

O museu imaginário: uma leitura da poesia de Sebastião Uchoa Leite

Paulo Andrade

1. O museu imaginário

No mundo em que a inovação estilística não é mais possível, tudo o que restou é imitar estilos mortos, falar através de máscaras e com as vozes dos estilos do museu imaginário. Mas isto significa que a arte pós-moderna ou contemporânea deverá ser arte sobre a arte de um novo modo; mais ainda, isto significa que uma de suas mensagens essenciais implicará necessariamente a falência da estética e da arte, a falência do novo, o encarceramento do passado.

Fredric Jameson¹

Neste artigo pretendemos analisar os pontos de aproximação e distanciamento, de retomada – como reativação e transgressão – da obra de Uchoa Leite com a tradição da poesia moderna. Pelos motivos e procedimentos, recorrentes nas obras produzidas, a partir da década de 70, é possível perceber a consciência de que se tudo já foi escrito sobre aos escritores a reescrita da cultura e da tradição literária, o que, num jogo intertextual, faz da obra uma rede de textos que se combinam e se contrastam.

O diálogo com a tradição é um dos traços marcantes da arte que começa a despontar em meados de 70 e ganha maior aprofundamento a partir dos anos 80. Um diálogo que revisa, reexecuta e lança nova luz à tradição. No Brasil os artistas contemporâneos promovem “o *esfolhamento das tradições*”, como diz Benedito Nunes: “Em geral são poetas contraditórios, que fogem do estilo e procuram-no ao mesmo tempo”², afirma. O crítico denomina de *esfolhamento das tradições*

¹ JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.

² NUNES, Benedito. “A recente poesia brasileira: expressão e forma”. *Novos Estudos*. São Paulo: CEBRAP, nº 31, 1991, p. 179.

a conversão de cânones, esvaziados de sua função normativa, em fontes livremente disponíveis com as quais incessantemente dialogam os poetas. Depara-se-nos a convergência, o entrecruzamento dos múltiplos caminhos por eles percorridos, que são outros textos, de tempos e espaços diferentes, na cena literária móvel do presente dentro da Biblioteca de Babel da nossa cultura³.

Chamamos a atenção para a forma pela qual a poesia de Uchoa reativa a tradição, ao recontextualizar, sintetizar e reelaborar não apenas as convenções literárias, mas outras linguagens, como o cinema, os quadrinhos e a pintura.

Estamos diante de uma poesia de impasse entre romper e seguir uma certa tradição. Entretanto, se Uchoa Leite não rompe com a memória literária, por outro lado, Uchoa Leite não se posiciona como um seguidor, o que seria um caminho mais confortável, mas encena, pela linguagem poética, uma reflexão sobre a exaustão do alto modernismo. Como observa Luiz Costa Lima:

Ao contrário dos continuadores do alto modernismo, a exemplo de e.e. cummings e Wallace Stevens, Uchoa Leite não expande os modelos que traz na base senão que antes parece procurar triturá-los. Sua redução a gravetos, a alusões crípticas/críticas não supõe um iconoclastismo fácil e então suspeito senão que antes parece a busca de incorporá-los a uma nova circulação. É por trazê-los que reconhecemos seus gestos e suas vozes. Mas, por que triturá-los e reduzi-los?. Não o compreenderemos se não atentarmos para a sensibilidade dirigida à cena contemporânea⁴.

A postura adotada por Uchoa Leite em relação à tradição, de acordo o comentário revelador de Costa Lima, não significa romper valores do passado, mas, ao contrário, enfrentá-los consciente “do desgaste da linguagem”, reativando o passado, ao recuperar “clichês metafóricos” da cultura e da tradição literária. Como diz o próprio poeta em entrevista: “Uma das coisas que eu pretendo é mostrar que essa preocupação de

³ Id. *ibidem*.

⁴LIMA, Luiz Costa. A poética átona de Sebastião Uchoa Leite, em *Pensando nos trópicos* (Dispersa demanda II). Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 182.

permanentemente estar reinventando o poético é lícita, mas não é o único caminho que existe. Outro caminho é você enfrentar o desgaste da linguagem”⁵.

A postura de Uchoa Leite aponta para outros cenários de criações artísticas, distantes da concepção do mito do poeta fundador, que encontra ressonância nas vanguardas, que assumem uma missão na construção do novo homem e da nova sociedade. O artista moderno, como diz Benjamin, possui uma conotação heróica, que luta pela destruição do velho e instauração do novo, e que tem em Baudelaire a grande expressão: artista que melhor traduziu a experiência do choque da modernidade⁶.

