietzsche, tema de *Nova nietzschiana* (em *Antilogia*) e *Outra nietzscheana* (também em *A uma incógnita*); a obsessão pela ordem; a palavra alemã *achtung* (cuidado, atenção), título de outro poema do mesmo livro. Ou seja, o poema é um apanhado de ideias trabalhadas anteriormente pelo poeta. Ou até um modelo do estilo próprio desenvolvido até o momento. As referências nesse caso apontam tanto para as obras citadas, quanto para a própria obra do poeta, com a violência tendo papel proeminente (ambas *Elektra Assassina* e *Watchmen* são HQs com passagens violentas) junto à ordem. E as palavras obscuras que caem do céu semântico? Seriam as referências que o leitor não consegue decifrar, caindo inanimadas durante o processo interpretativo? Possivelmente. O que demonstra uma autoconsciência do preço cobrado pela alta referencialidade praticada até então.

Um ponto importante a ser considerado aqui é a ambiguidade ou “abertura” natural das obras estéticas. Sendo a pluralidade de sentidos um fator inato das obras de arte, como comenta Umberto Eco (2012), as citações nos poemas sempre apontam para referentes ambíguos. São unidades de significação cujo sentido

depende não só do conhecimento da obra referida, mas também da interpretação que o leitor tenha dela. Essa característica faz dos poemas com citações um espaço especialmente passivo a ressignificações, porque, à medida que as obras referidas mudam de significado para o leitor (o que pode ocorrer a cada novo contato), a interpretação do texto também se sujeita a alterações. Esse efeito soma-se à ambiguidade do próprio poema, elevando o “nível” de abertura da poesia de Uchoa Leite.

### 3.2 REFERÊNCIAS E CÓDIGOS SIMBÓLICOS

As unidades de leitura que fazem referência a códigos simbólicos formam, segundo Barthes (1999, p. 22), um campo que pode ser acessado “(...) por várias entradas iguais (...)”. É uma área de polissemia, que permite vários agrupamentos e interpretações. O funcionamento simbólico que as referências assumem na poesia de Uchoa Leite é observável a partir da análise das relações que algumas alusões formam entre si e com outras semas através da sua obra poética, sendo consideradas de formas diferentes pela crítica e pelos estudiosos da obra. Participam assim da formação de um campo ambíguo, que permite várias significações, como a concepção do seu funcionamento como máscaras que o eu poético veste em seu comportamento esquivo, a profanação dos discursos ou criação de um “labirinto” repleto de pistas. A própria ideia sugerida pela frase “mistura adúltera de tudo” é uma entrada para interpretação desse campo de sentidos plurais, que leva a interpretação das referências enquanto representantes de seus respectivos códigos culturais (código literário, cinematográfico, dos quadrinhos, da arte visual etc.), ou seja, enquanto apontamentos para a ideia de mescla de discursos tradicionalmente separados.

Um exemplo das diferentes abordagens que as referências permitem está nas interpretações do poema *V internacional*, comentado na seção anterior. Para Rosana Alencar, as personagens citadas relacionam-se ao arquétipo vampiresco que o eu poético veste para criar associações das qualidades do vampiro com suas características textuais. Ela associa-o aos poemas *He rides again* e *Plaisirs d'amour*, ambos de *Isto não é aquilo*, e a *Drácula* de *Antilogia*: ‘Esse ser insubordinado, impertinente e misterioso, serve de metáfora a uma poética que se quer desajustada, própria para “soltar as cobras” ou para “espalhar-ratos / com unhas e

dentes”, como está dito no poema n. 1 da série “Take off”, em *Antilogia*.’ (ALENCAR, 2010, p. 178) Porém, associar *V internacional* apenas a figura do vampiro é deixar de fora as outras criaturas citadas no poema que não correspondem a essa imagem: Sr. Jekyll, Jack, o Estripador, e o *serial killer* de M (que apesar do subtítulo, não é de fato um vampiro).

Paulo Andrade (2015), por sua vez, toma o poema pela abordagem mais generalizada do uso das máscaras pelo eu poético, associando os seres citados com as serpentes e felinos que figuram em outros poemas. Esta prática para ele seria um recurso da postura de distanciamento irônico, praticado pelo poeta como forma de defesa. Essa concepção considera que há uma identificação do eu poético com os monstros e “amigos ocultos” citados. As duas leituras, de Alencar e Andrade, podem ser consideradas complementares, e ajudam a demonstrar o texto literário como descrito por Barthes, que o compara a um céu:

(...) simultaneamente plano e profundo, liso, sem margens nem pontos de referência; tal como um áugure que, com a ponta do seu cajado, corta um rectângulo fictício no céu, para nele interrogar, segundo certos princípios, o vôo dos pássaros, assim o comentador traça, ao longo do texto, zonas de leitura, para nelas observar a migração dos sentidos, o aflorar dos códigos, a passagem das citações. (BARTHES, 1999, p. 18)

No caso dessas duas leituras de *V internacional*, elas correspondem a dois recortes levemente diferentes, e trazem à interpretação considerações sobre a poesia de Uchoa Leite como um todo. No caso de Andrade, tomam-se as referências como simples personagens monstruosos, e no de Alencar, são tratadas de forma generalizada como vampiros. Isso demonstra a ambiguidade que as referências assumem no texto e a possibilidade de funcionarem aludindo a códigos simbólicos na obra, associando-se a outras unidades semânticas para gerar diferentes sentidos.

Nelson Ascher vê as referências culturais usadas pelo poeta como um “(...) atalho para falar sobre o que quisesse, inclusive seu cotidiano, sem se tornar banal.” (ASCHER, 2003). E Luiz Costa Lima (2015) considera que a música, a pintura e o cinema, especificamente em *A uma incógnita*, são tão interlocutores quanto o mundo que circunda o poeta. Para João Alexandre Barbosa (2015), a poesia de Uchoa Leite é marcada por um “*presença contrariada*”:

(...) significa a consciência de que se escreve por entre escombros, ruínas de uma tradição e que, por isso, talvez, há a desconfiança de que, em seu lugar, poderiam melhor funcionar outros meios de representação, tais o cinema, os jornais ou os *comics*. (BARBOSA, 2015, p. 481)

Na visão mais associada à “mistura adúltera de tudo” de Alencar, as referências nessa poesia são uma abertura “(...) para o mundo e para as coisas, mostrando que tudo cabe no poema (...)” (ALENCAR, 2010, p. 181). Andrade, de forma semelhante, afirma que “todo esse mosaico de referências operadas simultaneamente é produto da recusa da ideia do “grande divisor” entre alta cultura e cultura de massa, que existiria na visão de escritores e artistas modernos. (ANDRADE, 2015, p. 155) Todas essas perspectivas cabem em relação à obra e as referências nela contidas pela sua própria polissemia. As referências são tomadas como indícios de um poeta que escreve por entre as ruínas da tradição; como decisão do escritor em romper as barreiras consensuais entre os discursos; ou como forma de abarcar o mundo na sua poesia: todos esses sentidos emergem da obra quando se encara as referências enquanto parte de um campo simbólico que as transpassa.

O símbolo do detetive, por exemplo, é referido por diversas personagens do quadrinho e do cinema. A ele podem ser relacionados Dick Tracy, Humphrey Bogart em *O falcão maltês* (assim como o fotógrafo de *Blow-Up — Depois daquele beijo*), o “herói detetive” retratado por Roy Lichtenstein (comentado no poema *Um olho que olha para dentro* de *Cortes/Toques*) e Philip Marlowe em *Marlowe x Polícia* (de *A ficção vida*). Essas figuras são relacionadas por Andrade às do espião e da “pantera atenta”, que surgem em alguns poemas, para demonstrar uma “propensão a esconderijos, pistas, segredos e enigmas” (ANDRADE, 2015, p. 61) da poética de Uchoa, que seria produto de um “olhar detetivesco”. Para Flora Sússekind, detetives são aproximados a criminosos nos poemas, e é pensando no sentido dessa aproximação que é possível compreender o interesse do poeta pela figura do investigador, que representaria, em relação aos investigados, “(...) ao fundo, igualdades secretas do desigual.” (SÜSSEKIND, 1989, p. 182) É pela busca do negativo, do sujeito que busca poeticamente o anti-sujeito, que Sússekind interpreta as aparições do detetive na obra de Uchoa Leite. Friedrich Frosch enxerga um parentesco entre o leitor-caçador de pistas “(...) meio perdido num mato denso e sem cachorro” (FROSCH, 2002, p. 65) e o detetive dos poemas: quem lê, ao buscar

uma solução seguindo as pistas deixadas pelo texto, empreende uma caçada em busca do sentido, que exige erudição e esforço.

Andrade, semelhante a percepção de Barbosa do uso das referências por um poeta que escreve nas “ruínas da tradição”, fala sobre como Uchoa Leite:

(...) não descarta as conquistas do movimento de 22, entretanto, empenha-se para transgredi-las, ao contaminá-las com referências de toda a ordem, seja da alta cultura, seja da cultura de massa ou de linguagens as mais diversas. Ruminando o modernismo, mas centrado no contexto de seu tempo, utiliza-se de uma linguagem concisa para expressar suas preocupações em relação à cultura contemporânea, que transforma signos e símbolos em mercadoria. (ANDRADE, 2015, p. 127)

Aqui surge novamente a noção das referências como sinal da transgressão dos discursos, especificamente do modernista. O resultado seria um texto poético construído à partir de “resíduos e recalques” (ANDRADE, 2015, p 135), deglutindo criticamente a cultura nacional e estrangeira, sem, no entanto, buscar os objetivos do Movimento Antropofágico (recriação de uma identidade nacional). Andrade recorre ao pensamento de Andreas Huyssen, de que nos Séculos XIX e XX houve uma grande preocupação dos artistas de que suas obras se perdessem em meio a “cultura de massa”, o que desenvolveu o discurso do “grande divisor” entre alta e baixa cultura, ou entre arte e cultura de massa. Esse discurso marcaria o modernismo e seria posteriormente rejeitado por uma série de artistas e escritores, entre eles o Uchoa Leite.

