


**unesp**  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**  
**“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**  
**Faculdade de Ciências e Letras**  
**Campus de Araraquara - SP**

DANIEL RODRIGUES DA LUZ

AS FACES DA VOZ LÍRICA NA OBRA “ESCUTA”, DE  
EUCANAÃ FERRAZ



ARARAQUARA – S.P.  
2023

DANIEL RODRIGUES DA LUZ

AS FACES DA VOZ LÍRICA NA OBRA “ESCUTA”, DE  
EUCANAÃ FERRAZ

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Conselho,  
Programa de Estudos Literários da Faculdade de  
Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como  
requisito para obtenção do título de Mestre em  
Estudos Literários.

**Linha de pesquisa: Teorias e crítica da poesia**

**Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Fabiane Renata  
Borsato**

ARARAQUARA – S.P.  
2023

L979f

Luz, Daniel Rodrigues da

As faces da voz lírica na obra "Escuta", de Eucanaã Ferraz / Daniel Rodrigues da Luz. -- Araraquara, 2023

100 f.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),  
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara

Orientadora: Fabiane Renata Borsato

1. Eucanaã Ferraz. 2. Poesia brasileira contemporânea. 3.  
Subjetividade. 4. Lirismo. 5. Escuta. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

DANIEL RODRIGUES DA LUZ

# AS FACES DA VOZ LÍRICA NA OBRA “ESCUTA”, DE EUCANAÃ FERRAZ

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Conselho, Programa de Pós em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa: Teoria e crítica da poesia**  
**Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Fabiane Renata Borsato**

Data da defesa: 30/05/2023

## **MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

### **Presidente e Orientadora:**

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Fabiane Renata Borsato

Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas/Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara

---

### **Membro Titular:**

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Guacira Marcondes Machado Leite**

Departamento de Letras Modernas/Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara

---

### **Membro Titular:**

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cristiane Rodrigues de Souza**

Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Assis

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
**UNESP – Campus de Araraquara**

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe Marli e minha irmã Gabriela, pelo amor, apoio e incentivo durante minha trajetória.

Ao meu amor Danilo, minha fonte de alegria e poesia cotidiana.

Aos meus queridos amigos da pequena Iacri, Carol, João e Sandy.

Às amigas da graduação, Adriana, Natália e Priscilla.

À minha orientadora Fabiane Borsato, pela amizade, pelos conhecimentos compartilhados, pela confiança nos eventos e projetos e pela recepção nas disciplinas sobre João Cabral e Linguagem da poesia.

Às professoras Amaya Prado, Solange Fortilli, Kelcilene Gracia, Claudete Cameschi e Silvelena Dias, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, que são para mim grandes referências.

Aos professores da pós-graduação, Márcio Thamos, Elizabete Rocha e Andressa Oliveira, pelas incríveis aulas durante um período de pandemia que vivemos, e pelas leituras cuidadosas de meus trabalhos.

Aos membros da banca de qualificação e defesa, professora Cristiane de Souza, que desde a graduação me mostrou a arte da literatura, da poesia e da vida e à professora Guacira Marcondes, por aceitar avaliar meu trabalho desde a qualificação e pela leitura atenciosa que fez.

## **Oferenda**

Poesia é o que posso  
te oferecer  
como um pouco de tempo claro  
no fundo do tacho  
como uma estrela de água

escuta: os pássaros  
foram a tarde  
com seus invisíveis anseios

caminhe com cuidado  
o chão está armado  
em cima de horizontes

tudo pode ruir de repente  
essa casa de vento  
meu coração.

Roseana Murray (1992, p. 34).

## RESUMO

Longo é o caminho traçado pelo poeta Eucanaã Ferraz até a obra *Escuta* (Companhia das Letras). Lançado em 2015 e ainda de pouca fortuna crítica, o volume carrega aspectos de um poeta amadurecendo principalmente a partir do legado de grandes nomes da geração de 45. A voz lírica na obra *Escuta* possui um olhar semelhante ao de uma câmera no cinema. As cenas cotidianas que ela observa e compõe, ora acompanhando o movimento dos indivíduos na paisagem, ora focando em um plano específico, transferem a ela cargas emotivas em diferentes tonalidades. A emoção, as tensões e inquietudes da voz lírica permitem a ela questionar sua própria existência e seu lugar no mundo. Seu olhar disperso contempla seres banais, ouve com atenção o que eles têm a dizer e dessa experiência passa a olhar o mundo de outra maneira. O *ruim* é inevitável quando se busca a *alegria*, nessas duas direções a escuta passa a ser a ação de estar atento mesmo quando o que está prestes a aparecer seja algo temível. O objetivo deste estudo é discutir o comportamento da voz lírica nessa obra do poeta, observar as faces que ela assume diante do mundo e do outro e o distanciamento emotivo que ela toma de ambos. Pretende-se analisar poemas e mapear, principalmente, as semelhanças entre essas vozes, pensando em como essas composições implicam no projeto estético do livro. A análise da estrutura dos poemas, do ritmo, dos níveis sonoro, sintático e semântico terá como aporte teórico fundamental as obras de Antonio Candido, *O estudo analítico do poema* e *Na sala de aula*, e as de Octavio Paz, *O ritmo* e *A imagem*. Os estudos de Adorno (2003), Combe (2010) e Collot (2006 e 2013) servirão de apoio para a bibliografia sobre subjetividade e lirismo.

**Palavras-chave:** Eucanaã Ferraz; *Escuta*; poesia brasileira contemporânea; voz lírica.

## ABSTRACT

Long is the path traced by the poet Eucanaã Ferraz until the work *Escuta* (Companhia das Letras), released in 2015 and still of little critical fortune, the volume carries aspects of a poet maturing mainly from the legacy of great names of the generation of 45, mainly. The lyrical voice in the work *Escuta* has a look similar to a camera in the cinema, the everyday scenes that she observes and composes, sometimes following the movement of individuals in the landscape, sometimes focusing on a specific plane, transfer to her emotional charges in different tonalities. The emotion, tensions and concerns of this voice allow her to question her own existence and her place in the world. His dispersed gaze contemplates banal beings, he listens carefully to what they have to say and from this experience he begins to look at the world in a different way. The bad is inevitable when looking for joy, in these two directions listening becomes the action of being attentive even if what is about to appear is something fearful. The objective of this study is to discuss the behavior of the lyrical voice in this work of the poet, to observe the faces that it assumes before the world and the other and the emotional distance it takes from both. It is intended to analyze poems and map, mainly, the similarities between these voices, thinking about how these compositions imply the aesthetic project of the book. The analysis of the poems' structure, rhythm, sound, syntactic and semantic levels will have as a fundamental theoretical contribution the works of Antonio Candido, *O estudo analítico do poema* and *Na sala de aula*, and the works of Octavio Paz, *O ritmo* and *A imagem*. The studies by Adorno (2003), Combe (2010) and Collot (2006 and 2013) will support the bibliography on subjectivity and lyricism.

**Keywords:** Eucanaã Ferraz; *Escuta*; brazilian contemporary poetry; lyrical voice.



## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b>	<b>8</b>
<b>2. EUCANAÃ FERRAZ: UM POETA DA EMOÇÃO</b>	<b>10</b>
<b>2.1. A obra <i>Escuta</i></b>	<b>16</b>
<b>3. A LINGUAGEM DE <i>ESCUA</i>: REDUNDÂNCIA E PREDOMINÂNCIA NO DISCURSO DA VOZ LÍRICA</b>	<b>21</b>
<b>3.1. Cartografia da memória</b>	<b>29</b>
<b>4. A CONDIÇÃO ERRANTE</b>	<b>37</b>
<b>4.1. <i>Ser ou não ser</i>: à escuta da morte</b>	<b>41</b>
<b>4.2. Errância em espiral: as faces do amor</b>	<b>56</b>
<b>5. À escuta do perfeito</b>	<b>69</b>
<b>5.1. Anéis de fumaça</b>	<b>77</b>
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>85</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>91</b>
<b>ANEXO 1</b>	<b>95</b>
<b>ANEXO 2</b>	<b>96</b>

## 1. INTRODUÇÃO:

Eucanaã de Nazareno Ferraz nasceu em Paracambi, em 1961, como ele mesmo diz na entrevista à Alexandre Vidal Porto na *Folha S. Paulo*. Criado em um lugar que não tinha livrarias, começou a apreciar o texto poético quando descobriu por acaso em sua casa um livro de Augusto dos Anjos. Desde então ficou fascinado pela arte da poesia. Principalmente dos maiores nomes do século XX no Brasil: Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Ferreira Gullar, João Cabral de Melo Neto e Cecília Meireles. Além de seu grande fascínio pelos portugueses, Sophia de Mello Breyner Andresen, Fernando Pessoa, Eugénio de Andrade, entre outros. Iniciou a vida acadêmica na Universidade Federal do Rio de Janeiro e prosseguiu para o mestrado e o doutorado, estudando as poéticas de Drummond e João Cabral, além de ter sido orientado pelos mais conhecidos estudiosos de ambos, Antônio Carlos Seccin e Marlene de Castro Correia.

A fortuna crítica da obra do escritor ainda é pequena, principalmente sobre suas obras mais recentes. Observando as publicações em revistas e repositórios, observou-se essa baixa produtividade. Partindo disso este projeto se iniciou. A obra que este estudo se dedica foi lançada em 2015, pela Companhia das Letras. Escolheu-se estudar a voz lírica dos poemas pensando que é o caminho mais eficiente para entender algumas questões que aparecem nos poemas.

Vários caminhos podem ser seguidos para estudar e compreender a voz que fala em uma obra poética. Escolheu-se para este trabalho seguir pelo que é dito no primeiro poema do livro. O poema intitulado “1”, que no primeiro capítulo será melhor observado, é metapoético; abre-se para questões muito significativas sobre o lugar da arte no mundo. Por possuir um tom de certeza e segurança com que fala de tais assuntos, pretendeu-se tomá-lo como ponto de partida e a partir dele seguir e organizar os capítulos desta dissertação.

O primeiro poema fala em redundância, errância e perfeição como características do que é ser. Uma das principais bases teóricas deste estudo é o trabalho de Dominique Combe sobre subjetividade na poesia. Percorrendo um longo contexto histórico, Combe descreve as diferentes concepções dadas por diferentes poetas e críticos de literatura sobre quem fala nos poemas. Este estudo apoia-se no que o autor conclui a respeito do sujeito lírico: por mais que seja uma discussão infinita sobre seu surgimento, há um eu que fala na poesia, mas que não é o autor, esse eu se cria no poema e por meio do próprio poema. Esse eu pode ser semelhante à pessoa do poeta em diversos momentos, e até mesmo apresentar características tipicamente humanas, mas ainda assim não pode ser considerado um eu empírico.

Pensando que a voz lírica de um poema se cria dentro dele e utilizando como suporte teórico também os estudos sobre análise de poemas de Antonio Candido e sobre lirismo de Theodor Adorno, esta dissertação se estruturou pensando nessas três palavras: redundância, errância e perfeição. O principal objetivo é compreender o comportamento da voz lírica na obra através dessas definições dadas por ela mesma, e com isso entender suas faces e interfaces.

## 2. EUCANAÃ FERRAZ: UM POETA DA EMOÇÃO

O cenário contemporâneo da poesia brasileira contempla um grande número de autores que tem sido acompanhado de perto pela crítica especializada para dar conta de analisar e difundir tamanha produção. São poetas de todas as regiões do país, cujas obras se manifestam de diferentes maneiras e alcançam temas distintos. Temas esses que muitas vezes nascem a partir de momentos históricos que impactam diretamente a produção atual. Um exemplo recente é a pandemia de COVID-19 que não só serviu de tema para muitas obras, como interferiu diretamente nos meios de circulação da arte, e, conseqüentemente, na fortuna crítica a respeito de seu vínculo com a sociedade. Mas o que ainda é uma noção bastante difundida é o conceito utilitarista da lírica como reflexo do social. A problemática dentro dessa relação é o que Theodor Adorno, por exemplo, pretende desmistificar. Para o ensaísta “A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela.” (ADORNO, 2003, p. 66). Desse modo, o autor defende que a leitura da lírica como “demonstração de teses sociológicas” apaga aquilo que é próprio da sua natureza e de seu teor artístico, e com isso ele sugere a “leitura imanente da lírica.”, pois, para ele, a

[...] interpretação social da lírica [...] não pode portanto ter em mira, sem mediação, a assim chamada posição social ou inserção social dos interesses das obras de arte ou até de seus autores. Tem de estabelecer, em vez disso, como o *todo* de uma sociedade, tomada como unidade em si mesma contraditória, aparece na obra de arte; mostrar em que a obra de arte lhe obedece e em que a ultrapassa. (ADORNO, 2003, p. 67).

No poema, o que emana a lírica é a voz que fala dentro dele. Ela que muitas vezes envolve o olhar crítico em uma teia de interpretações possíveis sobre sua gênese e configuração de seu comportamento. Conforme mencionado anteriormente, a temática de algumas obras sofre, muitas vezes, a interferência do seu contexto histórico, mas o que transfigura e transforma esse contexto é a voz que se enuncia, esta que, dentro do próprio discurso poético, demarca graus de sua presença ou se ausenta para dar voz ao outro. O que se pode ter em mente antes de iniciar a leitura de um poema é que não se sabe de quem é a voz que está prestes a ressoar, uma vez que

Não há, a rigor, uma identidade do sujeito lírico. O sujeito lírico não poderia ser categorizado de forma estável, uma vez que ele consiste precisamente em um incessante duplo movimento do empírico em direção ao transcendental. Vale dizer então que o sujeito lírico, levado pelo dinamismo da ficcionalização, não está jamais acabado, e mesmo que ele *não é*. Longe de exprimir-se como um sujeito já constituído que o poema representaria ou exprimiria, o sujeito lírico está em

permanente constituição, em uma gênese constantemente renovada pelo poema, fora do qual ele não existe. O sujeito lírico se cria no e pelo poema, que tem valor performativo. (COMBE, 2010, p. 128, grifos do autor).

Desse modo, partindo da noção de que o sujeito lírico se cria “no e pelo poema”, o discurso dessa voz, mesmo que possa se revestir de dados biográficos da vida do autor e carregar certa semelhança com ele por receber a capacidade sentimental existente apenas no humano, não é satisfatório para considerá-la como a voz do eu empírico, e a tensão existente entre ambos desde a tradição romântica é colocada como problema por Combe que, ao apoiar-se na noção de movimento do “empírico em direção ao transcendental”, sugere compreender que ao mesmo tempo em que o sujeito lírico de *Quimeras* e *As flores do mal*, por exemplo, faz referência a Nerval e a Baudelaire, ele consegue, por meio do ficcional, atingir sua universalidade.

Na poesia brasileira contemporânea, passada a primeira década do século 21, o professor, poeta e crítico literário Alcides Villaça expressa uma dificuldade em compreender especificidades em algumas obras e autores. Uma dessas dificuldades são os panoramas literários que “supõem um observador imparcial do alto, em posto privilegiado”. (VILLAÇA, 2011). Tais panoramas, de fato, são insuficientes para abranger e dar profundidade em pormenores dentro de uma obra, fazendo com que seja necessário estabelecer um norteamento ao leitor na tentativa de tornar mais claro o entendimento dessas produções, partindo daquilo que o crítico observa como recursos mais recorrentes nas obras. A partir disso, o autor propõe um panorama próprio sobre a poesia brasileira contemporânea a partir de três operações vigentes que podem elucidar como ela se manifesta. Uma delas é a “poesia de oficina” em que há o predomínio da autorreflexão, segundo o autor, nessa linha a arte está em constante reavaliação por meio de um “espelho crítico”. Na “recolha decantada”, o mundo e as coisas são fatores determinantes a influenciarem nos sentimentos mais íntimos do sujeito. “Cotidiano batido” e “linguagem limpa” (VILLAÇA, 2011) fazem parte dessa composição cuja linguagem poética se configura a caminho do concreto. Já em “Na janela da rua” é possível encontrar obras mais variadas onde o mundo é transfigurado e a experiência se modula em diferentes perspectivas e estilos. Um dos escritores que o autor menciona nessa linha de força é o poeta Eucanaã Ferraz, ao falar sobre *Cinamateca*, e uma de suas obras será o objeto de estudo deste trabalho.