O discurso poético de Uchoa Leite, ao contrário, revela uma desconfiança em relação ao novo e a consciência do desgaste das formas poéticas. A sua opção é explorar esteticamente esse desgaste, buscando não só o que permanece, mas também aquilo que foi recalçado pela tradição moderna. A exaustão provocada pela busca ostensiva do novo abre espaço para a inclusão de outros meios de representação, como os recursos de comunicação de massa, histórias em quadrinhos, cinema, e outras formas de linguagem, fazendo ressurgir um ritual antropofágico sem limites, corroendo o *outro* e o absorvendo para si, como expõe no poema “Gênero vitríolo”, de *Antilogia*:

Do outro lado é o meu não-corpo
 Uns tomam éter outros vitríolo
 Eu bebo o possível
 Bebo os mordentes
 Sou todo intestino
 Com fome de corrosão
 Bebo o anti-leite
 Com gosto de anti-matéria
 Salto para o lado do meu outro

⁵ Cf. Entrevista concedida por Sebastião Uchoa Leite a Flora Sussekind e Beatriz Bracher. Revista *34 Letras*, 1990.

⁶ BENJAMIN, Walter. “A modernidade”, em *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: *Tempo Brasileiro*, 1975, pp. 7-36.

Aperto a mão
Do anti-sebastião u leite
E explodo

Longe de ser um herói fundador, a poética de Uchoa Leite não se relaciona com o passado de forma hostil ou com escárnio. Ao contrário, rejeita a idéia de sua destruição e de recomeço a um grau zero, para apropriar-se da tradição, devorar as linguagens do *outro*, corroendo-lhe tal qual ácido sulfúrico. A capacidade do poeta para pensar a alteridade, evitando a rejeição do *outro*. Atuando como catalisador de linguagens, o eu lírico de Uchoa Leite tem “fome de corrosão”. Sendo “todo intestino”, devora o possível. O poeta busca o múltiplo, o oposto ao eu (“salto para o lado do meu outro”) e assume que o conhecimento de si é e se dá na inter-relação com o *outro*: “aperto a mão/ do anti-sebastião u leite/ e explodo”. Ao explodir, espalha fragmentos de si – já contaminados por algo diferente dele – da cultura e da tradição, fazendo uma constelação de textos.

2. A corrosão dos clichês metafóricos: procedimentos paródicos

A paródia é o procedimento-chave para Uchoa Leite incorporar e entrecruzar referências da tradição em sua escrita poética. O poema “Cisne”, de *A uma incógnita* (1991: 14), é um bom exemplo:

Primeiro
O cisne se evade
Depois é um cisne de outrora
Depois torcem
O pescoço da plumagem
A eloquência da linguagem
Enfim torcem
O pescoço do cisne

A paródia ativa o motivo poético do cisne, imagem freqüente na tradição literária, deslocando-o para um contexto novo e irônico. A paródia presente no poema de Uchoa Leite promove um distanciamento crítico dos textos evocados, sobretudo, o de Baudelaire e o de Mallarmé, que

sobressaem graças ao efeito da ironia. Ao se reapropriar da tradição Uchoa Leite não demonstra propósitos de colocar os textos em confronto com outros com a intenção de zombaria. A ironia aparece, neste caso, mais pelo viés do humor, do que propriamente pela depreciação. O tipo particular de paródia utilizada com frequência por Uchoa Leite é “uma combinação de homenagem respeitosa e ‘torcer o nariz’ irônico”, tal qual a paródia definida por Linda Hutcheon⁷.

A obra de Sebastião Uchoa Leite adota o exercício da reescrita da cultura e da tradição literária pela via da paródia, da ironia, do humor, jogando com citações retiradas da tradição moderna. Fruto de uma sociedade em que a poesia fragilizou sua função utópica, a poesia de Uchoa Leite demonstra o seu desencantamento ao juntar peças de “uma enunciação amarga dos mitos perdidos”, tais como utopia, nação, terra brasílica tropical e cordial, como lembra Suzi Sperber (1992). A série de poemas “Pequenos Venenos”, publicados em *Antilogia* é boa amostra da atitude cética e irônica desse sujeito lírico incapaz de alimentar qualquer confiança no futuro e em utopias.

