

Renato Tapado

ESTRATÉGIAS FELINAS

DISCURSO POÉTICO X MÍDIA

NA POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA:

ARMANDO FREITAS FILHO E SEBASTIÃO UCHOA LEITE

Dissertação julgada adequada para a
obtenção do Grau de Mestre no Curso de
Pós-Graduação em Letras, Área de
Concentração: Teoria Literária
Centro de Comunicação e Expressão
Universidade Federal de Santa Catarina
Orientadora: Prof.a. Dra. Maria Lúcia de
Barros Camargo

Ilha de Santa Catarina

**“ESTRATÉGIAS FELINAS
Discurso Poético X Mídia
na Poesia Brasileira Contemporânea:
Armando Freitas Filho e Sebastião Uchoa Leite”.**

RENATO TAPADO

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LETRAS

Área de concentração em Teoria Literária, e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Letras - Literatura Brasileira e Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina.



Prof. Dra. Maria Lúcia de Barros Camargo
ORIENTADORA



Prof. Dra. Ana Luíza Andrade
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:



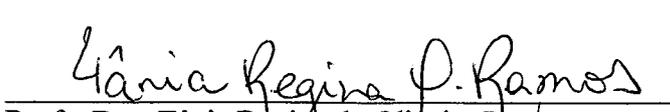
Prof. Dra. Maria Lúcia de Barros Camargo
PRESIDENTE



Prof. Dra. Iúmna Maria Simon (USP)



Prof. Dr. Raúl Antelo



Prof. Dra. Tânia Regina de Oliveira Ramos
SUPLENTE

(...) e aí da fatal curiosidade que através de uma fresta foi capaz de sair uma vez do cubículo da consciência e olhar para baixo, e agora pressentiu que sobre o implacável, o ávido, o insaciável, o assassino, repousa o homem, na indiferença de seu não-saber, e como que pendente em sonhos sobre o dorso de um tigre.

Nietzsche, *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral.*

A nós, que nos acreditamos ligados a uma finitude que só a nós pertence e que nos abre, pelo conhecer, a verdade do mundo, não deveria ser lembrado que estamos presos ao dorso de um tigre?

Michel Foucault, *As palavras e as coisas.*

É nas trincheiras da arte que se encontram os núcleos de resistência dos mais conseqüentes ao rolo compressor da subjetividade capitalística, a da unidimensionalidade, do equivaler generalizado, da segregação, da surdez para a verdadeira alteridade.

Félix Guattari, *Caosmose - um novo paradigma estético.*

AGRADECIMENTOS

À Maria Lúcia, pela paciência lírica.

À Lú, por gravar comigo.

Ao Giovanni, pelas assistências técnicas.

À CAPES, pelo apoio à pesquisa.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO: A poesia do lado de fora	01
2 ARMANDO FREITAS FILHO: A POÉTICA DE UM CORPO EM PERIGO...	10
2.1 <i>Contra a idade média: a construção de um território culto</i>	11
2.2 <i>Delírio a rigor: discurso e subjetividade</i>	26
2.3 <i>Cru, alto e bruto: violência e erotismo</i>	43
2.4 <i>Entre cálculo e acaso: vanguarda x mídia</i>	59
2.5 <i>Sem apoio, mira, nem lugar marcado: uma poética</i> <i>desdobrável</i>	65
3 SEBASTIÃO UCHOA LEITE: UMA POÉTICA DA FELINIDADE	74
3.1 <i>Onde se esfuma tudo: mescla de territórios</i>	75
3.2 <i>Entre as vias venenosas: a auto-ironia</i>	91
3.3 <i>No pulo e no despulo: uma poética da felinidade</i>	114
4 ARMANDO FREITAS FILHO E SEBASTIÃO UCHOA LEITE: POÉTICAS DESDOBRÁVEIS	137
5 BIBLIOGRAFIA	148

RESUMO

A presente Dissertação analisa na produção textual de Armando Freitas Filho e Sebastião Uchoa Leite o conflito entre a mídia, como veiculadora de discursos homogeneizantes na sociedade, e o discurso poético como voz alternativa, marcada pela singularidade e pelo exercício crítico em relação às noções de sujeito, subjetividade, verdade, discurso. Para isso, foram estudadas principalmente obras escritas nos anos 1980.

ABSTRACT

The present dissertation analyses, in texts produced by Armando Freitas Filho and Sebastião Uchoa Leite, the conflict between the media as a means for discourse homogenization in society, and the poetic discourse as an alternative voice, characterized by its singularity and by the exercise of criticism in relation to the notions of subject, subjectivity, truth, discourse.

INTRODUÇÃO:
A POESIA DO LADO DE FORA

*Me alimento com o élan
que vem das margens*

Armando Freitas Filho

*Poesia é a sombra
Em guarda atrás de alguém*

Sebastião Uchoa Leite

No texto “O Salão de 1859”, na parte intitulada “O público moderno e a fotografia”, Charles Baudelaire escreve: “A poesia e o progresso são dois ambiciosos que se detestam com um ódio instintivo e, quando se cruzam no mesmo caminho, é preciso que um se submeta ao outro.”¹

Essa incompatibilidade, para Baudelaire, estava associada ao desenvolvimento daquilo que Walter Benjamin chamará de reprodutibilidade técnica², ou seja, a possibilidade de reprodução em massa de um produto cultural. Baudelaire atacou o advento da fotografia como algo que permitiria conquistar o espaço da arte através da vulgarização da imagem. Na realidade, o desenvolvimento de uma produção cultural em massa – como a fotografia, o cinema, a revista – foi o acompanhamento, a nível da cultura, de um processo de internacionalização e homogeneização de mercados e capitais. Mais do que o problema levantado por Baudelaire – o fato de a fotografia satisfazer o gosto do público pela “natureza”, ao passo que a arte trabalhava com a fantasia –, a questão da reprodução em massa de produções culturais aponta para uma democratização do consumo que está longe de aproximar o artista da sociedade; pelo contrário: a partir daí, o artista disposto a não fazer parte do mercado se isola cada vez mais, assumindo uma marginalidade em relação aos discursos que passam a ser veiculados cada vez mais pelo rádio, pelo cinema, pelas revistas, mais tarde pela televisão.

¹ BAUDELAIRE, Charles. “O Salão de 1859”. In: COELHO, Teixeira (seleção). *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 72-73.

² BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas. Vol. 1: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 165-196.

Do ponto de vista cultural, o século XX pode ser visto como o do desenvolvimento desse processo de homogeneização a partir de meios de comunicação de massa, com produtos que circulam a nível mundial, além de modas, hábitos, sensibilidades forjadas através desses meios, sobretudo por imagens.

Com a impossibilidade de esses meios se tornarem, de alguma maneira, “revolucionários” – segundo a crença de W. Benjamin em relação às potencialidades do cinema³ –, restou ao artista em geral um espaço reduzido, marcado pela marginalidade de um discurso que trabalha sobre outras bases e outros fins, e que circula entre um público pequeno.

O mesmo W. Benjamin alertou sobre a *pobreza de experiências* que vive o homem moderno⁴. De certa maneira, a indústria cultural se desenvolveu sobre essa carência, oferecendo ao público massivo um simulacro de experiências – sobretudo, a partir da segunda metade do século, experiências visuais. E é esse rol de simulacros que T. Adorno vê como uma “antidesmistificação” e um “antiiluminismo”⁵.

Mas, durante todo o século, sobretudo a partir dos movimentos de vanguarda dos anos 1910-1920, a relação dos artistas com a indústria cultural sempre foi ambígua, ora rejeitando-a totalmente, ora apropriando-se de alguns de seus elementos. Na época atual, em que é indiscutível a soberania da produção cultural em massa na formação da subjetividade, a situação da arte é de

³ Ibidem.

⁴ BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In: *Obras escolhidas*, op. cit., p. 114-119.

⁵ ADORNO, Theodor. “A indústria cultural”. In: COHN, Gabriel (org). *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Cia. Editora Nacional / Edusp, 1971, p. 287-295.

marginalidade, mesmo que sua relação com os discursos veiculados pela mídia seja de entrelaçamento, de apropriação. E a produção poética – menos “assimilável” à indústria cultural, por não trabalhar com sons (no sentido da música) nem com imagens – vê-se mais marginal ainda.

Mas não se trata de uma questão de “espaço” na mídia. A verdadeira condição do artista e do poeta atuais é a de excluir-se da mídia, por trabalharem com um discurso que é frontalmente oposto aos discursos que ela veicula. Tampouco se trata de uma fuga dos produtos da indústria cultural. Veremos que os dois poetas aqui estudados acabam incorporando algo da mídia, de alguma maneira, sendo que Sebastião Uchoa Leite de maneira mais consciente e proposital que Armando Freitas Filho, que tem uma relação mais negativa com a indústria cultural.

De qualquer forma, o tema do conflito entre o discurso poético e os discursos veiculados pela mídia não são interessantes para esta pesquisa *per se*, mas como um confronto emblemático entre o poeta e a sociedade: confronto que informa sobre a condição do artista contemporâneo.

Neste sentido, não serão analisados aqui aspectos da produção da mídia, mas sim a forma como aquele conflito aparece na produção textual desses dois poetas brasileiros contemporâneos: Armando Freitas Filho e Sebastião Uchoa Leite⁶.

⁶ Os livros analisados serão dos anos 1980. De Armando Freitas Filho: *De cor (1983-1987)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988 e *Cabeça de homem (1987-1990)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. De Sebastião Uchoa Leite: *Isso não é aquilo (1979-1982)*, *Cortes / Toques (1983-1988)*, ambos reunidos no volume *Obra em dobras (1960-1988)*. São Paulo: Duas Cidades, 1988, e *A uma incógnita (1989-1990)*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

Não é por acaso que esse tema do conflito entre discurso poético e mídia pode ser rastreado na obra desses dois poetas: trata-se de uma postura mais ampla, que demonstra estratégias poéticas que repensam a tradição poética brasileira sobretudo a partir dos anos 1980.

Nos últimos vinte anos, pode-se dizer que a produção poética brasileira se enriqueceu pelo menos em relação à variedade de seus recursos: apropriando-se não só da experiência recente da Poesia Concreta (anos 1950/60), como da dicção irreverente da chamada Poesia Marginal (anos 1970), e reavaliando, de alguma maneira, o legado modernista da geração de 1922, os poetas mais atuais se recusam ao encerramento nesta ou naquela solução estética, para fundarem uma relação mais abrangente e crítica com o discurso poético.

Esse enriquecimento se deu por diversos fatores mas, sem dúvida, o esgotamento da idéia de vanguarda contribuiu para que os autores contemporâneos buscassem outras estratégias.

Com efeito, a idéia de uma “vanguarda” da poesia - ou da cultura em geral -, que havia sido pleiteada e assumida pelos artistas dos anos 1910-1930 no mundo ocidental, é retomada nos anos 1950 numa conjuntura totalmente diversa. Ao invés da revolta contra os valores morais e culturais de uma burguesia cada vez mais internacionalizada e provocadora de guerras, a “vanguarda” dos anos 1950 buscava a utopia de uma arte “avançada”, que pudesse transformar o produto artístico num bem de consumo.

No bojo do surto desenvolvimentista no Brasil dos anos 1950, a crença na tecnologia como fator de progresso e na internacionalização da cultura

estimulava uma produção poética marcada pela “novidade” e pelo rigor na construção formal⁷.

De um lado, então, foi rechaçada a presença do sujeito poético, da “inspiração”, do “eu”; de outro lado, foi supervalorizada a marca da execução, da estrutura da obra, da “modernidade” de seus recursos, em oposição às maneiras consideradas “tradicionais” de se fazer arte.

A partir dos anos 1970, no entanto, a idéia de vanguarda perde o fôlego, e hoje parece anacrônica, mas não apenas porque mudaram as condições históricas que permitiram a crença na idéia de transformação social a partir da arte: também - e principalmente, creio - porque passou-se a discutir e a questionar as premissas da idéia de “vanguarda”, ou seja, passou-se a desconfiar da idéia de se impor ou dirigir uma estética como algo mais “avançado” na sociedade.

Na esteira de uma crítica geral da cultura, não só os discursos políticos conservadores foram afetados em sua aparente eficácia: também os discursos da esquerda e os estéticos foram alvo da desconfiança crítica. Há uma revisão geral da Modernidade, não só no sentido de apontar a sua “ineficácia histórica”, mas principalmente no de detectar em suas bases as contradições que implicaram a crença na idéia de vanguarda e de progresso.⁸ Neste sentido, a produção poética

⁷ Segundo Andreas Huyssen, “(...) uma questão fundamental é até que ponto modernismo e vanguarda, como formas de uma cultura de oposição, estiveram, entretanto, conceitual e praticamente ligadas à modernização capitalista e/ou ao vanguardismo comunista, esse irmão gêmeo da modernização.” (“Mapeando o pós-moderno”. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (org). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 24. Para Huyssen, também os anos 1950 marcaram essa ligação com a modernização.

⁸ Para Eduardo SUBIRATS, “(...) a utopia social e cultural das vanguardas, de signo revolucionário e emancipador, carregava implícitos os momentos de sua integração a um processo regressivo de colonização tecnológica da vida, e racionalização coercitiva da sociedade e da cultura.” In: *Da vanguarda ao pós-moderno*. São Paulo: Nobel, 1987, 3. ed, p. 2.

a partir dos anos 1980 se realiza, ao mesmo tempo, apropriando-se de, e criticando a tradição moderna.

Além disso, nesse período - dos anos 1960 até hoje -, os meios de comunicação de massas de desenvolveram de maneira extraordinária no Brasil, conformando uma nova realidade cultural que afeta todo o campo da informação, e acaba entrando em conflito direto com as formas culturais de circulação mais restrita, como a literatura, o teatro, o cinema não-hollywoodiano, e outros. Muitos daqueles recursos apregoados pelas vanguardas foram absorvidos e utilizados pela mídia, assim como a circulação da poesia, do cinema, do teatro foram restringindo-se cada vez mais, não apenas por razões econômicas, mas porque a arte representa, nesta conjuntura, um discurso marginal, que não encontra interesse nem diálogo na sociedade massificada e homogeneizada.

Ao mesmo tempo em que a produção poética se desviava criticamente da idéia de vanguarda e reforçava o diálogo com a tradição, também discutia essa realidade da mídia como veiculadora de discursos homogeneizantes.

É nesse sentido que vejo a produção poética de Armando Freitas Filho e Sebastião Uchoa Leite: como representativas do conflito entre discurso poético e discursos veiculados pela mídia, conflito esse que aparece na poesia de ambos como problematização não só da existência da poesia no mundo atual, mas como desconfiança crítica dos discursos em geral.

Num depoimento ao evento “Artes & Ofícios da Poesia”, realizado em São Paulo em 1990, Sebastião Uchoa Leite relaciona algumas preocupações de sua poesia recente:

Enfim, emergiam temas como a crítica do discurso poético, a crítica do discurso político e os limites entre a ficção e o real, paralelamente acompanhados por uma espécie de metapoética progressiva que recusa o vitalismo, afirma a desimportância do discurso poético e as dificuldades desse discurso ter um sentido e um lugar dentro do discurso social em geral.⁹

A pesquisa procurará mostrar como esse enfrentamento do discurso poético com o “discurso social em geral” aparece na produção textual de Armando Freitas Filho e Sebastião Uchoa Leite.

Os dois poetas possuem estratégias diferenciadas em relação aos discursos veiculados pela mídia. Essas posturas diferentes, entretanto, têm em comum a intenção crítica e a construção de um discurso alternativo. São produções textuais altamente significativas dentro da produção poética brasileira contemporânea, e desmentem a idéia – proclamada por muitos – de que não há nada de importante na poesia atual. Pelo contrário, a pesquisa pretende realçar a relevância dessas duas poéticas como representativas não só da condição do discurso poético em nossos dias, como também da permanência do *moderno* no chamado *pós-moderno*, da imbricação desses dois conceitos e, portanto, da atualidade da poesia brasileira no tocante à discussão sobre a cultura contemporânea.

⁹ UCHOA LEITE, Sebastião. “Gênese de um processo poético”. In: MASSI, Augusto (org). *Artes & Ofícios da Poesia*. Porto Alegre: Secretaria de Estado da Cultura de S. Paulo/Artes & Ofícios, 1991, p.308-312.

ARMANDO FREITAS FILHO: A POÉTICA DE UM
CORPO EM PERIGO

Lá fora é a guerra

Armando Freitas Filho

CONTRA A *IDADE MÍDIA*: A CONSTRUÇÃO DE UM
TERRITÓRIO CULTO.

A construção de um território culto na poesia de Armando Freitas Filho se dá, num primeiro nível de evidência, pela crítica à cultura da mídia e pelo conseqüente reforço do discurso poético. Com efeito, na poesia de Armando Freitas Filho, os elementos relacionados com a tecnologia eletrônica e os meios de comunicação têm uma presença anônima, impessoal, como relações instantâneas desprovidas de historicidade, mas marcadas pela velocidade do igual, do mesmo, que a mídia articula para destruir a diferença. Contra isso, Armando Freitas Filho delimita um território culto, produtor de discursos críticos que se pautam pelo conflito com os discursos massivos que circulam na sociedade. Assim, no poema “Matéria”¹⁰, o poeta afirma que “escrever é uma pedraria”. Esse texto fala de castelos que são “o sonho de pedras”, vendo a literatura como um trabalho de destruição / construção. Mas esse “castelo” também nos remete a um espaço fechado, um isolamento da palavra poética. Diz Armando Freitas Filho:

.....
 Se me atirasse daqui
 de uma de suas torres de marfim
 cairia, talvez
 inteiro
 em corpo reduzido
 na página de qualquer jornal.

¹⁰ FREITAS FILHO, Armando. *De Cor (1983-1987)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 65.

A queda, nesse caso, não retoma a velha discussão entre a “torre de marfim” e o enfrentamento com a realidade. Armando Freitas Filho se esquivava desse falso problema para entrar em outro, o da tentação do suicídio poético (Rimbaud) ou a alternativa da mídia. “Em corpo reduzido” o poeta veicula-se, diagramado, na despoetização cotidiana dos meios de comunicação de massa. Longe da sedução modernista (Oswald de Andrade escreveu: “No jornal anda todo o presente”¹¹, e Manuel Bandeira tirava o poema “de um jornal”), aqui se instala uma vertigem:

Da idade média de todos os meios
 espremo o que escrevo
 e o que sobra, só
 é o nu sem nuvens
 tão no extremo terrível do trampolim¹²

A construção desse território culto em oposição à mídia e sua banalização se faz também com referências a um universo cultural “erudito”, marcado por nomes ligados a um núcleo importante da Modernidade. Assim, poetas como Novalis, Rilke, Edgar Allan Poe, Gérard de Nerval, Lautréamont, Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé, Tristan Corbière, Paul Valéry, Ezra Pound e Borges comparecem nos textos de Armando Freitas Filho como elementos aglutinadores de uma discussão retomada agora, ou seja, a do lugar do artista na sociedade. São pontos de referência para a reflexão do sujeito poético. Assim, a dureza

¹¹ ANDRADE, Oswald de. “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”. In: *A utopia antropofágica*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura / Globo, 1990, p. 44.

¹² FREITAS FILHO, Armando. “Na mesa morta”. In: *De Cor*, op. cit., p. 64.

destes tempos para o poeta remete Armando ao poema “Ouro Preto”¹³, compondo a imagem mineral da solidão e da resistência:

Pound tem o perfil arrancado
de montanha.

Por outro lado, essa resistência da poesia na “idade média” (expressão de Armando Freitas Filho) se problematiza em sua própria expressão e inventividade, num esgotamento da forma. O poeta, então, ao mesmo tempo em que se solidariza com a tradição, percebe uma encruzilhada:

Poe. Pound. Pós.
Baudelaire entra no ar
como uma bandeira.
Somos esses passos
perdidos no deserto:
neste lugar-comum nenhum
em pedaços.¹⁴
.....

Além desses nomes, Armando Freitas Filho se vale de artistas de outras áreas, como Marcel Duchamp, Hans Arp, Maliévitch, Igor Stravinsky, Jean-Luc Godard, Wim Wenders, entre outros. São artistas que estiveram ligados às vanguardas históricas, ou renovaram a linguagem artística em décadas posteriores. A memória de Armando Freitas Filho é plena de referências culturais. Para além da subjetividade implícita nos textos do poeta, há a presença de lembranças singulares, vinculadas a sujeitos-artistas embrenhados na mesma

¹³ Ibidem, p. 27.

¹⁴ “Última forma”. Ibidem, p. 28.

discussão de um enfrentamento com a linguagem e desta com o mundo atual. Quando não são diretamente nomeados, aparecem de outra forma – em elipse –, como no caso de Borges, entrevisto em seu “último suspiro no labirinto”, e “bengala / balão e rosto extremo dos cegos”¹⁵.

Mas esses sujeitos marcados por sua inserção crítica e conflituosa na Modernidade são recuperados por Armando Freitas Filho como fantasmas que dançam em torno de uma perda. Na seqüência “Poe. Pound. Pós”¹⁶, a tradição se interrompe num “deserto” de formas, “neste lugar-comum nenhum / em pedaços.” Assim como em “A morte de Mallarmé”¹⁷, também marcada por “desertos” e destruição, resta ao sujeito um trabalho de Sísifo de reconstrução benjaminiana¹⁸ (“as almas / alavanca das ruínas”), onde Nerval, Laforgue, Lautréamont, Corbière, Poe, Baudelaire, Novalis e Valéry transitam – fantasmas atuais – num deserto “volantes, sem nuvens, somente vídeos”. O olhar do poeta se vale da experiência acumulada da tradição que não “venceu” o *moderno*: esses olhares persistem, instigam Armando Freitas Filho a ver a contemporaneidade “com óculos Rimbaud”¹⁹. O que não é nomeado são as marcas de uma cultura *tele*, que cria a realidade a partir da distância do sujeito. Aqui só aparecem os aparelhos impessoais (vídeo, telefone, televisão, gravador, máquina fotográfica, fotocopiadora) de uma tecnologia da experiência virtual, empobrecedora e unilateral, que faz com que o poeta retome o passado em busca de apoio. Daí

¹⁵ “Tango”. Ibidem, p. 34.

¹⁶ “Última forma”. Ibidem, p. 28.

¹⁷ Ibidem, p. 30.

¹⁸ Se, por um lado, o *Angelus Novus*, de Paul Klee, representa para Benjamin a história empurrada pela tempestade do progresso, acumulando ruínas atrás de si, por outro lado o pensador alemão reivindica reconstruir essa história “a contrapelo”, construí-la de novo, de acordo com as perguntas do presente.

¹⁹ FREITAS FILHO, A. *De Cor*, op. cit., p. 33.

essa *memória cultural* surgir como contraponto à *memória do corpo*, da subjetividade presente nos textos do poeta. Memória que investiga a partir do questionamento de suas escolhas na tradição, para atacar o presente midiático, como no texto “Instalação para Benjamin”²⁰, onde Armando Freitas Filho pergunta:

Uma vida, uma aura, um halo
sem vídeo que os registre e fixe
poderão resistir

sozinhos
não apodrecendo, ao ar livre?
.....

Além desses rastros da tradição literária e do uso de expressões em outras línguas (latim, francês, inglês), que apontam para um leitor com uma bagagem cultural considerável, a construção de um território culto em Armando Freitas Filho se dá também como delimitação de um campo *poético*, em que a linguagem se apresenta como articulador principal dessa marca de identidade. Os textos de Armando Freitas Filho são marcados por essa “poeticidade” que remete a muitos dos recursos literários identificáveis sobretudo na poesia moderna. A valorização da *palavra* ao invés da *idéia* – via Mallarmé –, a preocupação em armar um jogo de correspondências sonoras e o uso da ironia como atenção constante à pobreza de sentidos da vida moderna, colocam Armando Freitas Filho no centro dessa “poeticidade” a que me referi. Em primeiro lugar, o poeta trabalha com desenvoltura no exercício de um tecido verbal marcado pela armadura sonora,

²⁰ Ibidem, p. 36.

em assonâncias e aliterações mescladas, como em: “em neon / néant – e náusea”²¹, “– ursos, russos, urss –”²² ou “apenas pés palitos em saltos altos / em apuro no ápice do precipício”²³. Mais do que meros jogos sonoros, esses exercícios fundem som e sentido, tornando a expressão da perplexidade frente ao mundo inseparável da estrutura dessa expressão. Assim, no “deserto” não nomeado, o poeta escreve com instrumentos exauridos: “(Crosses ou Bics já secas / só riscam o papel – cegas / até furar)”²⁴, numa realidade em que a importância do sujeito se reduz: “(minimal, sutil, nihil obstat)”²⁵. Assim também a linguagem quase erótica em sua sonoridade significativa dos versos:

.....
 Coxas ortodoxas, em X
 em versus: uma poça de alma
 um pouco de água.
 Uma garça
 pouisa um ponto antes de se esgarçar.²⁶

A ironia constante em Armando Freitas Filho também se constrói conjuntamente com os jogos sonoros, onde o poeta opera uma vinculação estreita entre um recurso e outro, como no caso de: “altas voltagens que não caem”²⁷,

²¹ “Torpedo”. Ibidem, p. 29.

²² “Atropelamento e fuga”. Ibidem, p. 39.

²³ “Duas vidas”. Ibidem, p. 68.

²⁴ FREITAS FILHO, A. “2:42”. In: *Cabeça de homem (1987-1990)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. p.23. No livro *longa vida*, Armando Freitas Filho tem uma série de poemas em torno do ato de escrever, e num deles também fala da “Bic, a Cross, (...), a Pilot, com suas ligas roxas / a velha Parker / com a tinta do meu sangue / quase seco”(p. 25). Além dos laços entre vida e expressão, vemos o uso das marcas como presença do mercado, o antigo (“a velha Parker”) aliado ao novo (Cross), bem como o “de massas” (Bic) junto ao mais sofisticado (Cross). FREITAS FILHO, Armando. *longa vida (1979-1981)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

²⁵ “Trailer”. In: *De Cor*, op. cit., p. 79.

²⁶ “Para um verão”. Ibidem, p. 76-77.

²⁷ “Sem óculos”. Ibidem, p. 31.

“Confissões para nenhum olvido”²⁸, “Lady Day ou Die”²⁹ ou ainda: “1/4 de mim se fecha / ao abrir a porta / do outro quarto”³⁰. Ironia que também está presente nos títulos dos poemas, em que o poeta mostra sua preocupação em “completar” o texto – ou apresentá-lo de alguma maneira. São exemplos: “Com óculos Rimbaud”, “Atropelamento e fuga”, “Nu de verão subindo a escada”, “Um pouco de bacon”, “Cru e digital”. A ironia se associa com a surpresa, onde Armando Freitas Filho se vale desse recurso comum na poesia moderna para realizar pequenos desvios – morfológicos, sintáticos ou semânticos – que aguçam o ouvido/senso do leitor para uma leitura diversa. É o caso de desvios mínimos, mas de grande impacto, como em “idade mídia”, “surto-circuito”, “lance de dardos”, “louco tempo depois”, “Ligo o ar emocionado” e outros. A nível sintático, Armando Freitas Filho também constrói estruturas que desconcertam a expectativa do leitor, como nos exemplos: “E o branco desta folha, aí fora”, misturando os registros de proximidade (desta / aí fora), “nenhuma gota de / veludo alguma”, “e o algum azul”, “E nesta língua em que falo, moro, morro / escrevo e estrela” (substantivo-surpresa no final), a frase inteira: “A ódio.”, e a expressão “através persiânico” (*a la* Guimarães Rosa). Por último, Armando Freitas Filho se vale de trocadilhos, ambigüidades e anagramas como forma de forjar outras leituras possíveis, o que reforça a “apresentação” de um domínio lingüístico próprio do discurso poético, que se caracteriza, não raro, pela criação de uma linguagem criativa em relação à língua. Aqui figuram expressões como

²⁸ “Vitrola”. Ibidem, p. 37.