Eucanaã Ferraz nasceu em Paracambi, na baixada fluminense, no estado do Rio de Janeiro e estreou como poeta em 1990 com *Livro Primeiro* (edição do autor). Ainda nessa década, teve seu nome presente na antologia *Esses Poetas: uma Antologia dos Anos 90*

(Aeroplano, 1998) organizada por Heloísa Buarque de Holanda<sup>1</sup>. Realizou toda a sua carreira acadêmica (graduação, mestrado e doutorado) na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde, atualmente, é professor no departamento de Literatura Brasileira. É consultor literário do Instituto Moreira Salles e edita, junto a André Vallias, a revista *Errática*. Além de *Livro Primeiro* é autor de: *Martelo* (Sette Letras, 1997); *Desassombro* (Quasi Edições, 2001, Prêmio Alphonsus de Guimaraens, da Fundação Biblioteca Nacional); *Rua do mundo* (Companhia das Letras, 2004); *Cinemateca* (Companhia das Letras, 2008, Prêmio Jabuti); *Sentimental* (Companhia das Letras, 2012, Prêmio Portugal Telecom de Poesia); *Escuta* (Companhia das Letras, 2015); *Trenitalia* (7 Letras/Megamíni, 2016); *Poesia (1990-2016)* (Imprensa Nacional – Casa de Moeda, 2016) e *Retratos com erro* (Companhia das Letras, 2019, Prêmio de Poesia de Oeiras – Portugal). Também é autor de livros voltados para crianças e jovens, como: *Poemas da Iara* (Língua Geral, 2008, ilustrações de Andrés Sandoval); *Bicho de sete cabeças e outros seres fantásticos* (Companhia das Letras, 2009, ilustrações de André da Loba); *Palhaço, macaco e passarinho* (Companhia das Letras, 2010, ilustrações de Jaguar); *água sim* (Companhia das Letrinhas, 2011, ilustrações de Andrés Sandoval); *Em cima daquela serra* (Companhia das Letrinhas, 2013, ilustrações de Yara Kono) e *Cada coisa* (Companhia das Letrinhas, 2016).

Na altura da publicação do artigo de Alcides Villaça, Eucanaã Ferraz contava com vinte e um anos de carreira literária, atingindo maior popularidade com a conquista do prêmio Jabuti de poesia em 2008 pela obra *Cinemateca*. Após esse período, vieram mais cinco volumes até o mais recente, *Retratos com erro* de 2019, que teve sua primeira edição em Portugal, pela editora *Tinta da China*. Desse modo, os textos de Villaça que mencionam o poeta se valem da popularidade deste em relação àquele período.

Após o contexto de publicações no exterior e premiações, Eucanaã permaneceu aparecendo corriqueiramente na crítica, principalmente em estudos similares ao de Alcides Villaça. Um trabalho mais recente publicado pela professora Viviana Bosi, em 2020, intitulado *Brazilian contemporary poetry: an overview*, entra em concordância com a afirmação de Villaça (2011) sobre a dificuldade de traçar um panorama da poesia brasileira contemporânea, confirmando que a produção de hoje em dia é cada vez mais plural e complexa.

---

<sup>1</sup> Dados a respeito da vida pessoal do autor e de suas publicações foram retirados de uma entrevista publicada em fevereiro de 2022 por Alexandre Vidal Porto na Folha de S. Paulo e do site pessoal de Eucanaã Ferraz (<http://eucanaaferraz.com.br>).

Eucanaã é um poeta cuja produção surge dentro de uma geração que possui como referência nomes antecessores da geração de 45, como Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e João Cabral de Melo Neto. Além disso, sua obra dialoga frequentemente com a poesia portuguesa, sendo apreciador de autores como Eugénio de Andrade e Sophia de Mello Breyner Andresen. Desse modo, com sua obra o leitor estará diante de uma poesia amadurecendo a partir do legado desses autores e a partir das experiências pessoais de um autor que vivencia diferentes culturas. Não somente leitor de poetas e prosadores é possível encontrar na obra do escritor referências a outras formas de arte como, por exemplo, as pinturas de Matisse, as esculturas de Franz Weissman e a moda da estilista Rei Kawakubo<sup>2</sup>.

Desde sua primeira publicação, a fortuna crítica sobre a obra de Eucanaã é encontrada em artigos de jornais, revistas, e em outros tipos de periódicos. Encontram-se também algumas dissertações de mestrado como a de João Felipe Gremski intitulada *Um estudo da obra poética de Eucanaã Ferraz*, que é o trabalho mais abrangente e recente acerca da obra poética do autor, traçando uma leitura de sua produção de 1990 a 2016, incluindo uma leitura de sua produção infantil. E há trabalhos de menor fôlego sobre alguns fenômenos de suas obras e comparações com a poética de outros escritores.

Sobre a obra do poeta, João Felipe Gremski observou, em sua dissertação de mestrado, que em grande parte dos poemas de Eucanaã o “estar à escuta” é um artifício recorrente, pois [...] o eu poético de Eucanaã Ferraz está sempre disposto a observar o mundo à sua volta e tentar, através da palavra poética, escutá-lo — tirar algo que vá além daquilo que é meramente observado por um olhar passivo. (GREMSKI, 2016, p. 154). O autor analisa esse fenômeno a partir dos estudos do filósofo Jean-Luc Nancy, confirmando a ressignificação do processo convencional da escuta que parte de um “olhar passivo” para um “olhar ativo” na obra do poeta: “Assim, a *escuta* na poética de Eucanaã Ferraz é, na verdade, uma sinergia entre *olhar* e *ouvir*”. (GREMSKI, 2016, p. 156, grifos do autor). Tais ideias remetem a um dos traços do “contemporâneo” observado pelo filósofo italiano Giorgio Agamben: “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro.”. (AGAMBEN, 2009, p. 62). Portanto, para que o artista possa perceber o escuro em meio à luz, como observa Agamben, ele precisa, antes, fixar o olhar ou, neste caso, a escuta, no seu tempo e fruir aquilo que ultrapassa a observação ligeira e superficial, que vai além de simplesmente ouvir. Esta é, segundo Gremski, uma das principais características da obra poética de Eucanaã: o artista “de olhos bem abertos”, acolhendo toda a sua experiência

---

<sup>2</sup> Essas referências podem ser vistas, respectivamente, nos poemas de *Cinamateca*: “O pintor” e “O roubo” e no poema “Comme des Maisons” de *Rua do Mundo*.

mundana, esta que, como destacou Alcides Villaça (2011) sobre *Cinemateca*, expressa em “[...] imagens cuja força de gravidade puxa o leitor para a água-forte do jogo amoroso ou para o abate de um boi [...]”.

A poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen apresenta em *Arte poética IV* (seção de poemas presente em sua obra poética) um pouco da sua proposta compositiva. Enquanto escritora, ela se considera a pessoa para quem: “O poema aparece feito, emerge, dado (ou como se fosse dado). Como um ditado que escuto e noto”. (ANDRESEN, 2018, p. 900). Dessa forma, a autora acredita que seu ímpeto de escrever vem desde sua infância, quando foi ensinada a decorar poemas sem ao menos saber contextualizá-los ou explicá-los: “[...] bastaria estar muito quieta, calada e atenta para os ouvir. [...] Desse encontro inicial ficou em mim a noção de que fazer versos é estar atento e de que **o poeta é um escutador**.”. (ANDRESEN, 2018, p. 900, grifo nosso). A *escuta* em Sophia de Mello é um processo que antecede a criação poética, que nasce da experiência e da atenção para com os seres e as coisas e que foi por ela percebido ao longo do tempo, em sua carreira de escritora.

Observando um dicionário da língua portuguesa como Caldas Aulete é notório que os dados da lexicografia descrevem os verbos “ouvir” e “escutar” (ambos oriundos do latim) como sinônimos:

(ou.vir)

v.

1. Perceber sons com o ouvido; escutar [td. : *Ouviu o vizinho chamar*] [int. : *Quando o chamam, ele finge não ouvir.*]
  2. Tornar-se ou permanecer atento por meio do sentido da audição [td. : *Ouvir o rádio/um discurso/uma conversa: Ouça o que seu pai tem a lhe falar*]
  3. Ter o sentido da audição [int. : *Ele não ouve bem*]
  4. Pedir conselho, opinião etc. de [tdr. + sobre : *Quis ouvir o pai sobre a oportunidade da viagem*] [td. : *Nessa horas ele só ouve o avô*]
  5. Receber repreensão, crítica [int. : *Quando chegar em casa, ela vai ouvir!*]
  6. Tomar depoimento de [td. : "O delegado *ouviu* mais de cem pessoas desde a abertura do inquérito." ( , *Folha de SP*, 20.04.1999) ]
  7. Levar em consideração [td. : *Ouça todas as opiniões antes de decidir.*]
- [F.: Do lat. *audire*. Hom./Par.: *ouve* (fl.), *houve* (fl. de *haver*); *ouço* (fl.), *osso* (sm.). Ideia de 'ouvir': *ouv-*] (CALDAS AULETE)

(es.cu.tar)

v.

1. Ouvir com atenção, tomando conhecimento do que está ouvindo [td. : *Ele ouvia o discurso distraído, mas eu o escutava com interesse.*] [int. : *Ela falava e ele escutava, calado.*]
2. Captar (som) pela audição; OUVIR [td. : *Escutei o telefone tocar: "... não há um ouvido que escuta a primeira palavra do poema e uma mão que trabalha a segunda."* ( João Cabral de Melo Neto , *Prosa* ) ] [int. : *Fale mais alto, não estou escutando bem.*]
3. Dar atenção a conselho, advertência de (alguém); OUVIR; ATENDER [td. : *Ela só escuta as amigas*] [int. : *Seria mais feliz se não fosse tão teimoso, se aprendesse a escutar.* Antôn.: ignorar, desprezar. ]



4. Pop. Auscultar. [td. ]

5. Usar de escuta ou de outro artifício para ouvir de modo clandestino as comunicações de alguém ou o que se passa em uma residência, empresa, instituição, órgão, governo etc; espionar [td. ]

[F.: Do lat. *auscultare*. Hom./Par.: *escuta* (fl.), *escuta* (sf.); *escutas* (fl.), *escutas* (pl. de *escuta*).] (CALDAS AULETE)

Todavia, a primeira pode ter um sentido mais apropriado quando seu contexto se referir à capacidade auditiva, simplesmente. A segunda, por sua vez, encontra-se nesse mesmo campo semântico, porém caminha também para o sentido da atenção.

Até agora se pôde observar que a escuta é um fenômeno, conforme leitura de João Felipe Gremski, presente em todo o percurso do eu-poético do escritor. Mas, além disso, *Escuta* é também título de uma de suas obras, esta que será objeto de estudo deste trabalho.

Ao escolher primeiramente o termo *escuta*, assim como Sophia de Mello, Eucanaã apresenta um processo que antecede a criação poética, realizado por meio da experiência atenta para com os seres e as substâncias do mundo exterior.

O poeta português Daniel Faria também acompanha essa questão da escuta em seu poema “Explicação da escuta”; neste, o ato contemplativo por meio do escutar é perceptível por uma imagem da natureza. Com isso, o que o sujeito lírico pretende ao propor uma explicação da escuta é materializá-la em poema:

Ninguém me chama

Escuto o calcanhar do pássaro

Sobre a flor

E não respondo.

(FARIA, 2012, p. 102)

O processo da “escuta” para Eucanaã Ferraz é similar ao que pode ser visto nesses poetas: uma representação de todos os seus sentidos atentos. Nessa execução a poesia é o ponto de encontro entre o mundo e o eu-poético que se dirige a um leitor-ouvinte.

Tendo em vista as reflexões possíveis sobre a complexidade encontrada na poesia contemporânea e o caminho que ela está seguindo; um meio pelo qual pode servir de apoio para a investigação de fenômenos da literatura vigente é observar a voz que fala nos poemas de cada autor. Com base nisso, este trabalho analisa alguns poemas da obra *Escuta* de Eucanaã Ferraz, tendo como foco o comportamento das vozes líricas. Poucos estudos sobre a referida obra e sobre a voz que fala nos poemas (até o momento do desenvolvimento deste estudo) são fatores determinantes para a escolha deste volume em específico. Apoiando-se na

hipótese de que tal livro concentra fortes traços da sua arte poética, o que possibilita a esta dissertação colaborar com uma fortuna crítica do autor.

A poética de Eucanaã é “[...] the most varied and comprehensive of all that has been published recently. Trying to summarize it in a few sentences, therefore, can only lead to failure.”<sup>3</sup> (BOSI, 2020, p. 54). Sendo um escritor cuja obra explora tantos caminhos, acredita-se que um estudo que foque em apenas um de seus livros pode colaborar com o entendimento de sua dicção poética em relação a um desses caminhos; por essa razão este trabalho se concentra na análise da configuração da voz lírica dos poemas de *Escuta*, apoiando-se na questão de que uma análise do comportamento dessas vozes auxilia no entendimento da obra e o que foi pensado para o seu projeto estético. Para isso serão feitas análises em que se observará a configuração da voz lírica e o que ela compõe.

Os capítulos serão estruturados de modo que, no primeiro, se apresente o autor, a obra, os objetivos e metodologias a serem seguidos para as análises. No segundo capítulo será observada a questão da redundância enquanto recurso predominante em alguns poemas da obra. Nesse capítulo a questão formal terá maior discussão. No terceiro capítulo, a questão da errância da voz lírica é a abordagem principal. Já no quarto e último capítulo, a perfeição é ponto a ser seguido.

Redundância, errância e perfeição são três palavras citadas no último verso do primeiro poema do livro que são significativas para observar como elas se desdobram em outros fenômenos durante a leitura e da observação da performance da voz lírica durante o livro.

Alguns pontos serão mapeados na obra e comporão a discussão quando necessário. A questão da escuta, já mencionada anteriormente, por exemplo, é importante para o entendimento da obra, uma vez que a *Escuta* enquanto título que se destaca na capa articula dois sentidos: um é o substantivo feminino e, o outro, o verbo. Pretende-se, também, observar se o processo da escuta reverbera no decorrer da obra, tanto a palavra representada por seus sinônimos e outros termos pertencentes aos campos semânticos do olhar e da atenção, como também o que no interior do poema pode remeter a esse fenômeno.

## 2.1. A obra *Escuta*

---

<sup>3</sup> “[...] a mais variada e abrangente de todas as que foram publicadas recentemente. Tentar resumir em algumas frases, portanto, só pode levar ao fracasso. A dificuldade de defini-lo decorre da amplitude de tons e temas que habitam seus livros.” (BOSI, 2020, p. 54, tradução nossa).

*Escuta* faz parte de uma série de livros de poesia da Companhia das Letras que tem também vários outros autores em seu catálogo. É o quarto livro de Eucanaã Ferraz lançado por essa editora, sem contar suas edições juvenis. A capa é um rosa-*shocking* sólido com título e nome do autor em pretos e encobertos por uma forma branca com cantos arredondados. Abaixo, uma figura abstrusa preta e oca, cuja abertura central lembra o formato da orelha humana, mas seu formato é esfumado como se fosse a imagem de um espaço geográfico impresso em um mapa<sup>4</sup>.

A obra é dividida em quatro seções intituladas, respectivamente, “Orelhas” (4 poemas); “Ruim” (24 poemas); “Alegria” (27 poemas) e “Memórias póstumas” (20 poemas). A seção “Orelhas” é dividida em duas partes: a primeira posicionada na abertura do livro e a segunda no fechamento, enquanto as outras seções fazem parte do interior da obra. Essa seção, pelo modo como se posiciona no livro, forma uma espécie de moldura. Segundo Pere Ballart, na pintura, por exemplo, o ato de emoldurar uma obra pode fazer com que quem a observa dê a ela uma atenção especial, pois

[...] al acto de percibir um objeto dentro de unos limites bien definidos, que lo recortan y apartan de toda outra cosa, parece asociarse el impulso de proyectar sobre esse objeto, de manera inmediata, uma atención preferente, *uma contemplación*, que tiene como consecuencia que le otorguemos um valor más alto que el que nos merecen las rutinarias percepciones que ininterrompidamente registramos; um valor, digamos, ejemplar.<sup>5</sup> (BALLART, 2005, p. 28).

Levando essa noção para a poesia, o próprio poema pode ser um exemplo de algo emoldurado, uma vez que há entre o texto poético e a folha branca limites impostos pelo recuo no início da frase até o seu corte para a próxima linha que formam o verso. Além dessa questão, o poema pode apresentar detalhes na sua estrutura que isolam passagens específicas, possibilitando ao leitor um olhar mais atento; como por exemplo: vírgulas, parênteses ou travessões.