Os cinco poemas curtos que compõem a série dialogam, pela via da paródia, com a tradição literária e cultural. Configurando-se como textos elaborados a partir de uma rede de citações da cultura brasileira, os nomes de Olavo Bilac, Edgar Allan Poe, Bertold Brecht, as referências a clássicos da bossa nova e do cinema são “transcontextualizados”, (Hutcheon p. 22), restaurados, reexecutados, subvertidos, pelo poeta, como em “Ora, direis, ouvir estrelas”, título extraído do clássico poema do parnasiano Olavo Bilac:

ele ainda espera
ver contente a mãe gentil
nas margens plácidas
desses tristes trópicos

⁷As diversas definições teóricas sobre paródia geralmente têm como cláusula o efeito cômico ou ridicularizador. Linda Hutcheon, porém, alarga os conceitos tradicionais, frequentemente interpretados como “contra-canto”, remontando à raiz etimológica do termo *para*, substantivo grego que tem dois significados o mais usual, de “contra” ou “oposição”. HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1985, p. 48.

O diálogo entre os vários textos faz recircular, em lugar de imortalizar a tradição. A função do hino - exaltação e glorificação à pátria - é rebaixada para transformar-se num canto irônico, amargo e sem esperança, confirmado na referência que faz a *Tristes trópicos* (1955). Ao descrever as experiências durante sua expedição pelo Brasil, Lévi-Strauss em muitos momentos faz observações críticas bastantes negativas a respeito do modo de vida de alguns estados brasileiros. A visão do poeta sobre o Brasil também é negativa, fazendo-o emergir de um mosaico de citações amargas, negativas e anti-nativistas.

A mesma linha de discurso negativo e anti-nacionalista encontra-se no poema “Prefiro rosas, meu amor, à Pátria”, título apropriado de um poema de Ricardo Reis, que utiliza o mesmo procedimento de colagem de textos para provocar a transgressão paródica:

never more!
 “mas ainda se ouvem as gralhas
 deste solo pútrido”

Neste três versos a ironia cética torna-se mais explícita. A montagem intertextual faz alusão ao célebre poema “O corvo”, de Edgar Allan Poe; recuperando a expressão-chave e obsessiva (“never more”), provoca uma monotonia rítmica, aliada à gravidade sonora, feita de sons fechados, deslocando o cenário obscuro e de desesperança, no poema de Poe, para a terra tupiniquim. A técnica de colagem e apropriação de textos continua em “Crítica da desrazão”, entretanto, o alvo não é mais a pátria. Trata-se agora de uma definição de sua poética:

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.

A crise da razão do eu lírico é abordada por meio de um “mosaico de citações”, extraídas de textos originados da história da literatura, cujas

fontes o leitor informado não encontra grande dificuldade para reconhecer: os versos que abrem “O inferno”, livro da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, e já retomados por Carlos Drummond de Andrade – “No meio do caminho tinha uma pedra”. No livro de Dante o verso é uma representação alegórica dos vícios e erros humanos, ou seja, do pecado⁸. O sujeito lírico de Uchoa Leite também se encontra perdido na floresta negra, vale dizer, na floresta de signos. Mas encontrar-se perdido representa o ponto central do conflito para o herói de Dante, no texto de Uchoa Leite ter perdido a faculdade da razão ou, cartesianamente falando, o “poder de bem julgar e distinguir o verdadeiro do falso”⁹, não é o problema. O eu lírico não sabe mais as regras e resta-lhe ficar “perdido” entre os textos fundadores e originais (“a água primeira”) e a mistura, o sincretismo, isto é, “o tantra”.

A utilização da metáfora da doutrina tantra é muito significativa, pois se trata de uma poética que tem em sua essência a diversidade de influências. Mergulhar no espaço dialético, ou seja, entre “o tantra” e a “água primeira” é a opção buscada pelo eu lírico, de se afogar na mistura de elementos (“naufragar-me era doce”), como confirma nos dois últimos versos, que também foram extraídos do poema “L infinito”, de Leopardi.

A paródia é utilizada por Uchoa Leite num alto grau de sofisticação, acionando a memória cultural do leitor, demandando esforço e competência para entender que há ali um texto parodiado. Neste caso a ironia funciona como um dos principais mecanismos retóricos para despertar a consciência do leitor e permitir que ele interprete o sentido da paródia.