²⁹ Ibidem

³⁰ “Hot. Mot. Res.”. Ibidem, p. 44.

“Chove em todos os sentidos”, “a operação desesperada / para prender o ar livre”, “todo ponto é final / e nem saltando / com uma escrita automática na mão / consigo atingir os sentidos que fogem”, “o que toca no fundo: / mergulhador e caixa de música”, “você está por um fio / e só ouve o outro lado”, assim como os jogos anagramáticos como “Olga não é um lago” e “Auréola, pérola, alegoria – allegro, não.”

Outra série de desvios se dá pelas imagens enigmáticas, quase surrealistas, que Armando Freitas Filho cria, numa operação que tende a desconcertar o leitor. Por um lado, há os versos enumerativos que apresentam termos sem relação aparente entre si, como: “Xerox, tigre e terror”; “nu, solo, martelo”; “há água, alma, exclamação (!)” ou: “Espéculo, pégaso, engenharia.” Por outro lado, há as afirmações incongruentes: “e desligo a árvore final da paisagem”, ou imagens estranhas como: “enquanto o telefone toca / toca sem parar / no chão do cemitério / entre túmulos e estátuas trêmulas / abaladas pelo vento.” Nada aqui é evidente (Valéry: “o evidente não existe”), e o poeta recorre à vertigem de um discurso cujo sentido se rompe, se esquia, provocando no leitor uma sensação de insegurança.

Para Roland Barthes, “a Doxa é a opinião corrente, o sentido repetido, *como que casualmente*. É a Medusa: ela petrifica os que a olham. Isso quer dizer que ela é *evidente*.”³¹ Em Armando Freitas Filho, o olhar da Medusa faz estragos: ela age, segundo o poeta, “disparando por de trás / dos óculos escuros”: “ela mata com os olhos”, “não usa as mãos / nem a alma do corpo / que

³¹ BARTHES, Roland. “Medusa”. In: *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo, Cultrix, 1977, p. 131.

ficou em outro lugar –/ marmórea.” O resultado dessa relação visual com Medusa é que: “Esses corpos não falam / amordaçados pela nudez / (...) / acabam por ficar estátuas”, “só estátuas vazias, formol / silêncios forçados por algodão.”

Assim, se para Barthes livrar-se da Doxa implica postular um paradoxo, a construção textual vertiginosa – tanto em sua velocidade quanto em suas imagens enigmáticas, foras da lógica convencional –, além de *escriptível* (isto é, o que se lê com dificuldade, o que se choca contra um “regime de leitura” convencional), se torna *receptível*, ou seja,

o ilegível que prende, o texto ardente, produzido continuamente fora de qualquer verossimilhança e cuja função – visivelmente assumida por seu escriptor – seria a de contestar o constrangimento mercantil do escrito; esse texto, guiado, armado por um pensamento do *impublicável*, atrairia a seguinte resposta: não posso ler nem escrever o que você produz, mas eu o *recebo*, como um fogo, uma droga, uma desorganização enigmática.³²

O texto de Armando Freitas Filho é sempre, por um lado, enigmático, mas por outro lado se insere na tradição moderna do *estranhamento* como procedimento destinado à surpresa dos sentidos possíveis e à provocação a uma leitura desautomatizada.

Fechando o círculo de uma estrutura textual que se apresenta como “cultura” no sentido de explicitar as leituras do poeta e seus recursos, esses desvios não raro se associam àquelas referências nominais da Modernidade. Nesses casos, os desvios semânticos irônicos exigem um leitor também imerso

³² BARTHES, “Legível, escriptível e mais além”. In: *Roland Barthes por...*, op. cit., p. 127.

na tradição, como base para um diálogo onde a cumplicidade com as questões contemporâneas da situação atual da poesia num mundo midiático é fator essencial à operação de leitura. É o caso do texto já citado “Com óculos Rimbaud”³³ (desvio em relação a “Rayban”), em que Armando Freitas Filho “cita” textos do poeta francês:

.....
 E o branco desta folha, aí fora
 neste barco livre
 não seria alvo
 dessas iluminações sobressaltadas.

onde se troca “*bateau ivre*” por “barco livre” e se faz referência ao poema “*Illuminations*”, numa relação irônica com as luzes da TV referidas anteriormente no mesmo texto. Na segunda parte do poema, Armando Freitas Filho também remete à Rimbaud e sua “*Une saison en enfer*”, quando escreve: “numa estação de ferro”. Mais difícil ao leitor é identificar passagens como os versos “Antes de virar cadáver / osso, pó filha da puta”, que fazem parte do poema “Código de barras”³⁴ e que pertencem, na verdade, a um texto de Mário de Andrade³⁵.

Caberia ainda fazer referência ao uso da metáfora como marca do “domínio da matéria poética” com que o poeta se diferencia da cultura da mídia para afirmar um espaço discursivo alternativo.

³³ FREITAS FILHO, A. *De Cor*, op. cit., p. 33.

³⁴ *Idem*, *Cabeça de homem*, op. cit., p. 99.

³⁵ Citado por COUTO, José Geraldo e CARVALHO, Mario Cesar in: “Vida do escritor foi um ‘vulcão de complicações’”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26/09/93.

É comum em sua poesia expressões como “o mármore do deserto”, “o chuveiro de lágrimas”, “mão-caranguejo”, “cachoeira acesa de cabelos louros”. Mas elas são criadas também a partir de referências culturais, que reforçam a constituição do campo literário: é o caso de “O canto do cisne é o último sinal / ou um ponto de interrogação?”, “Se me atirasse daqui / de uma de suas torres de marfim”, “com uma escrita automática na mão”, “um lance de dardos / jamais abolindo o azar”.

Há um jogo metafórico que aparece poucas vezes na poesia de Armando Freitas Filho, mas é significativo por tratar-se da reflexão sobre sua própria poética e sua forma de inserção na tradição. Refere-se à imagem – cara aos parnasianos – do poema como *jóia*, imagem associada a muitas outras que consideram o exercício poético como trabalho de construção perfeita, de engenheiro ou arquiteto (como no caso de João Cabral).

Na obra de Armando Freitas Filho, a subjetividade – relegada a segundo plano nos diversos “classicismos”, e em projetos de vanguarda como foi o caso da Poesia Concreta – é um elemento não só presente, mas articulador da dicção poética. Neste sentido, Armando Freitas Filho recupera uma poesia que era praticada por Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, onde vida e expressão estavam extremamente imbricadas, e a exemplo de Ana Cristina Cesar, resgata uma poesia marcada pelo “eu” lírico tanto quanto pela leitura da tradição. Essa leitura não desconhece a preocupação com o trabalho sobre a linguagem e com a lição de Mallarmé (“poesia se faz com palavras, não com idéias”), retomada também por Drummond no texto “Procura da poesia”. Mas em

Armando Freitas Filho, o conflito entre vida e morte, expressão e mudez, também se traduz no embate entre trabalho e subjetividade. Aí entra a metáfora da *jóia*. No poema “Edifício libera”³⁶, o poeta se pergunta sobre como articular uma poesia que “ouça” o subjetivo:

O que fazer
 com os timbres
 destas imagens-manequins
 sensações fora do estojo

Ao contrário da “segurança parnasiana” em buscar a expressão “exata”, “lapidar”, Armando Freitas Filho repõe constantemente a questão, num ambiente aparentemente esgotado, onde “tudo são jóias usadas e sentidas”³⁷. O dilema é adequar essas “sensações” à letra, ou arrancá-las desse espaço cerrado, “pedra trancada no veludo / do estojo, fechado / no chumbo do cofre mais cego.”³⁸

Armando Freitas Filho não parte somente da idéia mallarmeana de *trabalho com a palavra*, mas também do *acaso*. No poema “Pequena morte”³⁹, ele remete a uma poética própria, onde a expressão se faz “combinando músculos e números / entre cálculo e acaso”. É que o poeta, quando se instala num campo povoado de nomes fortes da tradição poética contra um mundo midiático, não o faz descartando a crise que, pelo menos desde o final do século passado, instiga o escritor à permanente reflexão sobre seu próprio trabalho, sobre a distância entre a linguagem e o mundo, “as palavras e as coisas.”

³⁶ Idem, *De Cor*, op. cit., p. 23.

³⁷ “1986”. Ibidem, p. 72.

³⁸ “Para um verão”. Ibidem, p. 74.

³⁹ Idem, *Cabeça de homem*, op. cit., p. 101.

Armando Freitas Filho, então, não busca a “expressão exata”, mas luta com ela. No livro intitulado *Números anônimos* (que não faz parte do *corpus* aqui estudado), há um poema que resume essa poética pessoal, que transcrevo a seguir:

Gritos por dentro
 que acabam calados
 na boca do céu.
 Píncaros! Terrível.
 Qualquer palavra que tenha escarpas
 sentidos ou ritmos de perfis agudos
 de sprinter e sentinela
 em arrepiadíssimos despenhadeiros.
 Sem luxo.
 Sem o encaixe justo da jóia no estojo.⁴⁰

Os dois últimos versos retomam a metáfora para reivindicar uma liberdade de trânsito entre o corpo e a expressão, entre vida e letra. E é essa ligação entre esses dois termos que confere ao discurso poético de Armando Freitas Filho um lugar à margem em relação à cultura hegemônica, de onde o poeta exerce uma crítica ao empobrecimento não só da vida cultural em geral mas, implicitamente, do próprio discurso poético que, ao perder lugar no tecido social, poderia ser levado também a uma “renovação” pela simplificação e adequação ao “regime de leitura” vigente.

A crítica à mediocridade midiática, então, passa não só a nível temático, mas pela delimitação desse território culto marcado por uma leitura crítica da

⁴⁰ Idem, *Números anônimos (1990-1993)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p. 61.

tradição, onde Armando Freitas Filho vai buscar, nas ruínas do Moderno, recursos capazes de armá-lo contra o estado de coisas atual da poesia.

DELÍRIO A RIGOR: DISCURSO E SUBJETIVIDADE

A poesia de Armando Freitas Filho se pauta por um evidente conflito entre vida e morte, entre um corpo que busca uma saída para o diálogo verbal/sexual e os limites impostos pela ameaça da mídia e da cultura de massas como discursos do Mesmo.

Esse conflito é marcado por dois recursos básicos: de um lado, o poeta explicita os signos da presença ostensiva do sujeito (que se contrapõe, em seus textos, ao seu desaparecimento); de outro lado, ele constrói uma violência que é uma ameaça àquele sujeito visível. Vejamos, como exemplo, o poema “Até dez”⁴¹:

O coração bate –
 boxe –
 luva vermelha
 solar, no plexo
 sem abrir mão de vida nenhuma.
 O pouco de você
 que ficou no ar
 não passa:
 permanece doendo
 no lugar
 onde tocou e pisou
 parado
 onde não há vento
 cinema
 e pesa seu peso
 em sangue imóvel
 sob terno fechado
 com o rigor
 que a morte pede
 e depois, no subterrâneo
 perde-se
 de encontro à pedra
 o mármore
 para apodrecer bruto
 arrebatado, terra adentro

⁴¹ Idem, *Cabeça de homem*, op. cit., p. 47.

até os dentes, sem cara:
 flores sem fôlego
 nos ramos e ramais
 todos secos e ocupados
 por céu, vazio e inverno.

Há a presença de Ana Cristina Cesar neste poema, como em tantos outros de Armando Freitas Filho. Ao invés de ignorá-la como um dado “biográfico”, é preciso justamente salientá-la como marca da vida inscrita no poema (mas, ao mesmo tempo, da morte que ronda o sujeito). Vida que se instala também, ao fechar-se o texto, como correspondência entre alma e mundo, entre as sensações e dor e a paisagem de “céu, vazio e inverno”. É clara, portanto, a opção pela subjetividade, mas não aquela que pretende exprimir um estado interior, mas sim explicitar um conflito.

O poema se abre por uma das imagens mais desgastadas da “figuração da intimidade”, que é a do “coração”. Mas Armando Freitas Filho já inscreve aí a violência que ainda nem é externa, mas intrínseca à vida, à alma. O que “bate – boxe” como sobrevivência em meio à luta constante, mas que não abre mão da vida, como uma escritura que não ignora a subjetividade. E essa escritura, suspensa num tempo doloroso e inerte, “onde não há vento / cinema”, resente-se da vigilância próxima da morte. Morte que causa uma perda (vejam-se as negações *não, nenhuma, sem*), “que ficou no ar / não passa”.

A imagem de aparelhos de telecomunicações, em Armando Freitas Filho, constantemente aponta para uma ausência e um vazio, uma contradição onde a característica principal dos aparelhos, longe de estabelecer comunicação, é

reforçar a mudez, como se essa tecnologia fosse uma “segunda natureza” onde vivemos, mas de caráter destruidor. Neste sentido, Armando Freitas Filho constrói um cruzamento de imagens nos três últimos versos, onde os substantivos *ramos e ramais* (já marcando a intrincada convivência natureza / tecnologia) encontram sua adjetivação correspondente (secos / ocupados), mesclando-se no último verso.

O conflito entre morte e vida se desdobra em fala x mudez, em dificuldades articulatórias – até quase chegar à gagueira – que obstaculizam a dicção, tal como aparece tematizado em outros textos, nos exemplos: “e fico fora de mim / em falso, afásico”⁴², “A voz não está mais na linha / já queimou suas velas”⁴³, “gago até a medula”⁴⁴. Há fragmentos poéticos que “arranham” a fala:

.....
 como também este gosto
 de versos-ferro
 forte, na boca ⁴⁵

Ou a expressão da estratégia do corte do supérfluo na dicção poética, na violência de um “estilo-grito” que escreve “cada vez mais pesado”,

.....
 com os garranchos
 marcando fundo a folha de baixo.

e com a mão grossa reduzindo cisnes

⁴² “De novo”. *Ibidem*, p. 93.

⁴³ “Trinta e um dias”. *Ibidem*, p. 79.

⁴⁴ “Pai”. *Ibidem*, p. 49.

⁴⁵ “Depois de A.C.”. *De Cor*, op. cit., p. 19.

a cinzas – ocasos, a quase zeros.⁴⁶

De maneira que as “sensações fora do estojo” não cabem em si, de truncadas, numa “música de árvores”, e numa realização lingüística que exige, para essa estética avassaladora e “arrebatada”,

.....
 Tudo que pede machado, corte, pancada.
 O que é duro – áspero – bate, e estaca.
 O que estala e cresce da terra contra as estrelas.⁴⁷

No poema “Até dez”, esse conflito aparece também numa espécie de fechamento, com as imagens de *boxe* (=caixa) e *luva* cerrando a expressividade.

Aqui é preciso falar da idéia de *enclausuramento do sujeito*, que percorre a poesia de Armando Freitas Filho. Trata-se de espaços fechados, comunicáveis, que “petrificam” o olhar e a voz. Como exemplo, temos no poema “Planta”⁴⁸ a imagem de uma casa ou apartamento vazio, com um “corredor sem recorrência”, “uma mesa sem vida e / sonhos”, e nenhum movimento humano. No texto “Pai”⁴⁹, é a campainha que “agulha / bate, nas paredes vazias”, e em “Pique”⁵⁰ é a presença anônima de um “telefone a toda / tocando na casa vazia / e trancada.”

⁴⁶ “Godardiana”. Ibidem, p. 42.

⁴⁷ “Ar”. Ibidem, p. 17.

⁴⁸ Idem, *Cabeça de homem*, op. cit., p. 45.

⁴⁹ Ibidem, p. 49.

⁵⁰ Ibidem, p. 53.

Juntamente com essa idéia do enclausuramento, Armando Freitas Filho faz o sujeito desaparecer, permanecendo como um *fantasma*, cujos rastros sutis circulam pelo ambiente, à espreita. Assim, são sujeitos “dependentes ainda de definição”, são corpos “hesitando / entre estátua e espírito”, onde “até o espírito gastou”, e um espaço onde o eu afirma: “sou a sombra, sou a sobra”, “acabo”, e se pergunta: “há alma atrás, batendo?” Mas também são versos onde as marcas de primeira pessoa somem, como em “um surto / no centro / que não chega em cima / que não sai do corpo / só acelera / a carne por dentro / e bate – pau puro”⁵¹, ou se escondem sob a presença de uma segunda pessoa, como é o caso de: “Mulher à queima-roupa: / (...) / A voz alta da carne / sob o olhar da água / (...) / valsa / dentro do suplício / do disfarce de uma dança / pela sala que rodeia tudo”.⁵²

No poema “Até dez”, é a idéia mesma de *morte* que incita à dicção: ela se desdobra em imagens metafóricas como “sangue imóvel”, “terno fechado”, “subterrâneo”, “mármore”, “terra adentro / até os dentes, sem cara”. E novamente a presença sutil de Medusa petrificando, metamorfoseada na morte que leva tudo “de encontro à pedra / o mármore”: a pedra no meio do caminho como travamento da flexibilidade da articulação verbal que, no entanto, teima em existir.

Essa existência do sujeito também se dá não só pelo uso da primeira pessoa e inúmeras exclamações em diversos poemas de Armando Freitas Filho, mas igualmente pela *velocidade* do texto. Segundo Augusto Massi, o livro

⁵¹ “Pique”. *Ibidem*, p. 53.

⁵² “Da altura máxima”. *Ibidem*, p. 63.

Cabeça de Homem “registra um processo de radicalização, um dilaceramento entre a urgência de viver e a iminência do desastre”⁵³. Essa “urgência de viver” se materializa no texto, como o “Até dez” transcrito acima, em primeiro lugar pelo vertiginoso encadeamento dos versos (com *enjambements* casuais), que se sucedem sem pontuação, criando uma “cascata” poética, que se reforça por dois procedimentos: de um lado, as expressões concatenadas, numa leitura de perder o fôlego, como na segunda parte do texto em questão, onde não há pausas: “permanece.../ onde tocou.../ onde não há.../ e pesa.../em sangue.../sob terno.../com o rigor.../e depois...”; de outro lado, na quase ausência de conjunções – há apenas dois conetivos *e*. Nos poemas de Armando Freitas Filho, em geral, há “frases” longas, numa seqüência polissindética que dificulta a respiração do leitor, pedindo uma leitura que se recupere no caminho. Veja-se a primeira parte do poema “Sem óculos”⁵⁴:

Nerval é negro
 tanto
 que não vejo o rosto
 onde ele começa e termina
 ao longe, no de Laforgue
 que afoga no álcool, o seu
 em Lautréamont, ou em outro
 que se cobre com a sombra
 do de Corbière, triste
 sob a capa encapelada
 e o capuz de Poe, depois
 Baudelaire volta ao éter
 Mallarmé está no ar
 e de novo, Novalis
 – eu mordo o que não posso –
 e o veneno, aí, evém.

⁵³ MASSI, Augusto. “Beleza torna-se colisão em ‘Cabeça de Homem’”. São Paulo, Folha de S. Paulo, 31/08/91, p. 6-7.

⁵⁴ FREITAS FILHO, Armando. *De cor*, op. cit., p. 31.

.....

Mas há também uma obsessão por versos assindéticos como “é probabilidade, desfecho / sol, alumínio / resto de raízes e asas / ou azar”, “música de arpões, chintz / unhas vermelho vivo, batom granada / e gargantas-fera” ou “entre cristais, fuselagens / fios, funis, enfim / uma suíte, um ritmo de vitrines”.

Então, essa “urgência” que, ademais, percorre os textos com o uso de palavras relativas a *velocidade*, está inscrita/escrita, materialmente, nos poemas. Essa relação de *materialidade*, esse laço inextricável entre *som e sentido* explicita a estratégia de Armando Freitas Filho de não separar as questões referentes a *vida e poesia*. Por isso, o poeta, a todo momento, fala da tensão entre *corpo e letra*, como nos fragmentos a seguir:

.....

Reproduzo o que não consigo exprimir.
O que é fúria e sangue urgente
debaixo da última pele.⁵⁵

.....

.....

Contra a pele do coração
qualquer palavra é pedra
pisa e fica martelando
encravada, sem se passar a limpo⁵⁶

.....

.....

E nesta língua em que falo, moro, morro
escrevo e estrela:
lama e alma é um anagrama

⁵⁵ “Torpedo”. Ibidem *De Cor*, op. cit., p. 29.

⁵⁶ “Em forma de telefone”. Ibidem, p. 71.

ou um amálgama?⁵⁷

.....

Escrever metralhadora:
quebra-quebra
o coração quer disparar
louco vermelho preso⁵⁸

.....

⁵⁷ “1986”. Ibidem, p. 73.

⁵⁸ “Muito depressa”. Ibidem, p. 82.

.....
 O que vem de dentro
 do silêncio
 o que mistura carne
 alma, alfabeto e hálito.⁵⁹

Finalmente, uma radicalização da expressão que se manifesta, na maioria dos poemas, através dos pronomes indefinidos, tão categóricos como *tudo*, *nada*, *todos*, *nenhum*, que se repetem à exaustão.

Essa preocupação ostensiva com o sujeito em Armando Freitas Filho não só representa a retomada – anti-João Cabral e anti-Poesia Concreta – da subjetividade, mas também remete a uma discussão sobre a relação entre a idéia de “morte da arte” e a idéia de “vanguarda”.

Tomemos um “paradoxo” apresentado por Peter Bürger em “O declínio da era moderna”⁶⁰. Diz o autor:

Se a exigência formulada pelos movimentos de vanguarda, no sentido de que se abolisse a separação entre arte e vida, embora tenha fracassado, continua, tal como antes, a definir a situação da arte hoje em dia, temos um paradoxo no sentido mais estrito da palavra: se a exigência vanguardista de abolir essa separação for factível, isso será o fim da arte. Caso se abandone essa exigência, ou seja, se a separação entre arte e vida for aceita como uma questão de fato, também será o fim da arte.⁶¹

⁵⁹ “Telefone público”. *Ibidem*, p. 88.

⁶⁰ BÜRGER, Peter. “O declínio da era moderna”. In: *Novos Estudos CEBRAP* n° 20. São Paulo, março de 1988, p. 81-95.

⁶¹ *Ibidem*, p. 95.

Afirmação problemática de P. Bürger, porque parte de uma premissa, a de que a reivindicação de unir arte e vida permanece como definidora da arte atual, e porque dá pontos extremos como alternativas.

Em primeiro lugar, a premissa de Bürger me parece falsa: não vejo como a arte contemporânea – e, dentro dela, a poesia – possa seguir acreditando na possível união entre arte e vida. Essa reivindicação, própria das vanguardas do início do século, foi retomada nos anos 1950 e 1970. Na chamada Poesia Marginal, aquela união significava uma busca de “espontaneidade” da vida contra uma “formalidade” da arte, com ênfase numa subjetividade que tinha sido reprimida na Poesia Concreta. Em todo caso, acreditava-se na imersão da arte na vida. A Poesia Concreta, por outro lado, retomou a questão também dentro uma crença no progresso, se não o da arte, pelo menos o das relações entre arte e sociedade. Atualmente, essa idéia vem sendo criticada como inscrita num projeto utópico *moderno*. Ora, se não se trata mais de perseguir aquela unicidade, a questão de P. Bürger não tem mais sentido, pois aceitando-se já como certa aquela separação – não como “derrota” da arte, mas como condição de sua existência no mundo –, não há porque falar de “morte da arte”, mas de como ela se enfrenta com o mundo. Neste sentido, o que morreu foi a idéia de “vanguarda” como projeto de desenvolvimento de uma estética transformadora da vida, que fosse, além disso, representativa de um “avanço” na arte através de sua ação.

Voltando a Armando Freitas Filho, podemos dizer que o reforço da subjetividade, da presença – ou ausência, à maneira de fantasma – do sujeito em

seus textos, não indica um “recuo” diante do mundo da mídia e do consumo, uma “derrota” da poesia, mas uma tomada de consciência da situação do discurso poético no mundo contemporâneo. E contra o projeto de retirada da subjetividade do texto, Armando Freitas Filho volta a incorporá-la como espaço do desejo, da afirmação de um discurso anti-mídia porque anti-repressão.

O “paradoxo” de que fala Peter Bürger é irresoluto: o poeta contemporâneo aposta é no enfrentamento com o mundo, e por isso sua solidão em relação aos outros discursos sociais é sua condição, não passageira, mas essencial do ato de escrever.

O que Armando Freitas Filho explora, então, é essa escritura sem solução – nem a “vitória” da vanguarda, nem a “morte” da arte –, que define as relações atuais entre poesia e mídia.

Para Maurice Blanchot, em seu livro *O espaço literário*, há uma solidão mais essencial na obra de arte, que decorre do seu silêncio. A obra não nos faia, porque seu sentido último, sua legibilidade final, não existe: “Quem quer fazê-la exprimir algo mais, nada encontra, descobre que ela nada exprime. Aquele que vive na dependência da obra, seja para escrevê-la, seja para lê-la, pertence à solidão do que só a palavra ser exprime: palavra que a linguagem abriga dissimulando-a ou faz aparecer quando se oculta no vazio silencioso da obra.”⁶² Portanto, se o poeta mantém sua escritura, o faz arriscando-se a esse sem-sentido que não só o afasta da palavra, quanto da cultura de massas. A poesia de Armando Freitas Filho se depara com esse vazio, onde não há

⁶² BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro, Rocco, 1987, p. 12.

.....
 Nenhum instante sem grades
 e os sentidos
 perseguem-se – é por aqui
 serpente, a agonia.⁶³

e onde o poeta declara:

.....
 e nem saltando
 com uma escrita automática na mão
 consigo atingir os sentidos que fogem:
 apenas capto e pego, por baixo
 cápsulas e letras mortas⁶⁴

Essa solidão, para o escritor, é “incessante”, pois não pode fazer a palavra falar mais do que ela esconde em seu silêncio. O domínio sobre as palavras seria “poder parar de escrever”.

Mas, ao mesmo tempo, a inacessibilidade da palavra revela ao escritor uma solidão sedutora. “Escrever é entregar-se ao fascínio da ausência de tempo.⁶⁵” Essa é a utopia possível para o poeta, a de trabalhar num sem-tempo que, na verdade, é ausente: não o tempo futuro – como o das vanguardas – nem um tempo mítico, passado, mas um tempo que não existe agora, que o poeta busca, sabendo, de antemão, de sua eterna ausência. Esse movimento de

⁶³ FREITAS FILHO, Armando. “Pró-memória”. In: *De Cor*, op. cit., p. 56.

⁶⁴ “CINEAC”. *Ibidem*, p. 67.

⁶⁵ BLANCHOT, op. cit., p. 20.

ausência/presença, para M. Blanchot, “(...) não é dialético. As contradições não se excluem nele, não se conciliam nele.”⁶⁶

No caso de Armando Freitas Filho, esse tempo ausente que se quer presentificar está construído a todo instante na urgência e na velocidade textual, ao mesmo tempo em que o poeta não acredita que chegará a ele, ou a um futuro seguro. Basta observar os textos de Armando Freitas Filho para verificar que a maioria absoluta dos verbos usados estão no presente, numa “agoridade” que se problematiza sem recuperações do passado nem projeções para o futuro. E essa “agoridade” marcada pelo “fascínio” de um tempo outro é o que faz o poeta seguir escrevendo, ainda que, como disse Blanchot, o domínio sobre esse universo misterioso das palavras seria abandonar a escritura. Aliás, gesto que ronda o poeta como o fantasma de Rimbaud, como se pode ver nesses fragmentos:

Desescrevo depressa, desespero
até o último ponto do avesso.⁶⁷

.....

Escrever só para me livrar
de escrever.
Escrever sem ver, com riscos
sentindo falta dos acompanhamentos
com as mesmas lesmas
e figuras sem força de expressão.⁶⁸

.....

⁶⁶ Ibidem, p. 21.

⁶⁷ “Aplicação e espelho”. Idem, *Cabeça de homem*, op. cit., p. 21.

⁶⁸ “Sem acessórios nem som”. Ibidem, p. 61.