Observando os títulos dos poemas, sem contar a seção “Orelhas”, é perceptível que, em “Ruim”, eles são mais longos, compostos por frases e orações, enquanto em “Alegria” são reduzidos a verbos, substantivos, pronomes, adjetivos e advérbios; simplesmente. Essa

---

<sup>4</sup> Anexo 1

<sup>5</sup> “O ato de perceber um objeto dentro de limites bem definidos, que o recortam e afastam de todo o resto, parece estar associado ao impulso de projetar sobre esse objeto, de imediato, uma atenção preferencial, uma contemplação, que tem como consequência nos permitir atribuir um valor superior ao que damos às percepções rotineiras que registramos ininterruptamente; um valor, digamos, exemplar.”. (BALLART, 2005, p.28, tradução nossa).

redução silábica é ainda mais presente na seção “Memórias póstumas”, em que os títulos dos poemas são compostos por pronomes pessoais, contrações, conjunções, letras e pontos<sup>6</sup>.

Alguns poemas exploram o contexto urbano e capitalista que marca o cotidiano entediante da vida de alguns indivíduos, referenciando figuras clássicas da cultura popular através da intertextualidade, como *A cigarra e a formiga* e *A história da baratinha*. Ambos exemplificam o tom narrativo que marca muitos poemas do volume e da afinidade de Eucanaã Ferraz com a literatura infantil e juvenil. Os poemas que dialogam com essas obras são, respectivamente, “E desenha na memória” e “Fábula”. No primeiro, a figura da cigarra, que sofreu as consequências por não ter trabalhado para estocar comida e se prevenir, agora é trabalhadeira, mas o tédio permanece dentro de um escritório melancólico que a faz sentir saudades de cantar. Já no segundo, o sujeito lírico retoma a personagem agora à beira da velhice e põe em questão o significado de um “amor” que se pode comprar com dinheiro.

O primeiro faz parte da seção “Ruim”, enquanto o outro, da seção “Alegria”. Em ambos é possível encontrar temáticas frequentes das seções em que se encontram. O tédio e a angústia de “Ruim”, rodeados por contextos de morte, luto e guerra e a memória e as situações cotidianas que promovem a reflexão sobre o que é e onde se encontra a Alegria.

Seguindo pela noção da escuta já mencionada, a escolha de organização das seções pode levantar questões a respeito do que foi pensado para a estruturação do livro. Tem-se, portanto, a ideia de que, de uma orelha à outra, a escuta processe aquilo que chega até ela. Poemas mais extensos são predominantes nesse início, em especial nas seções “Ruim” e “Alegria”, mas logo, pouco a pouco, bem como seus títulos, os poemas curtos ganham mais lugar. Em “Memórias póstumas”, dedicada “à memória de todos os amantes/ mortos em combate.” (FERRAZ, 2015, p. 100), a intensidade dos sentimentos é reforçada pela clareza com que se fala do amor e da morte, esta que antes era apenas vista à distância. Esse processamento da “escuta”, visto pela organização das seções, pode ser lido como uma abertura que permite a entrada de algo que conduz o leitor ao que é inaudível. Essa proposta é perceptível logo no primeiro poema de todo o livro, intitulado “1”:

1. Estão certas todas as canções banais letras convencionais
2. seus corações como são de praxe; estão certos os poemas
3. enfáticos inchados de artifícios à luz óbvia da lua
4. ou de estúpidos crepúsculos; os sonetos mal alinhavados
5. toscos estão certos bem como as confissões íntimas
6. não lapidadas reles nem polidas; ouçamos o que dizem
7. sobre qualquer coisa; dizem não vai dar certo; repetem;
8. e se o verso é trivial é o mais sagaz quanto mais pueril

---

<sup>6</sup> Anexo 2

9. mais seguro quanto mais frouxo mais sólido quanto
  10. mais rasteiro mais a toda prova e quanto mais barato
  11. e quanto mais prolixo o alexandrino mais legítimo;
  12. as formas desdentadas vêm do fundo; as odes indigestas
  13. dizem tudo; o verso oco não traz menos que a verdade
  14. nua e ponto. Estão certos os romances de aeroporto;
  15. a quem busca um modelo procure o estúpido; se deseje
  16. uma estrela de primeira grandeza escolha o simplório
  17. é o que digo não busque senão na aberração a sinceridade
  18. e no disparate a franqueza; prêmios literários não passam
  19. de hipocrisia; estiveram desde sempre certos os erros
  20. de tipografia; o contrassenso deve ser o mandamento
  21. de quem precisa disfarçar o mal-estar após mostrá-lo
  22. sem pudor; sim a saudade arde exatamente como
  23. nos roteiros dos filmes mas só as fitas mais chinfrins
  24. e com fins infelizes não mistificam e dizem de antemão
  25. o que seremos: redundância errância perfeição.
- (FERRAZ, 2015, p. 13).

Do verso 17 ao 18 da poema “1”, a voz lírica diz: “[...] não busque senão na aberração a sinceridade/ e no disparate a franqueza [...]” (FERRAZ, 2015, p. 13). Essa primeira passagem revela uma perspectiva poética que caminha para o lado oposto do senso comum em relação à arte. O tom utilizado pela voz lírica se assemelha a um prólogo e permite ao leitor apoiar-se no seu discurso para a leitura do restante da obra. Essa voz poética mostra como o leitor pode escutar a si e ao mundo. Para isso ela mesma estará em constante deslocamento. As imagens transformadas em cenas cotidianas são, muitas vezes, banais, e interferem fortemente no fluxo de consciência dessa voz que se enuncia.

Nesse poema se nota não somente um modo como a voz lírica guia o leitor, mas anuncia também uma definição de poesia validada por ela. Uma poesia do erro; manca. Ela eleva aquilo que não é, pelo senso comum e pela crítica especializada, considerado como a alta literatura. Pela sua percepção de que também “[...] estão certos os poemas/ enfáticos inchados de artifício à luz óbvia da lua”, infere-se para qual lugar a sua escuta se volta: “os sonetos mal alinhavados”, “as confissões íntimas/ não lapidadas”, e que logo em seguida se confirma esse direcionamento: “ouçamos o que dizem/ sobre qualquer coisa”. Ou seja, o eu-poético eleva uma representação artística sem a necessidade de enfeites, esta que, para ele, também é digna de ser escutada, pois o “verso oco não traz menos que a verdade/ nua e pronto”. A opinião de que “prêmios literários não passam de hipocrisia” soa polêmica e ousada, pois promove ainda mais o afastamento do sujeito lírico da pessoa do poeta Eucanaã Ferraz, uma vez que este já foi algumas vezes premiado por sua obra.

Mas apoiando-se nessa opinião, o poema enfatiza os lugares que não são escutados como sendo também ou talvez os únicos que “[...] não mistificam e dizem de antemão/ o que seremos: redundância errância perfeição.” (FERRAZ, 2015, p. 13). Esse último verso sugere

uma leitura possível de alguns poemas do livro apoiando-se nessas três linhas, questionando se elas podem ser tomadas como eixo pelo qual o projeto estético da obra pode ser entendido e que diz respeito a sua crença de como se pode definir o comportamento humano na vida em sociedade, ou seja, a partir da relação com a literatura expressa no poema “1”, a voz lírica leva a entender, no próprio comportamento da sociedade, aquilo que ela escuta ou não, aquilo que é por ela abandonado e aquilo que é considerado mais valioso. Com isso, apoiando-se na noção de escuta proposta pela obra e que Gremski (2016) observou em seu estudo como recurso frequente do poeta, pretende-se estruturar esta dissertação seguindo não somente essas três palavras, mas seus desdobramentos: a redundância como aspecto formal próprio da poesia; a errância como meio para entender os deslocamentos constantes da voz lírica e a perfeição como questionamento do que é o belo e a tentativa de enxergar o sublime em coisas banais. Será observado como a voz lírica percorre esses pontos no decorrer da obra.

Os capítulos que se dedicarem a essas três palavras, bem como seus corolários, descreverão esses processos em poemas nos quais eles são mais marcados. É importante ressaltar que não há, na obra, uma pureza no uso de tais artifícios; é possível encontrar em alguns poemas um pouco de cada fenômeno. Por essa razão, as três palavras — redundância, errância e perfeição — aparecem justapostas no primeiro poema do livro.

Seguindo pela ordem das palavras, a redundância será o foco do segundo capítulo. A discussão comentará alguns poemas que revelam a predominância desse recurso. No mesmo capítulo, o poema que será o objeto principal da leitura é “Geografia”; da seção “Alegria”.

### 3. A LINGUAGEM DE *ESCU*: REDUNDÂNCIA E PREDOMINÂNCIA NO DISCURSO DA VOZ LÍRICA

O uso da repetição em um texto é um processo que garante sua coesão; um recurso que estabelece continuidade nas sentenças desenvolvidas ao longo da escrita; por meio de mecanismos linguísticos que interligam ideias que ali estão, e que, quando o texto está pronto, transmite fluidez e clareza para quem o lê. Segundo Antunes (2005, p. 52-53):

*A reiteração é a relação pela qual os elementos do texto vão de algum modo sendo retomados, criando-se um movimento constante de volta aos segmentos prévios —, como se um fio o perpassasse do início ao fim. É por isso que todo texto se desenvolve também num movimento para trás, de volta, de dependência do que foi dito antes, de modo que cada palavra se vai ligando às outras anteriores e nada fica solto. Esse movimento, visto de outro lado, indica ainda que tudo o que vai sendo posto no texto é virtualmente objeto de futuras retomadas. Cada elemento vai dando acesso a outros. Na verdade, cada segmento do texto está sempre ligado a outro, para trás e para frente. (ANTUNES, 2005, p. 52-53, grifos do autor).*

O uso desse recurso é recomendado para textos formais, em que há preocupação em transmitir a ideia central para o leitor. Quando se observa esse recurso em um texto poético, é perceptível que ao manipular a linguagem para adaptá-la ao gênero, o processo reiterativo toma diferentes proporções. Vê-se nos dizeres de Alfredo Bosi a respeito disso:

*Reiterar um som, um prefixo, uma função sintática, uma frase inteira, significa realizar uma operação dupla e ondeante: progressivo-regressiva, regressivo-progressiva. [...] Do ponto de vista do sistema cerrado, o proceder da fala repetitiva tende ao acorde, assim como o movimento se resolve na quietude final. É um modo estritamente teleológico de encarar o poema. A beleza da forma adviria do fechamento do sistema; e valores estéticos seriam a regularidade, o paralelismo, a simetria das partes, a circularidade do todo. Para alcançá-la, baliza-se miudamente a estrada de sorte que os trechos se pareçam quanto à extensão, quanto ao começo e ao termo. A repetição, pura ou simulada, torna-se procedimento obrigatório. (BOSI, 1977, p. 26).*

Em consequência de ser um recurso próprio da linguagem, a reiteração, na poesia, adquire um aspecto importante na ordem rítmica; garantindo simultaneidade ao texto poético. Segundo Bosi, esse “fechamento do sistema”, ou seja, esse movimento constante de ida e de volta, é o que transmite a “beleza da forma”. Por se tratar de um texto literário, as diferentes proporções mencionadas anteriormente, e que é tomada por esse gênero, ocorrem por meio da sua liberdade em ultrapassar as fronteiras da normalidade e da formalidade. Portanto, a prática reiterativa, em um texto não-poético, possui limites; uma vez desligando-se desses limites, o

poeta alcança um outro patamar da repetição; pode-se nomear esse outro patamar de “redundância”.

A “redundância” é uma palavra que está dentro do campo semântico da repetição e da reiteração: “**re.dun.dân.cia** s.f. **1** característica do que é repetitivo **2** insistência desnecessária nas mesmas idéias **3** excesso de palavras; prolixidade. [...]”. (HOUAISS, 2004, p. 630). Dentre as três palavras presentes no último verso do poema “1” de *Escuta*, mencionado no capítulo anterior, ela é a única cujo significado remete ao discurso. Portanto, a redundância é a repetição exagerada e desnecessária em um discurso. Algo que, para a voz lírica de *Escuta* é característica de uma poesia legítima: “[...] ouçamos o que dizem/ sobre qualquer coisa; dizem não vai dar certo; repetem; [...] e quanto mais prolixo o alexandrino mais legítimo”. (FERRAZ, 2015, p. 13).

É válido esclarecer que o que se pode observar, nesta obra, a respeito da redundância é algo ainda mais complexo do que simplesmente um aspecto formal, pois o que o sujeito lírico do poema “1” afirma sobre esse procedimento diz respeito a algo característico do humano. Neste estudo pretende-se discutir esse recurso como parte da linguagem da obra, ou seja, mapear aquilo que, na forma dos poemas, ecoa redundante, e em quais momentos e situações a redundância aparece e pode se assemelhar ao sentido que o sujeito lírico afirma: características do humano que são, segundo o sujeito lírico, repetitivas em excesso.

Observando o poema “2” da seção “Orelhas”, o movimento da língua é alcançado a partir da repetição da mesma palavra; ocasionando um eco por meio dos sons nasais predominantes:

1. Poema em que a língua diga mais;
  2. em que a língua foi adiante da língua;
  3. em que a língua diga ainda que a língua
  4. irá antes da língua e chegará primeiro
  5. a um céu sem nuvem sem anjo sem pássaro
  6. sem signos do zodíaco porque não há estrelas
  7. na abóbada do papel em branco entre dentes
  8. como pedras desenhando um país deserto
  9. em que a língua já não diga a língua
  10. e seja só a perspectiva de outra língua
  11. que a anule numa espécie de fruto sem árvore
  12. ou semente; língua inexplicavelmente
  13. que para facilitar chamemos beijo.
- (FERRAZ, 2015, p. 14).

A língua como analogia do poema que a voz lírica busca demonstra a dificuldade em encontrar um modo simples de explicá-lo. Por essa razão ela usa a imagem do beijo “para facilitar”. Com isso cria-se imagens tentando se aproximar do sentido que essa voz pretende,



ou seja, o desdobramento de imagens que tem por eixo a língua como parte do aparelho fonador e a língua como sistema com que se gera a parole. O poema joga com os muitos sentidos de língua e surpreende o leitor ao promover um percurso que vai da língua/linguagem do poema à expectativa de encontro de outra língua para a ação do beijo.

Ao lado de outros aspectos formais que aparecem nesta obra, a redundância vai, durante o livro, construindo um modo de se entender o que se percebe de redundante no humano, pois, nos momentos em que esse recurso aparece, é possível perceber em qual situação descrita no poema ele foi utilizado. Em alguns momentos a redundância pode surgir como um artifício para dar ênfase e continuidade. Com ela ilustram-se momentos íntimos guardados na memória que frequentemente voltam ao pensamento do indivíduo; sendo transpostos ao poema em imagens repetitivas e que mais tarde esses mesmos momentos podem fazer com que ele coloque em questão o próprio sentido da alegria e da perfeição:

1. Nem sempre foram dias de lazer. Houve dias de trabalho
  2. Não parecia porque aquilo que não fosse a alegria
  3. de estarmos juntos era carta fora do baralho
  4. com que jogávamos sem medo de perder tempo
  5. e os dias pareciam passatempos perfeitos. Não?
  
  6. Não. Mas aquelas horas voltam a memória como dias
  7. de folgar e gozar tudo o que parecia existir para ser
  8. o praz-+er de haver e a invenção de novos ócios.
  9. Se nem sempre distraídos fluímos de esqui entre lírios
  10. é que *perfect days* (você disse) às vezes são difíceis de viver.
- (FERRAZ, 2015, p. 75).

A partir do poema “*Perfect*”, por exemplo, pode-se observar o que é redundante a partir da incidência das sílabas tônicas organizadas em sua estrutura:

nem/**sem**/pre/fo/ram/**di**/as/de/la/**zer**/hou/ve/**di**/as/de/tra/**ba**/lho  
**não**/pa/re/**ci**/a/por/quea/**qui**/lo/que/não/**fos**/seaa/le/**gri**/a  
 dees/**tar**/mos/**jun**/tos/e/ra/**car**/ta/**fo**/ra/do/ba/**ra**/lho  
 com/que/jo/**gá**/va/mos/sem/**me**/do/de/per/**der**/**tem**/po  
 eos/**di**/as/pa/re/ci/**am**/pas/as/**tem**/pos/per/**fei**/tos/**não**?

**não**/mas/a/**que**/las/**ho**/ras/**vol**/tam/a/me/**mó**/ri/a/co/mo/**di**/as  
 de/fol/**gar**/e/go/**zar**/**tu**/doo/que/pa/re/**ci**/ae/xis/**tir**/**pa**/ra/**ser**  
 o/pra/**zer**/deha/**ver**/ea/in/vem/**ção**/de/**no**/vos/**ó**/ci/os  
 se/nem/**sem**/pre/dis/tra/**í**/dos/flu/**í**/mos/dees/**quien**/tre/**lí**-rios  
 é/que/per/**fect**/**days**/vo/**cê**/**dis**/se/**às**/**ve**/zes/**são**/di/**fi**/ceis/de/vi/**ver**  
 (FERRAZ, 2015, p. 75).