Desse modo, a referencialidade indiferenciada a obras e mídias alocadas pelo senso comum em diferentes níveis culturais seria uma estratégia para a rejeição dessa percepção de “grande divisor”. Inclusive, a inexatidão das referências e do *status* de real ou ficcional seriam sintomas de um eu lírico que existe

(...) num mundo invadido pelos simulacros produzidos pelos meios de comunicação de massa, refugiando-se numa constante dúvida a respeito das fronteiras entre a realidade e a imaginação, bem como da possibilidade de qualquer explicação plausível sobre o real. (ANDRADE, 2015, p. 150)

Essa é uma abordagem que busca contextualizar, em relação ao período e a situação do sujeito, o trânsito livre entre as referências dessa poesia, tentando encontrar um sentido na mistura adúltera de tudo do poeta. Essa visão emana, principalmente, do tratamento que manchetes de jornal (ou frases inspiradas em manchetes) recebem nos poemas, como no já comentado *Questões de método*, que

por muito pouco são diferenciadas de tramas de filmes. Na verdade, essa diferenciação muitas vezes só é possível através do *background* cultural do leitor, seja pelos seus conhecimentos de cinema, *comics*, literatura, ou de acontecimentos nacionais e internacionais de ampla cobertura midiática.

### 3.3 O CRUZAMENTO DOS CÓDIGOS

Enquanto referências a códigos culturais, as alusões nos poemas de Uchoa Leite são pouco diferenciáveis entre si quando é considerado seu funcionamento no processo de significação dos textos. Indiana Jones e os monólogos do Pentágono significam pelo mesmo mecanismo que as referências às teorias do Departamento de Estado e a Orson Welles atirando contra espelhos. É através dos conhecimentos culturais do leitor que essas unidades de leitura estruturam seus sentidos. O alvo para o qual apontam essas referências, porém, enquanto obras estéticas polissêmicas, é sempre móvel, em maior ou menor medida, o que reforça a “inesgotabilidade singular” que, segundo Nelson Ascher (2003), existe escondida no interior da poesia de Uchoa Leite.

Essa perspectiva reforça a noção de uma poética que combina diferentes registros, corrompe discursos e dissolve barreiras. O que pode significar essa mistura? É aqui que surge o campo simbólico. O poeta que, ao incluir referências ao mundo, tanto o real quanto o ficcional, tenta englobar a vida em sua poesia; o escritor nas ruínas da tradição, que combina linguagens para criar a sua; o sujeito pós-moderno que não consegue mais diferenciar o que é ou não real; detetives ficcionais que corroboram o olhar investigativo do poeta ou o comportamento esperado do leitor; vampiros que se esvoaçam como o eu poético que tenta-se capturar. Todas essas leituras são abordagens da obra de Uchoa Leite que, em maior ou menor medida, consideram referências como pontos no percurso, como mostrado.

Quando organizadas enquanto unidades de sentido no texto, as referências intermediárias podem ser associadas a outras semas em diversas combinações possíveis. Cada uma permite que um novo significado seja vislumbrado nessa poética, que permanece polissêmica. Polissemia que é reforçada justamente pela sua infiltração por referências culturais, onde a ambiguidade de outras obras estéticas é somada à abertura dos próprios poemas. Se a interpretação de alguns

parece depender do conhecimento das obras citadas, essa percepção depende de uma abordagem que considera o texto enquanto esgotável, com possibilidades de leitura definidas. Observando o modo como essas unidades de sentido podem ser organizadas e interpretadas de diferentes maneiras, incorporando-as a leituras da obra como um todo ou de aspectos mais específicos, fica visível o seu funcionamento aberto e ambíguo. Cada interpretação, como produto do entrelaçamento dos códigos em ação no texto, depende do conhecimento de cada leitor, sendo única e passível de alteração a cada leitura.

Um aspecto que pode ser destacado quando essas referências são abordadas como um todo é o seu estrangeirismo. A maior parte dos filmes, histórias em quadrinhos e artistas citados são europeus ou estadunidenses. A mistura adúltera de tudo, indiscriminada como parece ser, acaba por construir um campo de referencialidade dentro de uma bagagem cultural pouco brasileira. Os ícones são Dick Tracy e Philip Marlowe, os personagens são gangsters, cowboys e espiões vividos por atores como Humphrey Bogart, Robert Walker e Charlotte Rampling. Se a referencialidade é utilizada como um recurso para quebra do preceito dos escritores modernos de divisão entre alta e baixa cultura, a cultura de massa aqui referida parece ser especificamente a norte-americana e europeia.

### 3.4 OLHANDO DE VIÉS: ÉCFRASES

No âmbito das representações verbais de representações visuais há poemas de Sebastião Uchoa Leite tratando de pinturas, ilustrações e fotografias. As obras que inspiram esses textos nem sempre são explicitadas no título ou em elementos paratextuais, algumas vezes ficando identificáveis nos versos e em outras não. Neste capítulo serão analisados poemas que incorporam obras de artes visuais, geralmente de modo mais ou menos descritivo. A linguagem dos poemas permanece no estilo prosaico, econômico, avesso a longas adjetivações e preferindo descrições mais diretas, como é normalmente adotada pelo poeta.

#### 3.4.1 Cartões postais

Três poemas fazem referências a cartões postais nos títulos: *Post cards*, *Post card 2* e *Post card 3*. Os dois primeiros foram incluídos em *Cortes/Toques* e o último

em *A uma incógnita*. O primeiro parece descrever de forma curta fotografias famosas de quatro escritores, onde lê-se:

Ezra Pound  
(olhando  
de viés)  
MoVe aMONg the LoVers  
of perfection aLONe

Gertrude Stein (mãos  
no bolso do casaco)  
*boxeur* das letras  
com Alice B. Toklas em off

Rilke (dedos  
cruzados) olhando  
para baixo: “Rosa, ó pura  
contradição etc.”

Mallarmé (xale xadrez  
nos ombros) com a *plume*  
“sur le vierge papier”

Eles pensavam que dominavam  
essa áspide  
(LEITE, 2015, p. 190)

As breves descrições das fotografias, a maioria entre parênteses, não permitem uma identificação precisa do retrato a que se referem. Todas acompanham um modelo parecido, de citação do escritor retratado, seguido pela descrição de uma característica da fotografia, e por algum comentário sobre a obra ou frase do respectivo autor. Nessas quatro primeiras estrofes, o poema cria certas associações entre a imagem do escritor e seu estilo de escrita ou citações específicas. Como a imagem de Ezra Pound associada à frase do poema *Xenia*, escrita de maneira que parece tentar reproduzir a forma de recitar do poeta, Gertrude Stein é descrita como boxeadora das letras e Mallarmé surge “sobre o papel em branco”.

Uchoa Leite, nessa série de pequenas écfrases, parece impor as fotografias as características textuais e ideias literárias dos fotografados. Sob a ótica da “morte do autor”, popularizada a partir dos anos 1960 pelo famoso ensaio de Barthes e pelo quase tão conhecido ensaio de Michel Foucault (*O que é um autor?*), *Post cards* traz uma noção diferente, que tangencia essa outra: aqui não é o escritor que influencia na interpretação do texto, mas o texto que influencia na “interpretação” da imagem do escritor. Essa visão é corroborada pelos últimos versos, “Eles pensavam que dominavam / essa áspide”: essa conclusão surge no poema desses “cartões

postais” dos escritores, que são o resultado tanto de suas fotografias quanto de suas obras. “Áspide”, espécie de víbora venenosa, comum em passagens da Bíblia e conhecida por ser suscetível à arte do encantador, é mais uma figura serpentina que parece ser associada à poesia (ou à escrita) por Uchoa Leite.<sup>15</sup> O ato de “dominar a áspide” parece refletir o encantamento que a víbora costuma sofrer. O erro na atitude de acreditar que se domina, seja a linguagem, a literatura ou a poesia, pode ser uma indicação tanto da natureza das palavras e dos textos, que têm seus sentidos constantemente ressignificados, quanto da dissipação do controle do autor sobre as obras que produz.

*Post card 2*, também parte de *Cortes/Toques*, é uma descrição única, sem indicação de qual imagem se refere, apenas a informação de se tratar de um quadro (“O quadro todo é meia-luz”, Leite, 2015, p. 215). O poema começa citando a sombra, que se alonga sobre degraus de uma escadaria desértica, produzida por uma luz de algum lugar embaixo, “quase mortiça”. Essa sombra é descrita como o elemento central da imagem, com a pessoa a quem corresponde não estando no quadro ou sendo omitida pelo poeta, que afirma “Não há ninguém / Exceto a sombra / Um vulto coberto”. Como num *filme noir*, este vulto está “Envolto em silêncio e sombra / onde se esfuma tudo.” Ora, é uma sombra envolta por sombras. O poema descreve uma figura sombria que parece muito pouco definida. Essa imagem surge em negativo, não pela luz, mas pela sombra. Sem uma indicação mais clara de qual quadro se trata, *Post card 2* depende mais da imaginação do leitor do que *Post cards*, e parece um tipo de poema diferente. A imagem descrita, tal qual o indivíduo a quem a sombra pertence e o sentido do poema parecem fugir ao expectador/leitor, sendo sugerido, implicado, mas nunca dito/mostrado. Para Flora Sussekind (1989), essa figura que foge do quadro, que se evade da definição, sendo definível apenas pela sombra, é o sujeito (anti)lírico dessa poesia.