Escrever “com riscos” é realizar uma escritura sem as pretensões apontadas de recuperações ou projeções, mas com uma indagação da condição do discurso poético na atualidade. E a íntima relação entre sujeito e dicção, buscada por Armando Freitas Filho, indica um caminho onde, só através do corpo, do sujeito poético e de uma fala particular – ainda que possuidora de uma memória que lê a tradição –, aquela condição solitária pode ser investigada, mesmo que isso represente sempre uma incerteza “da escrita que arrisca / em investir / sem apoio, mira / nem lugar marcado / sobre a mesa imensa / que balança em falso / debaixo do firmamento.”⁶⁹

Como se vê, a questão da subjetividade em Armando Freitas Filho transcende uma mera retomada de uma abordagem “lírica” na poesia, para situar-se numa estratégia recuperadora do valor crítico do sujeito contra a massificação. É neste sentido que se pode relacionar essa atuação poética com o conceito de *re-singularização* proposto por Félix Guattari em seu livro *Caosmose – um novo paradigma estético*⁷⁰.

Quando F. Guattari propõe essa “re-singularização” do sujeito, uma alternativa à produção homogeneizada da subjetividade empreendida pela mídia e pelos meios tecnológicos de comunicação, está discutindo essa “reapropriação” contemporânea da subjetividade, já apontada por Andreas Huyssen, quando afirma que, dentro da crítica e do pensamento pós-modernos, “a questão da

⁶⁹ “Sem cadeira”. *Ibidem*, p. 89.

⁷⁰ GUATTARI, Félix. *Caosmose – um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1992.

constituição da subjetividade por códigos, textos, imagens e outros artefatos culturais vem sendo cada vez mais levantada como uma questão histórica.”⁷¹

Essa reapropriação em Armando Freitas Filho se dá, como já vimos, pela discussão de um sujeito que, imerso numa cultura e numa tradição literárias, se mantém “em guarda” contra a ação dos meios tecnológicos.

Há, então, uma rediscussão da questão do sujeito em função dos tempos atuais. Félix Guattari propõe “ampliar a definição de subjetividade de modo a ultrapassar a oposição clássica entre sujeito individual e sociedade”⁷² pois, para ele, “a subjetividade, de fato, é plural, *polifônica*, para retomar a expressão de Mikhail Bakhtine.”⁷³ Como ele vê a história contemporânea permeada de “reivindicações de singularidade subjetiva”, pensa a partir daí uma concepção que dê conta da “heterogeneidade dos componentes que concorrem para a produção da subjetividade.”⁷⁴ É claro que os meios de comunicação têm aí um papel fundamental, além de outros fatores que incluem a já clássica “intertextualidade” apontada por Julia Kristeva.

Para F. Guattari, a homogeneização domina o sujeito contra a possibilidade de se configurar uma subjetividade mais rica: “O melhor é a criação, a invenção de novos Universos de referência; o pior é a mass-midialização embrutecedora, à qual são condenados hoje em dia milhares de indivíduos.”⁷⁵ Ora, para Guattari, justamente a anti-homogeneização se dá via

⁷¹ HUYSEN, Andreas. “Mapeando o pós-moderno”. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (org). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro, Rocco, 1991, p. 69.

⁷² GUATTARI, op. cit., p. 11.

⁷³ Ibidem, p. 11.

⁷⁴ Ibidem, p. 14.

⁷⁵ Ibidem, p. 15-16.

“criação”, ou seja, a produção da subjetividade não pelos universos já estabelecidos, mas por instâncias sempre renovadas, que escapariam constantemente dos limites territoriais do que é sempre igual. Neste sentido é que ele dá importância fundamental à poesia, por fazer parte desse “paradigma estético” de produção cultural. Logo, a questão do “eu” no discurso poético – como já tinha sido reivindicada por Ana Cristina Cesar, uma poeta com forte relação com Armando Freitas Filho – volta com toda força, como problema que a produção cultural atual, longe do “sequestro” promovido pela Poesia Concreta, tem que enfrentar.

CRU, ALTO E BRUTO: VIOLÊNCIA E EROTISMO.

A banalidade é o discurso sem corpo.

Roland Barthes

A verdadeira violência é a do óbvio.

Roland Barthes

A poesia de Armando Freitas Filho emerge da violência. Mas, apesar de se desenvolver num contexto de extrema violência urbana – como é o caso do Rio de Janeiro dos últimos anos –, não se pode afirmar que seja uma poesia vinculada diretamente a essa realidade – quer dizer, uma poesia “social” em algum sentido – mas, sim, trata-se de uma estratégia textual que tem a violência como uma de suas marcas principais.

Essa estratégia não exclui a referência àquela violência externa. Em seu último livro, por exemplo, Armando Freitas Filho escreve:

.....
 Dias de trator, de carros-bomba
 que passam chapados
 de cola e pó, de lagartas
 sem mudança, quase tanques.

Rock, samba, funk cabeludo
 ou uma trilha para a guerra:
 escopetas, de sol a sol sempre
 no último furo, fuzilando.⁷⁶

O poeta também associa a violência à ação da mídia, como no poema “Com óculos Rimbaud”⁷⁷:

Escrevo sob a luz entrecortada
 das bombas que explodem
 nas águas da televisão.

⁷⁶ FREITAS FILHO, Armando. *Números anônimos*, op. cit., p.77.

⁷⁷ Idem, *De cor*, op. cit., p. 33.

Assim como a construção de um território culto serve como material de confronto com a ação empobrecedora da cultura de massas, a violência e o erotismo articulados por Armando Freitas Filho respondem à necessidade de uma afirmação do sujeito frente à possibilidade de seu desaparecimento.

Já vimos que o sujeito dos textos de Armando Freitas Filho circula por espaços vazios, enclausurados, onde o sujeito se esfuma como fantasma. Mas também se materializa como corpo que é constantemente ameaçado por “ (...)balas / raspando a pele”⁷⁸, “Os aços nus das facas”⁷⁹, “coronha, culatra e coice”⁸⁰. A violência cerca o corpo, seja nas relações com o Outro, seja na visão do que o cerca. E mesmo nos poemas eróticos, o que ameaça o corpo continua à espreita, como se nada fosse pacífico e tudo estivesse à beira de um ataque.

A consequência para o sujeito parece ser o suicídio ou a morte “na marra”, pois sempre há um “trampolim”, um “corte nas veias”, um “salto” quase acontecendo, numa realidade abrupta onde a mídia ataca a singularidade para construir a homogeneidade e, portanto, impedir a construção de uma identidade, onde

.....
 vale tudo
 para flagrar a contagem final
 que levou o nome ao naufrágio
 à lona, pane e nocaute.⁸¹

⁷⁸ “Previsão do tempo”. Ibidem, p. 52.

⁷⁹ “Petrópolis”. Ibidem, p. 55.

⁸⁰ “Muito depressa”. Ibidem, p. 82.

⁸¹ “Arranjo para palavras”. Ibidem, p. 63.

Então, o poeta se defende: com o seu “escrever-metralhadora”– um exercício “que escreve mais com tesouras / do que com canetas”–, compondo uma “música de arpões” onde “tudo é rangido, ética de alicates / raízes, pavios curtos, chão de terra”, Armando Freitas Filho entra no embate (João Gilberto Noll: “Sim, Armando Freitas Filho vai à guerra.”⁸²). Mas a violência, aparentemente “de defesa”, é elaborada numa dicção em que ela passa a constituir uma obsessão, uma preferência, a própria articulação lingüística e discursiva. Na urgência de ligar a vida ao texto, na velocidade vertiginosa com que o poeta busca, como vimos, a expressão das “sensações fora do estojo”, o que Armando Freitas Filho constrói é um *texto violento*.

Essa violência se dá já a nível de sílaba: a articulação dos sons dos versos de Armando Freitas Filho é dificultada pelos travamentos, os mesmos que levam o sujeito a “apodrecer bruto / arrebatado, terra adentro”, “no mesmo metro de trilho” onde “quase quebra / a vida envidraçada”. Mas, principalmente, a fricção do corpo com o mundo produz constantes “arranhões” na busca pelo fluxo rápido do tempo presente, o que causa dor ao sujeito: “É assim que se morre / diante de cada dia / quando o pensamento *erra*”, “(...)com *rodas / secas, emperradas*”, quando “a vida adiante / se enferrujou toda / ferida / entre palavras” “ou este verso libérrimo / que *erra e fere* debaixo da mão”.

Se a mídia utiliza como estratégia uma linguagem “digerível”, o poeta contra-ataca com um texto áspero, cortante, num “(...) duelo / de vice-versas,

⁸² NOLL, João Gilberto. Orelha do livro *Cabeça de homem*, op. cit..

agulhas / esgrimas – armas brancas”. E constrói esse texto não à maneira de um ourives, mas de um jardineiro:

.....
 corto as palavras rentes
 com tesoura de jardim
 cega e bruta
 com facão de mato.⁸³

O erotismo, então, aparece em Armando Freitas Filho como possibilidade de enfrentamento com o Outro, numa tentativa de “escapar” do tempo, ou da própria necessidade de escrever. Daí que: “Segredos de pele e alma / não precisam de voz.”⁸⁴ Ou, noutra relação sem fala: “Quieta. Isto aqui / é cego, surdo e mudo. / Só come.”⁸⁵

Mas esse projeto “se frustra”, num certo sentido, pois mesmo numa relação erótica, as marcas das “garras” do mundo não desaparecem. Como o tecido vida/poesia é extremamente forte no poeta, onde há um espaço para o prazer também há para a dor, como no poema “Táxi”:

Amizade cheia de carne.
 O pau, sem coração, bate.
 Os fios do nu, um a um
 anunciam um corpo novo
 que acaba entrando forte
 e se acelera, atropelando.
 Suas pernas queimadas
 falam por ele todo.
 Agora, com os freios no fim
 só a dor pode parar o amor.⁸⁶

⁸³ FREITAS FILHO, Armando. “Sem acessórios nem som”. In: *Cabeça de homem*, op. cit., p. 61.

⁸⁴ “Fórmula Um”. Idem, *De Cor*, op. cit., p. 87.

⁸⁵ “Curto, puro, urgente”. Ibidem, p. 84.

⁸⁶ Ibidem, p. 86.

De maneira que, mesmo quando se trata de uma relação sexual, a *fluidez* da linguagem se alterna com a *fricção* aliterativa onde, então, nada é só passagem, mas igualmente dificuldade, como neste texto em que, além dos sons penetráveis de *i* e *u*, os sons laterais convivem com os fricativos da variedade sociolingüística carioca:

Colo a boca na pele moça.
 Onde jorra e se debate.
 E resiste esticada
 ao toque do dedo médio
 de início, clínico, lúdico
 depois, lúbrico.
 Gosto de carne nua.
 Entro e me arranho.
 Cheiro de ruiva
 que vai até o fim:
 à ferrugem, à sarda
 ao que arde, alto
 coberta de suor.⁸⁷

Como Armando Freitas Filho escreve num outro poema: “Toda palavra é voraz / lábio e/ou linguodental, dama:”⁸⁸ É essa voracidade que articula um texto ao mesmo tempo veloz e violento – com um efeito de provocação nos ouvidos/sentidos do leitor –, que caracteriza a poesia de Armando Freitas Filho como uma busca de um lugar para o desejo, um espaço que está sempre ameaçado pelas dificuldades de articulação de um discurso poético próprio, em oposição aos discursos que circulam contra essa singularidade.

⁸⁷ “Cru e digital”. Idem, *Cabeça de homem*, op. cit., p.111.

⁸⁸ “Moviola a lápis”. Ibidem, p. 109.

Essa dicção peculiar, apropriando-se dos recursos poéticos da tradição, procura instalar também uma vertigem no leitor, como desvio em relação a uma expectativa de leitura e, ao mesmo tempo, como sedução, atração do leitor pelos recursos referidos. Assim, do mesmo modo que o poeta combina fluidez e fricção, o leitor encontra um texto que o seduz pela fruição / desvio.

Jean Baudrillard chama a atenção para a palavra *seduzir*, do latim *seducere*, que significa “afastar, desviar de seu caminho.”⁸⁹ Analisando a sedução do *feminino*, Baudrillard aponta para o fato de que ele não é uma forma *negativa*, onde o *masculino* seria a *positiva*: trata-se, sim, de uma *reversibilidade*. Diz Baudrillard: “Toda a forma *positiva* acomoda-se muito bem a sua forma *negativa* mas conhece o desafio mortal da forma *reversível*. Toda a estrutura acomoda-se à inversão ou à subversão mas não à reversão de seus termos. Essa forma reversível é da sedução.”⁹⁰

O desvio da sedução em Armando Freitas Filho não se dá por uma “oposição” ao mundo da cultura de massas, como se o poeta quisesse articular um discurso anterior, passado, conservando uma poética que descartaria a imagem, a violência e a velocidade do mundo midiático. Pelo contrário: a maneira de Armando Freitas Filho contra-atacar essa cultura é também apropriando-se de seus recursos, como se vale dos recursos da tradição poética. Assim, convivem os recursos formais que são patrimônio da poesia moderna e de vanguarda com imagens vertiginosas como as edições de programas de TV, a velocidade da linguagem aliada às descontinuidades do discurso – como a

⁸⁹ BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. Campinas: Papirus, 1992, 2. ed, p. 28.

⁹⁰ *Ibidem*.

estética dos *clips*, e a violência da própria dicção poética – também com uma temática latente da violência – como contraponto à violência da mídia.

Vimos que, em sua relação com a palavra, o poeta está em constante contato com o silêncio. Para M. Blanchot, essa possibilidade de “dominar” a escritura pelo “cessar-fogo” do “escrever-metralhadora” – lembramos Rimbaud – , ao mesmo tempo que implica a angústia do poeta por falar, explicitar os conflitos, não se materializa, pois o fascínio de poder entregar-se a um tempo outro, fora do tempo, é o fascínio de escrever. Logo, essa alternativa escrever / não escrever, não se resolve, é um movimento que não é dialético pois, conforme Blanchot, já citado: “As contradições não se excluem nele, não se conciliam nele.” Ora, a dicção de Armando Freitas Filho se articula exatamente por essa impossibilidade, a de *conciliação*. Se o uso de recursos da cultura de massas convive com os da “alta” cultura, trata-se de uma convivência áspera, explosiva; se o erotismo está lado a lado com a dor, não se opõem, se complementam; se o sujeito está constantemente desaparecendo, materializa-se no erótico e na violência de sua própria fala; se o corpo é ameaçado em sua integridade física, se revela em sua potencialidade erótica e violenta. Assim como o poeta não repete o gesto de Rimbaud, tampouco aposta na “vitória” da poesia. Contrário à idéia de um projeto de poesia de vanguarda – uma aposta no futuro, na intervenção da poesia na vida –, Armando Freitas Filho estabelece uma crítica a essas relações problemáticas que não se resolvem, mas se desenvolvem em espiral. Para Jean Baudrillard, “a lei da sedução é primeiro a de uma troca ritual ininterrupta, de um lance maior onde os jogos nunca são feitos, de quem seduz e

de quem é seduzido e, em virtude disso, a linha divisória que definiria a vitória de um e a derrota de outro é ilegível – e não há outro limite para esse desafio ao outro de ser ainda mais seduzido ou de amar mais do que eu amo senão a morte.⁹¹

Afastar-se da morte é, portanto, entrar em cheio no embate da sedução, sem esperar final ou resolução. Trata-se, como escreve J. Baudrillard, de uma “soberania da sedução que é uma paixão e um jogo da ordem do signo”⁹², um jogo lingüístico marcado pela vida e seus embates, num “lance de dardos” em que o poeta articula sua própria existência como sujeito portador de um discurso problematizador da experiência. Daí que sua reversibilidade, sua espiral irresoluta, se alimente de sua própria indefinição, num confronto com o Outro (a cultura de massas, o texto) no qual nada é *pré*-concebido nem aposta no futuro, como neste poema que se chama, exatamente, “Pequena morte”:

.....
 exatamente múltiplo — venéreo
 combinando músculos e números
 entre cálculo e acaso
 vou no impulso, no arranco
 sem ensaio: disparo, desperdício
 e paro⁹³.

A essas impossibilidades entrevistadas (a de uma “vitória” da poesia, a de uma afirmação segura do discurso, a de uma projeção para o futuro), soma-se a impossibilidade de se *ver*. Em Armando Freitas Filho, o olhar circula por lugares

⁹¹ Ibidem, p. 29.

⁹² Ibidem, p. 28.

⁹³ FREITAS FILHO, Armando. *Cabeça de homem*, op. cit., p. 101.

onde a imagem é interdita, e o “eu” como objeto do olhar do sujeito tampouco se deixa entrever em sua obscuridade. Tudo o que é “externo” ao poeta – da paisagem natural à midiática – não se oferece ao olhar sem dificuldades. Por um lado, o objeto do olhar se esquiva: “mudança de plano / corte rápido”⁹⁴, onde a praia que se vê “(...) não pára / desesperada”, “(...) não sossega um segundo / e sob a chapa do sol / não há pose que resista / a este raid / nem pouso fixo na paisagem”⁹⁵. Por outro lado, o próprio sujeito se “desarma”: “Sem óculos não enxergo mais”⁹⁶, “Sem mim / como isto aqui resiste?” (...) “Como resiste e fica / sem olhar que veja”⁹⁷. Essa interdição se refere também ao próprio sujeito, que não se vê, pois todos os espelhos parecem não devolver sua imagem, mas atacar essa possível relação reflexiva: “E a arma branca do espelho / contra a parede / é que nem de noite se apaga / não pára de golpear”⁹⁸, golpes esses que envolvem o olhar recíproco com o Outro: “Batendo de frente: / olhos nos olhos / barulho de vidros quebrados / mas não foram os óculos mútuos / que partiram.”⁹⁹. Assim, não é só a vida que escapa (“com a vida que dispara / toda daqui / fugindo para trás, ventando / via espelhos retrovisores”¹⁰⁰), mas a própria poesia: “Escrever é ficar cego.”¹⁰¹

⁹⁴ “In Loco”. Idem, *De Cor*, op. cit., p.21.

⁹⁵ “Olga não é um lago”. Ibidem, p.26.

⁹⁶ “Pede-se fechar os olhos”. Ibidem, p. 53.

⁹⁷ “Natureza”. Ibidem, p. 57.

⁹⁸ “Trailer”. Ibidem, p. 79-81.

⁹⁹ “Para um verão”. Ibidem, p. 75.

¹⁰⁰ “Rush”. Idem, *Cabeça de homem*, op. cit., p. 33.

¹⁰¹ “Arranjo para palavras”. Idem, *De Cor*, op. cit., p. 63.

Voltando ao poema “Com óculos Rimbaud”, já citado, podemos evidenciar a preocupação do poeta em relação à “reconstrução benjaminiana” de que falamos mais acima. Vale a pena transcrever a primeira estrofe do poema:

Escrevo sob a luz entrecortada
das bombas que explodem
nas águas da televisão.
Se não, estaria tudo escuro
aqui dentro.
E o branco desta folha, aí fora
neste barco livre
não seria alvo
dessas iluminações sobressaltadas.
.....

Walter Benjamin considera o passado como um lugar a ser desenhado, projetado para o presente: “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’¹⁰². A partir do *agora* é que nos perguntamos sobre o passado, no que ele é atual. O que é *passado*, é fugaz: “O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido.”¹⁰³ E, mais adiante: “[Articular historicamente o passado] Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.”¹⁰⁴

O projeto poético de Armando Freitas Filho, ao buscar nas ruínas do Moderno não respostas, mas a atualização de suas perguntas, se depara com essa

¹⁰² BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: *Obras escolhidas. Vol. I: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 229.

¹⁰³ Numa tradução portuguesa desse mesmo texto, encontro: “O passado só pode ser apreendido como *imagem subitamente iluminada* no momento do seu reconhecimento” (grifos meus). BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: BARRENTO, João (org). *História Literária. Problemas e Perspectivas*. Lisboa, Apáginastantas, 1986, p. 37.

¹⁰⁴ BENJAMIN, *Obras escolhidas*...., p. 224.

imagem iluminada de um poeta no momento do perigo. Armando Freitas Filho se serve desse olhar (“Com óculos Rimbaud”) para enfrentar outras luzes, as “das bombas que explodem / nas águas da televisão.” O poeta recupera uma vertigem, uma condição poética *fin-de-siècle*, para indagar sobre as possibilidades do texto na “idade mídia”.

A violência inscrita na poesia de Armando Freitas Filho recupera o fantasma da morte (a queda, o suicídio, o assassinato) que rondava a poesia de um Rimbaud ou Baudelaire. Num mundo em “decadência” (para quem acreditava num “progresso”), a condição do poeta é uma marca do perigo fatal, da desapareição.

Willi Bolle, analisando a obra de Benjamin, comenta como algumas faces da alegoria barroca a aproximam da Modernidade:

(...) as diversas técnicas da alegoria barroca – o despedaçamento, a dispersão e o acúmulo de fragmentos, o primado de coisas e adereços sobre pessoas e personagens, a ênfase na decadência e na caducidade, e a representação da violência culminando na ostentação do cadáver – podem ser aproximadas da estética da Modernidade.¹⁰⁵

Dáí Benjamin chamar Baudelaire de “poeta alegórico”, pois o “uso da alegoria, pelo poeta, é uma resposta à crise da arte, que teve suas causas no desenvolvimento tecnológico, na situação política e na ordem social, e que ele sentiu nas ‘mudanças radicais das condições de produção artísticas’”.¹⁰⁶ A poesia

¹⁰⁵ BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna. Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo, FAPESP/EDUSP, 1994, p. 126.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 128.

de Baudelaire, por isso, é marcada pela melancolia tanto quanto pelo seu aspecto heróico em meio à vida moderna.

A visão de Armando Freitas Filho pretende captar essas “iluminações” na tradição, em meio à melancolia. Em sua poesia não há humor, apenas alguma ironia amarga, que trabalha com os jogos de trocadilhos e anagramas sem chegar a causar riso, mas a entrada sutil numa crítica ao estado de coisas atual. Assim como não há lugar para a alegria, tampouco há para um erotismo tranqüilo: em Armando Freitas Filho, se rima *amor e dor*.

Segundo Willi Bolle, comentando o “princípio destruidor na arte moderna”, “uma dessas técnicas de destruição – arrancar as coisas do seu contexto habitual”¹⁰⁷ – vem a ser uma definição da alegorização barroca e, ao mesmo tempo, um dos princípios básicos da poética da Modernidade: a desmontagem em função de uma nova montagem. Um exemplo de imbricamento da alegorização barroca e moderna é o poema “À une Martyre”¹⁰⁸, onde se entrelaçam o erótico e o mórbido, pois o despedaçamento alegórico do corpo “só pode consumir-se em todo o seu vigor no cadáver”¹⁰⁹.

Da mesma maneira como o olhar moderno “desmonta”, o olhar de Armando Freitas Filho vai aos poetas que ele escolhe na tradição para recuperar uma postura, trabalhando-a, hoje, numa nova imagem. Não se trata de uma “volta ao passado”, mas de buscar uma “iluminação” no momento em que ocorre o perigo *de hoje*, onde a poesia se enfrenta com a mídia, com um acúmulo de

¹⁰⁷ Citação de Benjamin. *Ibidem*

¹⁰⁸ BAUDELAIRE, Charles. In: *Les fleurs du mal*. Paris, Calmann - Lévy, s/d, p. 309.

¹⁰⁹ Citação de Benjamin. BOLLE, op. cit., p. 131.

imagens circulando e onde, para o poeta, “Baudelaire entra no ar / como uma bandeira.”¹¹⁰

Nessa realidade, perde-se a possibilidade de uma visão do mundo. Entre o ver e o não ver, entre olhar o passado “Sem óculos” ou “Com óculos Rimbaud” existe uma tensão entre originalidade e apego à tradição: Nerval, Laforgue, Lautréamont, Corbière, Poe, Baudelaire, Mallarmé, Novalis, Valéry, “debaixo desse céu / nítido, raro e feito / com luzes frias e oásis zero”¹¹¹, são referências para o presente, mas não dão respostas. Do mesmo modo, a poesia de Armando Freitas Filho não apresenta saídas pois, como diz Willi Bolle de Baudelaire, “ele lança mão de uma simulação lúdica, travando a luta – de antemão perdida – contra o aparato da degradação”¹¹²: não há “vitória” da poesia.

Assim, o paradoxo proposto por Peter Bürger – já citado –, sobre a possibilidade de a arte dissolver-se na vida, fica, desta maneira, suspenso por Armando Freitas Filho. O olhar do poeta não consegue se deter nem na vida, nem na poesia. Há um espaço intransponível entre poesia e experiência, entre pensamento e expressão, entre cultura “erudita” e cultura de massas, hiato esse que mistura amor e dor, erotismo e morte, violência e lirismo, sem que nenhum dos termos prevaleça sobre o outro. A poesia não se enquadra na vida, mas ambas convivem forçosamente: essa é a condição do poeta no mundo contemporâneo. É claro que essa impossibilidade de se estabelecer um vínculo entre as palavras e as coisas remete o poeta ao perigo da morte mas, como

¹¹⁰ FREITAS FILHO, Armando. “Última forma”. In: *De Cor*, op. cit., p. 28.

¹¹¹ Do poema “Sem óculos”. *Ibidem*, p. 31-2.

¹¹² BOLLE, op. cit., p. 130.

vimos, se o poeta articula seu discurso exatamente nesse espaço sem solução – e não numa aposta positiva de apagamento dos conflitos – então é a própria noção de morte que se dissolve nessa relação vida/poesia.

Vimos como a visualidade em Armando Freitas Filho é problematizada com a existência de uma distância intransponível entre olhar e objeto. O que o poeta “nomeia”, portanto, não é o mundo, mas a dificuldade em nomeá-lo; não é a poesia, mas o problema da expressão; não é a vida, mas a sua inacessibilidade.

No livro *Isto não é um cachimbo*, sobre René Magritte, Michel Foucault adverte para a estratégia do pintor francês em dissolver os liames que, desde o Renascimento, dominaram o exercício da pintura no Ocidente. Magritte, segundo M. Foucault, mina as bases da antiga idéia de representação. Assim como em *As palavras e as coisas* analisa o jogo de representações em *Las meninas* de Velázquez, aqui Foucault investiga o desligamento, na pintura moderna, da idéia de referente. Kandinski operou um “duplo apagar simultâneo da semelhança e do laço representativo pela afirmação cada vez mais insistente dessas linhas, dessas cores, das quais Kandinski dizia que eram ‘coisas’¹¹³. Da mesma maneira, a hierarquia que existia entre signo verbal e representação visual foi abolida por Paul Klee, que colocava “em destaque, num espaço incerto, reversível, flutuante (ao mesmo tempo tela e folha, toalha e volume, quadriculado do caderno e cadastro da terra, história e mapa), a justaposição das figuras e a sintaxe dos signos.”¹¹⁴ Magritte, por sua vez, “deixa reinar o velho espaço da representação”, mas não como homenagem, e sim como ironia. Para M. Foucault,

¹¹³ FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, 2. ed, p.42.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 40.

essa “presença” da representação se dá “em superfície somente, pois não é mais do que uma pedra lisa, que traz figuras e palavras: embaixo, não há nada. É a lápide de um túmulo: as incisões que desenham as figuras e as que marcaram as letras não comunicam senão pelo vazio, por esse não-lugar que se esconde sob a solidez do mármore.”¹¹⁵

Se na Poesia Concreta, a visualidade era um dos recursos fundamentais para a construção “racional” de um texto voltado para a comunicação rápida na era da mídia, texto esse cujos significados eram dados por sua estrutura (esta, por sua vez, apreendida pelo olhar), em Armando Freitas Filho a visualidade é bloqueada constantemente por essa falta de laços, de ligações entre o olhar e as coisas, de tal maneira que essa instabilidade condiciona um discurso que não “revela”, sob suas palavras, algo novo, mas recoloca a pergunta, num movimento que não cessa: sob essas palavras, o que espreita é o perigo constante do silêncio.