3. Por uma concepção de autoria

Embora a poética de Sebastião Uchoa Leite já tenha sido analisada por críticos renomados (João Alexandre Barbosa, Davi Arrigucci Júnior, Luiz Costa Lima, Benedito Nunes, Suzi Sperber e outros), a sua poética ainda provoca estranhamento e desconforto diante dos rumos da poesia contemporânea. Exemplo da dificuldade manifestada por alguns críticos em entender as singularidades da escrita de Uchoa Leite pode ser observado

⁸ Cf. ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*, Ed. Atalaya, 1984, p. 101.

⁹ DESCARTES, R. *Discurso sobre o método*. 8ª ed. São Paulo: Atena, 1959, p. 11.

na resenha de lançamento do livro recente do autor, *A espreita* (2000), na qual o crítico da revista *Bravo!*, Miguel Sanches Neto, avalia de forma incisiva e negativa a obra do poeta.

Na opinião do crítico, a poesia de Uchoa Leite posiciona-se “a reboque de uma biblioteca intransigente, lida e relida até a exaustão”, produzindo uma poética de como um “saldo de leitura” destituído de “um universo particular, tal como acontece com os escritores necessários à língua”¹⁰. Sanches Neto critica a referência feita por Uchoa Leite a grandes escritores, seja por meio de citações diretas, ou alusões que lhe parecem constituir uma escrita de repetição.

O que suscita inquietação no crítico é estar diante de um escritor que tem como estratégia de escrita o incessante diálogo com os discursos alheios, produzindo um desconcertante entrelaçamento de vozes advindas de um sem-número de direções da história da cultura, compondo uma cadeia complexa de discursos. A consciência de que um “Um galo sozinho não tece a manhã” é encenada e levada às últimas conseqüências por Uchoa Leite no espaço do texto. Consciente de que nenhuma palavra é neutra, mas sim impregnada pelo discurso do outro, o poeta não pretende que a sua poesia seja um discurso uno, mas que se realize como texto polifônico, produzido com a soma dos discursos que o circundam.

O poeta trabalha um discurso que nasce do entrecruzamento de vários outros discursos, referências e linguagens, que ressoam de vários campos da cultura, em meio aos quais emerge a sua voz particular. Tal multiplicidade de vozes, que murmuram nos escritos poéticos de Sebastião Uchoa Leite, leva-nos a refletir sobre a noção de autoria e a questionar sobre qual o papel desempenhado pelo autor dentro de sua produção poética.

Manifesta-se nas entrelinhas do texto de Miguel Sanches Neto a falta de uma marca forte de autoria nos poemas de Uchoa Leite: de um autor soberano, detentor da origem e da fundamentação da sua criação e do seu discurso. A argumentação de sua crítica se apóia na estética romântica, que aprecia o gênio, a originalidade e a individualidade e para quem o texto seria a expressão de um sujeito singular, um autor-sujeito.

¹⁰ NETO. Miguel Sanches. “A poesia como inimiga”. Revista *Bravo!* São Paulo, ano 3, nº 35, 2000, p. 87.

No clássico ensaio *O que é um autor?*, Foucault questiona o papel da autoria, tomando-a como uma *função*. Ao se aventurar a responder à questão proposta no título de sua conferência, o filósofo francês retoma a questão da “morte do autor”, formulada por Roland Barthes, e discute a *função-autor*, a relação do texto com o autor, a partir de dois grandes argumentos: em primeiro lugar, o fato de a escrita ter se libertado do tema passando a referir-se a si própria, como um jogo ordenado de signos, o que teria provocado o desaparecimento do sujeito; em segundo lugar, o parentesco da escrita com a morte, já que a escrita moderna, ao apagar a individualidade do autor, força-o a simular sua ausência no jogo da escrita, “fazendo com que a marca do escritor não (seja mais) do que a singularidade da sua ausência”¹¹.

Retomando o texto de Miguel Sanches Neto, quando o crítico se refere “aos escritores necessários à língua”, diferente do que pensa a respeito de Sebastião Uchoa Leite, está falando, certamente, dos grandes escritores que formam o cânone da literatura, aos quais Foucault chama de *fundadores de discursividade* (p. 58). O que tais escritores consagrados têm em comum é o fato de não serem somente autores de suas obras, mas de produzirem uma teoria, de serem autores de uma tradição ou de uma disciplina, no interior da qual outros livros, textos e autores vão poder se encontrar. O que diferencia estes autores – *fundadores de discursividade* – de outros autores é terem produzido a “possibilidade e a regra de formação de outros textos” (p. 58). Freud, Marx, Nietzsche são alguns dos nomes citados como *instauradores de discursividade*, pela criação de doutrinas e por iniciarem uma tradição, seja como críticos ou seguidores, pois “abriram o espaço para outra coisa diferente deles e que, no entanto, pertence ao que eles *fundaram*”¹².