O último dos cartões postais de Uchoa Leite, *Post card 3*, descreve uma fotografia ou ilustração da atriz britânica Charlotte Rampling:

---

<sup>15</sup> Essa comparação pode ser observada em poemas como *Biografia de uma ideia* (“ao fascínio do poeta pela palavra / só iguala o da víbora por sua presa”, Leite, 2015, p. 95), na série “Take off” (“há quem faça obras / eu apenas / solto minhas cobras”, Leite, 2015, p. 108) ou *Outro esboço* (“A serpente semântica disse: / não adianta querer / significar-me / neste silvo.”, Leite, 2015, p. 185). Tanto Andrade (2015) quanto Tapado (1999) analisam de perto a relação da figura da serpente com a poesia de Uchoa Leite.

Séria  
 O ombro na sombra  
 Os pequenos peitos  
 Charlotte Rampling  
 Olha de cima  
 De viés  
 Sussurra das trevas:  
 Morre-se apenas  
 Duas vezes  
 (LEITE, 2015, p. 226)

Em uma construção parecida com *Post cards*, o poema descreve uma imagem não especificada da atriz citada, enquanto implica detalhes de sua obra na interpretação. Possivelmente, o filme que mais influencia na imagem que o poeta cria da atriz é *O último dos valentões* (1975, dir. Dick Richards), um *neo-noir* cujo personagem principal é o detetive Philip Marlowe, que também surge em outro poema de Uchoa Leite. Nele, Charlotte interpreta Velma, personagem que forja sua própria morte e esconde sua verdadeira identidade sob o nome de Helen Grayle para fugir do passado como prostituta depois de ter se casado com Baxter Grayle, um homem poderoso de Los Angeles. Velma/Helen Grayle acaba sendo morta por Marlowe no final da trama, o que pode justificar os versos finais, com Charlotte sussurrando que apenas morre-se duas vezes — uma como Velma e outra como Helen. Sob essa ótica, o poema recai sobre o jogo de máscaras e de identidade que é normalmente atribuída a poesia de Uchoa Leite, com atores e personagens muitas vezes representando facetas da relação sujeito/poema.

Nomeados como uma sequência, os três poemas “postais”, escritos entre 1986 e 1989, parecem orbitar a problemática relação de autor e obra. No primeiro poema, essa relação é tratada não pela evocação direta da pessoa do autor, mas de sua imagem em fotografias famosas, como cartões postais de si, que tem seu significado prolongado para além da imagem, incorporando também seus escritos e opiniões sobre a literatura. Uma éfrase mais detalhada, o segundo texto tem um formato diferente dos outros dois, não citando o nome do quadro que descreve ou seu autor, não sendo, salvo pelo título, facilmente relacionado aos outros dois; a figura sombria é apenas descrita, e ao leitor fica a tarefa de ligá-la a uma interpretação (a sombra é o poema? O sujeito poético? O sentido?), que muda de acordo com seus “pontos de apoio” dentro e fora da obra do poeta. O último dos cartões postais se assemelha ao primeiro em formato, apesar de fazer apenas uma descrição, e com o segundo, pelas referências às sombras e trevas que circundam a

imagem central. Este terceiro poema é como uma síntese dos dois primeiros, adicionado de outros traços da poética de Uchoa Leite. O olhar também é citado na série, que descreve o olhar de viés de Ezra Pound e de Charlotte Rampling, e o olhar para baixo de Rilke; sentido que media diretamente essas descrições, é através do olhar viesado, ou oblíquo, que são incluídas nas imagens as noções que levam as diversas interpretações. O mesmo comentário vale para os próprios escritos do poeta, que, construídos em formas ambíguas, dependem do olhar de viés do leitor para serem interpretados.

### 3.4.2 “Sob o manto diáfano da fantasia”

Em *Isto não é aquilo*, temos o poema *Alice despida por seus ilustradores*. Falando sobre um desenho de Ismael Caldas, como informa um subtítulo entre parênteses, o poema descreve um desenho da personagem principal de *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll, da seguinte maneira:

de braços  
a cabeça inclinada no braço  
o laço vitoriano solto  
a barra do vestido erguida  
as botinhas cruzadas:  
o olho bate  
e só vê a calcinha  
que mr. dodgson nunca viu  
(LEITE, 2015, p. 140)

O poema parece dialogar com intertextos sobre o livro de Carroll (cujo nome de batismo era Charles Lutwidge Dodgson) e comentários sobre sua relação com a criança Alice Liddell, que inspirou a personagem ficcional homônima. Carroll era aficionado por fotografia e costumava fotografar garotas pequenas, frequentemente nuas. A própria Alice Liddell foi fotografada por ele, mas aparentemente sempre vestida. Morton N. Cohen, em seu *Lewis Carroll: a biography* (1996), chega a justificar que o rompimento brusco da relação de Carroll com a família Liddell, em 1863, teria sido causado pela revelação do desejo do escritor de casar com a menina, na época com 11 anos.

*Alice despida por seus ilustradores* parece, à primeira vista, brincar com essa frustração do Sr. Dodgson. Por outro lado, o poema pode se referir não a Alice Liddell, mas apenas ao desenho que, de fato, nunca foi visto por Carroll. Sendo uma

ilustração posterior, a Alice desenhada por Ismael Caldas é uma interpretação do texto que foge da influência direta do escritor e depende da visão do desenhista. Esse olhar, formado pela experiência cultural do artista, imprime no desenho informações de fora da obra, possivelmente criando, seja conscientemente ou não, uma associação entre a figura de Alice e a especulada frustração amorosa de Carroll com a garota que inspirou a personagem. Essa percepção, imposta à imagem pelo desenhista e notada pelo poeta, cria um diálogo entre a história do escritor inglês, a personagem do livro e o próprio ato de interpretação, produto do “*déjà lu*” e do “*déjà vu*” do leitor.

O poema *Antiutópico*, contido em *A uma incógnita*, descreve a pintura *País de Cocanha* de Pieter Bruegel, o Velho. Cocanha é o nome de um país mitológico onde não haveria trabalho, a comida e a bebida seriam de graça, e o sexo livre. Lenda popular na Idade Média, inspirou um conto do Século XIII, o *Conto de Cocanha*, de autor desconhecido.<sup>16</sup> A escolha dessa pintura em específico parece refletir esse espaço intermediário que ocupa: o retrato de um país mitológico surgido na cultura popular/oral, que inspira um conto medieval anônimo. Diz o seguinte:

No *País de Cocanha* de Bruegel  
 Dormem ébrios o soldado  
 O camponês e o clérigo  
 (Em torno símbolos alquímicos  
 E alusões alegóricas)  
 Eles formam um triângulo  
 Em nosso País de Cocanha  
 Também dormem os ébrios  
 E os insatisfeitos  
 O sono real da verdade nua  
 “Sob o manto diáfano da fantasia”  
 (LEITE, 2015, 241)

O poema cria um paralelo da pintura de Bruegel com o “nosso País de Cocanha”, onde, em vez de todos dormirem ébrios, parecem dormir apenas os ébrios e os insatisfeitos (ao contrário da imagem, onde as pessoas dormem satisfeitas). Finaliza com a conhecida frase de Eça de Queirós, epígrafe do romance *A relíquia*, relacionada a combinação entre realismo e fantasia, que marca a obra do escritor português. A realidade brasileira é contrastada assim com a pintura de Bruegel, que parece funcionar como uma lente para ler o mundo. Essa mediação da interpretação da realidade pela ficção acontece também em outros poemas de

---

<sup>16</sup> Para mais detalhes, veja Le Goff (2009).

Uchoa Leite, como em *Spiritus ubi vult spirat* de *A espreita*, onde um passante na Avenida Presidente Vargas relembra uma cena em que “(...) uma sobrevivente / Da magrém ad hoc (...) Erguia a saia / Mostrando a câmara escura” (LEITE, 2015, p. 371). O poeta associa o poema a uma cena do filme *Viridiana* de Buñuel, como comenta Andrade (2015). Aqui é um filme que serve como lente entre a visão do poeta e a realidade, mas é interessante notar como o olhar que em *Questões de método* afirmava a dificuldade em dissociar real e ficcional, agora estabelece uma outra abordagem de mescla entre os dois tipos de registros.

É a uma obra de Roy Lichtenstein, artista de arte pop conhecido por pintar cenas de histórias em quadrinhos de forma ampliada, que Uchoa Leite se refere no poema *Um olho que olha para dentro*, o primeiro do livro *Cortes/Toques*:

Nessa história há um buraco  
em círculo por onde se vê  
a sala toda  
e não há ninguém dentro  
Por onde o herói  
espia e não vê  
NINGUÉM  
O artista (Roy Lichtenstein)  
enquadrou a metonímia:  
AND THERE'S NOBODY IN IT  
o herói repete na tela  
Imaginem um círculo menor  
onde não se veria mais  
todos os ângulos:  
como saberia o herói detetive  
se havia ou não alguém?  
(LEITE, 2015, p. 175)

A pintura citada, *I Can See the Whole Room and There's Nobody in it...* (1961), é uma dessas reproduções de quadrinhos, retratando uma cena da HQ *Steve Roper*, em que o personagem principal, que nomeia a história, levanta uma tampa circular com o dedo e olha por um buraco. Em um balão de diálogo lê-se uma frase similar a que dá nome à obra. O poema descreve a pintura como uma história, e afirma que o artista “enquadrou a metonímia”. No quadro, o que há na sala nos é desconhecido: só sabemos o que o herói vê porque ele fala através do balão. Não estamos ao lado ou atrás do detetive nessa história, mas do lado oposto a ele, vemos ele “olhar” em nossa direção e dizer que não há ninguém. Com essa imagem escolhida, o poema cria uma contraposição, tal como *Antiutópico*, mas diferente

deste, onde podemos associar o “nosso País de Cocanha” ao Brasil, em *Um olho que olha para dentro* a ideia contraposta é menos clara.