Se a arte moderna, como em Magritte, opera sobre um olhar que ironiza sua própria relação com o objeto, e desconfia da representação, também o discurso poético investiga essa inacessibilidade do mundo e da experiência: sobre um trabalho metalingüístico, sobre a indagação dos limites do olhar e da dicção, a poesia revela seu assombro e sua crítica à pretensa transparência dos discursos veiculados pela mídia.

¹¹⁵ Ibidem, p. 54.

ENTRE CÁLCULO E ACASO: VANGUARDA X MÍDIA

Para que serve a utopia? Para fazer sentido.

Roland Barthes

Numa entrevista a André Parinaud para a Rádio Francesa, em 1952, André Breton ressalta a importância de alguns poetas para o que ele chama de *busca* destinada a “forçar as portas do mistério e avançar decididamente por um território desconhecido apesar das proibições”¹¹⁶. Indicando o século XIX como o portador dessa busca, Breton cita Novalis, Hölderlin, Blake, Coleridge, Nerval, Baudelaire, Mallarmé, Lautréamont e Rimbaud, cujas obras influenciaram profundamente o espírito de revolta do Surrealismo.

Chama a atenção o fato de que, em poemas de Armando Freitas Filho, se encontrem alguns desses nomes, como Novalis, Nerval, Baudelaire, Mallarmé, Lautréamont e Rimbaud. Mais do que o registro de um campo “culto” em oposição à cultura de massas, trata-se de uma escolha dentro da tradição que aproxima o poeta brasileiro daquele espírito de combate do Surrealismo. Essa aproximação se reforça pelas expressões construídas por Armando Freitas Filho em diversos textos, que produzem um estranhamento pelo inusitado das imagens resultantes, como é o caso do telefone que “toca sem parar / no chão do cemitério / entre túmulos e estátuas trêmulas”¹¹⁷, “Saio de uma cama sem alma / feita de carne e madeira / abrindo a porta do quarto / direto para o deserto”¹¹⁸, ou ainda: “Tiro alguns dentes / raspo a cara zero / a alma, e escamo: / crespo e salgado / escorrendo pro chão.”¹¹⁹ Mas também há o desconcerto de uma *collage* de versos sem pontuação em que a descontinuidade, a falta de nexos lógicos, as

¹¹⁶ BRETON, André. *Conversaciones (1913-1952)*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 79.

¹¹⁷ FREITAS FILHO, Armando. “De Profundis”. In: *De Cor*, op. cit., p. 59.

¹¹⁸ “Modelos de Combate”. Idem, *Cabeça de homem*, op. cit., p. 69.

¹¹⁹ “Na mesa”. Ibidem, p. 81.

referências a Wim Wenders, Borges, Nabokov confundem o leitor, num texto de uma aparente escrita “quase automática”, em que o poeta vai acumulando “Nomes, notas”:

Viajantes: who’s who? WW fotografando as curvas da paixão
 Liddell, A. no fundo, através de Dolores
 Amo as que não posso e doem
 Dias ardentes de deserto adentro
 Ir em outra língua para um hotel no horizonte – HH
 México?
 Ilhas impossíveis no infinito
 Rodar sem rádio, só com imagens

Nudez de luar. Nunca mais te ter
 Arco-íris no ponto de se esgarçar
 Borges, embora cegos um pelo outro
 O xadrez das borboletas presas num lance na rede
 Kit de lápis, letras e letreiros de todas as cores
 O instante dos insetos num set de tênis
 Violeta¹²⁰

Faz parte dessa “violência” contra a expectativa do leitor a armação de desvios sintáticos em que “falta algo”, ou a frase finaliza sem que o leitor possua o significado completo, numa outra estratégia do desconcerto. É o caso de “No furo do telefone / sua voz não.”¹²¹, “Quando é adeus?”¹²², “Em qual canal, o quê?”¹²³, “Nada e não, nem nervos”¹²⁴.

¹²⁰ “Nomes, notas”. Idem, *De Cor*, op. cit., p. 35.

¹²¹ “Buraco negro”. Idem, *Cabeça de homem*, op. cit., p. 37.

¹²² “Na veia principal”. Ibidem, p. 71.

¹²³ “Trailer”. Idem, *De Cor*, op. cit., p. 80.

¹²⁴ “Rush”. Idem, *Cabeça de homem*, op. cit., p. 33.

Essas “armadilhas”, aliadas às ambigüidades que percorrem a poesia de Armando Freitas Filho, traçam o perfil de um poeta preocupado em interromper, o tempo todo, a possível confirmação de sentidos que o leitor poderia estabelecer. Neste sentido, Armando Freitas Filho recupera o gesto iconoclasta das vanguardas históricas – como o Futurismo russo, o Dadaísmo e o Surrealismo, por exemplo – para manter o leitor “em guarda”. Como escreve Silviano Santiago, num comentário sobre Armando Freitas Filho: “Armando joga o jogo duro nas negociações do texto com o leitor. A sedução do poema trabalha mais com o elemento *tease* do *strip-tease* do que com o elemento *strip*. O texto é um *teaser* do leitor, semelhante à palavra do chicote-queimado: está esquentando, caro leitor. Vá em frente. Onde você me busca, já não me encontro mais.”¹²⁵

Mas Armando Freitas Filho não cita nenhum poeta da vanguarda iconoclasta, nenhum dadaísta ou surrealista: desses anos, recupera Paul Valéry, Ezra Pound e Borges que, poderíamos pensar, estão vinculados a uma racionalidade e a um culto de formas aparentemente “não-vanguardistas”, que souberam construir sua obra sem o gesto destruidor, mas sim com a leitura atenta da tradição. Essa intenção de desconcerto, então, não se faz com arrebatamento, mas com rigor. Daí, também, a predileção de Armando Freitas Filho pelos poetas que, segundo ele afirmou num depoimento, mais fortemente o formaram, que são

¹²⁵ SANTIAGO, Silviano. Posfácio do livro de A. Freitas Filho: 3 x 4. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e Ferreira Gullar¹²⁶.

A leitura que Armando Freitas Filho faz, então, da tradição, vincula o gesto revoltado com o rigor na composição, mas um rigor extraído da experiência vital com a palavra, e não a partir de algum conteúdo programático, como o da Poesia Concreta, da qual se distancia. Nesse sentido, Armando Freitas Filho mantém a preocupação vanguardista de trabalhar contra uma cultura massificada, homogeneizada e baseada em valores conservadores. Na linha do que Félix Guattari chamou de singularização da subjetividade – conforme já vimos –, Armando Freitas Filho busca uma identidade aberta, marcada pelo exercício crítico na escritura, contra uma leitura pré-determinada. Por outro lado, opõe-se a que esse trabalho crítico se dê via um projeto racional voltado para o futuro, dogmático ou unilateral.

Da mesma maneira, é evidente que o que Armando Freitas Filho conserva das vanguardas nada tem a ver com as noções de “modernidade” ou “atualidade” proclamadas a todo momento pela mídia. Se para esta, “vanguarda” é o que é mais “avançado” – em termos de linguagem adequada ao “progresso” tecnológico –, para o poeta – que não fala em “vanguarda” – a busca constante de uma linguagem que tece uma relação vida/poesia se estabelece a partir de um *sentimento* revoltado – como o das vanguardas, mas não sobre a base de uma perspectiva “progressista”.

¹²⁶ FREITAS FILHO, Armando. “Três mosqueteiros”. In: MASSI, Augusto (org). *Artes & Ofícios da Poesia*. Porto Alegre, SMC/Artes & Ofícios, 1991, p. 74-77.

Então, a atitude de Armando Freitas Filho se baseia num gesto esquivo, onde não há *identificação plena* com as vanguardas, nem com o Modernismo brasileiro (não há recuperação de um Oswald de Andrade, por exemplo), nem com a visualidade das vanguardas dos anos 50, e tampouco com os recursos de linguagem da mídia. Esse gesto é *atópico*: ele instaura uma vertigem, ele se coloca à *deriva*¹²⁷, recompondo constantemente as identidades e se esquivando delas, para realizar a crítica da busca por um sentido cerrado, seguro, sem riscos.

¹²⁷ Ver a noção de *atopia* em BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 55.

SEM APOIO, MIRA, NEM LUGAR MARCADO:

UMA POÉTICA DESDOBRÁVEL

A referência a Marcel Duchamp aparece em alguns textos de Armando Freitas Filho. Trata-se de mais uma recuperação de alguns nomes importantes da Modernidade, neste caso das artes plásticas. Mas o caso de Duchamp aponta para um sentido dentro da poética de Armando Freitas Filho que é preciso investigar.

No texto “Instalação para Benjamim”¹²⁸, Armando Freitas Filho compara “uma vida, uma aura, um halo” a “ready-mades”, indicando a produção de uma subjetividade destituída de experiências coletivas, singulares, e marcada por sua artificialidade e produção “industrial”, vale dizer, pela mídia¹²⁹. Daí que o poeta fale da possibilidade de sobrevivência somente através de um “vídeo que os registre e fixe”. Às vezes, Armando Freitas Filho cita ironicamente Duchamp, como este título de poema: “Nu de verão subindo a escada”, texto onde a presença da mídia também se esgueira com personagens de *Vertigo*, de Hitchcock.

Mas é no poema “Hot. Mot. Res.”¹³⁰ que a presença de Duchamp é mais marcante. Vejamos o texto:

Corpos de água e gás
em todos os andares
escapando via insights
escadas
surtos-circuitos
até o âmago do molde
– à estaca zero –

¹²⁸ FREITAS FILHO, Armando. *De Cor*, op. cit., p. 36.

¹²⁹ Da mesma forma, no poema “Objet - Trouvé”, há a presença de “supermercados” e “bombril” como marcas de um mercado que invade a vida. Assim, o texto incorpora uma técnica “objet-trouvé” de trabalhar com elementos de fora da tradição “erudita”. FREITAS FILHO, A. “Objet-Trouvé”. In: *De cor*, op. cit., p. 43.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 44.

ao aparelho do nu
 que parou, automático
 sem alma e luz
 no jogo de xadrez
 com o espelho:
 ¼ de mim se fecha
 ao abrir a porta
 do outro quarto.

Noiva de éter, nua
 e errante
 trincada na vidraça
 fugindo
 como o perfume-alvo
 – fixa e ready-made –
 roda no ar
 nesta suíte de solteiros
 o sonho de uma bronha:
 um crocodilo gasoso
 que bombeia
 o gozo de espuma
 arremessos, atos falhos
 chistes
 um riso que me arranha todo
 disparo, tiros,
 no instante oco sem ecos.

Uns sintomas nas tomadas:
 vida avulsa, meia-sola, mundo cão.
 E o que mais que pelos buracos
 vem a furo: ampère-espira
 agulha de luz, fissura
 na boca de cena debaixo
 que pisca
 ilumina, cirúrgica e fria
 o corte do sexo sem anestésico.
 Cachoeira acesa de cabelos louros.
 e um clichê de colinas
 num céu acadêmico.
 Exposição ultralenta, sem vento.
 Paisagem de bar sobre o balcão
 e a operação desesperada
 para prender o ar livre, para
 parar e salvar um dia pleno de sol.

E no grande vidro das vitrines
 que me vêem
 e por acaso me incorporam
 a fase azul
 d'après De Daumier-Smith:
 seu “jardim de urinóis e comadres
 lado a lado com um manequim
 de madeira, cego e divino
 envolto numa cinta para hérnias
 oferecida a preço de remarcação.”

Calor. Palavra. Coisa.
 Anúncio e outros usos
 e de lugares abreviados
 sub-reptícios, de prazer
 desde a primeira chamada
 quando a porta bateu
 em cima da voz
 enquanto rodava o radar:
 rádio mudo com olhar de águia.
 E duchamp deu no que deu –
 um deus ou derivado.
 Um dado, um dedo-apontador
 um detetive
 que gosta do que se gasta.

Há referências explícitas à obra *O Grande Vidro* (ou: *A Noiva Desnudada pelos Celibatários, mesmo*) de Duchamp. Como se sabe, essa obra foi iniciada em 1915 (já havia um desenho–esboço em 1912) e “terminada” em 1923. Para uma descrição da obra, pode-se consultar o livro de Octavio Paz: *Marcel Duchamp. Castelo da Pureza*¹³¹. No poema acima, Armando Freitas Filho fala dos “corpos de gás”, que são os Machos que se inflam com o fluido emitido pela Noiva; esse fluido viaja até os Moldes Machos, numa operação de máquina – daí Armando Freitas Filho falar em “âmago do molde” e “aparelho do nu”. Há ainda

¹³¹ PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp. Castelo da Pureza*. São Paulo: Perspectiva (Col. Elos), 1990, 2. ed.

referências à “Noiva de éter”, à “suíte de solteiros”, ao “crocodilo gasoso”¹³², os “disparos, tiros” que atingem a vidraça e, finalmente, a nomeação: “E Duchamp deu no que deu”.

Ao analisar *O Grande Vidro*, Octavio Paz aponta para o fato de que a obra trabalha com a idéia de uma circularidade do olhar, onde a representação fecha-se sobre si mesma e, dentro da transparência do vidro, remete a outras representações. Escreve O. Paz: “Não necessita, inclusive, de espectadores, porque a própria obra os inclui: as Testemunhas Oculistas. Como não recordar Velázquez e suas Meninas?”¹³³ Para M. Duchamp, a pintura – a arte – deveria deixar de ser “retiniana”, ou seja, abandonar a busca – segundo ele, reforçada desde Courbet – de uma arte “reconhecível”, confortável ao olhar, para empreender uma arte mais “conceitual”. Refletindo sobre esse ponto, diz M. Duchamp:

É isto o que ocorre com os religiosos do Renascimento. O tubo de cores não os interessava. O que os interessava era expressar sua idéia de divindade desta ou daquela maneira. Sem pretender o mesmo e com outros fins, tive a mesma concepção: a pintura pura não me interessa em si nem como finalidade. Para mim a finalidade é outra, é uma combinação ou, ao menos, uma expressão que só a matéria gris pode produzir.¹³⁴

M. Duchamp investe contra uma visualidade fácil para transcender a arte em seu elemento contemplativo e buscar um movimento de idéias, de reflexão. Dentro desse movimento, Duchamp exaspera a crise da representação como

¹³² Segundo Paz, Roché – um amigo de Duchamp – “vê na nuvem [a Via Láctea] uma espécie de crocodilo gasoso.” PAZ, op. cit., p. 31.

¹³³ Ibidem, p. 34.

¹³⁴ Citado em PAZ, op. cit., p. 45.

Mallarmé o fez na poesia. Não se trata de partir para o abstracionismo (Duchamp dirá que os abstracionistas dos anos 40 “estão realmente na retina até o pescoço!”), mas de trabalhar nesse campo neutro entre a linguagem e as coisas, refletindo sobre esse espaço vazio que provoca o artista moderno. Desistindo de vincular a arte a uma categoria “superior” ou “sagrada”, assumindo a perda da “aura” de que fala W. Benjamin, e apostando, por isso mesmo, no abandono de uma arte “estética” e na função “artista” como aquele que seria dotado da capacidade de uma representação, M. Duchamp busca uma outra transcendência, pela não-arte. Mas essa transcendência é vazia, não aponta para o futuro, nem para um projeto social, nem mesmo para um público: ela é, como aponta Octavio Paz, irônica e crítica. Daí o silêncio de M. Duchamp – anos e anos sem realizar um trabalho “artístico”, ainda que se movesse nesse meio, e jogasse xadrez todo o tempo –, para quem “minha arte seria a de viver; cada segundo, cada respiração é uma obra que não está inscrita em nenhum lugar, que não é visual nem cerebral.”¹³⁵ O silêncio de Duchamp é distinto do de Rimbaud. Diz O. Paz:

O poeta adolescente opõe uma negação total à poesia e renega sua obra; seu silêncio é um muro e não sabemos o que há por trás desse mutismo: sabedoria, desespero ou uma mudança psíquica que converteu um grande poeta num aventureiro medíocre. O silêncio de Duchamp é aberto: afirma que a Arte é uma das formas mais altas da existência, com a condição de que o criador escape a uma dupla armadilha: a ilusão da obra de arte e a tentação da máscara de artista.¹³⁶

¹³⁵ CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido (entrevista)*. São Paulo, Perspectiva, 1987, p. 125.

¹³⁶ PAZ, op. cit., p. 58.

Questionamento da relação arte/vida, investigação de sua inacessibilidade; crise do olhar como elemento capaz de religar algum sentido; crise de identidade do artista, ao negar-se sua pretensa capacidade de criar sentidos e colocar-se como útil; crise da linguagem, à margem do sentido e da comunidade, prestes ao abismo, à deriva, ameaçada pelo silêncio; ao mesmo tempo, voltar a trabalhar com todas essas contradições, sem resolvê-las. Não é por acaso que Armando Freitas Filho busca em Duchamp um gesto que, sem ser “vanguardista”, abale a instituição “Arte”. Para o poeta brasileiro, o olhar também esbarra no Outro, em si mesmo, no espelho: a cegueira o cerca como a Borges, a identidade possível do poeta – do artista – se esfacela. O olhar em Armando Freitas Filho circula sem se deter em nada, perde-se “no jogo de xadrez / com o espelho”. E o olhar do leitor é instigado a desligar-se também, a perder-se rumo a outras leituras possíveis, a duvidar desse discurso que se apresenta cheio de “arremessos, atos falhos / chistes”. Também Armando Freitas Filho quer uma poesia para além da poesia, um texto constantemente imbricado na investigação de sua expressão e relação com a vida, um texto que (se) desvia. Sedução via reversibilidade, o que não se assenta, mas circula na pergunta, instigante, “ampère-espira / agulha de luz, fissura”. Duchamp também realizava experimentos ópticos, mas não para voltar ao “retíniano”, e sim para ironizá-lo. Assim como a obra *Conjugação*, onde a porta que interdita é a mesma que possibilita um olhar, uma espiadela. Não é que Narciso se descubra, mas descobrimos que o olhar não nos devolve nenhuma imagem. “Reversibilidade: ver através da opacidade, não ver através da transparência. A porta de madeira e a porta de vidro: duas faces opostas da

mesma idéia. Esta oposição resolve-se numa identidade: em ambos os casos olhamo-nos olhar.”¹³⁷ Voltamos à crise da representação. Assim como Magritte, o gesto de Duchamp instaura um vazio, uma indiferença, um deslocamento da “estética” como categoria para afirmar uma reflexão sobre a vida, reflexão esta, aliás, que tampouco levará a alguma “transcendência”. É nesse círculo entre realizar e parar, entre falar e ousar o silêncio, que se move a obra de Armando Freitas Filho. Obra que, por isso mesmo, trabalha na sedução do inconcluso, do indefinido, do ambíguo. Segundo O. Paz, Duchamp “se propõe perder para sempre ‘a possibilidade de reconhecer ou identificar duas coisas semelhantes’”¹³⁸. Essa impossibilidade reforça uma expressão que se desdobra em torno de sua própria limitação, uma identidade perdida que não se cristaliza nem no sujeito, nem no objeto, mas que viaja, nuvem muda, no eixo de uma dúvida. Se a poesia de Armando Freitas Filho não (se) concilia, não conforta, não aponta saídas: é a dúvida circulando, indo e voltando como os anagramas e jogos de palavras tão a gosto de Armando Freitas Filho e de Duchamp (*Anemic Cinema, Fresh/french Widow/window, L.H.Q.O.Q*). Octavio Paz, ao lembrar do “efeito Wilson/Lincoln”, ou seja, “esses retratos que vistos da esquerda representam Wilson e da direita Lincoln”, encontra uma imagem para o trabalho de Marcel Duchamp: o *princípio-bisagra, ou gonzo*, “o gonzo convertido em eixo material e espiritual do universo. Reversibilidade generalizada, circularidade dos fenômenos e das idéias.”¹³⁹ O. Paz observa que essa circularidade da obra e do

¹³⁷ *Ibidem*, p. 67.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 19.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 69.

olhar envolve o espectador/leitor na mesma operação desconcertante, o que implica a presença da subjetividade nessa “objetividade” que é a obra. “Ironia e subjetividade têm sido o eixo da arte moderna”, diz o poeta mexicano. Em Armando Freitas Filho, a auto-ironia é constante, jogando às vezes com uma melancolia da solidão, da violência e do silêncio, e outras vezes com o humor das ambigüidades, dos trocadilhos, das surpresas por trás de cada verso. De todo modo, o poeta lança “um dado, um dedo-apontador / um detetive” ao olhar do leitor, sem iludir-se com um possível “futuro”, seja das relações poeta/leitor, seja da equação arte/vida. Mesmo o gesto radical de Duchamp sobre as ruínas do Moderno e da vanguarda, sua indiferença ativa e crítica, sua ironia em relação à instituição “Arte”, insere-se, camuflada, violada e transformada, nos museus contemporâneos. “E duchamp deu no que deu –/ um deus ou derivado.” Realidade que só reafirma o círculo, que impõe à obra o gosto do silêncio, pois a história da arte, como afirma Duchamp, é o registro de morte das obras.

Assim, se a poesia de Armando Freitas Filho opera na margem, seja da “Poesia”, seja da “Vanguarda”, seja do “Modernismo”, seja da “Mídia”, compõe-se desse eixo que não cessa de girar, que procura apropriar-se desse espaço entre as palavras e as coisas, numa “operação desesperada / para prender o ar livre” (como o duplo vidro de Duchamp), mas que entre esses três termos: “Calor. Palavra. Coisa”, não encontra elos.

SEBASTIÃO UCHOA LEITE: UMA POÉTICA DA
FELINIDADE

O universo da onça é feito de linguagem.

Sebastião Uchoa Leite

ONDE SE ESFUMA TUDO: MESCLA DE TERRITÓRIOS

A poesia de Sebastião Uchoa Leite se pauta pela operação de um discurso ambíguo, arriscando o deslocamento do “poético” no sentido de mesclar os territórios discursivos convencionalmente pensados dentro de certos gêneros.

Num primeiro momento, Uchoa Leite constrói um tecido verbal marcado pelo registro simultâneo de elementos da cultura “erudita” e da cultura “de massas”.

Por um lado, comparecem em seus textos figuras como Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Kafka, Pound, Borges, Rilke, Van Gogh, Paul Klee, Leonardo da Vinci, Lichtenstein, Stockhausen, João Cabral de Melo Neto, entre outros. É a marca da apropriação de uma tradição, coincidindo em alguns autores com as escolhas de Armando Freitas Filho. Mas se em Armando os nomes que aparecem são vinculados à questão da sobrevivência do território poético frente à modernização e à midialização da cultura, em Uchoa Leite já há um desvio nas opções, e vemos que a presença de Mallarmé, Valéry, Borges, João Cabral, por exemplo, apontam para uma preocupação com uma certa “racionalidade poética”, que pensa o poema como veículo de uma operação conceitual – ainda que marcada pelo acaso.

Faz parte dessa estratégia, antes de mais nada, a “confusão” dos territórios. Assim, na poesia de Uchoa Leite, aqueles nomes consagrados da tradição moderna se vêem acompanhados de figuras como Drácula, Nosferatu, Penélope, Chapeuzinho Vermelho, Alice (de Lewis Carrol), Carlitos, além de personagens de filmes policiais. Para o poeta, não interessa delimitar um

território “erudito”, mas sim apropriar-se do que há de instigante, seja na cultura “erudita”, seja na cultura “de massas”. É claro que, com o olhar de um poeta calcado na tradição erudita moderna, Sebastião estabelece as diferenças entre os produtos da mídia.

Por um lado, há uma crítica da “falsa realidade” veiculada pelos meios de comunicação de massas. Como no texto “Faits Divers/1980”:

ler o capital
 ficou cada vez mais difícil
 o mundo está girando ao contrário
 o pensamento enlouqueceu
 ou enlouqueceram o jornal
 não se pode mais
 acreditar nos crimes
 nem nos assassinos¹⁴⁰

Essa “falsa realidade” aparente, que constitui um arsenal de informações em circulação na sociedade – e com o qual o discurso poético disputa o espaço – também se reveste de violência, não apenas aquela diretamente factual, mas a violência inscrita no próprio jogo de discursos e enganos estabelecido pela mídia e pelos discursos que, por atentarem contra a singularidade, tentam a homogeneização.

Num texto chamado “Questões de método (carta a Régis Bonvicino)”¹⁴¹,
 lemos:

um monte de cadáveres em el salvador
 - no fundo da foto
 carros e ônibus indiferentes –

¹⁴⁰ UCHOA LEITE, Sebastião. *Obra em dobras (1960-1988)*. São Paulo: Editora Duas Cidades, 1988, p. 92.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 93.

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?

Vemos que Sebastião Uchoa Leite desconfia da chamada “realidade” apresentada pela mídia, como a *foto* dos cadáveres, o *filme* de Indiana Jones, as manchetes de jornal, e que essa “realidade” está associada a discursos do poder, como o do Pentágono.

Porém, se a crítica do poeta à mídia é constante, ele não se afasta dela, mas se apropria de seus elementos para construir sua estratégia de mescla de territórios. Significativo, neste sentido, é o texto que ele escreve sobre Krazy Kat, uma história em quadrinhos norte-americana¹⁴². O poeta nos informa que “*Krazy Kat* foi uma história em quadrinhos editada durante mais de 30 anos na imprensa americana, entre os típicos *newspaper comics* que proliferaram nas primeiras décadas do século.”¹⁴³ E o que chama a atenção de Uchoa Leite é exatamente o fato de que, apesar de ser uma produção para um veículo de grande público, *Krazy Kat* mantém um nível de crítica distante da mídia veiculada pelos

¹⁴² Idem. “Konhecimento de Krazy Kat”. In: *Revista 34 Letras*. Rio de Janeiro, setembro de 1989, nº 5/6.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 87.

jornais, e se caracteriza por uma série de elementos questionadores dos limites entre o real e a ficção e a definição das identidades.

Para começar, Uchoa Leite aponta para o “questionamento das realidades ilusórias & arte como fingimento, i. é, os vários aspectos da consciência ficcional.”¹⁴⁴ Partindo dessa indefinição, o poeta adverte para outra questão: “o problema do real e do ilusório conduz logicamente ao problema da identidade.”¹⁴⁵ Assim como ele pergunta “o que é verdadeiro, o que é falso?”, também se pergunta sobre quem é quem na história em quadrinhos, pois há uma confusão das identidades, de maneira a causar um estranhamento no leitor, já que, segundo Sebastião, “chamam a atenção diversos procedimentos sistemáticos. Sobretudo os ocultamentos, os disfarces e os despistamentos.”¹⁴⁶

Nesse jogo, a identidade do gato protagonista da história é posta em dúvida a todo o momento. Mas, além disso, Uchoa Leite, analisando diversos pontos de Krazy Kat, aponta para o fato de que também a moral social é deixada em suspenso, pois o “bem” e o “mal” se misturam.

Então, o poeta pergunta: “Se não se sabe se um objeto é falso ou verdadeiro, se um personagem não sabe se é ele mesmo ou se é uma ficção, se um emissor desconhece o conteúdo da mensagem que transmite, se dor é prazer e se a vítima pode ser cúmplice do seu algoz, onde é que se pode decifrar o sentido de algo?”¹⁴⁷

¹⁴⁴ Ibidem, p. 100.

¹⁴⁵ Ibidem, p. 102.

¹⁴⁶ Ibidem, p. 106.

¹⁴⁷ Ibidem, p. 108.

É aqui que o poeta vê a diferença de Krazy Kat em relação a outros quadrinhos ou mesmo outros produtos de veículos da mídia. Ele considera Krazy Kat “dissonante”. Mesmo não sendo uma produção intelectual considerada “erudita”, compara-se àquelas – como as de Lewis Carrol ou Jorge Luis Borges (autores citados por Uchoa Leite), por transitar “na labiríntica problematização dos limites entre o mundo real e o mundo ficcional.”¹⁴⁸

Quando o poeta aceita um produto veiculado pela mídia, está aceitando também a possibilidade de incorporá-la em sua própria produção textual.