O som predominante na primeira estrofe ocorre, primeiramente, devido às sílabas tônicas das palavras “trabalho”, no primeiro verso, e “baralho”, no terceiro. Além disso, a

palavra “dia” escrita no plural se repete três vezes na estrofe. O mesmo fonema [i] ocorre nas palavras “parecia”, “aquilo” e “alegria”, que se destacam juntas no segundo verso. Outro fonema predominante é o [t] que se inicia discretamente com a palavra “trabalho”, mas aos poucos vai ganhando altura em “estarmos”; “juntos”; “carta”; e logo em seguida “tempo”; “passatempos”; “perfeitos”. Sendo nesses últimos versos intercalados ao [p]; também oclusivo. Já na segunda estrofe, o que eclode sonoramente são as vogais nas sílabas tônicas de “horas”; “voltam”; “memória”; alternando para as de “folgar” e “gozar”; “prazer” e “haver”. Além dessas, há outras rimas internas: na mesma estrofe observa-se que o som da sílaba tônica em “dias”, no sexto verso, é o mesmo em “parecia” e “existir”; ganhando ainda mais força no nono verso com “distraídos”; “fluímos”; “esqui”; “lírios”.

Percorrendo o aspecto sonoro do poema, passa-se agora para o seu interior: o contexto de um indivíduo que descarta outra situação que não seja a alegria de estar junto do outro permite relacionar a redundância com a memória ao se dirigir a um interlocutor para questionar se aqueles dias “pareciam passatempos perfeitos”.

Sendo duas estrofes com cinco versos cada, a primeira expõe a transgressão da memória que leva a dúvida daquilo que está voltando. A continuidade se estabelece com a resposta, negativa, que vem na segunda estrofe como um “porém”; repetindo a mesma lembrança, mas agora por outra percepção.

O que se aproxima da questão repetitiva é justamente o que se verifica na forma do poema: o ritmo marcado pelos sons e rimas internas das duas estrofes que moldam imagens da lembrança construídas pela voz lírica sobre momentos nos quais, para ela, são mais prazerosos na memória do que quando os vivenciou. As cenas vividas voltam, primeiramente, pelo prazer de lembrar, mas justamente a frequência com que essas imagens voltam faz com que se enfrente dúvidas a respeito daquela lembrança.

O poema “*Perfect*” elucidada a questão da alegria que a voz lírica aborda na seção homônima. Nessa parte do livro, o lado sentimental e íntimo da voz lírica em primeira pessoa é ainda mais frequente que o da seção anterior. Dando também uma brecha para o que será visto em “Memórias póstumas”; seção seguinte. Além disso, esse poema pode servir de meio para a relação da alegria com o perfeito, este que será discutido no último capítulo deste estudo.

No poema “Qualquer outro nome”, da seção “Ruim”, a redundância compõe, no discurso da voz lírica, um sentimento angustiante em relação a um céu que é azul “por desleixo”:

1. Horror deste céu azul por desleixo azul
  2. porque sempre azul porque o fizeram assim
  3. e o largaram lá azul porque o esqueceram
  4. por desamparo azul-nudez que nenhum véu
  5. ou voto resguarda da ausência de Deus
  6. sob o nome de Deus — nome que não cessa —
  7. em nome do qual todo nome é ultraje desarrimo
  8. vagando por estradas bombardeadas nuvens
  9. de pó sob um céu sem nódoa.
- (FERRAZ, 2015, p. 26).

Os fonemas [z] e [u], da palavra “azul”, se repetem em outros momentos do poema; o primeiro em palavras como: “fizeram”; “desamparo”; “desarrimo”; e o segundo em: “resguarda”; “ausência”; “Deus”. A partir do quarto verso, e se repetindo nos versos 5 e 8, o fonema [v] surge e complementa a sonoridade do poema nas palavras: “nuvens”; “voto”; “véu”; “vagando”.

Como parte da seção “Ruim”, o poema aborda a inquietação do presente manifestada em uma voz lírica distante: O fato de o céu ser sempre azul é para a voz lírica algo redundante, e revela uma monotonia; um estado que, pelos sons predominantes do poema, chega como um zumbido incômodo até ela. Distante porque aquilo que se considera como um sentimento monótono está implícito, sendo sugerido pelo que ela compõe através do olhar. De modo similar ao que acontece no poema “*Perfect*”, aquilo que é descrito pela voz desdobra-se para um questionamento; no caso de “Qualquer outro nome”, o cansaço exposto durante a descrição da cor do céu leva a voz lírica a expor que, além dessa condição, trata-se de um céu que “nenhum véu/ ou voto resguarda da ausência de Deus”, ou seja, o incômodo é acrescido do nome de Deus como sendo algo que não se separa do céu, e que, além disso, qualquer outro nome que não seja aquele acaba sendo ofensivo. O incômodo transmitido pela reiteração, nesse poema, é semelhante ao que acontece no polêmico poema “No meio do caminho” de Drummond:

No meio do caminho tinha uma pedra  
 tinha uma pedra no meio do caminho  
 tinha uma pedra  
 no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento  
 na vida de minhas retinas tão fatigadas.  
 Nunca me esquecerei que no meio do caminho  
 tinha uma pedra  
 tinha uma pedra no meio do caminho  
 no meio do caminho tinha uma pedra.  
 (ANDRADE, 2013, p. 22).

Davi Arrigucci Jr. interpretou como “memória indelével de um trauma” o que ocorre nesse poema. Pois,

[...] O emprego do verbo ter, em vez de haver, no primeiro verso, até hoje assusta os puristas; o espaço nobre da poesia escrita vinha tomado pela fala coloquial; os mesmos segmentos de verso se repetiam mecanicamente quase no poema todo, pregando uma peça permutante, absurdamente antipoética segundo os padrões habituais, que fugiam da redundância; por fim, a completa banalidade do que ali se considera literalmente um *acontecimento*, isto é, topar com uma pedra no caminho. (ARRIGUCCI JÚNIOR, 2002, p. 70, grifos do autor).

Pode-se compreender com os versos de Drummond, pelo ritmo do poema e suas imagens, o que causa o obstáculo pedra na vida de um indivíduo. Mas, além disso, o poema, segundo Arrigucci Junior., instaurou uma discussão sobre o que se considera poesia na época e o que era a arte moderna. Para o autor, o poema do itabirano chega como um golpe, surpreendendo leitores ainda com uma “visão tradicional de poesia”. Essa tradição da ruptura, presente em Drummond, é comum nos contemporâneos deste século. A metapoesia, aspecto principal do poema “1” da obra *Escuta*, se movimenta entre a redundância, a prolixidade, a oviedade e a coloquialidade levantando o questionamento sobre o que é a poesia: “[...] estão certos os poemas/ enfáticos inchados de artifícios à luz óbvia da lua [...]”. (FERRAZ, 2015, p. 13).

Seguindo essa linha de Drummond, não somente Eucanaã Ferraz, mas também outros poetas de hoje como Fabrício Corsaletti, por exemplo, possui poemas em que a redundância também induz a tais questionamentos sobre arte e poesia durante a leitura:

a rua está quebrada  
 minhas botas  
 estão quebradas  
 minha voz  
 está quebrada  
 meu pensamento  
 está quebrado  
 as portas  
 estão quebradas  
 o despertador está quebrado  
 a noite está quebrada  
 a manhã  
 será quebrada —

há uma pessoa no mundo  
 que não está quebrada  
 e eu estou ao seu lado  
 como se não estivesse quebrado —

a alegria  
 está quebrada

o cansaço  
 está quebrado  
 tudo está quebrado  
 (CORSALETTI, 2010, p. 9).

A voz lírica no poema “*Everything is broken*” de Corsaletti repete com poucas variações em sua escrita o vocábulo “quebrado” em sua estrutura. A força de fonemas como [b] e [r] alcançam a altura necessária para o propósito do som do texto. O sentimento das coisas rompidas cotidianas é perceptível justamente pela repetição excessiva para dizer que tudo ao redor carrega tal característica. Como exemplo, a voz lírica lista as principais: ruas, botas, voz, pensamentos, portas, despertador, noite, manhã (prevista), alegria e cansaço. Há, contudo, uma exceção: uma pessoa no mundo na qual o sujeito está ao lado.

No poema “*Index*”, de Eucanaã Ferraz, da seção “Ruim”, o termo que se origina do latim pode ser traduzido para “índice” ou “lista”; cuja função serve de guia para algumas obras que dele necessitam. Mas o índice que se lê recebe uma característica melancólica conforme seu contexto no decorrer do poema:

Um cavalo morto não pode ler poemas.  
 Um leão morto não pode ler poemas.  
 Uma árvore morta não pode ler poemas.  
 O afogado não pode ler poemas.

Morto com 19 anos de idade no dia 19 de abril,  
 Domingo de Ramos, Gary English, atropelado por um Land Rover  
 do exército britânico sob o ataque de coquetéis molotov,  
 não pode ler poemas

Todos os que morreram com 19 anos não podem ler poemas.

Então o avião explodiu no céu da Ucrânia Oriental  
 e um dos cadáveres atravessou o telhado da casa de Irina Tipunova.  
 Os mortos no campo de girassóis não podem ler poemas.

Como explicar a poesia a uma baleia morta?  
 Como explicar a poesia?

O silêncio multiplica-se, incompreensível, no vento.  
 Mas o selo, inconfundível, não deixa dúvida.  
 É o silêncio. Como vem de longe, tem fome.

Dois amigos bebiam na cidade de Irbit, nos montes Urais.  
 O anfitrião insistiu que a verdadeira literatura era a prosa,  
 enquanto o convidado, um antigo professor, afirmava que era a poesia.  
 A discussão literária tornou-se rapidamente num conflito  
 e o amante da poesia matou o oponente a facadas,  
 disseram os investigadores.

Os desaparecidos, até que ressurgam, mesmo que séculos depois,  
 até que sejam sepultados estarão impedidos de ler quaisquer poemas.

Os mortos em Ruanda, na China, na Bósnia, no Congo,

no Líbano, no Paquistão, nenhum deles nunca mais lerá um só poema, é preciso que se diga.

Meu pai não pode ser este poema.  
(FERRAZ, 2015, p. 48-49).

A voz lírica repete no decorrer do poema que alguns indivíduos não podem ler poemas por estarem mortos; observa-se, portanto que a perspectiva de que fala essa voz lírica está na obviedade dessa questão: de que, mesmo se não estivessem mortos, um cavalo, um leão ou uma árvore, não possuiriam a capacidade racional necessária para ler poemas. Mas o que é por ela colocado como impossibilidade está na morte; tema recorrente da obra. Neste caso, as situações que envolvem a morte são fatais: assassinatos, afogamentos, atropelamentos, guerras, etc.

Como explicar a poesia a uma baleia morta?  
Como explicar a poesia?

Repetindo excessivamente que esses seres não podem ler poemas, a voz lírica questiona como é possível explicar a poesia a uma baleia morta. A figura do animal morto é simbólica, pois o que a voz faz é perguntar algo, porém buscando resposta para outra coisa: “como explicar a poesia?”. Explicar a poesia para uma baleia morta pode ser uma atitude de quem sabe o que lhe causa a poesia e quando se dirige a outro acaba se deparando com o inesperado. Sem que haja vida para receber a poesia, a explicação desta fica impassível. Desse modo, não é exatamente a morte a causa da dificuldade em explicar a poesia, mas sim o silêncio:

O silêncio multiplica-se, incompreensível, no vento.  
Mas o selo, inconfundível, não deixa dúvida.  
É o silêncio. Como vem de longe, tem fome.

O silêncio impede os outros de escutarem. Desse modo, quando se está diante do silêncio, nesse caso oriundo da morte, a explicação da poesia encontra problemas para fazer sentido. O silêncio se coloca no lugar da vida e, tendo fome, precisa ser alimentado com o sentido e a explicação de poesia.

Dois amigos bebiam na cidade de Irbit, nos montes Urais.  
O anfitrião insistiu que a verdadeira literatura era a prosa,  
enquanto o convidado, um antigo professor, afirmava que era a poesia.  
A discussão literária tornou-se rapidamente num conflito  
e o amante da poesia matou o oponente a facadas,

disseram os investigadores.

Todavia, como visto nos versos acima, a vida também possui suas maneiras de dificultar a explicação de poesia; uma delas é o conflito. A definição de literatura entre os dois amigos convergiu em violência. Até o momento a voz lírica esteve distante, em terceira pessoa, apenas observando as cenas que se passavam. Conforme será observado mais detalhadamente no decorrer deste estudo, os pontos focados pela voz dizem muito a respeito das faces que ela assume diante desses. Neste caso, conflitos e outros tipos de situações recorrentes num mundo devastado dificultam a voz lírica a explicar a poesia. Poderá ser visto no poema “Geografia”, no primeiro tópico deste capítulo, como se constrói um mundo nítido e pacífico; fazendo com que a explicação de poesia não seja necessária.

O único momento em que o discurso da voz lírica aparece em primeira pessoa é no último verso: “meu pai não pode ler este poema”. O impasse gerado pelo silêncio da morte que durante o poema foi observado pela voz lírica determinou o modo como ela aproximou a situação de sua vida: ter na própria família alguém que não pode ler poemas.

Silêncio e morte são os temas que fazem a voz lírica perceber como há a necessidade de não simplesmente viver, mas talvez ter uma vida sem conflitos e com a dedicação de escutar a si e ao outro, para que enquanto isso se possa, enfim, ler poemas.

Observou-se, portanto, alguns poemas de seções diferentes e que acabam por elucidar um pouco do que é abordado em cada uma dentro da proposta temática do “Ruim” e da “Alegria”. O primeiro que aproxima a redundância da questão da memória, e o segundo do tempo presente em uma situação angustiante. Além de um que a morte predomina em seu discurso metapoético sobre conflitos existentes no silêncio que ela causa. Todos expõem também o distanciamento em certa medida da voz lírica na questão emotiva. Este que revela características importantes para, durante a leitura, acompanhar as diferentes faces assumidas por ela. No poema “Geografia”, por exemplo, a redundância também concentra um lado sentimental e íntimo, semelhante aos poemas “*Perfect*” e “*Index*”. No subtópico deste capítulo, dar-se-á maior olhar para esse poema.

### **3.1. Cartografia da memória**

Em 12 de abril de 1961, o soviético Yuri Gagarin (1934-1968) se tornou, aos 27 anos, a primeira pessoa a ir ao espaço. Sua missão, bem sucedida, lhe garantiu o título de herói,

junto a isso sua frase “a terra é azul” ficou marcada para sempre na história da humanidade; frase esta que viria a compor um poema de Eucanaã Ferraz, poeta nascido pouco menos de um mês após a realização da missão espacial.

O poema “*El laberinto de la soledad*”, da obra *Sentimental* (2012), traz a figura do cosmonauta visto pela voz lírica como um indivíduo que ao observar a cor do mundo, passou a enxergar tudo de modo nítido também:

Yuri viu que a Terra é azul e disse a Terra é azul.  
 Depois disso, ao ver que a folha era verde disse  
 a folha é verde, via que a água era transparente  
 e dizia a água é transparente via a chuva que caía  
 e dizia a chuva está caindo via que a noite surgia  
 e dizia lá vem a noite, por isso uns amigos diziam  
 que Yuri era só obviedades enquanto outros  
 atestavam que tolo se limitava a tautologias  
 e inimigos juravam que Yuri era um idiota  
 que se comovia mais que o esperado; chorava  
 nos museus, teatros, diante da televisão, alguém  
 varrendo a manhã, cafés vazios no fim da noite,  
 sacos de carvão; a neve caindo, dizia é branca  
 a neve e chorava; se estava triste, se alegre,  
 essa mágoa; mas ria se via um besouro dizia  
 um besouro e ria; vizinhos e cunhados decretaram:  
 o homem estava doido; mas sua mulher assegurava  
 que ele apenas voltara sentimental. O astronauta  
 lacrimoso sentia o peito tangido de amor total  
 ao ver as filhas brincando de passar anel  
 e de melancolia ao deparar com antigas fotos  
 de Klushino, não aquela dos livros, estufada  
 de pendões e medalhas, mas sua aldeia menina,  
 dos carpinteiros, das luas e lobisomens,  
 de seu tio Pavel, de sua mãe, do trem,  
 de seus primos, coisas assim, luvas velhas,  
 furadas, que servem somente para chorar.  
 Era constrangedor o modo como os olhos  
 de Yuri pareciam transpassar as paredes,  
 nas reuniões de trabalho, nas solenidades,  
 nas discussões das metas para o próximo ano  
 e no instante seguinte podiam se encher de água  
 e os dentes ficavam quase azuis de um sorriso  
 inexplicável; um velho general, ironicamente  
 ou não, afirmara em relatório oficial que Yuri  
 Gagarin vinha sofrendo de uma ternura  
 devastadora; sabe se lá o que isso significava,  
 mas parecia que era exatamente isso, porque  
 o herói não voltou místico ou religioso, ficou  
 doce, e podia dizer eu amo você com a facilidade  
 de um pequeno-burguês, conforme sentença  
 do Partido a portas fechadas. Certo dia, contam,  
 caiu aos pés de Octavio Paz; descuidado tropeçara  
 de paixão pelas telas cubistas degeneradas de Picasso.  
 Médicos recomendaram vodka, férias, Marx,  
 barbitúricos; o pobre-diabo fez de tudo  
 para ser igual a todo mundo; mas,  
 quando aparecia apenas banal, logo dizia coisas



como a leveza é leve. Desde o início,  
quiseram calá-lo; uma pena; Yuri voltou vivo  
e não nos contou como é a morte.  
(FERRAZ, 2016, p. 180).