Para Frederico Barbosa, esse poema representa a realidade fragmentada, onde o mistério final não é mais solucionável pelo detetive:

No quadro de Uchoa Leite, através do buraco não há ninguém. O “olho mágico” traduz o vazio, omitindo “todos os ângulos”, remetendo a um mundo em que as imagens apenas se sobrepõem, distorcidas, sem formar um objeto sólido. (BARBOSA, 2015, p. 34)

Os ângulos, que o herói-detetive dessa nova história contada pelo poeta não conseguiria enxergar completamente, podem representar a ambiguidade e multiplicidade de interpretações, tanto das imagens quanto dos textos. Na pintura de Lichtenstein, o personagem olha em nossa direção e não vê ninguém, uma vez que está separado de nós, habitando sua realidade ficcional. Na “realidade” da poesia de Uchoa Leite, onde real e ficção se confundem, como ter certeza se não há ninguém? Nesta poética, nunca é possível ver todos os ângulos, seja pela linguagem ambígua, ou porque o texto sempre faz referências a outros textos e obras, às vezes tão ou mais ambíguas que o próprio poema.

### 3.4.3 Sous le regard

Diz Ermelinda Ferreira que “A auto-referencialidade é uma característica das produções efrásticas, que põem em causa, duplamente, a representação artística.” (FERREIRA, 2007, p. 7) Esse traço pode ser observado em poemas como *Post cards* e *Um olho que olha para dentro*, onde fotografias e pinturas são utilizadas como forma de criar questionamentos sobre a poesia, e até sugerir ideias sobre a própria poética de Uchoa Leite. Nesse sentido, é possível incluir também a forma sombria de *Post card 2*, seja como forma de representação do sujeito (anti)lírico, seja como metáfora do sentido fugidio e esfumaçado dos poemas. Ao pôr em destaque o processo interpretativo, criando paralelos entre vida e obra, real e ficcional, o poeta articula uma forma de conceber a relação entre realidade e arte que, em última instância, cabe também como reflexão a interpretação dos próprios poemas.

O olhar do poeta, que recai sobre as obras que descreve ou transcreve, carrega suas próprias percepções, que se cristalizam no poema resultante. Não à toa, Peter Wagner cita Lacan para dizer que nós sempre vemos “sous le regard” (WAGNER, 2006, p. 302), ou seja, que nossa visão é sempre socializada, que nós “aprendemos” a ver. Esse aprendizado afeta a forma como lemos as imagens. O interessante de poemas como *Post cards*, *Post card 3* e *Alice despida por seus ilustradores* é que é possível enxergar como o próprio ato de ler a imagem, enquanto produto dos conhecimentos que se têm sobre a figura representada, é tratado no poema. O poeta parece não só ter consciência do “corpo de preconceitos” (como descreve Wagner citando Genette) de sua visão, como não tenta escondê-lo; ao invés disso, coloca-o em lugar de destaque nos poemas. Ou seja, apesar da linguagem direta e de aparência objetiva, o poeta demonstra a subjetividade inerente que existe antes de qualquer palavra ser escrita: no olhar.

Por outro lado, em um período em que as teorias literárias mais modernas apontavam para a independência da obra da autoridade do seu autor, Uchoa Leite parece questionar a possibilidade do autor ser pensado independente da sua obra. Aqui não é Ezra Pound que impõe um sentido a interpretação de seus poemas, mas seus versos que influenciam na interpretação de Ezra Pound (ou pelo menos de sua imagem). O mesmo acontece com Charlotte Rampling. Já Alice não parece conseguir fugir das especulações sobre a vida do seu escritor. Longe de tentar influenciar a forma como essas obras são interpretadas, ou a forma como qualquer obra deve ser interpretada, o poeta parece apenas sugerir que, na intersecção de códigos da qual nascem os sentidos, as vozes simplesmente se misturam, independente de suas origens. Na prática, tanto seus escritos na folha em branco pesam sobre a ideia de Mallarmé, quanto as ideias de Mallarmé pesam sobre seus escritos na folha em branco.

### 3.5 A POESIA “COMO SE” DE SEBASTIÃO UCHOA LEITE

As associações da poesia de Sebastião Uchoa Leite com o cinema são várias e já foram apontadas por outros estudiosos, como vimos nos capítulos anteriores<sup>17</sup>. As citações a filmes, diretores e atores por si só já demonstram como o poeta recorre às artes cinematográficas para compor a sua poética. Porém, não é apenas

---

<sup>17</sup> Ver, por exemplo, Andrade (2015), Barbosa (2015), Alencar (2010) e Sussekind (1989).

através de referências diretas que essa prática intermediária surge na obra: também há uma influência na própria forma de construção dos textos. Cortes, saltos, montagens e outras técnicas inspiradas no processo de edição fílmica são evocados nos poemas, através do modo como seus versos foram combinados. Sobre o seu processo criativo, Uchoa Leite comenta em entrevista de 1990:

E eu ia anotando uma coisa aqui, uma observação ali, (...) eram coisas que me ocorriam na hora em que eu ia escrevendo, coisas que fazem parte de meu *background* cultural, da minha formação, da minha observação das coisas e até de meu viver cotidiano. Fui incorporando tudo isso num processo cinematográfico, diria, num processo de corte e montagem. Todos os meus textos passam por essa via da montagem, (...) É sempre um processo de elaboração de coisas, que ocorrem sim, mas que você monta, constrói, e o sentido vem a *posteriori* e não a *priori*. (LEITE, 1990, p. 23)

Assim fica aparente um modo de fazer poesia através do colecionamento de frases e ideias, pensadas em diferentes momentos, para só depois serem editadas, cortadas e montadas em um poema. O resultado são versos que saltam de um tema a outro sem aviso ou transição, frases aparentemente desconexas que surgem no meio do texto, afirmações que são resignificadas na linha seguinte, entre outros efeitos que acabam por ajudar a abertura interpretativa dessa poesia. Outro elemento intermediário na obra é a técnica de redação jornalística aplicada pelo poeta, através da qual os versos tentam copiar a objetividade dessa linguagem. Como vimos, Irina O. Rajewsky denomina a prática intermediária de imitar ou evocar métodos de outras mídias de “como se” (“*as if*”), e essa técnica pode servir a vários propósitos, como, por exemplo, questionar o *status* de realismo da mídia imitada, ou refletir sobre os limites da mídia em que se produz. A seguir, analisaremos como esse efeito é utilizado nos poemas de Uchoa Leite.

### 3.5.1 Uma poesia que mimetiza o cinema e o jornal

Como o próprio poeta comenta, o processo de corte e montagem é bastante comum em seus poemas, tanto que é inclusive referido no título do livro *Cortes/Toques*. Um dos primeiros poemas a demonstrar mais abertamente esse processo é *Encore*, contido em *Antilogia*, citado no primeiro capítulo deste trabalho. O texto apresenta versos que comentam o uso das metáforas (“em que li – não sei onde – / que o mundo é uma metáfora / o ventre do universo está cheio de

metáforas”, LEITE, 2015, p. 91), referências críticas a literatura e a própria poesia (“toneladas de versos / ainda serão despejados / no wc da (vaga) literatura”, LEITE, 2015, p. 91), e um aparente retruco de uma voz que surge não identificada no poema (“sua poesia é um fenômeno existencial” / olha aqui / o fenômeno existencial”, LEITE, 2015, p. 91). Essas ideias, que surgem sem transição aparente entre si, vão criando um efeito de corte e montagem, em que o leitor precisa relacioná-las por si mesmo para criar o sentido. A origem das referências se perde, como o próprio eu poético confessa no poema que não sabe onde leu certa afirmação; logo, identificar o que é referido parece ser de pouca importância no poema, uma vez que nem quem escreve lembra-se exatamente. O que parece importar é mergulhar o leitor em uma sequência de temas variados, comentários, críticas, citações.