Com efeito, nas figurações recorrentes da confusão do sujeito, da mistura entre o real e o ficcional, do questionamento das identidades fechadas e dos territórios de fronteiras fixas, Uchoa Leite constrói textos com elementos tirados da produção da mídia, principalmente do cinema (como *Drácula*, *Nosferatu*, os filmes *Cat People*, *Dark Mirror*, *Black Widom*, os atores Humphrey Bogart, Charles Chaplin, Alain Delon, Vanessa Redgrave, entre outros), mas também com referências à literatura policial e até à crônica jornalística.

Essa incorporação não se dá pela recusa, ou pela “denúncia”, mas pela empatia: Sebastião escolhe, da mídia, o que mais lhe interessa, para ver aí, também, o que destoa, desloca fronteiras, confunde, inclusive colocando em questão os próprios limites entre produção “intelectual” e produção da mídia. Na hora de contestar a produção de “verdades”, nenhum discurso lhe escapa, nem o próprio.

¹⁴⁸ Ibidem, p. 106.

Num texto em prosa chamado “Espelho obscuro”¹⁴⁹, essa desconfiança já se mostra imediatamente, num lance irônico. O texto, aparentemente, é um comentário sobre o filme *Dark Mirror* (“entre nós, ‘Espelho d’alma” – adverte o poeta). Mas é um texto incluído num volume de “poesia”. Não se trata meramente de decidir se é uma “prosa poética” ou não. Se o texto tivesse sido publicado num jornal, na parte dedicada à crítica de cinema, ninguém duvidaria de que ele é mesmo um comentário sobre o filme. Mas o fato mesmo de ter sido publicado conscientemente pelo autor num livro de “poemas”, já nos aponta para uma direção de leitura, que é muito mais indagadora – e desconfiada.

Essa ambigüidade do estatuto do texto se alia ao título, “Espelho obscuro”, que não só é diferente do título do filme em português (“Espelho d’alma”), como se desvia em relação ao original – afinal, “obscuro” não é o mesmo que *dark*, dando mais a idéia de uma identidade difícil de ser apreendida, ou seja, de que os espelhos enganam.

E o texto fala exatamente de uma ambigüidade, que é a identidade das personagens, duas gêmeas, “sendo ambas Olivia de Havilland” (a atriz). Diz Sebastião:

(...) são iguais em tudo, menos quanto às almas, que são opostas. A assassina e a inocente, a psicopata e a vítima, iguais e o reverso uma da outra. O que é igual à idéia do espelho, insinuado como a metáfora do limite e da morte. A imagem do espelho: o seu igual e a sua negação.(...) ¹⁵⁰

¹⁴⁹ Idem, *Obra em dobras*, op. cit., p. 33.

¹⁵⁰ Ibidem.

Essa atração pelo ambíguo e pela identidade equívoca é uma marca na poética de Sebastião Uchoa Leite.

Flora Süssekind aponta para o fato de o poeta se sentir atraído “pelas histórias de crimes, por assassinos e perseguidores, pelos filmes, romances e quadrinhos policiais. E por segredos, esconderijos e pistas.”¹⁵¹ Mas essa predileção se une à ambigüidade da identidade.

Ao mesmo tempo em que o mistério das histórias policiais fascina o poeta tanto quanto o mistério do texto poético, a ambigüidade da identidade é sedutora por relativizar a identidade em geral. Escreve Flora Süssekind: “É uma tentativa de se estabelecerem cumplicidades possíveis entre imagens aparentemente de uma incompatibilidade radical, como as do detetive e do criminoso.”¹⁵² É essa mistura, essa indefinição que põe o leitor em guarda contra qualquer “verdade” pretensamente estabelecida, principalmente a dos discursos do poder, que são veiculados prioritariamente pela mídia.

Mas Sebastião Uchoa Leite também desconfia do próprio discurso poético.

Voltando ao texto “Espelho obscuro”, o poeta escreve:

(...)A trama joga com a dúvida. Quem revela e quem engana? Quem é amada e quem é temida? Quem estremece diante da palavra espelho? O duplo sentido da alma e do seu contrário. A trama joga com o sorriso da assassina e com o medo da cúmplice-vítima.(...) ¹⁵³

¹⁵¹ SÜSSEKIND, Flora. “Seis poetas”. In: Revista da USP, nº 2, São Paulo, junho/agosto de 1989, p. 179.

¹⁵² Ibidem, p. 182.

¹⁵³ UCHOA LEITE, S. *Obra em dobras*, op. cit., p. 33.

É essa violência latente, que pode ocorrer a qualquer momento, que Sebastião procura criar em sua poética para provocar o leitor a desconfiar, a estar sempre em sobressalto frente aos discursos.

Num outro texto que finge ser um comentário sobre o conto “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa, Uchoa Leite escreve que o autor não fala de uma onça em particular, mas dos felinos, da felinidade, da “(...)linguagem da felinidade, 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.(...)”¹⁵⁴

Por isso o poeta prefere as tramas felinas, como a do filme comentado. Sobre aquele, ele diz: “O medo transforma-se na verdade da norma, enquanto o sorriso pode ocultar o outro lado.”¹⁵⁵ Aqui, o poeta adverte para a ambigüidade da reação imprevista: ter medo é a “norma”, mas também pode haver um sorriso, que ocultaria “o outro lado”. De novo, a dualidade entre sedução e perigo, a mesma presente nos felinos. Aliás, num outro texto-comentário de filme, “Ela, a pantera”, Uchoa Leite fala de *Cat People*, e à certa altura escreve: “(...)Se a pantera é uma metáfora, ela é ambígua, pois tanto pode ser da voracidade quanto da sedução. Ela é fascinadora justamente por ser perigosa.(...)”¹⁵⁶

Pois bem, no final do texto “Espelho obscuro”, Sebastião diz que: “(...)É no equívoco entre os dois [o medo e o sorriso, a norma e o outro lado] que se

¹⁵⁴ “A linguagem do susto”. Ibidem, p. 40.

¹⁵⁵ “Espelho obscuro”. Ibidem, p. 33.

¹⁵⁶ “Ela, a pantera”, Ibidem, p. 32.

encontra o enigma. Para a glória do enigma e da norma, o filme é dos bons velhos tempos da dualidade do preto e do branco.(...)”¹⁵⁷

O que Uchoa Leite indica, portanto, é que há uma brecha, uma fenda entre o que se espera (a norma) e o que é imprevisto (o outro lado), e esse espaço ambíguo – o espaço do *enigma* – é que é interessante. O que nos faz lembrar Roland Barthes e a idéia do texto erótico. Diz Roland Barthes em *O prazer do texto*:

O lugar mais erótico de um corpo não é lá onde o vestuário se entreabre? Na perversão (que é o regime do prazer textual) não há ‘zonas erógenas’ (expressão aliás bastante inoportuna); é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento.¹⁵⁸

Portanto, é nas dobras entre o real e a ficcional, entre a identidade do assassino e da vítima, entre a norma e o enigma, que Uchoa Leite constrói sua poética, que se pauta por uma sinuosidade, que oferece perigos, que está sempre à espreita de um leitor desavisado, que não pretende apresentar verdades estabelecidas, mas a inquietação constante “da atenção” e do “susto”. Daí sua estratégia de mesclar os territórios “poético” e “não poético”, real e ficcional, cultura erudita e cultura de massas.

¹⁵⁷ “Espelho obscuro”. *Ibidem*, p. 33.

¹⁵⁸ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo, Ed. Perspectiva (Coleção Elos), 1987, p. 16.

Faz parte dessa mescla de territórios o trabalho realizado por Sebastião Uchoa Leite no sentido de uma “desvalorização do poético”, ou ainda: um deslocamento, como havíamos proposto no início deste texto.

Por um lado, o poeta descarta a utilização de recursos que marcariam um “domínio” sobre a matéria poética. Ele não recorre aos jogos sonoros presentes, por exemplo, na poesia de Armando Freitas Filho, nem constrói textos cujo objetivo seja o de uma certa “fruição” ligada a alguma noção de “Beleza”. Em Uchoa Leite, os textos são provocadores a ponto de exigirem mais reflexão do leitor. Não que esse recurso seja “original”, pois já faz parte da tradição moderna a ruptura com uma estética “contemplativa”. Mas o resgate dessa postura moderna, em Uchoa Leite, servirá, como veremos, para afastar-se, de certa maneira, da mesma Modernidade. Mas vejamos um exemplo:

Se você pensa
que poesia é escamoteação:
acertou.
Metafísica é a meta dos mandriões.
Mas se pensa
que é um escaveirado corrupção:
acertou também.
Linguagem é a mira dos idiotas.¹⁵⁹

Para além do aspecto formal, como um certo paralelismo na construção do texto, o que mais importa são as implicações conceituais a que ele obriga a refletir, um jogo metalingüístico que ajuda a afastar o leitor de uma identificação ou fruição contemplativa. No caso do texto acima, esse desvio está

¹⁵⁹ UCHOA LEITE, Sebastião. “Esboço”. In: *Obra em obras*, op. cit., p. 19.

marcado também pela mudança na estrutura do discurso que, em linguagem popular, assumiria um jogo de pergunta / resposta negativa: “Se você pensa... / está enganado.” Aqui, Sebastião inverte esse esquema, partindo para uma estrutura de pergunta / resposta *afirmativa*: “Se você pensa.../ acertou.”, o que mostra o jogo de despistes, mas também de cumplicidades.

Esse jogo de conflitos com o leitor já faz parte da poesia de Uchoa Leite há mais tempo, como mostra o texto “Hypocrite lecteur” (recuperando a ironia baudelaireana), do livro *Antilogia* (1972-1979):

e aliás
meu não-semelhante
enfie
onde bem quiser¹⁶⁰

E o jogo conceitual se estabelece deslocando a expectativa de fruição para a de um pensamento, como nos exemplos a seguir:

a vida futura
aquela que não se conhece
não existe

.....¹⁶¹

.....
Não é possível pensar
a verdade
exceto como veneno.¹⁶²

.....
A poesia é um repto

.....¹⁶³

¹⁶⁰ Ibidem, p. 139.

¹⁶¹ “Vida é arte paranóica”. Ibidem, p. 16.

¹⁶² “Outro esboço”. Ibidem, p. 20.

¹⁶³ Sem título. Ibidem, p. 30.

quem tem o poder do espaço
 tem o espaço do poder
¹⁶⁴

o amor do próximo universal
 ou a lógica do contrato social
 é o papo furado triunfal
¹⁶⁵

Nessa fuga de uma poesia intimista e lírica, Sebastião Uchoa Leite rejeita um dos recursos mais utilizados em poesia, que é a metáfora. Daí João Alexandre Barbosa falar da “ascese metafórica”¹⁶⁶ da obra de Uchoa Leite, e o poeta ironiza várias vezes sobre o tema em seus próprios textos, como por exemplo:

.....
 vamos destruir a máquina das metáforas?¹⁶⁷

Ou “esclarece” o próprio jogo metafórico que frustra a expectativa do leitor em “desvendá-lo”:

(...)Os relógios me olham e fiscalizam o meu tempo. Também os fiscalizo, porque encarnam a idéia de provisoriedade. Óculos que caem trazem também a idéia mortal da cegueira. E quadros tortos na parede refletem a idéia de desequilíbrio, de todas a que mais perturba.(...)¹⁶⁸

¹⁶⁴ “Os críticos panópticos”. Ibidem, p. 65.

¹⁶⁵ “Jean-Jacques Rousseau às avessas”. Ibidem, p. 86.

¹⁶⁶ BARBOSA, João Alexandre. Orelha do livro de S. Uchoa Leite: *Obra em dobras*, op. cit.

¹⁶⁷ “A morte dos símbolos”. Ibidem, p. 61.

¹⁶⁸ “Reflexos”. Ibidem, p. 45.

Até aqui vimos como o poeta se vale de elementos da cultura “erudita” e da cultura “de massas”, bem como mescla os gêneros, confundindo o leitor, e abandona o “poético” para criar um texto mais provocador.

Nesse sentido, é conseqüente o trabalho de Uchoa Leite rumo a uma desvitalização de sua poesia. Poucos são os textos em que há um “eu” ou em que se fala de aspectos da vida.

Para o poeta, o sujeito poético oscila, ou se desdobra em vários – como os personagens das histórias e dos filmes policiais – e é impossível determiná-lo. Ao invés de trabalhar com pessoas, Uchoa Leite opera com *personas*.

Segundo Flora Süssekind, o poeta trabalha com

(...) uma forma particular de definição – pela sombra – do sujeito (anti)lírico. Porque, se uma das marcas registradas do trabalho de Sebastião Uchoa Leite, contra a corrente egolátrico-expressiva dos anos 70, foi decidido descarte dessa poesia-retrato da subjetividade, isso não implica descaso pela reflexão do sujeito. Justo o oposto.¹⁶⁹

Daí a entrada do que F. Süssekind chama de “tentativa de definição, via cisão, de uma identidade auto-corrosiva secreta para o seu sujeito. Duelo particular que se espetaculariza, aos olhos do leitor, em *Isso não é aquilo*, via referências a estrelas de cinema ou do mundo do crime, figuras mais do que conhecidas pertencentes a um imaginário literário citadino corrente.”¹⁷⁰ Ou seja, assim como o poeta desconfia da linguagem, das “verdades” e dos limites entre o real e o ficcional, também desconfia de uma poesia que trabalhe sobre a “vida” –

¹⁶⁹ SÜSSEKIND, Flora. “Seis poetas”, op. cit., p. 180.

¹⁷⁰ Ibidem, p. 182.

seja ela a coletiva ou a individual. Para ele, “a poesia para ser viva não tem que falar da vida, ela pode ser viva de outra forma. Eu sempre fui, neste sentido, anti-vitalista.”¹⁷¹ E ironiza, no texto “Pequena estética”:

eles dizem
que se deve defender a vida
é a mensagem deles
mas a morte
é tão metafórica
e sexy
é tesão certa¹⁷²

Daí também seu último livro se chamar exatamente: *A ficção vida*¹⁷³.

Nesse sentido, se amplia o que chamei de *deslocamento do poético* na poesia de Sebastião Uchoa Leite. Em seus textos, a mescla de gêneros, a desvitalização, o anti-lirismo, a reflexão ao invés da “beleza”, o abandono dos recursos convencionalmente “poéticos” (como a sonoridade e a metáfora, por exemplo), a ironia com o próprio discurso, contribuem para pôr em questão a noção do que é “poético”.

Se, por exemplo, para Octavio Paz em *O arco e a lira*¹⁷⁴, a poesia ainda possui uma “essência” – que é o *poético*, o que confere a um texto a sua poeticidade –, para Uchoa Leite esse *poético* não é *essencial*, pois um conjunto de fatores, características ou recursos utilizados no discurso poético são desvalorizados, esquecidos, transformados pelo poeta.

¹⁷¹ UCHOA LEITE, Sebastião. “Entrevista”. In: *Revista 34 Letras*, Rio de Janeiro, nº 7, março de 1990, p. 20.

¹⁷² Idem. *Obra em dobras*, op. cit., p. 69.

¹⁷³ UCHOA LEITE, Sebastião. *A ficção vida*. Rio de Janeiro: 34 Letras, 1993.

¹⁷⁴ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

Mas não apenas isso: quando Uchoa Leite escreve textos que se confundem com outros discursos “não-poéticos” – jornalístico, crítico, científico –, opera um deslocamento da própria noção de *poeticidade*. Se esse conceito não repousa mais sobre uma série de operações que todo o poeta deveria dominar, sobre o que se baseia? Se há textos do poeta que não se enquadram no que se convencionou chamar de poesia ou prosa poética, mas mesclam outros discursos, como designá-los? Qual sua idiossincrasia, que parâmetros a crítica pode estabelecer para compará-los?

Ao realizar essa tarefa de confusão dos sentidos e indeterminação textual (tarefa, por certo, altamente irônica), Uchoa Leite pode estar apontando para um deslocamento mais radical: não a substituição do *poético* tradicional por outro mais aberto, mas sim o abandono da própria noção de *poeticidade*.

ENTRE AS VIAS VENENOSAS: A AUTO-IRONIA

Sou mais aquilo que em mim não é.

Clarice Lispector

Já vimos que o poeta se desvincula da preocupação em escrever a partir da “vida” e da experiência pessoal, fugindo, neste sentido, de uma poesia “lírica”. Ora, o poeta recusa uma definição do sujeito, a partir de uma ironia constante. Assim como o texto, para Sebastião Uchoa Leite, não possui uma “essência”, se ele é uma mescla de gêneros destinada a provocar a reflexão (inclusive sobre o próprio estatuto do texto “literário”), também o sujeito articulador desse texto se constitui a partir de uma indefinição, e o poeta ironiza a respeito da pretensa constituição de um sujeito que seja autônomo, seguro. A partir de uma discussão sobre a subjetividade, vamos ver como se posiciona a poesia de Uchoa Leite.

No texto “Mapeando o pós-moderno”¹⁷⁵, Andreas Huyssen, discutindo as relações entre modernismo e pós-modernismo, a certa altura, coloca a questão da subjetividade. Advertindo que muitas das idéias pós-estruturalistas – às vezes tomadas como pós-modernistas no contexto norte-americano – são, na verdade, discursos modernistas, Huyssen dá como exemplo a visão de subjetividade proposta por autores como Roland Barthes. Diz A. Huyssen: “Assim como as distinções teóricas de Barthes entre *plaisir* e *jouissance*, entre textos para leitura e para escritura, permanecem na órbita da estética modernista, do mesmo modo as idéias pós-estruturalistas sobre autoria e subjetividade reiteram proposições conhecidas desde o modernismo.”¹⁷⁶

¹⁷⁵ HUYSSSEN, Andreas. “Mapeando o pós-moderno”. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 15-80.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 68.

Na verdade, a distinção de R. Barthes entre *plaisir* e *jouissance*, independente de pertencer à “órbita da estética modernista”, ainda é válida exatamente pela situação atual dos discursos marginais dentro da sociedade, como é o caso do discurso poético. Da mesma maneira, a questão da subjetividade vem sendo reposta a cada momento, e é óbvio que repisamos, sempre de alguma maneira, questões já levantadas pelos autores do modernismo, pois a pós-modernidade não me parece uma recusa do moderno, mas a radicalização de alguns de seus questionamentos e a crítica de outros. Mas vamos às questões levantadas por A. Huysen.

Segundo ele, as formulações pós-estruturalistas sobre a “morte do sujeito”, na verdade, mantêm uma crítica que os modernistas já faziam contra “as idéias românticas e idealistas sobre autoria e autenticidade, originalidade e intencionalidade, subjetividade autocentrada e identidade pessoal.”¹⁷⁷

Ora, para o autor, não se trata de afirmar os extremos da hipertrofia ou da negação do sujeito, criando uma querela falsa sobre uma questão mais complexa. As perguntas que o pós-moderno deve se fazer, para A. Huysen, são:

A posição sobre a ‘morte do sujeito/autor’ não estará referida, por mera inversão, à própria ideologia que invariavelmente glorifica o artista como gênio, seja por propósitos mercadológicos, seja por convicção e hábito? Não tem a própria modernização capitalista fragmentado e dissolvido a subjetividade e a autoria burguesa, tornando algo quixotesco os ataques a estas idéias? E, finalmente, ao negar inteiramente o sujeito, o pós-estruturalismo não descarta a possibilidade de se fazer frente à *ideologia do sujeito* (como masculino, branco, e de classe média) com a produção de noções alternativas e diferentes de subjetividade?¹⁷⁸

¹⁷⁷ Ibidem.

¹⁷⁸ Ibidem.

As perguntas de Huysen colocam três questões principais. Em primeiro lugar, a idéia de recusa de uma subjetividade que possa ser “co-optada” pelo mercado ou por regras sociais de comportamento literário, ou seja, uma busca de um texto “descontaminado”, o que equivale a dizer: um texto sem concessões às tentações do mercado e da ideologia porque sem sujeito.

A. Huysen fala de “mera inversão”, pois se está combatendo – na idéia de morte do sujeito – um problema não *com* o sujeito, mas *contra* ele, ou seja, se estaria querendo escapar das questões de norma literária e mercado, escapando do próprio sujeito.

Em segundo lugar, Huysen, ao considerar “quixotescos” os ataques à subjetividade, aponta para uma provável adequação entre o discurso pós-estruturalista e a própria ação da modernização capitalista, o que tornaria esse discurso semelhante a certas idéias de vanguarda ainda vigentes, ou seja: assim como à modernização corresponde uma dissolução do sujeito, também à ineficácia dessa própria modernização corresponderia a perda de uma poesia utópica.¹⁷⁹

Por último, há a questão da complexidade da subjetividade, e a discussão de sua conformação abre caminho para o debate sobre toda a cultura, o que implica, obviamente, o enfrentamento com o estudo da mídia, por um lado, e o abandono do discurso literário como objeto principal de análise, por outro, no

¹⁷⁹ Ver, por exemplo, a “autocrítica” de Haroldo de Campos no texto “Poesia e modernidade: o poema pós-utópico”. *Folhetim* nº 404. Folha de São Paulo, 14/07/84.

sentido de se pensarem alternativas para a subjetividade homogeneizada, para a ação dos discursos da mídia – que são discursos do poder – sobre o indivíduo.

Em relação à primeira questão de Huyssen, é preciso recordar que a desconfiança em relação ao sujeito não significa, na realidade, a morte deste, mas possui o caráter de uma radicalização, se se quer assim, da crítica à autonomia autoral – na esteira de uma radicalização, também, da crítica à idéia de sujeito burguês, do sentido completo ou totalmente claro, da idéia de totalidade, das noções de centro, origem e essência.

Na conferência “O que é um autor?”¹⁸⁰, Michel Foucault, ao falar do “parentesco da escritura com a morte”, reconhece que esse tema percorreu toda a história da literatura, desde a epopéia grega que “estava destinada a perpetuar a imortalidade do herói”, passando pelas *Mil e uma noites*, que “tinha como motivação – por tema e pretexto – o não morrer.”¹⁸¹ Mas Foucault ressalta que essa relação da escritura com a morte se transformou, de maneira que “a obra que tinha o dever de trazer a imortalidade recebe agora o direito de matar, de ser assassina de seu autor.”¹⁸²

Foucault chama a atenção para o fato de que há uma “despersonalização” do texto, ou seja, o autor se esconde por detrás de signos que marcam – ou representam – sua ausência. Mas esta ausência, segundo Foucault, não representa um desaparecimento metafísico do sujeito, e sim compromete a visão de uma racionalidade ou de um indivíduo controlador absoluto de seu texto. Para

¹⁸⁰ FOUCAULT, Michel. *¿Qué es un autor?* Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, s/ed. T. do Autor.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 12.

¹⁸² *Ibidem*.

Foucault, “autor” é uma função que está associada às instituições culturais tanto quanto a uma pluralização do ego. Portanto, não se trata de perguntar se o sujeito “morreu” ou não, mas sim de identificar sob quais condições ele opera, na função de “autor”, em determinadas circunstâncias sócio-culturais.

Assim, Foucault está menos interessado em “lamentar” essa provável “perda” do sujeito, do que em analisar como esse sujeito age dentro do que se convencionou chamar de “autor”.

Respondendo aos debatedores da conferência citada, Foucault diz:

(...)eu não disse que o autor não existe; não disse e me surpreende que meu discurso se prestasse a semelhante contra-senso (...) Falei de uma certa temática que se pode localizar tanto nas obras como na crítica que, se se quer, consiste em: o autor deve apagar-se ou ser apagado em benefício das formas próprias do discurso. (...) Esta regra da desapareição do escritor ou do autor, o que permite? Permite descobrir o jogo da função autor.¹⁸³

Neste sentido, penso que o tema da “morte do sujeito”, tal como colocada por M. Foucault, permite o estudo das condições históricas e culturais que envolvem o “autor” e, portanto, não me parece que isso seja uma forma de se escapar da discussão sobre o sujeito mas, pelo contrário, é uma maneira de torná-la mais complexa, discutindo os fatores que balizam a constituição de um sujeito burguês.

Em relação à segunda questão levantada por A. Huysen, a da subjetividade dissolvida pela modernização, é preciso pensar que a formação da subjetividade vem sofrendo críticas dos autores desde a Modernidade, sem que

¹⁸³ Ibidem, p. 52-53.

se tenha criado uma espécie de expectativa otimista em relação a essa fragmentação, mas, pelo contrário, lamenta-se, muitas vezes, a perda de uma pretensa “unidade” do sujeito.

Ora, o que a análise dessa dissolução e fragmentação parece evidenciar é que, não só é necessário criticar as formas de desenvolvimento da subjetividade em meio à modernização, como pensar em que sentido essa fragmentação do sujeito pode transformar as bases da visão que se tem desse mesmo sujeito, e pensá-lo de uma maneira mais complexa. Neste sentido, creio que esta questão se alia à primeira, ou seja: trata-se, por ângulos diferentes, de pensar o sujeito sob novas perspectivas.

A terceira questão referida por Huyssen, a meu ver, já está respondida pelas próprias palavras aqui citadas de Michel Foucault. O tema da negação do sujeito adverte apenas para uma discussão que não pode ser ignorada, que é a produção da subjetividade enquanto um “sujeito” ou enquanto um “autor”. Neste sentido, a crítica tem que se debater com o fato de que, para empreender tal discussão, é necessário, de certa maneira, abandonar a literatura, pois a produção da subjetividade dentro do processo atual de modernização e meios tecnológicos, se dá também via outros discursos, como os da mídia.

Ora, quando Andreas Huyssen escreve que os pós-modernos “se contrapõem à ladainha da morte do sujeito trabalhando em direção a novas teorias e práticas de sujeitos da fala, da escrita e da ação”¹⁸⁴, isso não me parece uma oposição, mas um acréscimo às preocupações do pós-estruturalismo e de

¹⁸⁴ HUYSSSEN, Andreas, op. cit., p. 69.

Miche Foucault, para quem “a morte do homem é um tema que permite pôr em dia a maneira como funciona no saber o conceito de homem.”¹⁸⁵ E, portanto, creio pertinentes as preocupações de A. Huyssen quando afirma que, atualmente, dentro da crítica e do pensamento pós-modernos, “a questão da constituição da subjetividade por códigos, textos, imagens e outros artefatos culturais vem sendo cada vez mais levantada como uma questão histórica.”¹⁸⁶

No caso da poesia de Sebastião Uchoa Leite, vimos que o poeta recusa o que ele chama de “vitalismo”, e seus textos ofuscam o “eu” lírico em prol de um tratamento do real, colocado sempre sob suspeita.

Mas, sem cair na armadilha de uma leitura superficial da poética de Uchoa Leite, é possível detectar, não a “ausência” de um sujeito mas, pelo contrário, o seu desdobramento em máscaras, num processo de definição “pela sombra” – como disse Flora Süssekind – , onde a ironia exerce o papel de desconstrução das certezas e, portanto, reforça o trabalho do poeta no sentido do “deslocamento” do poético como algo lírico. Essa “despersonalização” da poesia (a expressão é de Hugo Friedrich no livro *Estrutura da Lírica Moderna*¹⁸⁷) se tornou mais forte já a partir de Baudelaire, mas aqui em Uchoa Leite ela assume um papel irônico de desconstrução de um sujeito centrado numa subjetividade “original”.

Flora Süssekind escreveu no texto já citado que a definição do sujeito em Sebastião Uchoa Leite “é marcada, de modo mais evidente, por essas máscaras

¹⁸⁵ FOUCAULT, op. cit., p. 53.

¹⁸⁶ HUYSSSEN, op. cit., p. 69.

¹⁸⁷ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

ofídico-vampirescas.”¹⁸⁸, o que reforça o aparecimento do sujeito como personagem.

No texto “Mínima crítica”¹⁸⁹, onde o poeta escreve em dez partes uma visão de seu próprio trabalho, ele é o “infra-herói” e pertence ao “planeta Krypticon”. Em “Plaisirs d’amour”¹⁹⁰ ele é Drácula, afirmando: “minha norma é não ser”. Em “Complainte de Nosferatu”, ele afirma:

sou o pele-pálida
o espalha-ratos
com unhas e dentes
isto é:
o que não é¹⁹¹

E em “Os assassinos e as vítimas”, Sebastião se desdobra em vários personagens:

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

¹⁸⁸ SÜSSEKIND, Flora, op. cit., p. 179.