O poema possui um tom narrativo e apresenta Yuri Gagarin pós-viagem espacial. A nitidez com que passou a observar tudo ao seu redor, e que para outros o fez ser considerado alguém que só falava “obviedades”, ou um idiota que “se comovia mais que o esperado”, fez dele um indivíduo mais sentimental: se dispersava com facilidade em ambientes de trabalho e a facilidade com que seus olhos se enchiam de lágrimas o levou ao diagnóstico de estar sofrendo de “uma ternura devastadora”.

A voz lírica do poema está predominantemente em terceira pessoa. Após descrever toda a história de um viajante que, no poema chega a ser fictício, ela aparece mais próxima de quem lê só nos últimos versos: “Yuri voltou vivo/ e não **nos** contou como é morte.”. (FERRAZ, 2016, p. 181, grifo nosso). Com isso, o ato prosaico do poema vai aos poucos aproximando quem lê de Yuri; durante a leitura é possível contemplar uma parte da vida do cosmonauta e conseqüentemente entender como seu olhar para o entorno foi modificado pela experiência.

A redundância que o poema “*El laberinto de la soledad*” transmite ocorre por meio das observações do indivíduo ao dizer coisas como: “a água é transparente”; “a chuva está caindo”; “é branca a neve”; “a leveza é leve”. A própria palavra redundância também carrega o sentido de obviedade. Expressões coloquiais como: “elo de ligação”; “encarar de frente”, são óbvias e por esta razão soam redundantes. Além disso, as flexões dos verbos “ser” e “estar”, na estrutura do poema, garantem, por meio do som, a ênfase na questão repetitiva.

No poema “Geografia” de *Escuta* pode-se observar também esse processo redundante. Aqui a questão da memória é o fator determinante para a repetição. As imagens que aos poucos vão se desdobrando são, na verdade, parte da mesma memória:

1. Brasil laranja Uruguai verde Argentina amarelo;
2. diz que se lembra das cores dos países
3. no globo de quando era criança; vou
4. pela mão dos seus olhos que voltam a ver
5. o México roxo os Estados Unidos amarelo
6. o Canadá rosa; até seus cabelos parecerem
7. concentrados na evocação da esfera
8. que gira perfeita em pedaços; Portugal
9. acho que era verde Espanha era laranja
10. França era verde então Portugal não era verde
11. acho que era rosa; faz uma pausa; a Alemanha
12. era laranja a Itália era roxa o Reino Unido
13. era rosa a Irlanda era verde a Suécia laranja;

14. outra pausa mais longa sob as sobrancelhas
  15. compactas graves porque o mundo
  16. está inacabado; a Dinamarca era rosa diz
  17. com segurança; parece tocar a terra quando
  18. a Rússia era — silêncio — era laranja
  19. a Mongólia era verde a China era roxa
  20. a Japão era rosa a Austrália era rosa;
  21. por um instante penso que tudo será rosa
  22. uma rosa? mas logo a Indonésia era laranja
  23. o Irã era amarelo o (como se o fio
  24. que sustenta o balão por um instante se soltasse
  25. e um lago imenso sem nome ou terra perdida
  26. no tempo sépia alastrasse). Não sei
  27. (diz para emendar em ritmo acelerado
  28. que) o Egito era rosa a África do Sul era rosa
  29. o Lesoto sorriu; o Madagascar era rosa
  30. o Chade era roxo não o Sudão era roxo o Chade
  31. eu não lembro Angola amarelo Marrocos
  32. era rosa a Ucrânia era amarelo o Paquistão
  33. era rosa a Líbia era verde; seus olhos
  34. têm uma cor que só eu vejo; a Arábia Saudita
  35. era laranja Omã — tem um país debaixo
  36. da Arábia Saudita que se chama Omã? —
  37. era verde; não sei se lembro mais conclui.
  
  38. Nunca esquecerei aquele dia
  39. quando o mundo esteve em paz nítido
  40. à luz da manhã e eu podia beijá-lo eu o beije
  41. muitas vezes seguidas vezes.
- (FERRAZ, 2015, p. 63-64).

Quando a voz lírica diz “vou pela mão dos seus olhos que voltam a ver”, o “tu” no poema pode estar falando para seu interlocutor quais eram as cores dos países que vira na infância, ou seja, o mapa está aqui voltando como memória. Assim, a voz lírica registra o momento em que vê o mapa através da memória do outro, como se também pudesse imaginar o globo. Assim como no poema “2”, a situação e a consciência de ambos coexistem. Culminando também na ação figurativa do beijo.

O aspecto repetitivo do poema se dá pelo verbo “ser” no pretérito imperfeito do indicativo: “era”, e também do nome das cores “laranja”; “verde”; “amarelo”; “roxo”; “rosa”, que se repetem durante todo o poema, pois o outro se esforça a lembrar de quais países tinham tais cores.

Assim como no poema “2”, é notória a ausência de pontuação. Em “Geografia” nota-se a escolha do ponto-e-vírgula que divide algumas sentenças, o autor opta pela pouca pontuação e constrói os poemas em que as imagens são divididas. O uso do *enjambement* é frequente em sua obra e ambos os poemas citados servem de exemplo para ilustrar o seu trabalho com as imagens dos poemas, cuja cesura dos versos, no final ou no meio, promove movimento; fazendo-os parecerem sequências de cenas. Alcides Villaça observou essa

semelhança em sua leitura da obra *Cinematoca*: “[...] pode-se estabelecer uma analogia com o cinema: os cortes na filmagem e a edição das cenas produzem um tipo de continuidade que não é estranha aos tantos poemas narrativos de Eucanaã.” (VILLAÇA, 2008). A utilização dos recursos fílmicos citados pelo crítico permite reconhecer a afinidade do autor com a linguagem cinematográfica mantida em sua produção recente.

O poema apresenta um ato prosaico ao organizar a memória do outro em compasso com o sujeito que a ouve. Pode-se observar no modo como uma aparece após a outra quase que incorporada ao seu discurso, se não fosse pela divisão em ponto-e-vírgula:

Brasil laranja Uruguai verde Argentina amarelo;  
diz que se lembra das cores dos países  
no globo de quando era criança; vou  
pela mão dos seus olhos que voltam a ver  
o México roxo os Estados Unidos amarelo  
o Canadá rosa; até seus cabelos parecerem  
concentrados na evocação da esfera  
que gira perfeita em pedaços;  
(FERRAZ, 2015, p. 63-64).

É notório, portanto, que a divisão estabelecida pelo ponto-e-vírgula organiza o poema em momentos de descrição e reflexão. No primeiro há a narração da voz lírica da memória do outro; no segundo, é quando se está diante do olhar da voz lírica para essa memória, em que é possível notar como, ao fazer essas pausas, ela reflete sobre a descrição e contempla as expressões físicas do outro: “seus olhos”; “seus cabelos”.

Do verso 1 ao 8 o mundo ainda é uma esfera “que gira perfeita em pedaços”. O tempo devagar que memória aparece revela que esse mundo ainda não está nítido; a construção do relato e a atenção de quem o escuta vai, junto da forma do poema, estabelecendo essa nitidez:

[...] acho que era verde Espanha era laranja  
França era verde então Portugal não era verde  
acho que era rosa; faz uma pausa; a Alemanha  
era laranja a Itália era roxa o Reino Unido  
era rosa a Irlanda era verde a Suécia laranja;  
outra pausa mais longa sob as sobancelhas  
compactas graves porque **o mundo**  
**está inacabado**; [...]  
(FERRAZ, 2015, p. 63-64, grifo nosso).

Pela leitura desses versos, é possível ter a percepção de um mundo que está inacabado assim como é visto no verso 15 que causa essa impressão de incompletude pelo deslocamento do verbo “estar” e do adjetivo “inacabado”, este que qualifica o substantivo “mundo”, para o verso 16.

[...] a Dinamarca era rosa diz  
 com segurança; parece tocar a terra quando  
 a Rússia era — silêncio — era laranja  
 a Mongólia era verde a China era roxa  
 a Japão era rosa a Austrália era rosa;  
 por um instante penso que tudo será rosa  
 uma rosa? mas logo a Indonésia era laranja  
 o Irã era amarelo o (como se o fio  
 que sustenta o balão por um instante se soltasse  
 e um lago imenso sem nome ou terra perdida  
 no tempo sépia alastrasse) [...] .  
 (FERRAZ, 2015, p. 63-64).

Conforme o nome das cores vai se repetindo, outras imagens se formam no pensamento de quem ouve: a cor rosa quando repetida mais de uma vez no mesmo verso sobre países diferentes, faz com que o sujeito forme a solidez da cor que se desdobra na imagem da flor; ao dizer “por um instante penso que tudo será rosa/ uma rosa?”, seu questionamento revela o modo como seu pensamento sobre a cor se desdobrou na imagem da planta.

Os parênteses da oração do verso 23 ao 26 fecham uma paisagem que serve de analogia para algo que foi dito antes. Com isso, eles dão a impressão de algo emoldurado. Segundo Pere Ballart, “la imposición de un límite causa en nuestra visión de un paisaje [...] un estímulo para la percepción de la belleza<sup>7</sup>.” (BALLART, 2005, p. 24). No poema “Geografia”, os parênteses da passagem:

(como se o fio  
 que sustenta o balão por um instante se soltasse  
 e um lago imenso sem nome ou terra perdida  
 no tempo sépia alastrasse) [...] .  
 (FERRAZ, 2015, p. 63-64).

também limitam o olhar do leitor a algo específico, pois, até o momento do poema, o que foi perceptível eram o relato e a contemplação do relato. Quando a oração emoldurada aparece, é notório que o que é dito nela não faz parte do contexto do restante do poema; é, ao contrário, algo imaginado pelo indivíduo que compara a pausa do outro durante a descrição com um fio que solta o balão e o traz de volta para a realidade.

[...] Não sei  
 (diz para emendar em ritmo acelerado

---

<sup>7</sup> “a imposição de um limite provoca em nossa visão de uma paisagem [...] um estímulo para a percepção da beleza”. (BALLART, 2005, p. 24, tradução nossa).

que) o Egito era rosa a África do Sul era rosa  
 o Lesoto sorriu; o Madagascar era rosa  
 o Chade era roxo não o Sudão era roxo o Chade  
 eu não lembro Angola amarelo Marrocos  
 era rosa a Ucrânia era amarelo o Paquistão  
 era rosa a Líbia era verde; seus olhos  
 têm uma cor que só eu vejo; a Arábia Saudita  
 era laranja Omã — tem um país debaixo  
 da Arábia Saudita que se chama Omã? —  
 era verde; não sei se lembro mais conclui.  
 (FERRAZ, 2015, p. 64).

Após uma longa estrofe, numa segunda e última, agora como encerramento do poema, o mundo nítido vai ganhando contorno. Esse resultado provém do constante movimento da voz lírica entre a escuta voltada ora para o relato, ora para quem o profere: “[...] o Paquistão/ era rosa a Líbia era verde; seus olhos/ têm uma cor que só eu vejo;”.

A situação evocada pela memória da voz lírica é o modo em que se pode observar a existência de uma qualidade pacífica do mundo simplesmente porque aqui é onde se consuma o amor entre os dois:

Nunca esquecerei aquele dia  
 quando o mundo esteve em paz nítido  
 à luz da manhã e eu podia beijá-lo eu o beijei  
 muitas vezes seguidas vezes.  
 (FERRAZ, 2015, p. 63-64).

Ao afirmar que nunca esquecerá tal dia, a voz lírica reafirma que está revivendo uma memória. O discurso da voz lírica de “Geografia” revela um tempo presente. Todavia, na primeira estrofe vê-se o dia em que ela estava ao lado da pessoa que a transmitia a memória; enquanto na segunda esse dia já passou, mas agora volta a sua memória. Ou seja, o poema conjuga tempo e memória de modo progressivo. Primeiramente é possível ler um momento em que um indivíduo vê o mundo pela memória do outro. Já no segundo momento, observa-se o indivíduo lembrando-se do dia que viu o mundo pela memória do outro.

Em “Poema de Helena Lanari” de Sophia de Mello Breyner Andresen, a experiência do escutar, no caso, voltada para a cultura do outro, fez com que um mundo nítido também fosse desejado:

Gosto de ouvir o português do Brasil  
 Onde as palavras recuperam sua substância total  
 Concretas como frutos nítidas como pássaros  
 Gosto de ouvir a palavra com as suas sílabas todas  
 Sem perder sequer um quinto de vogal

Quando Helena Lanari dizia o “coqueiro”

O coqueiro ficava muito mais vegetal  
(ANDRESEN, 2018, p. 571).

Esse mundo nítido, desejado no poema de Sophia de Mello, é alcançado por um processo de retorno, em que “as palavras recuperam sua substância total”. Em “Geografia”, ao escutar o relato, o indivíduo parece aos poucos admirar as pequenas coisas e pequenos gestos, e por esta razão essa nitidez vai ganhando forma.

De modo similar é o que faz Yuri Gagarin quando retorna para a casa após a viagem espacial. A figura do cosmonauta, bem como a voz lírica de “Geografia”, passou por um processo transformador. Processo esse que interferiu na sua percepção das coisas banais e nítidas.

É notório, portanto, como a redundância pode, no poema, se relacionar com a questão da perfeição também. Conforme proposta de “Orelhas”, as coisas simples também possuem em si, beleza; e por esta razão podem ser escutadas. Mas essa beleza só é vista quando essa substância passa por um processo lento. Em “Geografia”, por exemplo, o mundo em sua realidade desprende-se de sua forma e antes de alcançar a memória de quem ouve o relato, passou primeiro pelo relato de quem o viu. Quando chegou à escuta daquele, o mundo já estava em sua forma mais nítida, portanto, em paz.

O deslocamento da voz lírica em *Escuta* necessita de um olhar maior também, por essa razão o terceiro capítulo, a seguir, discutirá melhor a questão da errância na obra; sendo também algo que a voz lírica do poema “1” descreve como característica do humano. Será observado como o deslocamento da voz lírica atravessa muitas questões importantes da obra; a própria redundância é uma delas. O olhar dessa voz vaga por tantos caminhos e aos poucos se pode perceber o que para ela está caminhando para o sentido do perfeito.

#### 4. A CONDIÇÃO ERRANTE

A errância que a voz lírica se refere no poema “1” é a qualidade ou condição de errante de um indivíduo. “Errante” é aquele que “1 anda sem rumo; erradio 2 que não tem residência fixa [...]. (HOUAISS, 2004, p. 294). Ambas as definições encontradas no dicionário Houaiss remetem ao que se percebe no percurso da voz lírica na obra *Escuta* de Eucanaã Ferraz. A ideia de incerteza; de vagar sem rumo, tem seu sentido, no livro, mais próximo do movimento que faz a consciência da voz lírica, juntando isso ao sentido da não residência fixa é o que fica evidente nos diferentes espaços geográficos que são demarcados em vários momentos da obra *Escuta*. Porque mesmo a voz lírica encontrando-se às vezes em condição itinerante, os lugares que ela perpassa nem sempre são fixos. Esse movimento pode ser visto tanto no diálogo estabelecido com a cultura de algum lugar, como por exemplo o diálogo com o fado português no poema “Na curva deste minuto”, mas também na menção aos nomes dos locais. Como lugares de Portugal e da América Latina: “[...] O Alentejo não tem caroço nem casca/ não tem paredes nem teto [...]”. (FERRAZ, 2015, p. 28); “Candangolândia – Brasília nasceu aqui!/ ficou para trás”. (FERRAZ, 2015, p. 23); “Santiago, felizmente, é uma cidade que parece uma cidade./ O Chile é um país ou uma paisagem?/ O Atacama é tão espantoso que não significa. [...]”. (FERRAZ, 2015, p. 91).