No poema *Pequenas ideias fixas*, de *Isto não é aquilo*, há uma sequência de versos, onde afirmações são cortadas por citações, como uma cena narrativa de um filme, em que a voz do narrador é acompanhada por imagens ilustrativas na tela:

coisas limpas  
de ar condicionado sem pesadelos  
escritos rasos  
*le mot juste*  
objetos diretos colocados  
precisões  
do *ostinato rigore*  
lancetas bisturis agulhas  
conceitos vermes  
“la consciencia me sirve de gusano”  
grafitti críticos  
“somos o carnaval das multinacionais”  
observações ao acaso  
“um leão  
é feito de carneiros devorados”  
do poeta da ideia fixa  
coisas secas  
escritos de gravetos  
greves  
inscrições de w.c.  
“uma coisa é certa  
poeta de privada  
vive inspirado na merda”  
(LEITE, 2015, p.129)

O “poeta da ideia fixa” distribui neste poema suas “observações ao acaso”, que incluem grafittis, aforismos e inscrições de banheiro. A característica cinematográfica do texto, além dos cortes temáticos, está no modo como ele parece

combinar uma forma de comentários e exemplos/ilustrações: aos “grafitti críticos”, segue-se uma citação que parece retirada de uma pixação, e o mesmo se repete para as inscrições de w.c., aos escritos rasos etc. Assim, o poema gera um efeito de narrativa fílmica, não combinando elementos verbais e visuais como esta, mas criando um paralelo com o modo como filmes são narrados. Enquanto no cinema, as imagens são apresentadas e os elementos verbais (a narração) acontece como uma voz vindo de alguém que não aparece no vídeo (“em *off*”), em *Pequenas ideias fixas* há apenas elementos verbais, que podem ser divididos no ato da leitura entre comentários e ilustrações.

*Corações sensíveis*, também do mesmo livro, traz uma tentativa de recriar uma cena do filme *Luzes da cidade*, de Charles Chaplin:

Bate a porta da limusine  
 O vagabundo  
 Apanha a flor do chão  
 E entrega a florista  
 Brilham os olhos  
 Da ceguinha  
 Bate a porta mais uma vez  
 Os olhos brilham  
 (LEITE, 2015, p. 210)

O poeta transcrevia a cena do filme, através de descrições concisas de ações: o bater da porta da limusine, o vagabundo apanhando a flor, os olhos brilhando. É como se cada verso imitasse a ação da câmera, indo de uma direção a outra, criando o significado sutilmente, como se apenas mostrasse a cena que acontece. Porém, é através da montagem que é implicado o sentido da cena, em que a florista cega confunde o vagabundo com o milionário, pela coincidência de ouvir o som da porta da limusine segundos antes daquele lhe entregar a flor caída. Sobre este poema, Frederico Barbosa comenta que, “ao abordar Chaplin precisamente pelo ângulo de montagem, Uchoa Leite está, de certa forma, referindo-se ao seu próprio método de composição poética: similar ao da montagem cinematográfica.” (BARBOSA, 2015, p. 37) Esse comentário sinaliza como o uso da referência intermediária “como se” pelo poeta serve como forma de autorreflexão em sua poética.

Explorando um método que se assemelha a *shots* curtos e *close-ups*, *God bless America* cita vários personagens comuns ao cinema norte-americano e suas respectivas armas: “o gambler um 32 de prata / sob o colete / o gangster uma 45

automática / (...) / o cowboy uma winchester 73 / o agente secreto / pistola com silenciador PPK / (...) / na hora H / nenhum brinca em serviço” (LEITE, 2015, p. 147) O poema, parte de *Isto não é aquilo*, brinca com as associações criadas entre certas figuras e armamentos nos filmes, evocando um efeito de apresentação de personagens, citando-os seguidos por um “close” em sua arma. Termina com uma afirmação, que serve como ponto de junção às imagens criadas, sobre sua eficiência nas telas, que une tanto as personagens entre si, quanto elas e suas armas. Parece mimetizar sequências de abertura de alguns filmes, citando arquétipos hollywoodianos tão comuns que a inspiração específica para cada personagem citada é de constatação muito improvável; assim, o poema aponta para as normas de cada gênero cinematográfico, que estabelece o tipo de arma que cada categoria de personagem deve possuir e, ao fazer isso, alude ao próprio código fílmico.

Outro poema que imita o processo de criação de cenas de cinema é *P/B*, cujo título já sugere uma imagem em preto e branco. Reunido em *A ficção vida*, o primeiro verso segue o título, criando uma ambientação, “Be bop & film noirs” (LEITE, 2015, p. 313), o que sugere uma atmosfera comum a um tipo de filme policial. No verso seguinte, introduz um personagem (“Um gângster ri”, Leite, 2015, p. 313), a quem atribui os atos de jogar uma velha em uma cadeira de rodas do alto da escada, sem “Nenhuma síndrome de pânico / Ou chás alucinógenos” (LEITE, 2015, p. 313). Encerra o poema descrevendo o filme ou o trecho em questão como “Politicamente incorreto / Naquele então / Tudo em volta era pó” (LEITE, 2015, p. 313). O poema chega a evocar a sensação que se tem ao ler um roteiro cinematográfico, principalmente nos primeiros versos, com descrições sucintas. Recorre a referências estereotipadas do cinema estadunidense: o gângster cruel, a ambientação de *film noir*, a trilha sonora de Bebop jazz... Esses elementos, pela frequência com que ocorrem em certos tipos de filmes, acabam sendo de fácil visualização para o leitor familiarizado com o código cinematográfico. É com esse código novamente que Uchoa Leite brinca, conscientemente ou não. Como em *Já vimos esse filme*, que comentamos no terceiro capítulo deste trabalho, aqui o filme exato (se é que existe) que inspirou o poema pouco importa; a reconhecibilidade de mais de um filme na trama descrita funciona como comprovação da leitura precisa que o poema faz do código do gênero fílmico em questão.

No poema *Cortes/Toques*, do livro de mesmo nome, o processo de corte e montagem fica bastante claro:

Van Gogh cortou a orelha  
 O Pequeno Hans tinha pânico de cavalos  
 Landru queimava mulheres  
 Manson & Família  
 Riscaram Pig com o sangue das vítimas  
 No subúrbio do Rio acharam  
 Mulher tapada numa cisterna  
 Papéis jornais recortes  
 Grandes entulhos e um canal  
 É difícil entender a desordem  
 Há um ano ela olhava o mar desta janela  
 Nefesh Nafs Atman  
 Que quer dizer alma?  
 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  
 (LEITE, 2015, p. 182)

A história de Van Gogh ter cortado a própria orelha, histórias de assassinos e *serial killers*, “Papéis jornais recortes / Grandes entulhos e um canal”, em meio a isso, a voz poética diz que “É difícil entender a desordem”. A isso, Frederico Barbosa comenta: “Do poema ou do mundo? De ambos. Afinal, o poema é uma sinédoque, uma parte que mimetiza o todo.” (BARBOSA, 2015, p. 38) O processo de corte e montagem aqui pode ser tomado como uma simbolização e/ou sinédoque da realidade, de onde foram retirados os fatos e as notícias referidas pelo poema. Aqui a sequência de cenas assume um tom documental, onde parece mais mostrar do que criar o sentido das tomadas. Porém, a confusão gerada pelos cortes reflete uma característica possível das referências intermediárias “como se”, em que processos que aprendemos a tomar como realistas em suas mídias originais, passam uma sensação de estranheza quando são copiados em obras de mídias diferentes.

O *punctum* citado no poema refere-se ao termo cunhado por Barthes em *A câmara clara* (1984), que é contraposto ao *studium*. O segundo, relacionado ao que liga o fotógrafo ao espectador através da fotografia, representa os elementos registrados propositalmente e que podem ser decifrados através do conhecimento e da cultura de quem observa a fotografia. “Reconhecer o *studium* é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las (...)” (BARTHES, 1984, p. 48), sendo assim decodificável e racionalizável. Por outro lado, o *punctum*, um detalhe que

“punge” o espectador de maneira singular e o atinge emocionalmente, não é uma característica universal, e portanto não é generalizável: “Para perceber o *punctum*, nenhuma análise, portanto, me seria útil (...)” (BARTHES, 1984, p. 69) É alguma coisa que provoca um “estalo” no espectador, “um *satori*” como descreve Barthes, e varia de acordo com as experiências pessoais de cada um — diferente do *studium* que seria um significado cultural. A orelha cortada de Van Gogh, que inicia e finaliza o poema, é relacionada ao conceito de *punctum*, onde ambos são igualados a sinédoques. A orelha, o *punctum* e as sinédoques parecem se assemelhar por representarem algo que se faz presente através do olhar do espectador: o que representa a orelha no contexto acaba dependendo da percepção singular do leitor, produto da relação que cria-se através dos versos pouco contextualizados.

Outra característica de *Cortes/Toques*, e que também marca outros poemas comentados anteriormente, é o modo de escrita jornalístico que Uchoa Leite incorpora em sua poesia. Poemas como *Questões de método*, onde a própria estrutura dos versos mimetiza matérias de jornais, de modo que dispensam o conhecimento das notícias a que se referem para o reconhecimento do trecho enquanto jornalístico, são exemplo desse modo de escrita. Como diz Paulo Andrade: “Leitor contumaz de jornais, Uchoa Leite muitas vezes utiliza a técnica de redação que, pela sua objetividade, retira da escrita a carga de dramaticidade e sentimentalismo.” (ANDRADE, 2015, p. 151) Semelhante neste sentido é *Limpeza*, poema do livro *A espreita*:

250 mil mortos após  
 Sarajevo  
 Volta a respirar  
 Onde está Radovan Karadzic?  
 Os espectros rondam  
 As minas terrestres  
 Seis milhões  
 O que pode a Anphibia?  
 Serão décadas  
 Entre as ruínas  
 Um jovem de cócoras lê o jornal  
 (LEITE, 2015, p. 377)

A objetividade e o realismo associado com a linguagem das manchetes de jornal é o que esses poemas parecem tentar absorver. Como em *Questões de método*, as notícias referidas em *Limpeza* não precisam ser conhecidas pelo leitor para que sejam associadas a trechos de jornais; é a forma como são constituídas, e

os eventos citados, que transmitem essa noção. Semelhante as evocações das técnicas cinematográficas, a mimetização da escrita de redação parece dotar o poema de características associadas a essa mídia: porém, desta vez, o fosso intermediário é de natureza diferente; agora, tratam-se de duas mídias majoritariamente verbais (considerando a presença de imagens ilustrativas como parte dos jornais). Essa linguagem é incorporada ao método de cortes e montagens, e o poema ao mesmo tempo em que bombardeia o leitor com diversas chamadas jornalísticas, as entrecorta e combina por razões que, pelo menos inicialmente, parecem pouco nítidas — como também acontece em *Cortes/Toques*.