¹⁸⁹ UCHOA LEITE, S. *Obra em dobras*, p. 35.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 71.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 72.

ou sou perseguido por ele?¹⁹²

Ao mesmo tempo em que se disfarça, Uchoa Leite mostra que está sob a máscara, quebrando a possível expectativa do leitor em identificá-lo com o personagem. Assim, ele encarna não os personagens dos filmes, mas os próprios atores – com exceção do “fotógrafo”: aí o poeta encarna o personagem anônimo, marcado por sua atividade de fotografar. Se é difícil identificá-lo com algum ator – pela pluralidade –, ou com algum personagem – a não ser o “fotógrafo” num dos filmes –, tampouco podemos, a partir do texto acima, identificar uma trama, muito menos alguma solução: as histórias se misturam, os personagens aparecem sobrepostos aos atores, as expectativas se frustram: 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”?

Essa estratégia de desnudamento dos próprios recursos – como nomear os atores e não os personagens – reforça a tendência do poeta em não só evitar as metáforas, como falar delas, como já vimos anteriormente. No texto ironicamente chamado de “Nostalgia do topos”, ele se pergunta:

.....
 [onde]
 os mistérios dos fósforos
 acesos como tigres
 das metáforas antigas?
 e onde os velhos ovos do mistério?¹⁹³

¹⁹² Ibidem, p. 82.

¹⁹³ Ibidem, p. 77.

.....
 Assim como em “Cortes / Toques”, o texto começa dizendo:

Van Gogh cortou a orelha

E termina:

.....
 A orelha cortada é uma sinédoque.¹⁹⁴

Para Uchoa Leite, portanto, a quebra de uma expectativa de leitura não se dá pela construção de um “mistério” mas, pelo contrário, pela desconstrução dele. Ele rompe ao mesmo tempo com a busca de uma fruição pelo “belo” e pelo “misterioso”. Trata-se de um discurso poético que valoriza o desvio das determinações. Não importa que o leitor se frustre: o poeta pretende uma reflexão a partir dessa frustração.

Da mesma forma, essa estratégia de desvio não pretende ser “original”. Como o texto com o sugestivo título de “Já vimos esse filme”:

Um cadáver e um dossiê:
 suspense italiano
 de eminentísimos cadáveres.
 Eles afirmam
 que irão até o fim
 até chegar ao dedo
 que apertou o gatilho.
 Já se sabe o fim do filme:

¹⁹⁴ Ibidem, p. 17.

antes do cadáver
 já se conhecia o dedo.
 Só não se sabe como ocultá-lo.
 O único mistério é:
 Por que fazê-lo?
 Moral:
 Artistas perfeitos
 não precisam
 ocultar pistas.¹⁹⁵

Desvalorizando a “mensagem final”, o “segredo do texto”, o poeta pretende uma postura do leitor que ultrapasse a recepção de um sentido específico, oculto, para trabalhar junto ao autor na construção de sentidos possíveis.

“Não ocultar pistas”: o poeta desmistifica seu próprio discurso.

Em meio aos crimes, assassinos e policiais de seus textos, Uchoa Leite, ao desdobrar o sujeito em outras identidades fictícias, faz um jogo com a morte.

Vimos em M. Foucault que o texto, agora, passa a ter o direito de “assassinar” o autor (ao contrário da tradição desde os gregos, que buscava imortalizar o herói): ou seja, sobretudo na Modernidade, as marcas de autor vão desaparecendo: “mediante todos os ardis que estabelece entre ele e o que escreve, o sujeito escritor desvia todos os signos de sua individualidade particular”¹⁹⁶. Roland Barthes, analisando essa questão, escreve:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a ‘mensagem’ do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas

¹⁹⁵ Ibidem, p. 11.

¹⁹⁶ FOUCAULT, Michel. “¿Qué es un autor?”, op. cit., p. 12-13.

variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura.¹⁹⁷

Dentro dessa idéia de intertextualidade, Uchoa Leite esquiva-se tanto da insistência em “manter-se vivo”, ou seja, tornar presentes as marcas de sua subjetividade, como da idéia de “morte do sujeito”. Dois exemplos: o texto a seguir:

aqui jaz
para seu deleite
sebastião
uchoa
leite¹⁹⁸

Outro texto, intitulado “Nego”:

Não só o ego
Mas o nó cego
Da negação
Do ego¹⁹⁹

Ironizando constantemente com a morte que ronda o sujeito (e vislumbra-se, aí, a questão da sobrevivência do discurso poético frente a outros discursos que circulam no espaço social) e com o próprio discurso poético, Sebastião Uchoa Leite extrai daí matéria para o enfrentamento com a circunstância, com a contemporaneidade. Desconfiando tanto da possível “riqueza” do “eu lírico”

¹⁹⁷ BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, Col. Signos, 1987, p. 51-52.

¹⁹⁸ UCHOA LEITE, Sebastião. *Obra em dobras*, op. cit., p. 140.

¹⁹⁹ Idem. *A uma incógnita*. São Paulo: Iluminuras, 1991 p. 49.

quanto dos temas “coletivos”, Uchoa Leite afasta-se da vida pessoal e das questões sociais mais imediatas. Mas seu texto aponta exatamente para essa realidade que coloca o discurso poético à deriva.

Como diz Luiz Costa Lima: “Estranho o efeito desta poesia da negatividade: ela estimula o cara-a-cara com a vida.”²⁰⁰

Uchoa Leite já falou da “desimportância do discurso poético e as dificuldades desse discurso ter um sentido e um lugar dentro do discurso social em geral.”²⁰¹ Mas a sua negatividade exatamente resiste ao descaso social, construindo um discurso de constante alerta e ataque aos discursos fáceis e que se pretendem portadores de “verdades”.

Discurso poético que, não aceitando a “vida”, tampouco aceita a morte, como no texto “Envoi”, onde o poeta “ouve” o ceticismo irônico de Machado de Assis:

Digam ao verme
Que eu guardei a forma
E a essência felina
Dos meus humores decompostos²⁰²

Dentro dessa estratégia, é óbvio que o “eu” desaparece como centro privilegiado de articulação do discurso.

²⁰⁰ COSTA LIMA, Luiz. Orelha do livro de Sebastião Uchoa Leite: *A uma incógnita*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

²⁰¹ UCHOA LEITE, Sebastião. “Gênese de um processo poético”. In: MASSI, Augusto (org). *Artes e Ofícios da Poesia*. Porto Alegre, Secretaria Municipal de Cultura / Artes & Ofícios, 1991, p. 311.

²⁰² Idem. “Envoi”. In: *A uma incógnita*. São Paulo: Iluminuras, 1991, p.68.

No livro *A uma incógnita*, há vários textos que colocam o “eu” entre parênteses de maneira irônica. Para Uchoa Leite, o sujeito opera

Com a alma em laser
Destilada
Digitalizada²⁰³
.....

já que

Todos são máquina
O animal máquina Eu
Sem coração de tigre
.....
Solta-se na avenida
Em busca metódica
Do ex-sangue de pantera²⁰⁴
.....

E nessa condição intertextual o sujeito também perde seu pretense centro:

Médicos
Não vêem mais do que nós
Porque dentro
É que sentimos o mal
Mas que importam
Teorias do centro?
Queremos os braços
Em ângulo total
Discêntricos
Sem dentros²⁰⁵

²⁰³ “Variações Goldberg”. *Ibidem*, p. 13.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 46.

²⁰⁵ “Rilke dixit”. *Ibidem*, p.37.

O discurso poético, portanto, não se coloca como expressividade, mas como relatividade. O poeta se afirma na fala, a fala se afirma na relação com as coisas,

.....
 No jogo hiperrealista
 Entre o eu e a margem²⁰⁶

Poeta da incerteza e da indefinição (“Estamos propensos / Ao Princípio da Incerteza”²⁰⁷ (...) “Em que Não-Localidade / Nos achamos?”), Sebastião Uchoa Leite situa-se nesse espaço *entre*, onde os conceitos resvalam e se reelaboram constantemente.

É nesse espaço, no embate entre o “eu” subjetivo e a linguagem “objetiva”, que Sebastião se move.

Se Flora Süssekind aponta para a “necessidade de figurações em paradoxo para o sujeito na poesia de Sebastião Uchoa Leite” e para o fato de que o poeta busca conciliar “imagens aparentemente de uma incompatibilidade radical, como as do detetive e do criminoso”²⁰⁸, podemos pensar na idéia de *reversibilidade* que Jean Baudrillard trabalha em relação à *sedução*²⁰⁹.

Para Baudrillard, a sedução está associada sempre a um perigo, que é o de destruir a ordem. Diz ele: “Todo discurso está ameaçado por esta repentina reversibilidade ou absorção em seus próprios signos, sem rastro de sentido. Por

²⁰⁶ “Focos”. Ibidem, p. 22.

²⁰⁷ “Consciência da Bolha”. Ibidem, p. 28.

²⁰⁸ SÜSSEKIND, Flora, op. cit., p. 182.

²⁰⁹ BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. Campinas: Papirus, 1992, 2. ed.

isso todas as disciplinas, que têm por axioma a coerência e a finalidade de seu discurso, não podem senão conjurá-la.”²¹⁰

Ora, o trabalho da poética de Uchoa Leite vai exatamente no sentido do paradoxo, tanto para a definição do *texto*, quanto do *sujeito*. Não se trata, para o poeta, de substituir um gênero por outro (como vimos em sua estratégia de mescla de territórios), nem uma “verdade” por outra: sua estratégia é a da sedução, que envolve também o perigo – o do não sentido, o do desvio das expectativas do leitor, o da marginalidade literária. E essa sedução é exercida constantemente através da ironia: os textos de Uchoa Leite são sempre provocadores, porque não dão uma “resposta”, bem como não entregam ao leitor aquilo que ele espera, mas aquilo que o inquieta, como no texto “Perguntas a H.P. Lovecraft”:

Por que sempre as cidades ciclópicas com altas torres de cantaria negra? Por que as formas e cores inimagináveis vindas do espaço, vozes estaladas ou zumbidas e os cheiros insuportáveis? Por que ventos frios e pesadelos que são reais? Por que o ignoto nos repugna e por que o fascínio do repulsivo? Por que mundos perdidos no tempo anterior ao homem? Por que os Antigos eram sempre superiores, mas repelentes? Por que algo, sempre, deve calar-se? Por que os reinos informes da infinitude? Por que sempre as substâncias viscosas e verdes? Por que Aqueles são ameaçadores? Por que as coisas se evaporam? Por que a incógnita nos causa horror?²¹¹

Assim como o poeta não resolve as equações sujeito / morte do sujeito, prosa / poesia, real / ficcional, também abarca a reversibilidade do fascinante / repugnante, fala / silêncio, finito / infinito. Para Uchoa Leite, o discurso poético

²¹⁰ Ibidem, p. 10.

²¹¹ UCHOA LEITE, Sebastião. “Perguntas a H.P. Lovecraft”. In: *A uma incógnita*. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 18.

rebate o insondável do mundo, não o desvenda. Aliás, o título do livro citado é justamente *A uma incógnita*.

À incógnita do mundo, portanto, Uchoa Leite devolve o enigma do discurso. Este não revela nem um sujeito, nem uma verdade, mas circula em torno da “morte” destes.

O sujeito é novamente ironizado em “Enroscado no serpens”:

Eis-me: o eu-em-si
 monstro
 enroscado em silepses
 ensimesmudo
 no sono eulemental
 entre as vias venenosas
 de pesadelos cogumelos
 apocalípticos euclípticos.
 Eis-me: todos-os-eus
 euscatológico
 eucríptico
 eu-fim.²¹²

O texto ironiza a constituição de um eu como uma anomalia (“monstro”) em meio a um mundo violento, “apocalíptico”. Monstro, mudo, em meio a pesadelos, escatológico, como confiar em que esse sujeito é seguro, “normal”, factível? Plural, associado à sua própria autocrítica, que também pode levar à morte: “eucríptico”. No final, entre tantas silepses, o *fim* do eu é morte ou finalidade?

Em todo caso, o sujeito em Uchoa Leite se articula – e articula também seu discurso – pelo olhar. Para Suzi Sperber, “(...) a única realidade concreta do

²¹² “Enroscado no serpens”. Idem, *Obra em dobras*, op. cit., p. 18.

mundo é o eu e S.U.L só a vê através de si próprio. O eu individual de que se tem consciência, com as suas modificações subjetivas, é o que forma toda a realidade.”²¹³ É claro que, para Uchoa Leite, além disso, essa realidade é vista/formada pelo olhar sempre com desconfiança, pois nem o sujeito detentor do olhar nem o mundo olhado são entidades seguras.

Interessante neste sentido é a palavra *panopticum*, usada pelo poeta em dois textos: “Os críticos panópticos” e “Questões de método”. Suzi Sperber nos informa que *panopticum* vem do grego, significando “visão geral”, mas também “as figuras de cera de um museu ou galeria de curiosidades em geral.”²¹⁴ Ou seja: por um lado, tem-se a idéia de conhecimento das coisas através do olhar do sujeito; por outro lado, temos um simulacro de realidade, com ênfase em objetos que se dispõem à contemplação, mas são réplicas, “curiosidades”. De certa forma, Sebastião Uchoa Leite indica que se a visão do mundo só pode se dar pelo olhar do sujeito, não é nunca um olhar transparente, pois ele já está marcado por uma tradição (um “museu” de lembranças), pela experiência passada, pelo que o sujeito lembra e esquece.

Borges (de quem Sebastião é leitor atento), no poema intitulado “El pasado”, escreve:

.....
 El ilusorio ayer es un recinto
 De figuras inmóviles de cera
 O de reminiscencias literarias

²¹³ SPERBER, Suzi. “Uma crítica panóptica? Entre norma e enigma”. In: Travessia, nº 24, Florianópolis, UFSC, 1992, p. 96.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 99, nota 1.

Que el tiempo irá perdiendo en sus espejos.²¹⁵

A memória como um museu de cera: seus objetos, como os da tradição literária, frustram a crença numa subjetividade “pura”. Para Uchoa Leite, a idéia de um sujeito original é mais uma das “verdades” a serem rejeitadas.

Além disso, há a noção do *panopticum* como aparelho de vigilância, como mostrou Michel Foucault em sua análise do Panoptismo²¹⁶. No texto “Os críticos panópticos”, Uchoa Leite escreve:

eles discursam
 eles mentem
 no lugar da mensagem
 mas essa história de códigos
 confundidos com linguagem
 nada tem a ver
 eles dizem que são funcionários
 mas o discurso é claro:
 quem tem o poder do espaço
 tem o espaço do poder²¹⁷

Aqui, o poeta ataca a pretensa “visão esclarecedora” da crítica que, na realidade, “nada tem a ver”: Uchoa Leite associa o exercício crítico ao exercício do poder.

Ora, se para o poeta, pretender a visão esclarecedora das coisas pode servir ao exercício do poder, ele advoga a incerteza desse olhar. Se, ao arrogar-se a visão direta do mundo, o sujeito trabalha a ilusão do conhecimento,

²¹⁵ BORGES, Jorge Luis. “El pasado”. In: *Obra poética 1923 / 1977*. Madrid: Alianza / Emecé, 1985, p. 371.

²¹⁶ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir. História da violência nas prisões*. Petrópolis: Vozes, 1987, 5. ed. Ver o capítulo “O Panoptismo”.

²¹⁷ UCHOA LEITE, Sebastião. *Obra em dobras*, op. cit., p. 65.

Sebastião aposta na visão equívoca, intertextual, incerta, como forma de o sujeito colocar-se em meio aos discursos em geral. Essa visão equívoca é oposta àquela buscada pelo *panopticum*, que visava a vigilância – mas uma vigilância *virtual*, pois os presos nunca tinham certeza se estavam sendo realmente observados. Na prática, a idéia de vigilância pairava na cabeça dos presos, de forma a dispensar, inclusive, um sistema de controle total, pois o controle seria realizado pelo próprio medo dos presos. Essa instância invisível do poder, esse automatismo no controle – incorporado pelos próprios controlados – é atacado por Uchoa Leite com ironia²¹⁸. Não só a subjetividade é controlada de alguma maneira pelos discursos da mídia: também os que procuram ver de maneira “direta” e “clara” as coisas – como os “críticos panópticos” – controlam um discurso, forjam a idéia de um controle. Para o poeta, o discurso poético se esquivava desse controle, tanto do crítico, quanto do leitor e, inclusive, do próprio autor.

O que Sebastião Uchoa Leite instaura, então, é a incerteza geral: quanto à natureza de seus textos, quanto à visão do mundo, quanto a sua constituição como sujeito autônomo. Por isso sua “devastadora auto-ironia” no dizer de João Alexandre Barbosa.²¹⁹

Essa questão do olhar controlador nos leva a pensar em outro eixo complexo de sentidos dentro dos textos de Uchoa Leite, que é a presença dos *espelhos*. Há espelhos no filme *Dark Mirror*, há espelhos atingidos por Orson

²¹⁸ Podemos pensar na mídia - sobretudo a televisão - como um *panopticum* às avessas. Neste caso, ao invés de um observador e muitos observados, há muitos observadores anônimos e um objeto observado exercendo um controle automático através de imagens.

²¹⁹ BARBOSA, João Alexandre. Orelha do livro *Obra em dobras*, op. cit.

Welles, há “espelhos secretos” borgianos. Em Uchoa Leite, os espelhos não esclarecem: eles enganam o olhar, pois não definem uma identidade, nem uma essência do sujeito: são “obscuros”. No texto chamado exatamente de “Reflexos”, Sebastião escreve: “Os relógios me olham e fiscalizam o meu tempo.”²²⁰ De novo a idéia da vigilância, o tempo do cotidiano, dos discursos homogêneos, vigiando a existência de um discurso alternativo. Ao mesmo tempo, o texto diz: “Óculos que caem trazem também a idéia mortal da cegueira.” O contrário do olhar: a cegueira – também presente em vários textos de Uchoa Leite, muitas vezes através da figura de Borges –, como reverso de uma visão abrangente, de uma visão panóptica. Contra o ideal de um olhar total (que, no final, seria um olhar totalitário, conforme o projeto do *panopticum* estudado por Foucault), Uchoa Leite pretende um olhar disperso, equívoco: daí a falsidade da “transparência” dos espelhos, que não dão ao sujeito a verdade de uma identidade, mas devolvem a dúvida, o enigma. Tema que se encontra também no livro *A uma incógnita*, num texto chamado de “Enigmóides”:

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

Reflexo antevisto
Do caos amórfico
Informe e vasto
Sonho maléfico²²¹

²²⁰ UCHOA LEITE, Sebastião. *Obra em dobras*, op. cit., p. 45.

²²¹ Idem. “Enigmóides”. In: *A uma incógnita*. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 51.

Um sujeito que não se conhece mais pelo olhar, um “espelho ao avesso” no perigo de uma queda: esse é o “reflexo antevisto / Do caos amórfico”. Situação sem forma, sem aparência segura: essa é não só a condição do olhar, mas a do próprio discurso. Assim, o sujeito – escritor ou não – depara-se com essa existência em que as noções de ordem e segurança se desfazem.

Como vimos, se o sujeito é constantemente posto à prova de sua constituição autônoma, racional, segura, o discurso articulado por esse sujeito necessariamente passa por uma crítica, como no texto “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.²²²

A imagem da serpente evoca os temas caros a Uchoa Leite: a sinuosidade do discurso que não se deixa apreender; o enigma da palavra insinuante/sedutora, mas que não se revela; o perigo dessa sedução, que pode mascarar-se em verdade.

Essa postura do poeta constrói o que proponho chamar de *poética da felinidade*, tema do próximo capítulo.

²²² “Outro esboço”. Ibidem, p. 20.

NO PULO E NO DESPULO:

UMA POÉTICA DA FELINIDADE

Há uma série de animais que passeiam, sorrateiros, pelos textos de Sebastião Uchoa Leite: são cobras, morcegos, onças, tigres, panteras, gatos, escorpiões, que indicam um gosto do poeta pelo perigo, pelo veneno e pela felinidade. Sobretudo os felinos têm uma presença importante nos poemas de Uchoa Leite, principalmente como marcas de uma poética que se pretende também felina, isto é, que seja, ao mesmo tempo, sedutora e perigosa, fascinante e venenosa, violenta, imprevisível, às vezes misteriosa, mas que também se deixa acariciar.

Vejam os como se desenha essa felinidade textual em Sebastião Uchoa Leite.

O texto “Viens, mon beau chat”²²³ nos mostra, já no título, que o poeta constrói sua poesia em diálogo com a tradição.

Com efeito, partindo do primeiro verso do poema “Le chat” de Charles Baudelaire²²⁴, o texto vai referir-se à pantera de Rilke e ao gato (e à pantera) de Borges.

O texto se divide em duas partes. Na primeira, Uchoa Leite fala de um

.....
certo histórico
amador de mistérios
também amante
de peles nácares
contrastando pelos
gatos pretos

²²³ UCHOA LEITE, S. “Viens, mon beau chat”. In: *Obra em dobras*, op. cit., p. 14-15.

²²⁴ BAUDELAIRE, Charles. “Le chat”. In: *Les fleurs du mal. Œuvres complètes. Vol. 1*. Paris, Calmann-Lévy, s/d, p. 135. O verso inteiro é: “Viens, mon beau chat, sur mon cœur amoureux.”

.....

que parece tratar-se do próprio Borges atraído pela página em branco e pelo negro do texto felino que pousará ali. Mas também aponta para o próprio Sebastião, *expert* em disfarces e ocultamentos da identidade.

Citando o poema “A un gato” de Borges (“pantera / que nos es dado divisar de lejos”²²⁵), o poeta fala de um objeto – o gato – que não se deixa ver com facilidade, apontando para aquela opacidade do olhar já discutida aqui anteriormente.

No texto de Borges, o gato é silencioso, furtivo, e “obra indescifrable”. Diz o escritor argentino: “te buscamos vanamente”, e “Eres el dueño / De um ámbito cerrado como un sueño.”

Ao igualar gato e pantera, Borges lembra a pantera de R. M. Rilke²²⁶, que é só e fatigada, e enfrenta passiva os limites das grades que a isolam do mundo.

Diz Rilke que “seu olhar já nada retém.” Assim, se aqui o animal é preso por um limite diante do mundo e sua visão apenas abarca o nada, em Borges o animal é que é um mundo – ou, quem sabe, um texto – que não se apreende²²⁷.

Borges e Rilke falam de um impedimento, um limite, um olhar equívoco sobre essa pantera que, em Baudelaire, era um misto de fascínio e perigo, um animal sedutor associado à figura da mulher.

²²⁵ BORGES, Jorge Luis. “A un gato”. In: *Obra poética*, op. cit., p.

²²⁶ RILKE, Rainer Maria. “A pantera – No Jardin des Plantes, Paris”. In: *Poemas*. Traduzido por José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 81.

²²⁷ Num outro poema chamado “La pantera”, Borges também trabalha a idéia de eternidade desse mistério que pode ser o mundo – ou o texto. In: *Obra poética*, op. cit., p. 428.

Ora, o próprio Sebastião, no poema “Viens, mon beau chat”, indica a semelhança entre esses animais, dizendo que são “símiles lunares / de um animal igual”. São gatos ou panteras encarnando um mistério, o do olhar do poeta e seu objeto, ou o que Uchoa Leite chamou de “espelhos segredos”. Essa semelhança, porém, oculta também suas diferenças, mas é nesse jogo – como veremos – que Uchoa Leite constrói sua poética: no “fascínio símil da desigualdade” – expressão do poeta.

Na segunda parte do texto, Uchoa Leite faz uma opção: ele também reivindica um felino:

2. quero igual: felina
 pantera menina
 bem ou mal
 nada valem apelos
 mas só pêlos
 o furtivo das curvas
 corpo elétrico.

Ele busca o erótico, a eletricidade que está em Baudelaire e em Rilke, mas opta por um enfrentamento direto com o próprio olhar e com o objeto: se os olhos do gato de Baudelaire são de “metal e ágata”, Sebastião diz:

.....
 quero provar o choque
 olhos metálicos.

É nesse enfrentamento com a identidade, o poeta não quer “segredos / o ouro das metáforas”, mas sim “idéias”, “só a pele / sùmula / cúmulo.”

Vimos como o objeto não se apresenta de maneira transparente ao olhar, mas essa opacidade da visão das coisas também encerra uma sedução: é na troca de olhares entre ele e o felino que o poeta constrói sua expressão. Vimos também como esse felino está, já desde Baudelaire, associado à figura feminina e ao perigo da sedução.

Ora, o discurso poético de Uchoa Leite opera no jogo sedutor, no enfrentamento com um leitor que pode ser frustrado, no desdobrar dos conceitos sem que uma “verdade” seja afirmada com ênfase: o poeta trabalha na incerteza. E esse jogo é feminino.

Para Jean Baudrillard, a sedução é um poder feminino exatamente porque “não reivindica sua verdade, ele seduz.”²²⁸ Tampouco Uchoa Leite quer convencer, mas sim seduzir. De tal forma que a fruição possível do leitor não se estabelece mais a partir de uma noção de “beleza”, mas sim no jogo erótico de que falava Roland Barthes: o que aparece-desaparece, em Uchoa Leite, é um sentido, uma verdade, um conceito. O risco do não-sentido e do silêncio é o perigo que faz parte dessa poética da felinidade. Perigo também assentado sobre a indefinição do estatuto do texto de Uchoa Leite, que opera numa mescla de territórios. Os textos do poeta e suas figurações para o sujeito se colocam como aparências – mas, de quê? A dificuldade em responder essa pergunta faz parte do jogo buscado pelo poeta.

²²⁸ BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. Campinas: Papirus, 1992, p. 12.

Para Baudrillard, há um “poder imanente à sedução”, que é o

de tudo subtrair a sua verdade e de fazê-lo retornar ao jogo, ao puro jogo das aparências e de frustrar daí, num instante, todos os sistemas de sentido e de poder; fazer voltar sobre si mesmas todas as aparências, fazer representar o corpo como aparência e não como profundidade de desejo – ora, todas as aparências são reversíveis; somente nesse nível os sistemas são frágeis e vulneráveis, o sentido é vulnerável apenas ao sortilégio.²²⁹

Assim como vimos em relação à poesia de Armando Freitas Filho, a sedução de que fala Baudrillard também exerce papel fundamental no caso de Uchoa Leite. Mas, se em Armando a sedução opõe vida e morte, numa “troca ritual ininterrupta” (palavras de Baudrillard), em Uchoa Leite essa reversibilidade se dá entre real e ficcional, verdade e mentira, realidade e simulacro. A poesia de Armando Freitas Filho está marcada por um conflito de sobrevivência; a obra de Sebastião Uchoa Leite se pauta por um conflito de estatuto, de essência. Mas a poesia de ambos manifesta essa impossibilidade de resolução dos dois termos do problema: Armando Freitas Filho não busca “vencer” a morte, mas driblá-la no discurso poético; Uchoa Leite não pretende “vencer” a perda de uma essência poética, mas faz dessa perda – e de outras – matéria do discurso.

Se a linguagem de alguns discursos que circulam na sociedade é “segura”, “verdadeira”, “real”, Uchoa Leite opõe um discurso poético marcado pela insegurança²³⁰ das aparências e do jogo perigoso com o leitor. Se a coerência e

²²⁹ Ibidem, p. 13.

²³⁰ Baudrillard escreve: “A feminidade como princípio da incerteza.” In: *Da sedução*, op. cit., p. 17.

a referencialidade podem se tornar uma norma, o poeta trabalha no paradoxo e no ficcional.