A errância na questão formal dos poemas, por exemplo, pode ser observada no constante movimento da voz lírica que ora está mais próxima, ora, distante; revelando diferentes maneiras de errâncias. Observando a seção “Orelhas”, vê-se essa movimentação:

Estão certas todas as canções banais letras convencionais  
seus corações como são de praxe; estão certos os poemas  
enfáticos inchados de artifícios à luz óbvia da lua  
ou de estúpidos crepúsculos; os sonetos mal alinhavados  
toscos estão certos bem como as confissões íntimas  
não lapidadas reles nem polidas; **ouçamos** o que dizem  
sobre qualquer coisa; dizem não vai dar certo; repetem;  
e se o verso é trivial é o mais sagaz quanto mais pueril  
mais seguro quanto mais frouxo mais sólido quanto  
mais rasteiro mais a toda prova e quanto mais barato  
e quanto mais prolixo o alexandrino mais legítimo;  
as formas desdentadas vêm do fundo; as odes indigestas  
dizem tudo; o verso oco não traz menos que a verdade  
nua e ponto. Estão certos os romances de aeroporto;  
a quem busca um modelo procure o estúpido; se deseja  
uma estrela de primeira grandeza escolha o simplório  
é o que **diço** não busque senão na aberração a sinceridade  
e no disparate a franqueza; prêmios literários não passam  
de hipocrisia; estiveram desde sempre certos os erros  
de tipografia; o contrassenso deve ser o mandamento  
de quem precisa disfarçar o mal-estar após mostrá-lo

sem pudor; sim a saudade arde exatamente como  
 nos roteiros dos filmes mas só as fitas mais chinfrins  
 e com fins infelizes não mistificam e dizem de antemão  
 o que **seremos**: redundância errância perfeição.  
 (FERRAZ, 2015, p. 13, grifo nosso).

Na seção “Orelhas”, o primeiro momento em que a voz lírica aparece é onde ela se coloca como parte do coletivo: “[...] ouçamos o que dizem/ sobre qualquer coisa;”. E logo em seguida a voz do outro, justaposta à sua, aparece de modo semelhante à abertura do diálogo no gênero narrativo; no caso, a personificação dos sonetos mal alinhavados e das confissões íntimas não lapidadas que: “[...] dizem não vai dar certo; repetem; [...]”. (FERRAZ, 2015, p. 13). Mais adiante, permanece falando do outro até tomar o lugar para si e direcionando-se para um interlocutor logo em seguida: “a quem busca um modelo procure o estúpido; [...] é o que digo não busque senão na aberração a sinceridade/ e no disparate a franqueza [...]” (FERRAZ, 2015, p. 13). Após esses direcionamentos, a voz volta a falar como parte do coletivo no encerramento do poema: “[...] só as fitas mais chinfrins/ e com fins infelizes não mistificam e dizem de antemão/ o que seremos: redundância errância perfeição.” (FERRAZ, 2015, p. 13).

No poema “2” de “Orelhas”, no qual se busca um “poema em que a língua diga mais”, a voz que fala aparece também como parte do coletivo: “[...] língua inexplicavelmente/ que para facilitar chamemos beijo.” (FERRAZ, 2015, p. 14). Enquanto no poema “1” eleva uma poesia manca como sugestão de algo a ser escutado, aqui essa sugestão se estende em imagens e movimentos da língua e da linguagem:

Poema em que a língua diga mais;  
 em que a língua foi adiante da língua;  
 em que a língua diga ainda que a língua  
 irá antes da língua e chegará primeiro  
 a um céu sem nuvem sem anjo sem pássaro  
 sem signos do zodíaco porque não há estrelas  
 na abóbada do papel em branco entre dentes  
 como pedras desenhando um país deserto  
 em que a língua já não diga a língua  
 e seja só a perspectiva de outra língua  
 que a anule numa espécie de fruto sem árvore  
 ou semente; língua inexplicavelmente  
 que para facilitar **chamemos** beijo.  
 (FERRAZ, 2015, p. 14, grifo nosso).

O que aqui se pode conceituar como coletivo no enunciado poético, e que será observado em outros momentos deste estudo, é o momento em que, no texto, os verbos são conjugados na primeira pessoa do plural ou quando o pronome pessoal “nós” está explícito,



sendo no caso reto ou oblíquo (tônico ou átono). No poema “2”, acima, o único momento em que isso fica evidente é na flexão do verbo “chamar”.

A segunda parte da seção “Orelhas”, posicionada no fim do volume, possui os poemas “3” e “4”. No primeiro a voz em primeira pessoa é predominante: “Amo a margem esquerda onde irrompe o poema/ onde principia esse espaço que semelha um pátio/ onde o vazio recua para que a voz gráfica se faça.” (FERRAZ, 2015, p. 125). A declaração de amor indireta para a margem esquerda do papel (ou da tela em branco), análoga a um pátio prestes a ser preenchido pela voz gráfica, estabelece a relação íntima entre poeta e poema e pode ser interpretada como a manifestação da arte poética de Eucanaã Ferraz. Tal predomínio da voz é identificado principalmente na oração “Amo a margem esquerda” que aparece três vezes entre as seis estrofes. Entre os outros poemas da seção “Orelhas”, é o único em que a voz lírica fala apenas em primeira pessoa, uma vez que se direcionar a um interlocutor e manifestar seu lugar no coletivo volta a aparecer no poema “4”, o último da seção e também de toda a obra:

**eu** te digo que é preciso não morrer no poema;  
 [...] deixar que o inimigo  
 descanse em paz aqui enquanto **queimamos**  
 a noite à procura de pão justiça edifícios  
 impossíveis lábios que parecem guardar  
 a água exata do **nosso** nome ali onde;  
 (FERRAZ, 2015, p. 126, grifo nosso).

Na seção “Orelhas”, observando os pronomes e a pessoa dos verbos, é perceptível que a voz lírica se direciona para vários lugares e demarca diferentes graus da sua presença. Quando o poema caminha para o tom narrativo, a voz lírica se distancia e dá lugar à figura que ela está observando.

Um poema pode abordar uma localização específica, mas dentro desse lugar a voz lírica se encontra em estado de errância: tudo ao redor desse lugar é por ela absorvido e contemplado pelo simples prazer de escutar. Pode-se observar no poema “Santiaguino” da seção “Alegria” essa questão:

Ter os Andes assim à porta  
 é quase como se houvesse um Deus;  
 além de vê-lo, escutamos sua voz parada e branca;  
 bastava um gesto para tocá-lo.

Um rosto coberto de neve é bastante diferente.  
 Mas não é menos magnífico. Movemos a mão  
 e nunca houve senão uma terra desabitada.  
 Jamais chegamos à casa.

O ar é ainda mais seco nestes dias de inverno.  
Todas as lágrimas ficarão para Guarulhos  
e Rio de Janeiro.

Os nomes não são nomes realmente  
quando os digo por cá. Não é uma questão de língua.  
É uma questão de dentes?  
Os nomes tocam nas coisas  
mas não conseguem mordê-las.  
Quando falo tudo se passa do mesmo modo  
como de madrugada pelas *calles* de Lastarria:  
as coisas não vem comigo.

*Tiqui tiqui ti mentiroso...*

Acordo, visto-me, calço meus ataúdes.  
Foi Nicanor Parra quem decretou:  
*sepan que desde hoy en adelante  
los zapatos se llaman ataúdes.*  
Desço decidido para a morte.  
Chamo de morte o café da manhã.  
A partir de hoje será assim:  
*desayuno, muerte.*

É só a chama de um fósforo dentro do frio  
em meio à neblina.  
Talvez ajude a encontrar a poltrona no El Biógrafo.  
É só a chama de um fósforo  
Não pode iluminar certas cenas,  
certas frases, sequer uma palavra  
se traz consigo um vento escuro e mau.  
Nada pode contra isso a chama de um fósforo.  
É só a chama de um fósforo.  
E o cinema à solta em Santiago.

Santiago, felizmente, é uma cidade que parece uma cidade.  
O Chile é um país ou uma paisagem?  
O Atacama é tão espantoso que não significa.  
É como o mar alto apagado e sozinho explosões solares  
estrelas mortas viajando geleiras terremotos.  
No táxi — o deserto vai do meu lado.

*Tiqui tiqui ti mentiroso...*

Não, não sou louco!  
Posso eu mesmo meter-me numa camisa de força  
mas será por alegria; e por beleza.  
Será pela alegria!  
(FERRAZ, 2015, p. 90-92, grifos do autor).

Com isso, o deslocamento da voz lírica não se volta para um lugar fixo, mas vaga sem rumo e nesse processo perpassa por vários espaços constantemente; não somente espaços e coisas externas, mas também internas. Segundo Michel Collot,

O pronome da primeira pessoa, em particular, não designa senão o locutor, que é bem um sujeito singular, mas cuja identidade muda a cada ato de enunciação, e que

se define em relação recíproca a um outro, interlocutor, sempre suscetível de dizer Eu, por sua vez. Essa permutabilidade dos pronomes e dos papéis discursivos impede de encerrar o sujeito da enunciação em uma interioridade e uma identidade estáveis e o abre para a alteridade. (COLLOT, 2004, p. 226).

O poema “O Ruby Passion”, por exemplo, elucida esse ponto: “[...] Você não sabe segurar uma arma/ e pensa que talvez não dê certo/ mas eu não sou boba você/ diz a si mesma é preciso tentar eu/ sou uma mulher [...]”. (FERRAZ, 2015, p. 52). Ao estabelecer esse movimento, o Eu do poema se modifica: ora é a figura diante do olhar da voz lírica, ora é a própria voz que a anuncia.

Ao falar sobre o amor durante o percurso da voz lírica nessa obra, Cyrino (2019) observa que:

Guardados entre as Orelhas, os poemas não são apenas escutados ou vistos pela projeção imaginativa: são degustados, são cheirados, são tocados, são sentidos. É nesse contexto, enfim, que o poeta fala do amor, expondo um eu lírico que ora apresenta sensações mais introspectivas (perceptíveis no discurso em primeira pessoa), ora se impessoaliza, falando das sensações de um outro que, como ele, também sente, sofre, chora, toca, ri, sonha, ama. Mesmo quando o amor não trata necessariamente do ser amado, o sentimento é profundamente humano; de modo que sua temática é facilmente entrecortada pela perda, pela morte, pela ausência e pelas paisagens, que compõem o pano de fundo dos poemas. Isso permite que, de toda sorte, o poeta sempre peça para que se escute e se sinta o amor, mesmo que suas palavras sejam ásperas: afinal, é preciso dizê-las [...] Drummond é que estava certo: o amor, seja como for, é sempre o amor. (CYRINO, 2019, p. 392).

Para observar melhor a condição errante da voz lírica na obra, este capítulo se atenta a dois poemas em que isso não só é significativo como também apresentam peculiaridades no modo como o abrangem. São os poemas “A liberdade de seguir por esta via” e “Escada”, das seções “Ruim” e “Alegria”, respectivamente. Eles serão observados em subtópicos deste capítulo.

#### **4.1. Ser ou não ser: à escuta da morte**

*Escuta* possui vários poemas em que a voz lírica demarca espaços diversos. Logo nas primeiras páginas encontra-se o poema “Manter o cinto afivelado” em que há uma intertextualidade com os questionários solicitados para viagens aéreas. No poema, o olhar desse enunciadador se dispersa por vários objetos ao seu redor, refletindo, em tom humorístico, sobre várias coisas como o próprio questionário: “Você tem doenças transmissíveis deficiência/ física ou mental é usuário de drogas ou viciado?/ Sim eu meus amigos parentes e

antepassados [...]”. (FERRAZ, 2015, p. 20), e até mesmo placas de avisos presentes no transporte: “Frases objetivas soam surrealistas/ *use o assento para flutuar*. A seta/ e a palavra *saída* tampouco fazem sentido.”. (FERRAZ, 2015, p. 20, grifos do autor).

O poema “Manter o cinto afivelado”, mencionado anteriormente, está presente na seção “Ruim” e seguindo mais adiante há nessa mesma seção um poema bastante similar, intitulado “A liberdade de seguir por esta via”:

1. BR-040.
  2. Candangolândia – Brasília nasceu aqui! –
  3. ficou para trás.
  
  4. Atravessamos a fronteira e como em outras terras
  5. tudo está à beira de ser
  6. quase melancolia quase alegria quase progresso quase tédio estrada
  7. que não acaba este cansaço esta impressão de que num ponto improvável
  8. descampados ferros-velhos supermercados
  9. formariam um país.
  
  10. Hamlet pensa que escuta a voz de sua consciência.
  11. Não sabe que a voz que pensa ser de sua consciência
  12. é só o barulho dos caminhões troando mais forte
  13. que a fala do coro que passa no ônibus anunciando
  14. o fim de tudo; mas por enquanto ainda há vida
  15. e o que vive está à venda mesmo o coro os carros os caminhões
  16. o homem que não sabe que é Hamlet seus pensamentos e eu.
  
  17. Valparaíso – Hotel Tropical.
  18. Pediríamos sombra água sonharíamos amores
  19. mas não há tempo logo chega o Mundo das Pedras.
  
  20. Ó Goiás
  21. coração do Brasil!
  
  22. Terra Bela condomínios imperdíveis.
  
  23. De que vale a liberdade de seguir por esta via ou qualquer outra
  24. se tudo se passa entre grades vigiadas por dúvidas infinitas?
  25. O chão escorre. Estamos perto? Ninguém responde. A luz
  26. baixando. Estamos perto? Deixar que o drama se consuma
  27. sem que nossa mão saiba o remorso de ter feito um gesto
  28. enquanto Hamlet não quer senão voltar para seus versos.
  
  29. Não voltará!
  30. grita o coro.
  
  31. Mas o príncipe estúpido de si mesmo não comerá
  32. da terra podre que lhe serviram como único prato.
  
  33. Madeireiras
  34. cercas elétricas.
  
  35. Depois da milésima igreja evangélica
  36. morreremos de fome
  37. no quinto ato.
- (FERRAZ, 2015, p. 23).

O poema se organiza em trinta e sete versos e onze estrofes; alterna-se entre versos de sílabas poéticas maiores e menores. As imagens são apresentadas de modo análogo à visualização do sujeito que viaja no veículo terrestre; o tempo de leitura de algumas estrofes é maior, o que se assemelha justamente ao plano que está sendo observado e o tempo em que o sujeito se demora no olhar.

O título do poema pode sugerir algo positivo a partir da palavra “liberdade”; trata-se de um percurso cuja “via” remete à tranquilidade da passagem. Na primeira estrofe há os espaços “BR-040” e “Candangolândia”, a partir disso vem à memória do enunciador: “Brasília nasceu aqui!”. É notório que o último verso “Ficou para trás” consegue formar a imagem da estrada passando pelo local. Essa imagem fica mais evidente na estrofe seguinte:

Atravessamos a fronteira e como em outras terras  
tudo está à beira de ser  
quase melancolia quase alegria quase progresso quase tédio estrada  
que não acaba este cansaço esta impressão de que num ponto improvável  
descampados ferros-velhos supermercados  
formariam um país.  
(FERRAZ, 2015, p. 23).

Observando o vocabulário do poema, o verbo “atravessar” e os substantivos “fronteira” e “beira”, alcançam a imagem do deslocamento pela estrada. O movimento da viagem mostra que ao passar pela “fronteira” já se tem uma ideia do que futuramente possa existir ali: uma condição de existência incompleta, limítrofe: “quase melancolia quase alegria quase progresso quase tédio [...]”. A ausência de vírgulas, cujo uso permite pequenas pausas, faz com que o verso fique mais fluido e acelerado durante a leitura, no ritmo da velocidade da viagem. A reiteração do advérbio “quase” reforça a imagem de lugares em construção e crescimento, justamente “à beira de ser” ou de não ser, sugerindo um diálogo com Hamlet, reforçado pelo termo “melancolia” que de forma ambígua pode representar tanto um traço da paisagem, quanto do sujeito que a observa, assim como o tédio intensificado na gradação dos versos: “quase tédio estrada/ que não acaba [...]” e ainda mais em “este cansaço”.