É possível considerar que, assim como fazem com o código cinematográfico, os poemas imitam o código jornalístico tanto como forma de reflexão sobre o seu *status* de realista, quanto como estratégia autorreflexiva sobre a própria poesia. O que faz esses acontecimentos narrados serem considerados reais? Os acontecimentos terem realmente acontecido ou sua veiculação através dos jornais? Ao retirar manchetes das matérias e montá-las em poemas, há uma alteração substancial no seu nível de veracidade?

Um questionamento semelhante sobre os limites entre textos poéticos e não poéticos ocorre em *As categorias límpidas*, do livro *A ficção vida*, onde o poema é constituído, segundo as palavras do poeta, por uma “(...) redução, montagem e leve reescrita de um texto de divulgação científica (...)” (LEITE, 2015, p. 335). Essa nota, incluída no final do livro, ajuda a suscitar questões sobre o que faz um texto ser um poema e sobre autoria, como comenta Rosana Alencar: ‘(...) se já existe um texto-fonte, a “leve reescrita” é suficiente para atribuir autoria a quem a reescreveu?’ (ALENCAR, 2010, p. 179) Nenhuma dessas perguntas é respondida. Assim como em *Questões de método*, que deixa o leitor com a dúvida sobre o que é mais real — se o jornal ou as obras de ficção —, esses poemas construídos entre códigos e entre mídias, com referências, imitações e “reescritas”, costumam terminar no fértil terreno da indeterminação. Ou, como consta ambigualmente na primeira parte da série “Take off” de *Antilogia*:

há quem faça obras  
eu apenas  
soltos as minhas cobras  
(LEITE, 2015, p. 108)

### 3.5.2 Real e ficcional

Como aponta Irina Rajewsky (2005), as evocações de técnicas em referências intermediárias muitas vezes funcionam para demonstrar o grau de irrealidade de uma forma de representação considerada como altamente realista. Os cortes de Uchoa Leite, vistos enquanto paralelos aos cortes fílmicos, acabam demonstrando como os processos de corte e montagem são pouco naturais, dependendo de certas convenções do público para funcionar sem incômodo.<sup>18</sup> Outras regras e expectativas de gêneros específicos são destacadas, demonstrando certos códigos comuns a filmes de certos tipos. Uchoa Leite brinca com essas convenções, o que implica muitas vezes em reflexões sobre a própria poesia. A ironia dos comentários acaba respingando de volta sobre o próprio poema e a arte poética como um todo. O uso da linguagem jornalística é um dos caminhos por onde essa autorreflexão acontece.

Quando poemas como *Cortes/Toques* e *God bless America* provocam confusão e ambiguidade ao evocarem métodos cinematográficos, eles colocam em reflexão também a polissemia das obras em vídeo. O processo de edição que adiciona sugestividade ao texto, dotando-o de lacunas, é similar ao que, em um filme, é visto como pouco relevante na formação do sentido. Ou quando manchetes de jornal inspiram ou são transpostas em versos, como em *Limpeza* ou *Questões de método*, surge o questionamento sobre a origem do *status* de veracidade desses textos, seja essa dúvida posta de forma direta pelo poema ou não. Assim, como afirma Rajewsky, esse tipo de referência se diferencia de referências intramidiáticas porque fica aparente a barreira existente entre obras de diferentes mídias, e servem como reflexão tanto sobre as limitações da mídia do texto que faz a referência, quanto sobre as da mídia que é referida.

---

<sup>18</sup> A título de exemplo, Chandler (2005) cita o caso do cineasta pioneiro norte-americano D. W. Griffith, que ao propor o uso de *close-ups* foi alertado por seus produtores que o efeito seria incômodo para audiência, uma vez que o resto do corpo do ator não apareceria na cena. Comenta também, como os gestos corporais e faciais dos atores do cinema mudo hoje vistos como caricatos, eram considerados realistas no período.

### 3.6 UM POETA DESCONFIADO ENTRE AS RUÍNAS DA TRADIÇÃO

Até aqui, vimos como referências a filmes, pinturas, *comics*, músicas etc., marcam a poesia de Sebastião Uchoa Leite. Mas o que pode significar a opção por essas alusões, feitas tanto diretamente pelo texto, quanto evocadas pelo seu formato? Por que um poeta prefere recorrer a uma dicção que mimetiza outras linguagens, outras mídias, outros gêneros, ao invés de se ater a métodos mais tradicionais da poesia? As especulações que tentam responder esses questionamentos tendem a observar a relação do poeta com a tradição poética, como parte de um grupo às vezes contido sob a denominação de “poetas contemporâneos”, ou sob a perspectiva da “pós-modernidade”.

Para Marcos Siscar (2010) as “referências à cultura da mídia” em Uchoa Leite são um traço da poesia brasileira dos anos 1970. Porém, ele também atribui ao poeta a opção pela ausência de um olhar “poetizante”, em que a poesia é deixada por um fio, a quase se perder entre as notas, esboços, improvisações e a “falta de elegância”. Se é possível apontar uma falta de poeticidade no olhar, a presença de um olhar “despoetizante” parece contínua na obra do poeta; não se trata aqui de um olhar apenas dessacralizante, apesar de assumir essa postura algumas vezes<sup>19</sup>. É um olhar que funciona como um mecanismo voltado para o que percebe fora de si, sem diferenciar real e ficcional: usa um para ler o outro, e vice-versa, sem distinções. A vida é ficção e a ficção se torna vida. E por “olhar” não tomamos aqui apenas o sentido da visão, mas como uma atitude ativa de apreensão do mundo externo, seja através da observação de imagens, cenas e filmes, da leitura de livros e histórias em quadrinhos, ou da audição de músicas.

É devido a importância desse olhar que Paulo Andrade fala de Uchoa Leite como “o poeta-espião”, termo presente inclusive no título do seu livro sobre o poeta<sup>20</sup>. Não à toa, o penúltimo livro de Sebastião se chama *A espreita*. Andrade atribui a inspiração para o título na apresentação de *Obra em dobras*, escrita por João Alexandre Barbosa: ‘A frase de João Alexandre – “O poeta-espião espreita o mundo” – (...) sintetiza um traço significativo da poesia de Sebastião, que é a

---

<sup>19</sup> Principalmente em relação à própria poesia e a tradição poética, como por exemplo no já comentado *Não me venha com metafísicas*, ou quando fala de Mallarmé no irônico *Decalque de Stéphane*, contido em *Antilogia*: “tinha dor de dentes / por ser decadente / mas sabia de cor / o seu licor”. (LEITE, 2015, p. 112)

<sup>20</sup> *O poeta-espião: a antilírica de Sebastião Uchoa Leite*, São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015.

concepção de olhar como sinônimo de possuir (...)’ (ANDRADE, 2015, p. 61) Da observação crítica desse olhar é que surgiriam as figuras do detetive e do espião, por exemplo.

Duda Machado, no texto de orelha de *A ficção vida*, aponta como na poesia de Uchoa Leite “a atenção crítica à realidade convive com outras zonas de percepções e estende-se até poemas que interrogam a própria natureza do real.” (MACHADO, 1993) Porém, essa convivência de zonas não é algo exclusivo da experiência deste poeta; Roland Barthes comenta, em *O prazer do texto*, como sempre lêmos novos textos através dos textos lidos anteriormente, “e é bem isto o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito — quer esse texto seja Proust, ou o jornal diário, ou a tela da televisão: o livro faz o sentido, o sentido faz a vida.” (BARTHES, 2019, p. 45) No momento da “leitura”, seja de um texto ou da própria vida, misturam-se literatura, televisão, jornais, em um processo onde o que fica são os sentidos apreendidos através de cada um desses meios. O que a poesia de Sebastião parece fazer é colocar bem à vista esse funcionamento.