Um exemplo dessa insegurança jogada ao leitor é o texto “Noten zur dichtung 1”²³¹:

A melancolia do mal
 A solidão do sol
 Temor como reverso de morte
 A palavra violência
 Os sóis que giram nos girassóis
 As sombras ocultas nos escombros
 asas do acaso
 O que zoa no azar
 A especulação dos espelhos
 O que se vê a si mesmo no verme
 A morte enquanto metáfora
 Zumbidos que zombam
 A vida metade nada

1988

Este texto incorpora uma série de preocupações e recursos do poeta, numa enumeração caótica – o que já desconcerta de início.

Em primeiro lugar, o título refere-se a Theodor Adorno, mas como está em alemão já dificulta o entendimento (“Notas sobre poesia”), requerendo uma busca, uma investigação que o esclareça. O “tema”, portanto, é a poesia. A palavra “Noten” (“Notas”) supõe não um poema em si, mas comentários, pequenas observações; veja-se aí o deslocamento do poético, o embaralhamento dos gêneros.

²³¹ UCHOA LEITE. S. In: *Obra em dobras*, op. cit., p. 50.

A enumeração descontínua, cujos termos (“versos”) são de difícil concatenação, envolve vários assuntos interligados. Assim, por exemplo, a solidão, a melancolia, a violência, a referência (que não é a única na poesia de Uchoa Leite) à Van Gogh, a morte, a pouca importância da vida. Mas esses temas, tão próximos, se distanciam pela maneira como estão apresentados: entre “A melancolia o mal” e “A solidão do sol” há uma distância, mas sonoramente há uma recorrência dos sons em *l*. Essa imbricação entre *som* e *sentido* – que não é comum na obra de Uchoa Leite, portanto é outro desvio de seu próprio discurso – percorre todo o texto, num jogo metalingüístico irônico. Logo a seguir, temos: “Temor como reverso de morte”. O temor, o susto de quem recebe algo inesperado (como veremos mais adiante, isso pode assumir a feição de uma definição da arte), esse desconcerto, esse desvio, pode vencer a morte. Mas, ao mesmo tempo, a palavra *morte* nada mais é do que um anagrama de *temor*. De novo a idéia de reversibilidade, cuja sedução (lembramos de novo que seduzir vem de *se-ducere*: desviar) provoca um abalo. Imediatamente outro jogo lingüístico: “A palavra violência”, onde o poeta, em seu procedimento comum a outros textos de mostrar ao leitor o próprio jogo do discurso, opera outro jogo de aparências, de signos, ao falar não da violência real, mas da palavra “violência”, o que, ironicamente, é a mesma coisa, pois só se pode falar da violência através de uma linguagem: discurso.

Uchoa Leite também indica ao leitor o lado oculto do discurso, aponta para o que está *inscrito* e pode passar despercebido, como os *sóis* que estão na palavra *girassóis*, as *sombras*, quase soterradas na palavra *escombros*, as *asas*

tão fugazes na palavra *acaso*, o som que não escapa à palavra *azar*. Uchoa Leite não pára por aí: chama a atenção para o fato de que a *especulação* dos espelhos remete não só à reflexão (a investigação), mas ao reflexo: o saber vai e volta, reversível, entre as palavras e as coisas. Daí que a visão do mundo não pode deixar de ser um olhar marcado pelo discurso, pela subjetividade inscrita nesse discurso: “O que se vê a si mesmo no verme”: no ver-me (ao espelho) é que sei de mim. Não no espelho em si (na coisa), mas no ato de ver. O verme como metáfora da morte, do limite. Mas a própria “morte enquanto metáfora”, pois trata-se da sobrevivência desse olhar, desse discurso, dessa poesia.

Falando em morte, o texto termina: “A vida metade nada”, que pode referir-se à sua desimportância (tanto a do discurso poético quanto da vida cotidiana, que para o poeta não é tema de sua poesia).

O texto não só se desdobra sonoramente – por exemplo, há uma correspondência entre os “versos” 1 e 2, e 7 e 8 – mas sua enumeração se desdobra *sem que se feche um círculo*. Suzi Sperber, que analisou a sonoridade desse texto²³², escreve que Uchoa Leite enfrenta um mundo “opaco e difícil de ser decifrado”. Daí a sua poesia trabalhar num terreno ambíguo: “Daí tantos poemas sobre enigma, espião, realidade não simbólica, realidade velada, reflexos, *espiral e caracol*.”²³³

²³² SPERBER, Suzi. “Uma crítica panóptica? Entre norma e enigma”. In: *Revista Travessia*, nº 24. Florianópolis: 1º semestre de 1992, p. 82-104.

²³³ SPERBER, Suzi. Op. cit., p. 90. O grifo é meu.

Sem fechar, portanto, um sentido, mas trabalhando em *inconclusões*²³⁴, o poeta assenta a dúvida para, a partir daí, investigar sobre o discurso, a cultura, o mundo.

O texto citado acima, “Viens, mon beau chat”, mostrou que Uchoa Leite trabalha sem esquecer a tradição. O uso mesmo de imagens já repetidas – como gatos e panteras – remete a uma preocupação do poeta não no sentido de “superar” a tradição, construindo um texto “original”, mas sim de trabalhar no que Ítalo Moriconi chamou de “representação do poético enquanto algo insuficiente, irrelevante ou esgotado” e que “aparece como decorrência inescapável do exercício mesmo da aventura de dizer.”²³⁵

E o próprio poeta afirma: “(...) uma das coisas que pretendo é mostrar que essa preocupação de permanentemente estar reinventando o poético não é o único caminho que existe. Outro caminho é você enfrentar o próprio desgaste da linguagem.”²³⁶ O que aponta para uma relativização da idéia de vanguarda.

Outro aspecto da felinidade textual presente nos textos de Sebastião Uchoa Leite é a violência, que se apresenta não somente em imagens, alusões, como por exemplo: “Van Gogh cortou a orelha”, “Landru queimava mulheres”, “No subúrbio do Rio acharam / mulher tapada numa cisterna”, mas que investe contra o leitor, como vimos no texto já citado “Hypocrite Leteur”. Violência que também está inscrita na linguagem, como:

²³⁴ O termo é do próprio Uchoa Leite, no texto “A mentira como linguagem. Notas sobre um personagem de Canetti”. In: Revista da USP nº 18. São Paulo, Edusp, junho / agosto de 1993, p. 159-169.

²³⁵ MORICONI, Ítalo. “Demarcando terrenos, alinhavando notas (para uma história da poesia recente no Brasil)”. In: *Revista Travessia*, nº 24. Florianópolis: UFSC, 1992, p. 26.

²³⁶ UCHOA LEITE, S. “Entrevista”. Op. cit., p. 27.

-
5. O não-herói busca
o seu negativo:
o seu dentro jack-the-ripper
que não quisesse
apenas matar.
Mas muito mais:
ver de fora as tripas.
6. As tripas sígnicas
de um cozido especial
com o caldo do sublime.
-
7. Tudo o que se liquêfaz
em amargor
e pura bÍlis.
Ele só pensa em tudo
que é nada e que é tudo
com lucidez amarela
de pus e sífilis.²³⁷
-

O próprio Sebastião comenta essa “alusão permanente à violência” dizendo: “se vem alguém e lhe oferece um objeto que não é exatamente real, um objeto falso, e esse objeto pode provocar um susto que é verdadeiro em você, a violência está aí, mesmo que isso que venha não seja real. E ali eu coloco além desse elemento de violência, uma indagação entre os limites do que é real e do que não é real.”²³⁸

Coincidência ou não, essa relação de violência descrita por Uchoa Leite remete a uma história sobre Leonardo da Vinci, contada por Giorgio Vasari, pintor e arquiteto do século XVI, citada por Serge Bramly em seu livro *Leonardo*

²³⁷ Idem. “Mínima crítica”. In: *Obra em obras*, op. cit., p. 37-38.

²³⁸ Idem “Entrevista”. Op. cit., p. 24.

*da Vinci (1452-1519)*²³⁹. A história é a seguinte: o pai de Leonardo, Piero, recebera uma encomenda de um rendeiro seu. Este queria que uma rodela de tronco de árvore, semelhante a um escudo, fosse adornada por um pintor de Florença, e prometeu ao pai de Leonardo caça e peixes em troca do serviço. Piero, então, entregou o “escudo” de madeira a Leonardo para que o pintasse. Leonardo gostou da idéia e realizou o seguinte, segundo conta S. Bramly:

A figura de um escudo deve aterrorizar o inimigo, como, no passado, a cabeça da Medusa. Fortalecido por esse princípio, reuniu, numa peça a que só ele tem acesso (alguma cocheira transformada em ateliê), ‘lagartos, grandes e pequenos, gafanhotos, serpentes, acrídios, morcegos e outros animais estranhos’; ele os corta, ele lhes combina os membros, um pouco à moda do doutor Frankstein, para disso extrair um monstro perfeito, capaz de fazer qualquer pessoa gelar de medo.²⁴⁰

Terminado o trabalho, Leonardo chama o pai para recebê-lo. Conta Serge Bramly:

Enquanto ser Piero bate na porta, ele empurra os postigos para que uma luz dramática recaia sobre a rodela bem exposta à vista num cavalete. O notário sofre um choque terrível: não reconhece o escudo na obscuridade, não vê uma pintura, acredita-se verdadeiramente na presença de uma criatura do demônio. Ele salta, tem um movimento de recuo. Leonardo o retém: ‘Eis para que serve esse objeto’, diz ele. ‘Tomai-o e levai-o’. E [Leonardo] acrescenta, segundo Vasari: ‘É o que se espera de uma obra-de-arte.’²⁴¹

A obra de arte como um felino: sedução e perigo que mistura o real e ficcional. O texto como um presente dado ao leitor, mas carregado de uma certa

²³⁹ BRAMLY, Serge. *Leonardo da Vinci. 1452-1519*. Rio de Janeiro: Imago, 1989.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 117-118.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 118.

violência, a violência do susto. Podemos pensar, então, na palavra *gift*, que em inglês quer dizer “presente”, mas que em alemão significa “veneno”. E a palavra para Sebastião Uchoa Leite – seja ela “poética” ou não – está carregada dessa duplicidade, assim como a “verdade” já foi associada por ele a “veneno”: eis aí o perigo dos discursos que se pretendem portadores de valores seguros, confiáveis, exemplares. A “verdade como veneno” nos leva a pensar na mentira, no fingimento, no artifício do discurso que se propõe alternativo aos discursos homogêneos. Por isso, Sebastião Uchoa Leite pensa na mentira como contraponto ao poder da “verdade” dos discursos do poder: a ficção como questionadora da “realidade” construída pelos discursos apresentados pela mídia. Daí também a noção de jogo associada à de mentira, que requer uma “astúcia” para lidar com o mais forte, como veremos mais adiante ao falarmos do texto que Uchoa Leite escreve sobre um personagem de Elias Canetti.

O trabalho do poeta, portanto, é o de construir essa linguagem “do susto e da atenção” (como o poeta referiu-se ao conto já citado de Guimarães Rosa), no jogo sedutor com o leitor e numa alternativa à maioria dos discursos sociais. Poética que se pauta por uma sinuosidade de serpente, que oferece perigos, que está sempre à espreita de um leitor desavisado, mas que não pretende impor “verdades estabelecidas”, mas sim propor a inquietação constante do caçador ou da caça.

Por isso, é clara a intenção do autor em marcar essa poética também com imagens da serpente, como por exemplo:

há quem faça obras
eu apenas

solto minhas cobras²⁴²

ao fascínio do poeta pela palavra
só iguala o da víbora pela sua presa²⁴³

.....

.....
As palavras são como cobras²⁴⁴

.....

.....
minha língua é ofídica²⁴⁵

.....

Dentro dessa poética, a língua do poeta é ofídica, ou seja, é bipartida. Essa condição coloca a ambigüidade já referida entre sedução e perigo, real e ficcional, sujeito e objeto. Mas também reforça a tendência de Uchoa Leite em ser equidistante tanto em relação à cultura erudita quanto à cultura de massas, tanto em relação à vanguarda quanto à tradição.

Então, o projeto de Sebastião Uchoa Leite é o de uma felinidade textual em relação a tudo, é instaurar uma dúvida sem resposta, mas que se desdobra em outras dúvidas permanentemente, numa espécie do que ele denominou “construção ‘em abismos’” para referir-se às obras de Lewis Carrol e Borges. Abismos nos quais não se cai, mas se parte para outros, numa estrutura de espiral que faz com que todas as noções e conceitos não se assentem, não se fixem, e os textos e as obras sejam, por sua vez, exercícios desse desdobramento.

²⁴² UCHOA LEITE, S. “Take off”. In: *Obra em dobras*, op. cit., p. 129.

²⁴³ “Biografia de uma idéia”. *Ibidem*, p. 115.

²⁴⁴ “Noten zur dichtung.2”. *Ibidem*, p. 51.

²⁴⁵ “Metassombro”, *Ibidem*, p. 132.

Obra em dobras: o título que reúne a produção textual de Sebastião Uchoa Leite desde 1960 até 1988 aponta para essa felinidade de sua poética, que podemos relacionar com a idéia da dobra barroca estudada por Gilles Deleuze na obra de Leibniz²⁴⁶.

G. Deleuze já indica desde o início um caráter central no Barroco: “O barroco remete não a uma essência, mas sobretudo a uma função operativa, a um traço. Não pára de fazer dobras.”²⁴⁷

Dobras que vão ao infinito por se desdobrarem em outras dobras, as noções levantadas por Deleuze em sua leitura de Leibniz iluminam aspectos da produção cultural contemporânea. Desde a idéia leibniziana de que “a unidade da matéria, o menor elemento do labirinto é a dobra, não o ponto”, o que se revela é uma noção liberada das idéias de centro, progresso e essência. Assim, por exemplo, quando Deleuze fala do “ponto” constitutivo da dobra, esse elemento não pode ser um ponto, mas uma *inflexão*. E opõe, por exemplo, Paul Klee – cujo “ponto” já não é uma definição fechada, mas “conceito não-conceitual da não-contradição” – a Kandinsky, “cartesiano, para quem os ângulos são duros e duro é o ponto posto em movimento por uma força exterior.”²⁴⁸

Citando Berbard Cache, Deleuze afirma que “a inflexão (...) não remete a coordenadas: não está no alto nem no baixo, nem à direita nem à esquerda, nem

²⁴⁶ DELEUZE, Gilles. *A dobra. Leibniz e o Barroco*. Campinas: Papirus, 1991.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 13.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 29.

regressão nem progressão. A inflexão corresponde ao que Leibniz denomina ‘signo ambíguo’.²⁴⁹

Da mesma maneira, o objeto, nessa visão barroca, não é mais visto como uma relação espacial, em que algo foi moldado, mas sim uma relação temporal, onde permanentemente o agora chamado “objétil” se define por sua virtualidade, ou sua forma modulada constantemente. Diz Deleuze: “É um objeto maneirista e não mais essencialista: torna-se acontecimento.”²⁵⁰

Igualmente, o sujeito vê o mundo não a partir de um ponto fixo, mas uma “apreensão” do mundo se dá numa virtualidade de movimentos que juntam sujeito e objeto. Diz Deleuze: “Não é o ponto de vista que varia com o sujeito, pelo menos em primeiro lugar: ao contrário, o ponto de vista é a condição sob a qual um eventual sujeito apreende uma variação (metamorfose) ou algo = x (anamorfose).”²⁵¹ A noção de dobra, portanto, retira do objeto o caráter de uma essência, para situá-lo numa virtualidade de contato com um sujeito.

Se pensarmos na produção textual de Sebastião Uchoa Leite, veremos que toda sua poética remete à desconstrução de uma essência: seus textos não são “poemas” ou “comentários” ou “epigramas”, ou outra classificação qualquer. Eles se desclassificam, para provocar no leitor o questionamento dessas “aparências”. Nesse jogo, o autor dissimula, seduz, engana, mesclando territórios, deslocando o poético, ironizando com o próprio discurso e com o sujeito articulador de qualquer fala.

²⁴⁹ Ibidem, p. 30.

²⁵⁰ Ibidem, p. 36.

²⁵¹ Ibidem, p. 37.

Ao mesmo tempo, Uchoa Leite trabalha com o “outro lado” da produção literária, que são os produtos da mídia (jornal, cinema, quadrinhos, romances policiais). Não aponta para um ecletismo diluidor, nem para uma crítica exclusivista: incorpora produtos da mídia em sua obra, num processo que não desautoriza nem uma coisa nem outra. Da mesma maneira, vimos como o poeta não centra a importância do discurso num “eu” seguro e dotado de uma subjetividade “interior” a ser expressa, nem num objeto totalmente exterior (a natureza, a sociedade). Participa desse jogo *entre*, em que o sujeito – com sua experiência, sua memória marcada pela tradição, sua visão fundada sobre o mundo contemporâneo e os produtos da cultura – não define o objeto, mas trava relações com ele.

Neste sentido, a obra de Uchoa Leite não aponta para uma direção determinada: ela não é de vanguarda – porque abandona o projeto de “reinventar o poético” –, nem segue regras da tradição – pelo contrário, mina as bases de uma classificação textual. Desta forma, não se apresenta como “novidade”, questionando implicitamente a noção de “evolução” em arte.

A desconfiança apresentada por Uchoa Leite em todo o seu trabalho em relação aos discursos em geral, a uma “essência” poética, à constituição de um território “erudito” ou literário, à existência de um sujeito racional, autônomo e seguro, bem como em relação à separação entre o real e o ficcional, aponta para o fato de que esses rótulos e caracterizações resvalam, e o poeta insere sua obra nessas dobras, nos conceitos que perdem sua garantia como portadores de valor. Uchoa Leite não vem preencher um vazio com uma “nova” poesia: pelo

contrário, desconfiando da noção de “novo”, lança sua produção textual no jogo da cultura, no jogo das normas, para investigar aí a possibilidade de um outra fala que não afirma um alternativa, mas conforma um discurso para-*Doxa* – tomando aqui o sentido que lhe dá Roland Barthes.

Como já vimos, Barthes identifica a *Doxa* à Medusa, que petrifica os que a olham.²⁵² Mas vê uma possibilidade no relacionamento com a *Doxa*: “(...) poder-se-ia conceber um prazer (arreesado) colhido nos produtos endoxais da cultura de massa, contanto que, ao sair de um banho dessa cultura, alguém nos estendesse cada vez, como que casualmente, um pouco de discurso detergente.”²⁵³ O trabalho de Sebastião Uchoa Leite, como vimos, relaciona-se dessa maneira com os produtos da cultura de massas, mas sob um olhar crítico. A obra do poeta se desdobra, portanto, passando por outros territórios, outros gêneros, outros discursos, outras noções de sujeito e de subjetividade, sem que se fixe numa determinada definição programática ou dogmática.

Para Deleuze, o jogo ocorre no Barroco como forma de operar uma proliferação de princípios que tornem o mundo viável e passível de melhorias. Comparando esse jogo com o “lance de dados” de Mallarmé que, como Nietzsche, parte de um mundo que perdeu seus princípios de valor e está imerso numa ausência, Gilles Deleuze sublinha: “Os verdadeiros caracteres do jogo leibniziano, e aquilo que o opõe ao lance de dados, é inicialmente a proliferação dos princípios: joga-se por excesso e não por falta de princípios.”²⁵⁴

²⁵² BARTHES, Roland. “Medusa”. In: *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 131.

²⁵³ *Ibidem*, p. 132.

²⁵⁴ DELEUZE, Gilles. *A dobra*. Op. cit., p. 106.

O Barroco persegue um preenchimento: “É isso o Barroco, antes de o mundo perder seus princípios: o esplêndido momento em que Alguma coisa se mantém em vez do nada”.²⁵⁵

Para Suzi Sperber, a obra de Sebastião Uchoa Leite vai no sentido da marcação de uma falta. Escreve a autora:

Em vez do ‘misticismo ateu’ de Carlos Drummond de Andrade, em vez da ‘teologia inversa’ de Walter Benjamin, apud Bolz, que consiste na procura do transcendente no imanente, e na busca da felicidade no mundo e não no além, Leite manifesta a nostalgia da Beleza, da Metafísica, da Teologia, da Poesia, da Felicidade perdidas.²⁵⁶

Conforme vimos ao analisar o deslocamento do poético e a desconfiança geral de Uchoa Leite em relação aos discursos, me parece que sua poesia aponta não para a nostalgia de algo que se perdeu, conforme vê S. Sperber, mas sim ironiza essa nostalgia, indicando que a “falta” não é recuperável nem no passado nem no futuro, simplesmente porque é irrecuperável.

Por isso, a obra de Uchoa Leite não é “barroca” no sentido do termo que lhe dá Deleuze, ou seja, a obra como proliferação de algo a preencher uma ausência. Mas sua poesia, sim, possui as características da dobra, exatamente por não pretender um fim – nem a essência da poesia, nem a Beleza, nem o Progresso, nem o Futuro –, mas por apontar constantemente para uma outra dobra, para uma espiral sem coordenadas, para uma indagação dos limites do

²⁵⁵ Ibidem.

²⁵⁶ SPERBER, Suzi. Op. cit., p. 99.

próprio discurso em “recuperar” ou “construir” algo, imerso que está num jogo de linguagem com o mundo.

Num texto sobre um personagem de *Auto de fé*, de Elias Canetti ²⁵⁷, Uchoa Leite fala exatamente do jogo e de seu uso como linguagem. Partindo de Wittgenstein, para quem, segundo o poeta, as noções de *jogo* e de *linguagem* possuem uma *elasticidade*, ele analisa “um personagem peculiar” de E. Canetti, “um marginal, no sentido estrito de alguém que está à margem da norma social.”²⁵⁸ Sem repetir aqui o que Uchoa Leite escreve sobre o personagem, limito-me a ressaltar o que é relevante para o estudo do próprio poeta. A certa altura, ao falar das relações de poder que envolvem a sobrevivência ou não do “marginal”, Uchoa Leite escreve:

No caso da apropriação não legitimada pela norma social só há duas formas de se conseguir um objeto cobiçado: a força (ou o poder) em si e uma outra espécie de força que é a astúcia. No último caso, o ambicioso se determina uma teatralização do roubo, isto é, um jogo. O rompedor da norma, nesse caso, se identifica em algo com o artista.²⁵⁹

Uchoa Leite, em outro trecho, fala que esse personagem – Fischerle – é um simulador em suas ações, usando da “tática da duplicidade, ou seja, realiza ‘a aproximação amigável com intenção hostil’, como um animal rapinante em relação à sua presa.”²⁶⁰ Como não pensar, aqui, na poética da felinidade do próprio Uchoa Leite? Ele mesmo insinua novamente a aproximação entre

²⁵⁷ UCHOA LEITE, S. “A mentira como linguagem”. In: *Revista da USP* nº 18. São Paulo, junho/agosto de 1993, p. 159-169.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 160.

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 162.

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 165.

mentira / jogo e discurso poético, quando escreve: “É possível pensar que o mecanismo de jogo nessa parte do romance de Canetti seja emblemático de determinadas operações da linguagem a que se dá o nome de arte.” E mais adiante: “Na arte se diz coisas que não podem ser ditas de outro modo, idem na mentira, que é uma arte de adequação da linguagem à realidade.”, e: “O logro é uma forma de ficção, mas é também uma forma de conhecimento.”²⁶¹ Como já vimos anteriormente, o logro e a ficção são um contraponto à “verdade” venenosa dos discursos do poder. E o artista, “o rompedor da norma”, é o articulador por excelência desse discurso à margem. Discurso que recupera a idéia nietzstcheana da “verdade” como:

Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu o que são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efigie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas²⁶².

Contra esse discurso “verdadeiro” associado à norma, o “intelecto” se defende. Para Nietzsche, o intelecto “(...) desdobra suas forças mestras no disfarce; pois este é o meio pelo qual os indivíduos mais fracos, menos robustos, se conservam, aqueles aos quais está vedado travar uma luta pela existência com chifres ou presas aguçadas.”²⁶³ O que Uchoa Leite recupera, então, é um olhar

²⁶¹ Ibidem, p. 168.

²⁶² NIETZSCHE, Friedrich W. “Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral”. In: *Os Pensadores* (seleção de textos de Gérard Lebrun). Trad. e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho; posfácio de Antônio Cândido. São Paulo: Abril Cultural, 1983, 3. ed., p. 48.

²⁶³ Ibidem, p. 45.

nietzscheano que transforma a palavra num discurso *felino* capaz de se contrapor ao discurso da *norma*.

Quando Uchoa Leite escreve sobre o filme *Dark Mirror*, vimos que ele diz que “é no equívoco entre os dois [a “norma” e “o outro lado”] que se encontra o enigma.” E esse espaço equívoco é preenchido pelo discurso poético.

No texto sobre a história em quadrinhos *Krazy Kat*, Sebastião escreve: “A partir da dúvida sobre a linguagem pode-se duvidar também do valor concreto das normas da cultura em que tal linguagem se formou.”²⁶⁴ Desenha-se, então, a possibilidade de o discurso poético pôr em dúvida constantemente a norma da linguagem e da cultura nesse espaço entre norma e anti-norma, entre centro e margem: o espaço do enigma.

Em relação à noção de obra como enigma, escreveu Theodor Adorno em *A teoria estética*: “Todas as obras de arte, e a arte em geral, são enigmas; isso desde sempre irritou a teoria da arte. O facto de as obras de arte dizerem alguma coisa e no mesmo instante a ocultarem coloca o carácter enigmático sob o aspecto da linguagem.”²⁶⁵ Mas o enigma proposto por Uchoa Leite não é apenas um aspecto de linguagem, mas um espaço de articulação textual que não se encontra nem dentro da norma, nem fora dela. Adorno, na mesma obra citada, também afirma: “Quanto mais total é a sociedade, tanto mais ela se reduz a um sistema unívoco, tanto mais as obras, que armazenam a experiência desse processo, se transformam no seu Outro.”²⁶⁶ Ora, se pensarmos a norma como a

²⁶⁴ Idem. “Konhecimento de *Krazy Kat*”. In: *Revista 34 Letras* nº 5/6. Rio de Janeiro: 34 Literatura, setembro de 1989, p. 108.

²⁶⁵ ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Martins Fontes, 1982, p. 140.

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 44.

Doxa de Roland Barthes, como os discursos da mídia, como a própria sociedade, a estratégia de Uchoa Leite, como vimos, não é exatamente situar-se como Outro, fora da norma, mas naquele espaço *entre*: o enigma, então, é a reversibilidade de ir e vir em relação não só à mídia, mas à tradição e ao “não-poético”. O que Uchoa Leite constrói é, portanto, um discurso felino em que, apropriando-se de tudo, mantém com tudo uma distância irônica.

Linguagem do logro, réptil, “do susto e da atenção”, da duplicidade – como uma língua ofídica – e da elasticidade para adequar-se ao espaço da norma social, linguagem felina que está sempre à espreita: a obra de Sebastião Uchoa Leite, imersa num mundo onde, como ele mesmo diz, “o leitor está livre: / pode ler todas as ficções”, situa-se nessa estratégia, a de enfrentar um mundo violento com uma sina felina, que “no fim de tudo realmente nos seduz, pois todos nos identificamos com a solidão da fera, que não ataca por maldade, mas porque deve.”²⁶⁷

²⁶⁷ UCHOA LEITE, S. “A linguagem do susto”. In: *Obra em dobras*, p. 32.

ARMANDO FREITAS FILHO E SEBASTIÃO UCHOA

LEITE: POÉTICAS DESDOBRÁVEIS

em espiral por dentro

onde o avesso não é neutro

Armando Freitas Filho

Com o radar caracol

De dúvida metódica

Sebastião Uchoa Leite

As poéticas de Armando Freitas Filho e Sebastião Uchoa Leite operam sobre um mesmo princípio que, a partir da idéia de sedução de Jean Baudrillard, poderíamos chamar de princípio de *reversibilidade*.