[...] esta impressão de que num ponto improvável  
descampados ferros-velhos supermercados  
formariam um país.  
(FERRAZ, 2015, p. 23).

No encerramento da estrofe o leitor está diante da possibilidade, mas também da improbabilidade dessa paisagem poder vir a ser um país. Até aqui o enunciador descreveu seu

percurso, refletindo sobre as instabilidades da paisagem “descampada” que um dia poderia ser “um país”.

Hamlet pensa que escuta a voz de sua consciência.  
 Não sabe que a voz que pensa ser de sua consciência  
 é só o barulho dos caminhões troando mais forte  
 que a fala do coro que passa no ônibus anunciando  
 o fim de tudo; mas por enquanto ainda há vida  
 e o que vive está à venda mesmo o coro os carros os caminhões  
 o homem que não sabe que é Hamlet seus pensamentos e eu.  
 (FERRAZ, 2015, p. 23).

Através da intertextualidade surge a figura do personagem Hamlet, da clássica tragédia homônima de William Shakespeare. Na Fábula, Hamlet, príncipe da Dinamarca, escuta vozes que o chamam. Ao perceber que a voz que o chama é de um fantasma de seu falecido pai, Hamlet escuta o que ela tem a dizer. O fantasma oferece ao príncipe a tarefa de vingar sua morte, assassinando o seu tio, atual Rei, pois até a sua aparição, sua morte não fora, por Hamlet, concebida como assassinato. O fantasma, a tarefa, tudo isso provoca no príncipe grandes inquietações, que no decorrer da peça vão caminhando para o conflito final, onde Hamlet sugere aos artistas encenarem a morte de seu pai bem na frente de seu tio.

No poema de Eucanaã Ferraz, a cesura dos versos finais promove ambiguidade semântica devido ao corte sintático. Pode-se ler na enumeração dos elementos à venda, a inclusão do homem, de Hamlet, de pensamentos e do próprio eu-lírico. O último verso, como se completasse sintaticamente o anterior, permite uma leitura em que o homem não sabe que é homem: “[...] os carros os caminhões/ o homem que não sabe que é [...]”. Ou numa leitura que considere o *enjambement*, Hamlet seria o complemento do verbo ser: “[...] o homem não sabe que é Hamlet [...]”, os pensamentos hamletianos e o eu-lírico.

No poema há uma sobreposição da figura de Hamlet e do sujeito lírico, este incorpora o personagem por se encontrar em semelhante situação: a dúvida do que está por vir. A leitura da peça shakespeariana parece ser executada pelo sujeito lírico no mesmo momento da viagem, perceptível por uma relação dialógica em que identifica-se, no discurso do eu-poético, reminiscências à peça.

Logo, a “voz da consciência” é na verdade confundida com o “barulho dos caminhões troando mais forte/ que a fala do coro que passa no ônibus anunciando/ o fim de tudo [...]”. É notório, portanto, como a linguagem teatral e os caracteres se misturam com a voz lírica e o tempo do poema, vistos na confusão de Hamlet: O barulho dos caminhões, confundidos com a voz da consciência é sobreposto a fala do coro que passa no ônibus e anuncia o fim de tudo. No espaço duvidoso e instável de deslocamento do sujeito lírico, a analogia aproxima os

seres, as ficções literárias, portanto tempos e espaços. Destaca-se que a peça de Shakespeare não possui coro, este aparece no poema no sentido de incorporação da linguagem teatral, ficando mais evidente no decorrer do texto. Com isso, ao estabelecer a ligação com o personagem, a voz lírica incorpora em sua descrição da viagem, termos usados principalmente na linguagem teatral.

Valparaíso – Hotel Tropical.  
Pediríamos sombra água sonharíamos amores  
mas não há tempo logo chega o Mundo das Pedras.

Ó Goiás  
coração do Brasil!

Terra Bela condomínios imperdíveis.  
(FERRAZ, 2015, p. 23).

Similar aos primeiros versos há a demarcação do espaço: “Valparaíso – Hotel tropical” seguida de uma voz: “Pediríamos sombra água sonharíamos amores/ mas não há tempo logo chega o Mundo das Pedras”. Essa alternância entre a imagem descrita do local e voz que se manifesta pode se assemelhar a um recurso literário observado por Anatol Rosenfeld (1965, p. 16) que em sua obra intitulada “O teatro épico” desenvolve um estudo a respeito da teoria dos gêneros: “épico”, “lírico” e “dramático”. O autor esclarece que a classificação das características propostas pelo filósofo pode variar dentro da literatura, e pontua: “[...] não existe pureza de gêneros em sentido absoluto.”. Dentro dessa perspectiva, entende-se a literatura como uma forma de arte capaz de incorporar, dentro de um gênero predominante, vestígios de outros. Desse modo o autor analisa a acepção substantiva dos três termos que nomeiam os gêneros, portanto:

Pertencerá à Lírica todo poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizarem personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central – quase sempre um “Eu” – nele exprimir seu próprio estado de alma. Fará parte da épica toda obra – poema ou não – de extensão maior, em que um narrador apresenta personagens envolvidos em situações e eventos. Pertencerá à Dramática toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador. (ROSENFELD, 1965, p. 17).

Para o autor, se existisse tal pureza, esse seria o significado substantivo dos gêneros que serviria para classificá-los. Todavia, há, para Rosenfeld, uma segunda acepção, o “significado adjetivo dos gêneros”, dessa forma: “[...] toda obra literária de certo gênero conterà, além dos traços estilísticos mais adequados ao gênero em questão, também traços

estilísticos mais típicos dos outros gêneros.”. (1965, p. 18). Ou seja, uma obra pode, por exemplo, pertencer predominantemente à lírica, mas com traços épicos ou dramáticos.

Conforme foi perceptível até o momento, há no poema certos traços estilísticos da linguagem teatral (a dramática, nos dizeres de Rosenfeld), linguagem esta que Anne Ubersfeld identifica como sendo composta por diálogos e didascálias (ou indicações cênicas, cuja voz é do narrador) (UBERSFELD, 2005, p. 06). No poema é notória essa apropriação justamente na demarcação dos espaços geográficos, oscilando entre espaços concretos de deslocamento e sensações do sujeito lírico observador do espaço e dos seres que nele estão, produzindo reflexões e impressões marcadas por crítica, ironia, decepção.

Nessa mesma estrofe, novamente a ausência de vírgula corrobora o ritmo rápido pretendido pelo poema, enfatizado pelos verbos no futuro do pretérito que indicam a passagem rápida pelo local: “pediríamos”; “sonharíamos”. E também por “mas não há tempo”, pois se aproximam do “Mundo das Pedras” (uma metáfora para o espaço urbano). Já nos versos seguintes, há o deslumbre com a chegada ao estado de Goiás, similar à abertura de um diálogo ou a um solilóquio, pois o poema até o momento justapõe a voz em terceira pessoa com a primeira. Observa-se uma ironia no verso “Terra Bela condomínios imperdíveis”, pois conforme observado anteriormente pelo vocabulário do poema durante a passagem dos lugares, a paisagem não fora vista com tanto deslumbre, as reflexões perpassaram o tédio e a melancolia, os “descampados ferros velhos” e o “coro anunciando o fim de tudo”.

De que vale a liberdade de seguir por esta via ou qualquer outra  
se tudo se passa entre grades vigiadas por dúvidas infinitas?  
O chão escorre. Estamos perto? Ninguém responde. A luz  
baixando. Estamos perto? Deixar que o drama se consuma  
sem que nossa mão saiba o remorso de ter feito um gesto  
enquanto Hamlet não quer senão voltar para seus versos.  
(FERRAZ, 2015, p. 24).

A ironia citada anteriormente é evidenciada pela estrofe seguinte, na qual surge a dúvida “De que vale a liberdade de seguir por esta via” atribuindo um sentido diferente em relação à expectativa do título, pois não se consegue admirar a beleza das coisas “se tudo se passa entre grades vigiadas por dúvidas infinitas [...]”. Ou seja, o espaço urbano, aqui uma imagem dos lugares fechados e vigiados dos condomínios, é colocado sob suspeita.

O enunciador volta seu olhar para o melancólico da paisagem. Há algumas rimas toantes dispersas na estrofe, como: “seguir”; “via”; “infinitas”, que sonoramente aproximam esses elementos de um campo semântico marcado pela tensão e o tédio da viagem por uma



“estrada que não acaba”. A interpolação da oração interrogativa “Estamos perto?” parece desdobrar a voz lírica em reflexiva e interpelativa. O chão por onde circula o veículo adquire o estado de substância líquida. Percebe-se uma relação tensa entre deslocamento e estaticidade. O corpo do sujeito lírico é deslocado pelo transporte cujo destino é Goiás, mas sua condição enquanto matéria corpórea é passiva, já que seu corpo encontra-se estático dentro do veículo, sendo possível afirmar que seu movimento está restrito ao olhar, às reflexões, a questionamentos e à memória. O campo de visão movimenta-se de fora do veículo para dentro de si, das imagens exteriores apreendidas pelo olhar às referências e sensações internas advindas da experiência da viagem, de histórias de vida e da leitura de Hamlet.

A alternância das vozes em primeira e terceira pessoa reforça o caráter dramático do poema, pela ausência de demarcação de apenas uma voz:

O chão escorre. Estamos perto? Ninguém responde. A luz baixando. Estamos perto? Deixar que o drama se consuma sem que nossa mão saiba o remorso de ter feito um gesto enquanto Hamlet não quer senão voltar para seus versos. (FERRAZ, 2015, p. 24).

A oração “A luz baixando” parece equivaler ao baixar das cortinas no encerramento da representação teatral, embora o “drama” não se encerre ali. As rimas em “gesto” e “verso” unificam o sentido traçado entre o corpo e a voz, entre o fato e a reflexão sobre ele, entre o “real” e a palavra que tenta representá-lo. Algo semelhante acontece na peça de Shakespeare, em que o príncipe, transtornado com a revelação do assassinato paterno, profere palavras de caráter polissêmico que parecem oscilar entre a revelação dos ardis de Cláudio e Gertrudes e a ambiguidade da poesia, como fica perceptível no diálogo entre Polônio e Hamlet:

HAMLET  
Pois se o Sol gera larvas num cão morto, que é boa carcaça para beijar...Tem uma filha?

POLÔNIO  
Tenho, senhor.

HAMLET  
Não a deixe andar ao Sol. A concepção é uma bênção, mas não como possa conceber a sua filha. Amigo, cuidado.

POLÔNIO  
(à parte)  
Que me dizem disso? Sempre insistindo em minha filha. No entanto, a princípio não me conheceu; disse que eu era um peixeiro. Está

muito mal. E na verdade em minha juventude  
sofri muito pelos extremos do amor; fiquei quase  
assim. Vou falar-lhe de novo. O que estais lendo?

HAMLET

Palavras, palavras, palavras.  
(SHAKESPEARE, 2018, p. 254).

A ambiguidade da poesia e que se assemelha a esse fragmento da peça tem relação com as reflexões do sujeito lírico criadas a partir do olhar. Ao observar o espaço e sua condição, seu discurso deixa de ser literal e passa a ser metafórico. O mesmo acontece nesse diálogo entre Hamlet e Polônio. Uma vez que naquele não fica claro a qual tipo de drama se refere, e neste Polônio não entende a menção a sua filha e sua relação com as larvas e o sol.

Fica perceptível até aqui que a aproximação do poema com a peça se dá principalmente no personagem Hamlet. A voz lírica do poema de Eucanaã assume aqui a face de um ser em condição de aprisionamento e que, por essa razão, experimenta uma sensação de que pequenas vivências são como ações dramáticas. Segundo Renata Pallottini:

Poderíamos dizer que ação dramática é o movimento interno da peça de teatro, um evoluir constante de acontecimentos, de vontades, de sentimentos e emoções, movimento e evolução que caminham para um fim, um alvo, uma meta, e que se caracterizam por terem a sua caminhada pontilhada de colisões, obstáculos, conflitos. (PALLOTTINI, 1989, p. 11).

Durante seu percurso o olhar da voz lírica questiona o que é ser a partir de tudo que se observa: o mundo e as pessoas que nele vivem, tudo é observado de modo semelhante ao que Hamlet observa. A reflexão de Hamlet em Shakespeare surge no momento em que ele já está, pelas outras pessoas do palácio, dado como louco:

HAMLET

Ser ou não ser, essa é que é a questão:  
Será mais nobre suportar na mente  
As flechadas da trágica fortuna,  
Ou tomar armas contra um mar de escolhos  
E, enfrentando-os, vencer? Morrer — dormir,  
Nada mais; e dizer que pelo sono  
Findam-se as dores, como os mil abalos  
Inerentes à carne — é a conclusão  
Que devemos buscar. Morrer — dormir;  
Dormir, talvez sonhar — eis o problema:  
Pois os sonhos que vierem nesse sono  
De morte, uma vez livres deste invólucro  
Mortal, fazem cismar. Esse é o motivo  
Que prolonga a desdita desta vida.  
Quem suportara os golpes do destino,  
Os erros do opressor, o escárnio alheio,

A ingratidão no amor, a lei tardia,  
 O orgulho dos que mandam, o desprezo  
 Que a paciência atura dos indignos,  
 Quando podia procurar repouso  
 Na ponta de um punhal? Quem carregara  
 Suando o fardo da pesada vida  
 Se o medo do que vem depois da morte —  
 O país ignorado de onde nunca  
 Ninguém voltou — não nos turbasse a mente  
 E nos fizesse arcar co' o mal que temos  
 Em vez de voar para esse, que ignoramos?  
 Assim nossa consciência se acovarda,  
 E o instinto que inspira as decisões  
 Desmaia no indeciso pensamento,  
 E as empresas supremas e oportunas  
 Desviam-se do fio da corrente  
 E não são mais ação. Silêncio agora!  
 A bela Ofélia! Ninfa, em tuas preces  
 Recorda os meus pecados.  
 (SHAKESPEARE, 2018, p. 234-235).

Presente no terceiro ato, o discurso de Hamlet considera a morte como uma alternativa para suportar a dor que é viver. Ao dizer “ser ou não ser”, Hamlet está colocando em dúvida se morrer é melhor que viver. O solilóquio, o momento em que o personagem fala consigo mesmo, quase sempre estando sozinho, é o momento de maior reflexão de um texto dramático, por se tratar de um gênero voltado para representação. O personagem fala para si ao mesmo tempo em que fala para o público. Seus sentimentos expressos nos seus discursos e gestos fazem parte da construção representativa de diversos aspectos de uma peça. principalmente o ambiente:

Já bem mais próximos da marcha real do pensamento, com as suas vacilações e incertezas, mas sem perder com isso a sua beleza retórica, estão os monólogos de Shakespeare, um dos quais, “To be or not to be”, gravou-se mesmo na imaginação popular como o exemplo mais perfeito da reflexão poética sobre o homem. O monólogo, em tais momentos privilegiados, ultrapassa de muito o quadro psicológico que lhe deu origem, sabendo os autores clássicos, sem que ninguém o tivesse estabelecido, que o verdadeiro interlocutor no teatro é o público. [...] Todos esses mecanismos de revelação interior, não obstante o papel que representaram e ocasionalmente ainda representam, parecem ter qualquer coisa de artificial, de estranho à norma do teatro. O contrário diríamos da segunda maneira de caracterizar a personagem: pelo que ela faz. A ação é não só o meio mais poderoso e constante do teatro através dos tempos, como o único que o realismo considera legítimo. Drama, em grego, significa etimologicamente ação: se quisermos delinear dramaticamente a personagem devemos ater-nos, pois, à esfera do comportamento, à psicologia extrospectiva e não introspectiva. (PRADO *et al*, 1976, p. 71).

Ao observar o modo como o drama se insere no lírico, neste poema, há partes que se assemelham a um monólogo, como quando fala sobre o cansaço da viagem, a melancolia causada pela paisagem, a quantidade de igrejas pelo caminho ou mesmo o questionamento

em: “De que vale a liberdade de seguir por esta via ou qualquer outra/ se tudo se passa entre grades vigiadas por dúvidas infinitas? [...]”. (FERRAZ, 2015, p. 24).