A importância da leitura na poesia brasileira contemporânea é comentada por Goiandira de F. Ortiz Camargo, para quem “(...) a memória do lido é um dos elementos a ser considerados como matéria de criação.” (CAMARGO, 2008, p. 99) Incluir o que foi lido pelo poeta na sua poesia seria uma forma de abertura para circunstâncias históricas e pessoais. Ela encara que o ato de leitura do poeta é por si só um ato de criação, de apropriação criadora do que é lido. Também na poesia de Uchoa Leite, o lido se faz presente desde as primeiras obras — e até principalmente nestas. Mas esse lido é expandido, tal qual o olhar, e torna-se uma matéria de criação mesclada e diversa, desierarquizada. A tradição poética, como apreendida por ele, é frequentemente referida na sua poesia, como no título do livro *Isto não é aquilo* em sua referência a *Isto é aquilo* de Drummond, ou em suas reflexões sobre Valéry, como em *Outro esboço*, que recobra *Ébauche d’un Serpent*:

Outro esboço

A serpente semântica disse:  
 não adianta querer  
 significar-me  
 neste silvo.  
 Meu único modo de ser é a in-  
 sinuosidade e a in-

sinuação.  
 Não é possível pensar  
 a verdade  
 exceto como veneno.  
 (LEITE, 2015, 185)

Mas a leitura da tradição divide o espaço disputado do que pode ser lido através dos poemas, como um dos vários elementos rememorados pelo poeta. A isso associa-se a concepção comentada por Paulo Andrade (2015) de Uchoa Leite como um poeta que rejeitaria a existência de um “grande divisor” entre alta e baixa cultura, como comentado anteriormente. Para ele, a orientação “pós-moderna” dessa poética a afastaria de um comportamento de ruptura e inovação, sendo construída nas ruínas da tradição, tendo que lidar com formas desgastadas e clichês:

O diálogo intertextual, que mobiliza alusões, citações, referências, paródia e pastiche, evidencia muito do que foi recalcado pela tradição, motivo pelo qual é uma das estratégias de construção de sentidos poéticos privilegiadas na obra deste poeta. (ANDRADE, 2015, p. 145)

Andrade aponta também, recorrendo a um comentário de Raul Antelo sobre um grupo de poetas que ele nomeia como “desencontrados”, como a poesia de Uchoa Leite estaria discursivamente desenraizada: não se firmando a um referente estético fixo, mas, em vez disso, passando por diversos “lugares”, absorvendo em si mesmo seus vários espíritos. Considera-a assim como uma poesia de *entrelugar*, posicionando-se na fronteira “entre a autonomia da arte e as referências aos contextos cotidiano e autobiográfico, entre a invenção com a linguagem e o engajamento com a realidade.” (ANDRADE, 2015, p. 156-157)

Essa classificação de, pelo menos, parte dos poetas contemporâneos enquanto “deslocados” parece ressoar a tese de Haroldo de Campos sobre a ausência de um “projeto coletivo” na poesia brasileira depois do concretismo. É em resposta a essa ideia de Campos que Marcos Siscar (2010) fala da poesia contemporânea como preocupada com o “seu (ter) *lugar*”, colocando em causa justamente o seu próprio pertencimento. Nos dois casos, tanto de Siscar como no de Andrade/Antelo, uma conclusão a que se parece chegar é a visão do poeta contemporâneo não como simplesmente deslocado, mas como postulando esse deslocamento em sua poética, habitando esse *entrelugar*, fazendo dele seu ponto de vista estratégico. Logo, considerando esse posicionamento, não é de se estranhar a

profusão de discursos, mídias e linguagens artísticas diferentes nos poemas de Uchoa Leite.

Para João Alexandre Barbosa, a desconfiança produz a suspeita de que, no lugar da tradição e dos procedimentos poéticos tradicionais, “(...) poderiam melhor funcionar outros meios de representação, tais como o cinema, os jornais, ou os *comics*.” (BARBOSA, 2015, p. 481) Luís Costa Lima também aponta para essa característica do poeta, descrevendo-o como “(...) alguém que, vivendo para a palavra, suspeitava do engodo das palavras. Sistemas, elaborados pensamentos, não que não os lesse, senão que deles desconfiava.” (LIMA, 2015, p. 493) A imagem que se configura de Uchoa Leite é de um poeta que observa o mundo de um *entrelugar* discursivo com desconfiança, e assim apropria-se de diversas linguagens para construir seus textos ambíguos e irônicos. As referências então parecem refletir essa configuração, tratando frequentemente de autorreflexões e comentários metalinguísticos. Não é difícil associar o artista perfeito que não precisa ocultar pistas de *Já vimos esse filme* com o próprio poeta, ou os traços atribuídos a Thelonious Monk, no poema de mesmo nome, a sua própria forma de escrever.

Como o poeta comenta em entrevista, a preocupação na seleção de citações e referências não é a de “(...) planejar uma coisa, mas há a simples preocupação, que é paralela ao meu viver cotidiano, de encontrar objetos em que você se reconheça.” (LEITE, 1990, p. 41) Logo, a autorreflexão que surge desses objetos não surpreende, uma vez que o critério para sua seleção é justamente o do auto-reconhecimento. Comentamos anteriormente neste capítulo como frequentemente os artistas, obras e personagens citados nos poemas funcionam como representações de características, algumas vezes como forma de elogio, outras como crítica. A frieza e determinação investigativa de Philip Marlowe que o eu poético evoca em *Investigar-se*, ou o uso de Buck Rogers para ilustrar o risco calculado defendido em *Qualquer objetivo* são bons exemplos disso. Aqui voltamos ao olhar como estratégia de composição poética, mas a um olhar que vê o mundo através de lentes, que recortam os objetos observados e os destacam pela sua similaridade com quem observa.

Além disso, o olhar toma outro papel nos poemas de Uchoa Leite: volta-se sobre si mesmo. Não só sobre o próprio poeta, como acontece nos seus últimos livros, principalmente em *A ficção vida*; mas sobre o próprio olhar. Por exemplo, no poema *Anotação 17: exibicionistas e voyeurs*, do livro *A ficção vida*:

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

Os “eles” que ficam inominados no poema lembram um pouco os “eles” que destruiriam os monstros em *V internacional* e ocupam um lugar parecido: são contrapostos as figuras defendidas pelo eu poético. Aqui, os *voyeurs* que “olham de viés”, não sendo “umbigo-fascinados”, cuja única técnica é o “olhar”, parecem refletir sobre o próprio processo criativo do poeta. A característica do viés associada ao olhar, como também ocorre em *Post cards* e *Post card 3*, demonstra a noção da obliquidade do olhar. O olhar que lê as imagens, filmes e textos deixa a mostra frequentemente o condicionamento dessa leitura as experiências e intenções de quem lê: *Alice despida por seus ilustradores* carrega o que o poeta sabe sobre a relação de Lewis Carroll e a garota real Alice, e os filmes em *Os assassinos e suas vítimas* são reduzidos aos elementos de sua trama que são relevantes para o poema. Se o olhar do poeta se apropria de todos os objetos em que se reconhece, esses objetos não terminam intactos no poema.

As referências trazidas (ou possuídas, como diria Andrade) por esse olhar para os poemas tornam-se traços não de um projeto, mas de uma técnica. O modo como Uchoa escreve, mais notadamente a partir de *Antilogia*, é marcado por essa dicção que não se limita a linguagem da tradição poética, a suas formas e procedimentos comuns; do mesmo modo, não há pudor em se apropriar de qualquer objeto atingido por seu olhar, talvez justamente pela certeza que o que acaba no poema não é realmente o objeto visto, mas a imagem distorcida, viesada, que resulta de seu olhar oblíquo. As diversas imagens absorvidas pelo poeta retornam como moldes para a leitura da realidade, ao ponto que suas origens — sejam em experiências pessoais, nos jornais, ou em obras ficcionais — deixam de ter uma importância cabal. As manchetes, os quadrinhos, as pinturas, os boatos (como o de

Carroll e Alice Liddell), tornam-se textos para a leitura do mundo, indiferenciáveis em seus *status* de verdadeiros ou falsos.

### 3.6.1 A tradição e o popular de Uchoa Leite

Seguindo a perspectiva da referencialidade na poética de Sebastião como uma forma de quebra das divisões entre os discursos, é interessante notar quais são esses discursos. Como vimos, os críticos e estudiosos frequentemente enquadram o poeta como alguém que escreve entre as ruínas da tradição, buscando na mistura entre cultura popular e erudita uma saída para seu deslocamento na pós-modernidade. Porém, a tradição poética sob as ruínas da qual o poeta escreveria parece referir-se a uma modernidade específica, como comentamos no primeiro capítulo deste trabalho. As principais referências para o conceito de moderno acabam sendo as que o poeta associa a sua formação (Eliot, Valéry, Rilke, Mallarmé...), de modo que as ruínas se referem ao desabamento de um projeto específico de modernidade. São nomes como esses que tornam-se quase sinônimos de poesia e tradição nos poemas de Uchoa Leite.

Rilke e Mallarmé surgem ao lado de Pound e Alice B. Toklas como exemplos de escritores que “pensavam dominar essa áspide”, Mallarmé também é especificamente referenciado e parodiado nos poemas *Lance de dedos* (em referência a *Um lance de dados* do poeta francês) e *Decalque de Stéphane*, além das referências a Valéry, em seus temas e pensamentos. Mesmo que se incluam as alusões a Drummond, Manuel Bandeira e João Cabral, esses poetas têm uma presença bem mais sutil em sua obra. Assim, ao usar os termos “tradição” e “modernidade” para pensar a obra de Uchoa Leite é preciso entendê-los não como ideias universais, mas como uma tradição poética e uma modernidade mais específicas.