Vimos como, a partir da presença de Marcel Duchamp em seus textos, a poesia de Armando Freitas Filho trabalha com as noções de reversibilidade e circularidade. Assim como Octavio Paz aponta na obra de Duchamp esses conceitos, Armando se interessa por eles na medida em que sua poesia se move entre o erudito e a mídia, entre a sobrevivência e a violência, entre o atual e a tradição poética. Em Duchamp, nada se assenta: a arte, a tradição, a pintura, o olhar, o artista, a palavra: nada é fixo, tudo gira em torno – do quê? – de uma ausência, de uma indagação pelos limites do discurso, do corpo, do diálogo. Na poesia de Armando Freitas Filho, essa indagação circula naqueles espaços que apontei, *entre*, sem que o discurso poético possa respondê-la. Armando seduz pelo poético de seus textos, mas também possui um texto violento; seduz pelo erótico, mas é um erótico arranhado, atacado; seduz pela vitalidade de sua poesia, mas é uma vitalidade ameaçada de morte. O objeto da poesia de Armando sempre se esquiva, na tentativa de exercer sobre o leitor uma sedução “do susto”, que torne o discurso sempre tenso a ponto de incomodar o leitor, e não confortá-lo.

Da mesma forma, vimos como a poesia de Sebastião Uchoa Leite possui um eixo que gira em torno de um questionamento constante, tanto de um estatuto ou uma essência (da poesia, do sujeito, da arte), quanto do possível diálogo autor

/ leitor. Esse diálogo já está problematizado a partir da definição do texto como *gift* (presente / veneno). O texto como algo de violência implícita, como vimos a partir da história sobre Leonardo da Vinci. Mas Leonardo, ainda que buscasse essa violência que tomasse o espectador de assalto, acreditava na arte. Já Marcel Duchamp abandona essa definição para retirar-se a um espaço que, ainda construído pelas instituições artísticas, é visto por ele com descrédito. Duchamp foi, ao mesmo tempo, um artista construído pelas instituições, e um homem deixando de ser artista. Mas as semelhanças entre Duchamp e Da Vinci são visíveis: ambos trabalham a partir de projetos (desenhos, notas, croquis), às vezes inacabados, outras vezes impossíveis, mas que deslocam o sentido da arte para uma abrangência maior. Nos limites de diálogo entre a obra de Duchamp e o espectador/ leitor também há uma violência implícita. Em sua ironia, há o gesto revoltado de deslocar a importância e o estatuto dessa atividade chamada Arte, bem como em Da Vinci, ainda dentro da Arte, há o gesto de transcendê-la rumo à vida concreta.

Assim, Armando Freitas Filho se liga à vida, Sebastião Uchoa Leite se afasta dela, para construírem, ambos, uma mesma indagação, que é irônica, desconfiada e, de certa maneira, desesperançada no sentido de uma poesia não-utópica. Não-utopia que não destrói o discurso poético, mas tampouco lhe dá a importância de uma atividade especial dentro da cultura. O discurso de Armando Freitas Filho e Sebastião Uchoa Leite opera no limite imposto pelos outros discursos sociais, e por isso investe na desilusão, na desconfiança e na ironia. De maneira que nenhum dos dois poetas constrói uma resposta segura, uma estética,

um paradigma: ambos vinculam-se a uma produção textual marcada pelo ceticismo, mas também pela necessidade da palavra, da dicção. Ambos giram em torno dessas ausências: da essência da poesia, do centro do sujeito, da segurança do discurso, da garantia da sobrevivência da palavra poética, da certeza do sentido. De modo que a sedução exercida por ambos não é no sentido da afirmação de um elemento, mas da reversibilidade entre eles, operando um curto-circuito no entendimento / diálogo confortável com o leitor.

No discurso poético de Armando Freitas Filho e de Sebastião Uchoa Leite já não há nada a “recuperar”. Seu contato com a tradição e com o erudito não visam buscar nada para uma revalorização: as origens fazem parte da ausência. A reversibilidade na obra desses poetas também se instala no uso do passado, pois eles não traçam exatamente uma tradição que acaba neles, mas pinçam aqui e ali experiências do passado que não “respondem” uma questão atual, mas repõem a pergunta com a ótica da contemporaneidade, marcada pela midialização da cultura e seu impacto no estatuto e na sobrevivência do discurso poético.

Vimos, ao analisar a poesia de Armando Freitas Filho, que a presença de Baudelaire é significativa como poeta marcado pela decadência e pela modernização. E que aquela crise da época de Baudelaire apontava já para a questão do discurso poético, questão hoje revisitada pelos poetas aqui estudados. Daí a presença de Walter Benjamin, para quem o passado era um lugar, além de construído pelo olhar atual, depositário de experiências resgatáveis no sentido da construção de uma questão contemporânea. Fisgar no passado, dentre as ruínas, aquilo que participa de uma indagação atual.

Numa entrevista, Sebastião Uchoa Leite afirma: “o moderno não venceu”²⁶⁸. A tradição ainda é um passado amplo demais, contraditório demais, onde os poetas buscam elementos que fazem parte, de alguma maneira, da atualidade. Tampouco as noções *passado e presente*, *tradição e vanguarda*, *moderno e pós-moderno* são excludentes: elas também são reversíveis. Por isso o lugar da tradição no discurso poético de Armando e Sebastião é importante, não como algo a ser recuperado, mas como força presente dentro da perplexidade atual, que vê o mundo com olhos não exatamente “livres”, mas desprovidos de utopia.

Nesse espaço de leitura do passado, os poetas não pretendem “demonstrar” um domínio de leitura, mas apenas incorporam como elemento vital algo da tradição.

Assim, Armando Freitas Filho não só cita vários nomes da poesia moderna, (Baudelaire, Mallarmé, Corbière, Valéry, Pound, e outros) como refere-se a vários autores sem nomeá-los ou citá-los. Conforme esclarece Marta de Senna numa resenha do livro *De cor*:

O fluxo vital interrompido, a voragem suicida, a iminência da perda são temas recorrentes, sob imagens diversificadas (leiam-se ‘Previsão do Tempo’ e ‘Pede-se Fechar os Olhos’, da segunda parte); alude a Borges em ‘Tango’, nas imagens de labirinto, tigres, bengala de cegos; homenageia Nabokov no poema ‘Nomes, notas’, espécie de enigma que propõe ao leitor, ao citar um misterioso ‘WW fotografando as curvas da paixão’ (Wim Wenders, também obcecado pelo romancista de *Lolita*, que fotografou o roteiro do narrador pelos Estados Unidos), ao igualar ‘Liddell, A.’ (a Alice, de Lewis Carrol, de quem Nabokov era apaixonado leitor) e ‘Dolores’ (*Lolita*), construindo assim um texto para iniciados, Nabokov-addicts; dá a um poema o título de ‘Ravel’, e só depois da segunda leitura se percebe que a citação é de *Bolero*, em sua repetição do mesmo módulo temático tomado de empréstimo ao Rilke de *Elegia para Duíno*: substitui ‘Todo anjo é terrível’ por um moderníssimo e trágico ‘Todo telefone é

²⁶⁸ Idem. “Entrevista”. In: *Revista 34 Letras*, op. cit., p. 21.

terrível – negro / guerrilheiro, à escuta na sala’, que vai ecoar, versos abaixo, em ‘Todo terrível é telefone – negro / à escuta / guerrilheiro à espera’²⁶⁹.

De maneira similar, no poema “Código de barras”, incorpora ao poema, sem citar, um fragmento de uma carta de Mário de Andrade: “Antes de virar cadáver / osso, pó filho da puta”²⁷⁰.

O mesmo procedimento é realizado por Uchoa Leite. Suzi Sperber, em artigo já citado²⁷¹, faz o levantamento de algumas referências na poesia de Uchoa Leite. Não só há a presença de autores através de pistas como “surveiller et punir”(Foucault), “Noten zur dichtung” (Adorno), ou o texto “Sangue de pantera” (Rilke). Mas a apropriação de palavras ou fragmentos, com os quais o poeta joga, como esclarece Sperber, por exemplo, em relação ao poema “Crítica da desrazão”:

no meio do caminho
perdi-me na floresta negra
e não soube mais a regra
só havia o tantra e a água primeira
e naufragar-me era doce
nesta dialética.²⁷²

A autora relaciona as citações: “Nel mezzo del cammin”, da Divina Comédia de Dante e, obviamente, “No meio do caminho” de Drummond; “Eu,

²⁶⁹ SENNA, Marta de. “De cor, coração, cerne, caroço”. In: *Revista 34 Letras*, nº 2, dezembro de 1988, Rio de Janeiro, p. 132.

²⁷⁰ FREITAS FILHO, Armando. “Código de barras”. In: *Cabeça de homem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991, p. 99. O fragmento de Mário de Andrade está citado no artigo de José Geraldo Couto e Mario Cesar Carvalho: “Vida do escritor foi um ‘vulcão de complicações’”. Folha de São Paulo, 26/09/93.

²⁷¹ SPERBER, Suzi. “Uma crítica panóptica? Entre norma e enigma”, op. cit.

²⁷² UCHOA LEITE, Sebastião. *Obra em dobras*, op. cit., p. 99.

B.B., sou da floresta negra”, de Brecht; e “E il naufragar m’è dolce in questo mare.”, de “L’infinito”, de Leopardi.

Em outras ocasiões, e da mesma maneira que Armando Freitas Filho, Uchoa Leite usa fragmentos de outros textos sem advertir a origem.

Os dois poetas são leitores cuidadosos da tradição, e essa leitura aparece em seus próprios textos como marcas de uma discussão que lhes interessa, como já vimos. A própria forma de uso desses fragmentos – sem revelar sua fonte – já aponta para uma leitura que não privilegia a noção de “originalidade” ou de “autoria”. Assumindo a intertextualidade de qualquer discurso, os poetas se apropriam de outras falas como se fossem suas. De novo, há uma reversibilidade, uma mescla de dicções de tal maneira que facilmente perdemos os indícios e as origens. Como escreveu Uchoa Leite: “Artistas perfeitos não precisam ocultar pistas.” Mas em seus textos, às vezes essas pistas são difíceis de serem encontradas. Ocultas ou não, citações entre aspas ou não, o uso da tradição revela essa preocupação em não afastar-se do passado. Não há nesses poetas uma estratégia de construção de um discurso a partir do zero, nem uma estética vanguardista. Em coerência com outros aspectos da estratégia de Armando Freitas Filho e Sebastião Uchoa Leite em seu discurso poético, não cabe, para eles, o gesto iconoclasta de partição passado / futuro, nem de um texto marcado pela idéia de originalidade. Envoltos num presente problemático para o discurso poético, esses autores afastam-se de qualquer estética exclusivista, para trabalhar na pluralidade de fontes, de textos, de vozes.

As preocupações atuais são revistas com o olhar sobre o passado, as preocupações do passado são revistas com olhos do presente. Mas essa mescla – de territórios, de estatutos, de intertextualidades, de olhares – não é sinônimo de um “ecletismo” sem conseqüências: para ambos os poetas, Armando e Sebastião, esses pontos não excludentes em seu discurso funcionam como balizadores de uma estratégia da sedução: sua reversibilidade não os banaliza, pelo contrário: apontam para uma construção mais complexa do discurso, no qual o lugar mais importante é o da crítica e da desconfiança.

Mas a desconfiança de Armando Freitas Filho o leva à uma delimitação mais definida de um território em que o poético-erudito resiste à cultura de massas. Sua poesia leva a marca de uma negatividade que marca um confronto com outros discursos da cultura. Esse é um traço forte da tradição moderna, na esteira da crítica feroz de Baudelaire ao surgimento de um dos primeiros mecanismos de difusão e massificação culturais, que foi a fotografia. A poética de Sebastião Uchoa Leite, pelo contrário, se mescla com elementos de vários discursos da cultura de massas, abrindo-se para algo que vem de fora da tradição erudita moderna, inclusive pondo em questão o próprio estatuto do texto poético²⁷³. Na produção de Uchoa Leite há um maior desencanto com os discursos em geral –nem o poético escapa – como fontes de valor e verdade. Outra diferença entre os dois aparece na própria linhagem poética à qual estão vinculados. Dentro de seu lirismo áspero, Armando Freitas Filho é leitor de

²⁷³ Neste sentido, Uchoa Leite estaria mais próximo da noção de “artista anfíbio”, ou seja, aquele que transita nos territórios “erudito”, “de massas”, “nacional”, “estrangeiro”, e outros, segundo a idéia de Néstor García Canclini em seu livro: *Culturas híbridas. estratégias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.

Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, construindo, por sua vez, uma espécie de perplexidade irritada perante o mundo. Já Sebastião Uchoa Leite se define “como um acuado joãocabral / ou um valéry risível.”²⁷⁴, ou seja, ironiza com a própria linhagem da qual não é totalmente herdeiro pois, em coerência com sua estratégia, não se define por um termo excludente, por uma tradição única.

Podemos pensar que a permanência do poético em Armando Freitas Filho é um sintoma de um apego maior às críticas formuladas pela tradição moderna, enquanto Sebastião Uchoa Leite radicaliza alguns procedimentos da Modernidade, indo inclusive contra ela em alguns momentos. Essas diferenças entre as duas poéticas apontam para a sua contemporaneidade na produção literária atual: são duas estratégias textuais que envolvem a permanência de várias questões modernas – como no caso de Armando – e a crítica chamada de “pós-moderna” a muitas visões da Modernidade, no caso de Sebastião. Mas, mesmo na poética deste último, há a permanência do moderno, pois sua estratégia do desvio, da ironia e do questionamento da norma não é ainda uma linhagem calcada na Modernidade, naquilo que Octavio Paz chamou de “tradição da ruptura”²⁷⁵? Isso mostra que a própria “pós-modernidade” está imbuída de modernidade, que muitas de suas críticas são radicalizações de críticas modernas. Por outro lado, o afastamento de muitas visões consagradas na Modernidade já colocam diferenças importantes de visão, o que não justifica o prefixo *pós* – pois dentro da chamada Modernidade também encontraremos

²⁷⁴ Idem. “Mínima crítica”. In: *Obra em dobras*, op. cit., p.36.

²⁷⁵ PAZ, Octavio. *Os filhos do barro* (Trad. Olga Savary). Rio de Janeiro: Nova Fronteir, 1984.

discursos que questionavam as próprias bases das crenças modernas –, mas apontam para mudanças importantes na cultura desta segunda metade do século XX.

Assim, as duas poéticas aqui estudadas são significativas no sentido de mostrarem a situação atual do discurso poético num mundo homogeneizado culturalmente pela ação da mídia, que veicula os discursos mais fortes e convincentes. Comum às duas poéticas é o abandono de um projeto para “vencer”, para criar uma “nova estética”, à maneira das vanguardas, porque ambos os poetas desconfiam dessa idéia de projeto.

A mesma desconfiança crítica que havia em Baudelaire, não por acaso um poeta citado tanto por Freitas Filho como por Uchoa Leite. Também recuperam em Baudelaire uma visão desiludida do futuro, numa crítica às noções de progresso e modernização tão ao gosto hoje dos discursos que circulam pela mídia. Por isso o abandono dos projetos de vanguarda, já que a idéia de projeto como concreção de um futuro já foi descartada²⁷⁶.

Armando Freitas Filho e Sebastião Uchoa Leite parecem ler com olhos atentos essas palavras de Baudelaire:

²⁷⁶ Philadelpho MENEZES, em seu livro *A crise do passado. Modernidade. Vanguarda. Metamodernidade* (São Paulo: Experimento, 1994), discutindo a partir de Vattimo o fim de uma “estética da negatividade”, afirma: “Comunicação, divertimento, estética e produto de consumo confluem na produção de informação dos novos meios tecnológicos, onde o criador mesmo, ao encontrar sua nova função social na adaptação à configuração técnica do período, perde a definição tradicional de artista para se fundir com a figura do técnico, do comunicólogo, do vendedor e do animador cultural.”(p. 169). Parece-me que essa pode ser uma das características da adaptação de alguns artistas a uma “pós-modernidade” acrítica, mas não é, de nenhuma maneira, a postura dos poetas aqui estudados, por exemplo. Pelo contrário: é contra esse estado de adaptabilidade geral à uma nova “modernização” homogeneizante - processo estimulado pela mídia - que Armando Freitas Filho e Sebastião Uchoa Leite constroem sua poética marginal. Neste sentido, permanece uma negatividade que trabalha pela singularidade.

Por que forçar meu corpo a mudar de lugar, já que minha alma viaja tão
agilmente?
E de que serve executar projetos, já que o projeto é em si uma fruição
suficiente?²⁷⁷

²⁷⁷ BAUDELAIRE, Charles. "Os projetos". In: *Pequenos poemas em prosa*. Florianópolis: Ed. da UFSC / Aliança Francesa, 1988, p. 123.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. "A indústria cultural". In: COHN, Gabriel (org). *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Cia. Editora Nacional / EDUSP, 1971, p. 287-295.
- _____. *Crítica cultural y sociedad* (Trad. Manuel Sacristán). Madrid: Sarpe, 1984
- _____. *Teoria estética*(Trad. Artur Morão). Lisboa: Martins Fontes, 1982
- ANDRADE, Oswald de. "Manifesto da Poesia Pau-Brasil". In: *A utopia antropofágica*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura / Globo, 1990.
- BARBOSA, João Alexandre. Orelha do livro de Sebastião Uchoa Leite: *Obra em dobras(1960-1988)*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto* (Trad. J. Guinsburg). São Paulo: Perspectiva (Col. Elos), 1987.
- _____. "A morte do autor". In: *O rumor da língua* (Trad. António Gonçalves). Lisboa: Edições 70, 1987, p. 49-53.
- _____. "Medusa". In: *Roland Barthes por Roland Barthes* (Trad. Leyla Perrone-Moisés). São Paulo: Cultrix, 1977, p. 131-132.
- _____. "Legível, escriptível e mais além". In: *Roland Barthes por Roland Barthes* (Trad. Leyla Perrone-Moisés). São Paulo: Cultrix, 1977, p. 127-128.
- BAUDELAIRE, Charles. "Le chat", in: *Les fleurs du mal*. Paris: Calmann-Lévy, s/d, p. 135.
- _____. *Escritos íntimos*(Seleção, Tradução e Notas de Fernando Guerreiro). Lisboa: Editorial Estampa, 1982.
- _____. *A modernidade de Baudelaire* (Org: Teixeira Coelho. Trad. Suely Cassal).Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- _____. *Pequenos poemas em prosa* (edição bilíngüe).(Trad. Dorothee de Bruchard). Florianópolis: Ed. da UFSC / Aliança Francesa, 1988
- BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*.(Trad. Tânia Pellegrini). Campinas: Papirus, 1992.

- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, in: *Obras escolhidas. Vol. I: Magia e técnica, arte e política* (Trad. Sergio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1985, p.165 – 196.
- _____. “Sobre o conceito de História”. In: *Obras escolhidas...*, p. 222 – 232.
- _____. ”Pequena história da fotografia”, in: *Obras escolhida...*, p. 91 – 107
- _____. “Experiência e pobreza”. In: *Obras escolhidas...*, p.114-119.
- BLAKE, William. “O tigre”, in: *Poesia e prosa selecionadas*. São Paulo: J. C. Ismael Editor, 1984, p. 27
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário* (Trad Álvaro Cabral). Rio de Janeiro: Rocco, 1987
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna. Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP / EDUSP, 1994.
- BOLZ, Norbert W, e FONTAINE, Michel de la. “Onde encontrar a diferença entre uma obra de arte e uma mercadoria?” (Trad. George Bernard Sperber), in: *Revista da USP* nº 15 (*Dossiê Benjamin*), São Paulo, setembro/novembro de 1992, pp. 90 – 101
- BORGES, Jorge Luis. “A un gato”, in: *Obra poética –1923/1977*. Madrid: Alianza/Emecé, 1985, p. 411.
- _____. “La pantera”, in: *Obra poética – 1923/1977*. Madrid: Alianza/Emecé, 1985, p. 428.
- _____. “El pasado”. In: *Obra poética - 1923/1977*. Madrid: Alianza/Emecé, 1985, p/ 371.
- BRAMLY, Serge. *Leonardo da Vinci. 1452-1519* (Trad. Henrique de Araújo Mesquita) Rio de Janeiro: Imago, 1989, 3. ed.
- BRETON, André. *Conversaciones (1913-1952)* (Trad. Leticia Hulsz Piccone). México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- BÜRGER, Peter. “O declínio da era moderna”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, nº 20. São Paulo: CEBRAP, março de 1988, pp. 81 – 95.

- _____. *Teoría de la vanguardia* (Trad. Jorge García). Barcelona: Península, 1987
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp. Engenheiro do tempo perdido (entrevistas)* (Trad. Paulo José Amaral). São Paulo: Perspectiva (Coleção Debates), 1987
- CAMPOS, Haroldo. "Poesia e modernidade: o poema pós-utópico". *Folhetim* nº 404. Folha de S. Paulo, 14/07/84.
- CAMPOS, Haroldo de; CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta. Textos Críticos e Manifestos. 1950/1960*. São Paulo: Brasiliense, 1987
- CESAR, Ana Cristina. "O livro, a viagem". In: FREITAS FILHO, Armando. *Longa vida (1979-1981)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- COHN, Gabriel (org). *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Companhia Editora Nacional/EDUSP, 1984.
- COSTA LIMA, Luiz. "Poesia da hora recente". Prefácio ao livro de FREITAS FILHO, Armando. *Cabeça de homem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- _____. Orelha do livro *A uma incógnita*, de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- COUTO, José Geraldo; CARVALHO, Mario Cesar. "Vida do escritor foi um 'vulcão de complicações'". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26/09/93.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra. Leibniz e o Barroco* (Trad. Luiz B. L. Orlandi). Campinas: Papyrus, 1991.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- FOUCAULT, Michel. *¿Qué es un autor?* (Trad. Corina Iturbe). México: Universidad Autónoma de Tlaxcala (Col. textos Mínimos), s/ed.
- _____. *Vigiar e punir. História da violência nas prisões*(Trad. Ligia M. Pondé Vassallo). Petrópolis: Vozes, 1987, 5. ed.
- _____. *Isto não é um cachimbo* (Trad. Jorge Coli). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, 2. ed.
- FREITAS FILHO, Armando. *Mademoiselle Furta-cor*. Florianópolis: Editora Noa Noa, 1977.

- _____. *longa vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. *3 x 4*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. *De cor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- _____. *Cabeça de homem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- _____. "Três mosqueteiros", in: MASSI, Augusto (org). *Artes e Ofícios da Poesia*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo/Artes e Ofícios, 1991, p. 73 – 77.
- _____. *Números anônimos (1990-1993)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- FREITAS FILHO, Armando; COELHO, Lélia; LEMOS, Tite de. "Entrevista". In: ROZÁRIO, Denira. *Palavra de poeta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, p. 278 – 285.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna* (Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Siva). São Paulo: Duas Cidades, 1988.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.
- GARCIA DOS SANTOS, Laymert. Orelha do livro de Armando Freitas Filho: *Números Anônimos (1990-1993)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose – um novo paradigma estético* (Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão). Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- HAMMET, Dashiell. *O falcão maltês* (Trad. Candida Villalva). São Paulo: Brasiliense, 1984, 6. ed.
- HUYSSSEN, Andreas. "Mapeando o pós-moderno", in: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa (org). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 15 – 80.
- MACHADO, Duda. Orelha do livro de Sebastião Uchoa Leite: *A ficção vida*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- MASSI, Augusto. "Beleza torna-se colisão em 'Cabeça de homem'". *Folha de São Paulo*, 31/08/91, p. 6 – 7.
- MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado: Modernidade. Vanguarda. Metamodernidade*. São Paulo: Experimento, 1994.

- MORICONI, Ítalo. “Demarcando terrenos, alinhavando notas (para uma história da poesia recente no Brasil)”, in: *Revista Travessia*, nº 24, Florianópolis: UFSC, 1992, p. 17-33.
- NIETZSCHE, Friedrich W. “Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral”. In: *Os Pensadores*. (Seleção de textos de Gérard Lebrun. Trad. e notas por Rubens Rodrigues Torres Filho. Posfácio de Antônio Cândido). São Paulo: Abril Cultural, 1983, 3. ed., p. 43-52.
- NOLL, João Gilberto. Orelha do livro de Armando Freitas Filho: *Cabeça de homem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- NUNES, Benedito. “A recente poesia brasileira. Expressão e forma”, in: *Revista Novos Estudos CEBRAP*, nº 31, São Paulo, outubro de 1991, p. 180
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira* (Trad. Olga Savary). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. *Marcel Duchamp. Castelo da Pureza* (Trad. Sebastião Uchoa Leite). São Paulo: Perspectiva (Coleção Elos), 1987.
- _____. *A outra voz* (Trad. Wladir Dupont). São Paulo: Siciliano, 1993
- _____. *Os filhos do barro* (Trad. Olga Savary). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- POE, Edgar Allan. “O gato preto”, in: *Contos de terror, de mistério e de morte* (Trad. Oscar Mendes). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, 4 ed., p. 142 – 151
- Revista Tempo Brasileiro* nº 84. *Modernidade e Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989, 2. ed.
- Revista Tempo Brasileiro* nº 26/27. *Vanguarda e Modernidade*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1971.
- RILKE, Rainer Maria. “A Pantera – No Jardim des Plantes, Paris”, in: *Poemas* (Trad. José Paulo Paes). São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 81
- SANTIAGO, Silviano. Posfácio do livro de Armando Freitas Filho: *3 x 4*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. “P. S.”. In: FREITAS FILHO, Armando. *3 x 4 (1981-1983)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

- SENNA, Marta de. "De cor, coração, cerne, caroço". In: *Revista 34 Letras* nº 2. Rio de Janeiro, dezembro de 1988, p. 130-133.
- SPERBER, Suzi Frankl. "Uma crítica panóptica? Entre norma e enigma", in: *Revista Travessia*, nº 24. Florianópolis: UFSC, 1992, p. 82-104.
- SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno* (Trad. Luiz Carlos Daher, Adélia Bezerra de Meneses e Beatriz A. Cannabrava). São Paulo: Nobel, 1986, 3. ed.
- _____. *A cultura como espetáculo* (Trad. Eduardo Brandão). São Paulo: Nobel, 1989.
- _____. *Vanguarda, mídia, metrópoles* (Trad. Nilson Moulin). São Paulo: Studio Nobel, 1993
- SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- _____. "Seis poetas", *Revista da USP* nº 2, São Paulo, junho/agosto de 1989, p. 175 – 192.
- _____. "Poesia & media". In: *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993, p. 227 – 235
- _____. "Um piscar de olhos". In: FREITAS FILHO, Armando. *3 x 4 (1981-1983)*. Rio de Janeiro: Nov Fronteira, 1985
- UCHOA LEITE, Sebastião. *Participação da palavra poética*. Petrópolis: Vozes, 1966.
- _____. *Crítica clandestina*. Rio de Janeiro: Taurus, 1986.
- _____. *Obra em dobras (1960-1988)*. São Paulo: Ed. Duas Cidades (Coleção Claro Enigma), 1988.
- _____. *A uma incógnita*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- _____. *A ficção vida*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- _____. "Entrevista", *Revista 34 Letras*, Rio de Janeiro, nº 7, março de 1990, p. 10 – 41.
- _____. "Konhecimento de Krazy Kat", *Revista 34 Letras*, Rio de Janeiro, nº 5/6, setembro de 1989, p. 86 – 108.

- _____. “Gênese de um processo poético”, in: MASSI, Augusto (org.) *Artes e Ofícios da Poesia*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo/Artes e Ofícios, 1991, p. 307 – 312.
- _____. “A mentira como linguagem – notas sobre um personagem de Canetti”, in: *Revista da USP* nº 18, São Paulo, junho/agosto de 1993, p. 159 – 169.
- _____. Orelha do livro de Armando Freitas Filho: *longa vida (1979-1981)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- WISNICK, José Miguel. “De cor e salteado”. In: FREITAS FILHO, Armando. *De cor (1983-1987)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- WITTE, Bernd e ROUANET, Sérgio Paulo. “Por que o moderno envelhece tão rápido?” (Trad. George Bernard Sperber) In: *Revista da USP*, nº 15 (*Dossiê Benjamin*), São Paulo, setembro/novembro de 1992, p. 102 – 117.