Se aceitarmos as formulações de Foucault, podemos inserir nesta categoria Dante Alighieri, William Shakespeare, Camões, Baudelaire, Mallarmé, grandes nomes fundadores do cânone da poesia ocidental. No Brasil, Carlos Drummond, Manuel Bandeira, João Cabral, entre outros, também podem ser considerados “fundadores de discursividade”, pois são

¹¹FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. Antonio F. Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, Passagens, 1992, pp. 35-6.

poetas que orientaram o direcionamento da poesia pós-50, abrindo campo a um certo número de semelhanças e analogias que têm por modelo ou princípio as suas obras, cujas imagens, relações, linguagem e estruturas puderam ser reutilizadas por outros poetas.

A noção de autor, vista apenas como uma das especificações possíveis da função- sujeito, interessa-nos na medida em que estamos diante de um poeta que vê com desconfiança a capacidade que tem o sujeito de produzir enunciados originais. É preciso pensar o sujeito lírico de Uchoa Leite como uma função-autor, por se tratar de um poeta que tem consciência da impossibilidade de ser, na atual cena contemporânea, um “instaurador de discursividade”.

Com base no pensamento foucaultino, Maria do Rosário Gregolin também descarta a noção de *autor-presença*, centrado e capaz de produzir enunciados originais ao afirmar que “a reflexão sobre a autoria não pode estar desvinculada (...) da discussão sobre os regimes de apropriação dos textos e da construção da memória coletiva de uma sociedade”. Tal questionamento se distancia da concepção de autor, como expressão de uma individualidade fundadora da autenticidade de uma obra. Noção que fundamentava a idéia de autor como um inventor individual, um “gênio” criador.

A argumentação para desmistificar o “nome sacrossanto do autor” e para a dessacralização da origem do texto está intimamente articulada com aquilo que os teóricos vêem como “uma crise em toda a noção de sujeito como fonte coerente e constante de significação”, como explica Linda Hutcheon¹³.

O sujeito se manifesta, portanto, como “efeito de discurso” e da “máquina desejanse” do sistema, como diz Gilles Deleuze, em *Anti-Édipo*. O sujeito posiciona-se como ator na cena enunciativa do discurso social e político:

O sujeito despe-se das roupas metafísicas do sujeito cartesiano (e filosófico) e se dissolve na superfície chapada da linguagem, na qual toda e qualquer noção de fundamento e princípio torna-se vazia (Souza, 1991: 36).

¹² Idem. p. 60.

¹³ HUTCHEON, Linda. Op. cit., p. 15.

Ao contra-argumentar as críticas de Miguel Sanches, pretendo demonstrar a fragilidade da idéia de um indivíduo soberano, autor último de um texto, bem como a falta de convicção dos artistas de realizarem um texto original, capaz de fundar nova forma de expressão poética, uma vez que impera, entre eles, como observa Jameson, a sensação de “que os estilos mais singulares já foram concebidos”, o que tem a ver com o próprio esgotamento do alto modernismo.

A escrita de Uchoa Leite configura-se como uma poética “de fim de linha”, “de beco sem saída”, “de modernismo em estágio terminal”, imagens utilizadas por Ítalo Moriconi (1992) para traduzir a condição de esgotamento do poeta brasileiro pós-50, que tem se defrontado com o impasse de viver entre a permanência e a ruptura, após o ofuscamento das renovações estéticas do modernismo.

Leia-se o poema “Digitações”, publicado no livro *A uma incógnita* (1991)

A poética é uma máquina
 Há um código central
 Em que se digita ANULA
 É a máquina do nada
 Que anda ao contrário
 Da sua meta
 A repetição é a morte
 Noutro código lateral
 Digita-se ENTRA
 Os cupins invadem o quarto

O sujeito em ausência, dissolvido na camada da linguagem, afirma “A poética é uma máquina”. Uma máquina impregnada de normas, regras, padrões que deverão ser obedecidos para se “produzir” uma poética. Para obedecer às etiquetas deste “código central”, a poesia moderna deverá produzir versos com o mínimo de elementos, para terem densidade e as palavras, dispostas com a maior independência sintática, ganharem autonomia umas das outras. Além disso, os versos devem dirigir sua atenção não para um conteúdo, mas para si mesmos, para a essência da linguagem. Há, ainda, que se explorar o material sonoro a fim de se estabelecerem associações entre o som e o sentido (aliterações, assonâncias) das

palavras e se produzir o ritmo, para falar apenas de alguns procedimentos da máquina poética que o poeta deve acionar para fazer poesia moderna.