No mesmo passo, a cultura popular que o poeta recorre em sua mistura não é um corpo cultural extremamente amplo, e raramente inclui referências à cultura brasileira. Os filmes, artistas e compositores citados são em sua grande maioria estadunidenses e europeus, assim como os *comics*, um símbolo da cultura “pop” norte-americana. Quando descreve sua escrita como *kitsch*, ou como beirando perigosamente esse terreno (LEITE, 1990), Uchoa parece se referir a um conceito definido, uma noção que compreende a mescla da cultura erudita e popular

euro-estadunidense; não há aí brechas significativas para a cultura e a erudição local — assim como não há paródias aos grandes nomes da poesia brasileira, com exceção da referência a Drummond no título de *Isto não é aquilo*. Disse o poeta, em 1990:

(...) basta você sair passeando pela rua e olhando as coisas, olhando as fachadas das casas, olhando o interior das casas de móveis, olhando os cartazes. Basta você sair olhando pela rua para ver como o Kitsch está incorporado à nossa realidade, de uma forma tal que quando alguém diz que o moderno venceu, eu digo não, o moderno *não venceu*. O moderno, se é que existe isso que nós chamamos de moderno, é uma coisa que encontra resistências (...) (LEITE, 1990, p. 21)

O *kitsch* surge como uma forma de resposta ou resistência ao moderno, ligado a um certo sentimentalismo, que o poeta associa à linguagem dos filmes e jornais. Assim, na decisão de incorporar essas linguagens junto aos seus referenciais de modernidade nos poemas é possível enxergar uma tentativa de réplica desse embate entre o moderno e o *kitsch*. Não como algo que acontece a nível local, no Brasil, mas como um acontecimento do mundo desenvolvido sendo “importado” em um produto já mais ou menos acabado.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As referências a objetos de diversas mídias é uma importante marca da escrita poética de Sebastião Uchoa Leite, principalmente a partir do lançamento de *Antilogia* em 1979. Os livros seguintes trariam, em maior ou menor medida, demonstrações da “mistura adúltera de tudo” citada no prefácio dessa obra. Apesar de não ser prudente chamar a prática de recolher esses objetos para incluí-los nos textos de um “projeto” — uma vez que o próprio poeta renega um planejamento a priori —, é uma técnica que frequentemente impacta a experiência do leitor ao encontrar sua obra. Seja observando a abertura à vida que essas referências dão ao texto, ou julgando difícil o trabalho de quem busca decifrá-las, vários críticos e estudiosos emitiram opiniões sobre esse traço do poeta ao comentarem sua obra.

Como referências a objetos culturais (filmes, pinturas, jornais etc.), as citações apontam para códigos culturais como o do cinema americano, o mundo dos quadrinhos ou das artes visuais. Se por um lado, enquanto dependentes da cultura para sua decodificação, esse tipo de referência está sempre sob o risco do não reconhecimento por parte dos leitores (que podem ter uma bagagem cultural diferente do escritor), a pluralidade de sentidos das obras de arte referidas contribui para que os poemas permaneçam sempre abertos a novas interpretações. A participação das referências em códigos simbólicos através da obra são uma demonstração disso, e as diferentes interpretações do significado das citações para a poética de Uchoa Leite reforçam como essa característica textual associa-se a outros traços ambíguos de sua poesia. Afinal, o que encontramos em sua obra não são certezas ou respostas, mas questionamentos, dúvidas e insinuações. Como o poeta escreve sobre a última anotação de Beethoven antes de morrer — “Muss es sein? Es muss sein” / (“É preciso? É preciso”) / Já totalmente surdo’ (LEITE, 2015, p. 461) — em versos que poderiam muito bem falar sobre si mesmo:

(...)  
 Que queria dizer  
 Nosso herói pós-romântico?  
 Jamais se soube  
 (LEITE, 2015, p. 461)

Por acaso, esses são os versos que encerram o poema final do último livro publicado em vida por Sebastião, *A regra secreta*. É com esse espírito de dúvida e

questionamento que a obra do poeta nos deixa. Essa ambiguidade também se faz presente na releitura de outras obras e artistas, com poemas que várias vezes parecem apontar para o próprio processo de interpretação. Expectativas quanto ao gênero, histórias da vida dos autores, dinâmicas entre autor e obra, tudo isso aparece entre insinuações e ironias. Nesse processo criativo, tudo pode virar texto e servir para interpretar outros textos, em uma mistura adúltera que não separa realidade e ficção, fato e notícia, o mundo e seus reflexos.

Longe de ser uma combinação de referências totalmente indiscriminada, o que os poemas transparecem são conceitos de moderno e de *kitsch* um tanto definidos, representando uma disputa do discurso modernista europeu e norte-americano com a cultura popular do século XX dessas regiões. São elementos desses códigos que são mesclados na poética de Sebastião; é das ruínas desse projeto de modernidade de onde ele lançou seu olhar e, a partir do que viu, compôs sua poesia.

## REFERÊNCIAS

- ALENCAR, R. N. A poética de Sebastião Uchoa Leite: impurezas e desdobramentos. **Revista Ecos**, v. 9, N. 03, p. 169–182, 2010.
- ALENCAR, R. N. Subjetividades urbanas na poesia de Sebastião Uchoa Leite. **Olho d'água**, v. 10, N 1, p. 188–204, 2018.
- ANDRADE, P. **O poeta-espião**: A antilírica de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2014.
- ARRIGUCCI JR., D. O guardador de segredos. In: **O guardador de segredos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- ASCHER, N. Pelas brechas, Uchoa Leite encontrou a 3ª via. **Folha de S. Paulo**, 2003. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2911200325.htm>. Acesso em: 28 jun. 2019
- BARBOSA, F. A engenhosidade do crime perfeito. In: LEITE, S. U. **Poesia completa**. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 8–42.
- BARBOSA, J. A. Raro entre os raros. In: LEITE, S. U. **Poesia completa**. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 476–489.
- BARROS, J. E. M. DE. Sebastião Uchoa Leite e a regra secreta. **Revista Garrafa**, v. 9, n. 28, dez. 2011.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1980] 1984.
- BARTHES, R. **S/Z**. Tradução de Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1999.
- BARTHES, R. **S/Z**. Oxford: Blackwell Publishing, 2002.
- BARTHES, R. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- BARTHES, R. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- BOSI, V. Poesia em trânsito. **Revista de Letras**, v. 45, p. 71–87, 2005.

ORTIZ CAMARGO, G. DE F. Subjetividade e experiência de leitura na poesia lírica brasileira contemporânea. In: PEDROSA, C.; ALVES, I. (Ed.) **Subjetividades em Devir**: Estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro: Petras, 2008.

CAMPOS, A. DE. **Verso, Reverso, Controverso**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CHANDLER, D. **Semiotics**: the basics. 2. ed. New York: Routledge, 2005.

COHEN, M. N. **Lewis Carroll**: a biography. New York: Vintage Books, 1996.

COHN, Sérgio (Org.). **Nuvem Cigana**: poesia e delírio no rio dos anos 70. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

CULLER, J. **The Pursuit of Signs**: semiotics, literature, deconstruction. London: Routledge & Kegan Paul, 1981.

ECO, U. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução de Giovanni Cutolo. 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

FERREIRA, E. M. A. "A éfrase como técnica de transcrição intersemiótica". **Anais do Encontro Regional da ABRALIC 2007**, n. USP-São Paulo, 2007.

FROSCH, F. O além-túmulo do pós-tudo: visões e assombrações da modernidade na poesia de Sebastião Uchoa Leite. **TERCEIRA MARGEM**: Revista da Pós-Graduação em Letras, v. Ano VI, nº 7, p. 52–70, 2002.

GENETTE, G. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Tradução de Luciene Guimarães Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

HEFFERNAN, J. **Museum of words**: the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

HOLLANDA, H. B. de. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. 5. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein E José Paulo Paes. 22 ed. São Paulo: Cultrix, 1976.

JAKOBSON, R. **On language**. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lucia Helena França Ferraz. 3 ed. revista e aumentada. São Paulo: Perspectiva, 2012.

- LE GOFF, J. **Heróis e maravilhas da Idade Média**. Tradução de Stephania Matousek. Petrópolis: Vozes, 2009.
- LEITE, S. U. Entrevista. **34 Letras**, v. 7, n. Rio de Janeiro, p. 10–41, mar. 1990.
- LEITE, S. U. Gênese de um processo poético. In: MASSI, A. (Ed.). **Artes e ofícios da poesia**. Porto Alegre: Artes e ofícios/SCM, 1991. p. 308–312.
- LEITE, S. U. **Poesia completa**: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- LIMA, L. C. Negatividade e suspeita. **Folha de S. Paulo**, 2000. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0904200017.htm>>. Acesso em: 28 jun. 2019
- LIMA, L. C. Um poeta sem concessões. **Folha de S.Paulo**, 7 dez. 2003.
- LIMA, L. C. Texto publicado originalmente na orelha de A uma incógnita (1991). In: LEITE, S. U. **Poesia completa**. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 470–471.
- MACHADO, D. Texto originalmente publicado na orelha de A ficção vida (1993). In: LEITE, S. U. **Poesia completa**. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 472–474.
- MORICONI, Í. Demarcando terrenos, alinhavado notas: para uma história da poesia recente no Brasil. **Travessia**, v. 24, n. Florianópolis, UFSC, p. 17–33, 1992.
- PEIRCE, C. S. **Collected Papers**. Cambridge: Harvard University Press, 1931.
- RAJEWSKY, I. O. Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. **Intermédialités**, v. 6, n. Automne, 2005.
- SAUSSURE, F. DE. **Curso de linguística geral**. 28. ed. São Paulo: Cultrix, 1970.
- SISCAR, M. A cisma da poesia brasileira. In: **Poesia e crise**: ensaio sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade. Campinas: Unicamp, 2010.
- SUSSEKIND, F. Seis poetas e alguns comentários. **Revista USP**, v. 176, ago. 1989.
- SUSSEKIND, F. Desterritorialização e forma literária. Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana. In: **Literatura e sociedade**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005. v. n. 8.

TAPADO, R. Sebastião Uchoa Leite e a poética da felinidade. **Anuário de Literatura**, v. 2, p. 97–109, 1994.

TAPADO, R. G. **Estratégias felinas**: discurso poético X mídia na poesia brasileira contemporânea: Armando Freitas Filho e Sebastião Uchoa Leite. [s.l.] Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, 1995.

WAGNER, P. **Icons – Texts – Iconotexts**: essays on ekphrasis and intermediality. Berlin, Nova Iorque: Walter de Gruyter, 2006.