Numa reação contra esta poética que se transformou num “código central”, cristalizado pela tradição e por modelos estéticos, passíveis de serem aprendidos, o poeta anula o “código central”, porque “a repetição é a morte”. A saída para outras possibilidades de criação passa a ser as vias marginais de acesso, nas quais se encontram outras normas de um “código lateral”. Ao permitir acesso a esse “código lateral”, os cupins invadem a cena e a poética da corrosão se instaura.

O cupim – animal minúsculo que discretamente corrói tudo que é material disponível – invade o recinto fechado pela via lateral, imagem que pode ser lida como a corrosão de estéticas já legitimadas pela tradição, o “código central?”. No universo poético de Uchoa Leite não apenas cupins, mas animais da mesma espécie, como muriçocas, baratas, caramujos, serpentes e tantas outras figuras povoam os seus acessos.

O pensamento (crítico e poético) de Uchoa Leite permite-nos pensar em formulações de autoria tal como comentadas por Foucault e Barthes, autores que propõem uma concepção sobre autoria vinculada às várias referências, apropriações de textos e informações advindas não só do passado e do presente, como também contidas em diversos discursos e culturas, apagando, assim, idéias como a da originalidade da obra, já que, como declara Barthes:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único (...), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas, dos mil focos da cultura¹⁴.

Essa concepção mais elástica de texto literário é perseguida nos escritos poéticos de Sebastião Uchoa Leite. Valendo-se de diversos procedimentos, o poeta pernambucano rompe barreiras temporais, apropriando-se

¹⁴ BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988. pp. 68-69.

de citações, misturando alta cultura e cultura de massa, subvertendo textos e discursos. O resultado é uma destemporalização formal, já verificada por muitos teóricos não somente em discursos poéticos, mas também em outras formas de manifestações artísticas e culturais das últimas décadas.

A obra poética de Uchoa Leite resulta desta soma de textos, que são absorvidos, reagrupados e transformados, constituindo-se numa máquina pulverizadora de novos sentidos. Desmistificando a “aura” da originalidade, não considera os poemas como produtos da criação individual, mas como artefatos gerados a partir das relações que estabelecem com outros poemas. Para concluir, vale, ainda, evocar Julia Kristeva, que afirma: “qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação dum outro texto” (Jenny, 1979: 13).

Bibliografia

- BARBOSA, João Alexandre. “Raro entre os raros”, em LEITE, Sebastião Uchoa. *A espreita*. São Paulo: Perspectiva, 2000, pp. 11-27.
- BARTH, John. “The literature of exhaustion”. *The Atlantic*, v. 220, n^o 2, Boston, Aug. 1967, pp. 29-34.
- GREGOLIN, M.R.V. “Sentido, sujeito e memória: com que sonha nossa vã autoria?”, em *Análise do discurso, interpretação, memória: oblíquos* (no prelo).
- GUELFÍ, Maria Lúcia Fernandes. “Um antigo manual de navegação”, em *Narciso na sala de espelhos: Roberto Drummond e as perspectivas pós-modernas da ficção*. Tese de Doutorado. Depto. Letras PUC/Rio, 1994.
- LEITE, Sebastião Uchoa Leite. *Obras em dobras* (1960–1988). São Paulo: Duas Cidades, 1988.
- _____. “Entrevista”. *Revista 34 Letras*, n^o 7, Rio de Janeiro, março 1990, pp. 10-41.
- _____. *A uma incógnita*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno explicado às crianças: correspondência 1982-1985*. Trad. Tereza Coelho. 2^a ed. Lisboa: Dom Quixote, 1993.
- MORICONI, Ítalo. “Demarcando terrenos, alinhavado notas: para uma história da poesia recente no Brasil”. *Revista Travessia*, n. 24, UFSC, Florianópolis, 1992.

SPERBER, Suzi Frankl. “Uma crítica panóptica? Entre a norma e enigma”. Revista *Travessia*, nº 24, UFSC, Florianópolis. 1992, pp. 82-104.

Souza, Eneida Maria. “Sujeito e identidade cultural”. *Revista de Literatura Comparada*, nº 1, Niterói, março 1991, pp. 34-40.