O primeiro e o segundo verso da estrofe abaixo são similares à organização da linguagem teatral: a voz do coro dentro do diálogo e a indicação cênica como sendo a voz do narrador. O coro, no drama, é de acordo com Décio de Almeida Prado herança da tragédia e tinha função importante na história:

[...] o teatro propriamente dito só nasceu ao se estabelecer o diálogo, quando o primeiro embrião da personagem — o corifeu — se destacou do quadro narrativo e passou a ter vida própria. Mais tarde as personagens iriam crescer de número e se individualizar, sem, que jamais o palco ateniense cortasse o cordão umbilical que o prendia às suas origens. Assim devemos compreender o côro da tragédia que, se por um lado era pura expressão lírica, por outro desempenhava funções sensivelmente semelhantes às do narrador do romance moderno: cabia a ele analisar e criticar as personagens, comentar a ação, ampliar, dar ressonância moral e religiosa a incidentes que por si não ultrapassam a esfera do individual e do particular. (PRADO *et al*, 1976, p.. 67).

No momento em que o ônibus passa com as pessoas falando ao fundo, pode-se entender que, parecido com sua função na tragédia, o coro do poema soa incômodo ao indivíduo porque está anunciando “o fim de tudo”. Nesse momento há uma luta entre a imagem do espaço urbano e o sujeito lírico. As imagens de “Madeireiras”, “cercas elétricas” e “igrejas evangélicas” formam a paisagem de um espaço urbano deplorável para o sujeito lírico, que a vê como uma “terra podre”.

Não voltará!  
grita o coro.

Mas o príncipe estúpido de si mesmo não comerá  
da terra podre que lhe serviram como único prato.

Madeireiras  
cercas elétricas.

Depois da milésima igreja evangélica  
morreremos de fome  
no quinto ato.  
(FERRAZ, 2015, p. 24).

A não aceitação de imposições de terceiros no Hamlet de Eucanaã: “a terra podre que lhe serviram como único prato” é similar à de Hamlet de Shakespeare, quando este não aceita a difícil tarefa mórbida de assassinar o atual rei que lhe é imposta, o que na tragédia acaba por colocar

[...] a própria condição humana [...] em questão: o problema de enfrentarmos tarefas que não buscamos mas que nos são impostas, e de termos por isso de aprofundar-nos em uma dolorosa análise de nós mesmos, a quem devemos conhecer antes de tomar qualquer atitude em relação à tarefa proposta. (HELIODORA, 2018, p. 183).

Essa atitude culmina em suas reflexões sobre a existência humana: “ser ou não ser” e nas situações que refletem a atmosfera do lugar, este que para ele nada mais é do que uma “prisão”:

HAMLET

Então é o fim do mundo. Mas suas novidades não são verdadeiras. Deixem-me interrogá-los mais de perto. O que, meus bons amigos, mereceram das mãos da fortuna que ela os mandasse aqui para a prisão?

GUILDENSTERN

Prisão, senhor?

HAMLET

A Dinamarca é uma prisão.

ROSENCRANTZ

Então o mundo também é.

HAMLET

Uma grande prisão, onde há clausuras, celas e calabouços, sendo a Dinamarca uma das piores. (SHAKESPEARE, 2018, p. 257).

Na tragédia de Shakespeare essa “prisão” conota a maldade, a ganância e o desejo de poder, sendo as imagens como a “podridão, doença, corrupção, cancro, todas as que podem refletir o que acontece à Dinamarca” (HELIODORA, 2018, p. 188). A paisagem no poema é observada pelo eu-lírico também como uma prisão, no momento em que ele menciona as “grades vigiadas”, paisagem esta considerada por ele melancólica e entediante: “Madeireiras/ cercas elétricas”; “milésima igreja evangélica”.

É próprio de um poeta aproximar a realidade de elementos lexicais para alcançar uma nova realidade, pois “A imagem recolhe e exalta todos os valores das palavras sem excluir os significados primários e secundários.”. (PAZ, 1985, p. 130). É também Octavio Paz que, ao argumentar sobre a vocação imagética do texto poético, discute:

O poeta não descreve a cadeira: coloca-a diante de nós. Como no momento da percepção, a cadeira nos é dada com todas as suas qualidades contrárias e, no ápice, o significado. Assim, a imagem reproduz o momento de percepção e força o leitor a suscitar dentro de si o objeto um dia percebido. O verso, a frase, ritmo, evoca, ressuscita, desperta, recria. (1985, p. 132).

Logo, esses termos não estão isolados nos poemas, toda sua construção e organização colaboram para firmar esse efeito citado; a união das palavras permite, a partir do significado de cada uma, criar um novo significado: a nova imagem. Por esse motivo o autor escolhe itens concretos.

O “fim de tudo”, citado no verso 14 da terceira estrofe, aparece agora na última estrofe do poema: “morreremos de fome/ no quinto ato”. Eucanaã parece ter escolhido a peça do escritor elisabetano principalmente pela presença da morte tão comum às obras do dramaturgo. Em *Escuta*, o luto e a morte são temas recorrentes, aparece em poemas como “O Ruby Passion”; “Nessas horas num momento”; “4” (este presente na seção “Memórias póstumas”, cujo próprio título também remete a essa temática).

Heliadora (2018, p. 183), se dedica, desde o início de sua carreira acadêmica, a discutir questões recorrentes sobre a obra de Shakespeare. Em um momento, a autora afirma que:

Tudo em Hamlet provoca o pensamento, a conscientização; e a forma, os caminhos percorridos para a apreensão total da tragédia são, em si, parte do que deve ser dito, excitando-nos a percepção, permitindo-nos viver, graças à intimidade que podemos ter para com a obra, um pouco mais na dimensão de um Shakespeare.

O exercício da conscientização possibilitada pela obra de Shakespeare, essa intimidade que a obra, independentemente do tempo em que é lida, pode transmitir, parece ser similar à condição em que a voz lírica no poema de Eucanaã se encontra. O que é visto a partir de suas reflexões aparenta ser algo que só foi possível porque a peça do dramaturgo estava recente em sua memória.

A leitura do poema permitiu compreender o modo como a “escuta” é posta em ação e permite ao sujeito lírico expressar suas reflexões, estas que só foram possíveis justamente pelo olhar diferenciado para as coisas, possibilitando a conscientização do que na vida se aceita como normal: “cercas elétricas”; casas “vigiadas”. Fatores determinantes do desnude do belo e a exposição da realidade, ou a “obscuridade” do “presente”, como menciona Giorgio Agamben (2009, p. 63) em seu estudo “O que é o contemporâneo?”.

Anatol Rosenfeld (1996, p. 135), sobre a peça, pontua:

[...] Hamlet é a primeira grande obra em que se manifesta certo estado de espírito criado pelo Renascimento, isto é, em que o homem individual, vendo-se como seu próprio sentido e destino, enfrenta, solitário, o mundo – e experimenta a falência de todos os valores. Daí esse terrível sentimento de corrupção e decomposição que impregna a peça. Hamlet tem uma verdadeira obsessão da fugacidade e futilidade da vida [...].

O autor aclara sobre como esse “estado de espírito” visto na peça de Shakespeare é uma influência renascentista que colaborou para a riqueza de sua obra. No poema de Eucanaã vê-se algo diferente: neste, a voz lírica encontra-se em mundo moderno e contemporâneo. A paisagem que identifica-se como urbana é o elemento principal para diferenciar o estado de espíritos dos dois Hamlets.

A experiência foi o fator determinante para o processo compositivo, pois dela decorreu a escolha do intertexto e a assimilação com a voz lírica; esta que se encontrou em semelhante situação do personagem da tragédia. Sua experiência durante a viagem revelou uma necessidade de expressão gerada por incômodos, tensões e tédios causados pelo tempo longo no transporte e a vista da paisagem urbana.

Eucanaã também dialoga com Hamlet em um poema da obra *Sentimental* (2012). O poema “Recebi as nossas homenagens” faz essa referência por meio de um sujeito lírico insone e reflexivo:

Único homem acordado nesta noite, o apartamento  
apertado parece imenso; vagueio desacordado de tudo  
e sobretudo em desacordo comigo, único homem  
acordado no mundo; o teatro estreito assim vazio

parece largo, perambulo absoluto, príncipe estragado;  
não dormir é meu palácio; a Dinamarca, diminuta,  
parece dilatar-se enquanto palmilho o ar do quarto.  
Vem o dia, e o fantasma de meu pai não me aparece.  
(FERRAZ, 2016, p. 168).

A voz poética reflexiva nos poemas “A liberdade de seguir por esta via” e “Manter o cinto afivelado” e que em *Sentimental* também aparece, revela possíveis causas dessas inquietudes. O espaço nesta não é descrito como a causa principal, visto que, pelo título, há uma situação sobreposta e que volta à memória do sujeito a ponto de lhe causar insônia, e o quarto aqui colabora para a sensação de angústia, pois tudo que é pequeno é imenso para o indivíduo. Já naqueles, o espaço é a causa de tudo, principalmente por se encontrar em veículos que tornam sua observação limítrofe. No poema “Esta placa”, o primeiro da seção “Ruim”, há uma semelhança com os outros apresentados neste capítulo, uma vez que também apresenta um eu reflexivo:

Como se eu mesmo dissesse,  
como se eu próprio afirmasse  
(começa com *eu*, meu nome)  
que sou o que me nomeia:

lugar de não ser ainda,  
solo tão só prometido,  
projeto de geografia  
para depois de amanhã

Meu nome não sou agora  
moro no mundo futuro.  
Meu pai me deu esse nome  
sem que eu pudesse fazê-lo.

Mal posso escrevê-lo certo  
nos documentos que o pedem.  
Não existo no meu nome,  
coisa que vive sem mim.

Ele se diz sendo eu,  
este nome que me afirma,  
mas o que nele me aponta  
é também o que me acusa

de eu não ser o que ele diz.  
Queria viver sem nome,  
ser o que sou: eu-ninguém.  
Me chamarem – ei, você! –

e eu me reconheceria,  
perfeitamente não sendo  
senão uma coisa livre  
do que jamais prometi.

Mas à cara está colada  
(certas tintas não se apagam)  
esta placa, este engano  
à beira de mim-estrada.

Se terra, sou terra a terra,  
o agora sem vaticínios  
de um norte em que mel e leite  
jorrassem fáceis, sem dor.

Só existo em chão estreito,  
nuns versos de amor e morte,  
palavras ditas no escuro,  
fósforo, poço, você.

Sou o exilado do nome  
que carrego, vice-versa,  
sem ter nunca visto a pátria  
que minto quando me digo

toda vez em que respondo:  
como é que você se chama?  
Vou aos livros, não encontro.  
Pergunto. Não está no atlas.



E o infinito infinito.

A terra estará cumprida  
quando estiver concluída.  
Então, morarei ali,  
sob ela, dentro dela,

sem ser eu, sem eu, não ser.  
(FERRAZ, 2015, p. 17-19).

A referência que o poema faz é ao primeiro nome do poeta Eucanaã Ferraz, que é um neologismo, criado por meio do pronome “Eu” e do substantivo “Canaã”, fazendo referência a uma passagem bíblica. No poema a condição em que o sujeito se encontra remete a um aprisionamento causado pelo nome como para ele sendo uma placa colada à cara. Com isso, de modo similar aos outros poemas, a inquietude que, na voz lírica daqueles, é causada por não encontrar um lugar de fuga diante dos veículos, neste provém do “infinito infinito”, ou seja, do nome de batismo que não determina a possibilidade de ser mudado pelo indivíduo que o rejeita. Conforme faz referência à terra prometida de Canaã, ele aproxima esse espaço de seu nome: “Se terra, sou terra a terra, [...]”, mas o peso do nome é carregado por ele até a morte: “A terra estará cumprida/ quando estiver concluída./ Então, morarei ali,/ sob ela, dentro dela,/ sem ser eu, sem eu, não ser.”. (FERRAZ, 2015, p. 17-19).

O poema “A nítida impressão” também da seção “Ruim” apresenta uma situação semelhante à dos poemas “Manter o cinto afivelado” e “A liberdade de seguir por esta via”, em relação a uma voz lírica reflexiva:

Em certas brechas do sonho e da vigília  
quase vemos os fios que nos conduzem  
umas vezes com tal zelo umas vezes  
com tal desleixo. É quando

Nos movemos com a nítida impressão  
de um teatro atado aos ossos  
e de que somos arrastados  
contra a nossa própria vida.

Só o que chamamos absurdo  
parece dar a tudo algum sentido.  
(FERRAZ, 2015, p. 47).

O eu em primeira pessoa do plural é predominante no poema; revelando uma voz como parte do coletivo. A situação diz respeito a uma reflexão sobre perceber em si uma condição passiva: o corte da primeira estrofe para a segunda ilustra esse movimento referido como algo que conduz o sujeito ora com “zelo”, ora com “desleixo”. Ter um “teatro atado aos

ossos” ou ser “arrastado contra nossa própria vida” são impressões similares à condição da voz lírica dos poemas “A liberdade de seguir por esta via” e “Manter o cinto afivelado”.

#### 4.2. Errância em espiral: as faces do amor

Entender a errância da voz lírica nesta obra de Eucanaã pode sugerir que um dos meios pelo qual se pode ler sua proposta compositiva é um distanciamento de recursos da tradição. O antilirismo, por exemplo, visto principalmente por João Cabral de Melo Neto, é um deles.

No poema “Forma”, de sua obra *Martelo*, por exemplo, o eu-poético já manifestava essa recusa da “antilira” cabralina:

Palavras, arrumá-las  
de tal jeito  
– cilada –  
que se possa  
apanhar com elas  
um sentimento que passa.  
(FERRAZ, 2016, p. 525 ).

Eucanaã, conforme aparece corriqueiramente na crítica, procura desde muito tempo promover certo afastamento da perspectiva poética de João Cabral de Melo Neto, esse empenho permite à sua voz poética dialogar, esporadicamente, de modo direto com Cabral. Em uma entrevista encontrada na dissertação de autoria de Luisa de Carvalho, defendida na Universidade de Brasília, em 2014, ao ter seus poemas da obra *Rua do mundo* comparados a *Um cão sem plumas* de Cabral, o autor esclarece:

Meu diálogo com Cabral volta e meia aparece, mas tenho tentado que isso fique menos marcado. "A um toureiro morto" conversa com os vários toureiros do Cabral, mas é sobretudo um poema que já começa com o toureiro morto, enquanto em Cabral, a idéia do toureiro está relacionada à vitória do número, da metáfora, da matemática. O toureiro de Cabral vence o acaso, consegue ludibriar a morte instalando a sua dança de gestos mínimos. Ele quase não se move, é o gesto contido, essa é a lição cabralina, conseguir o máximo com o mínimo, mas a partir de um mínimo do qual se extrai muita coisa, isso Cabral faz belamente. Mas o meu toureiro já começa morto, quem tem a voz no poema é a camisa do toureiro, o pó, o chão. Quando eu mato o toureiro na verdade eu estou matando a ideia de que é possível sair vitorioso do acaso, da morte, acaba sendo um poema extremamente anticabralino, mas usando a imagem cabralina. [...] (FERRAZ, 2014, p. 98).

Um caminho que se pode seguir para entender como o poeta reflete sobre a própria poesia é observar as marcas intertextuais. A crítica francesa Tiphaine Samoyault discute sobre intertextualidade partindo da concepção de que todo texto é uma reescrita. Em um tópico da obra, a autora pontua: “[...] do mesmo modo que um novo amor faz nascer a lembrança do antigo, a literatura nova faz nascer a lembrança da literatura”. (2008, p. 75). Conforme aparece no subtítulo em francês da obra da estudiosa, é justamente essa nova literatura que permite entender e reconhecer, grosso modo, a intertextualidade como a memória da literatura, pois:

Mesmo quando ela se esforça para cortar o cordão que a liga à literatura anterior, quando ela reivindica a transgressão radical ou a maior originalidade possível (ser sua própria origem), a obra põe em evidência esta memória, já que, aliás, se separar de alguma coisa é afirmar sua existência. (SAMOYAULT, 2008, p. 75).

São muitos os exemplos de intertextualidade e vão desde a citação explícita às reminiscências pouco evidentes à primeira vista. A autora percorre parte da ampla discussão em torno desse recurso cujo termo, segundo ela (SAMOYAULT, 2008, p. 15-16), foi disseminado por Júlia Kristeva, que por sua vez se baseou nas reflexões sobre interdiscursividade do filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin.

Giorgio Agamben (2009, p. 69) reflete que “a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo”. A partir disso pode-se dizer que um dos meios pelo qual o poeta alcança essa percepção é através da *escuta* dos ecos passados, com isso entra-se novamente no âmbito da intertextualidade, esta que, segundo Toledo (1996, p. 158): “[...] é, na verdade, um recurso fulcral da obra literária. Seja na poesia ou na narrativa, a intertextualidade é o elemento que carrega os ecos das influências, passadas e presentes, que formam a estrutura básica do texto.” (similar à concepção de memória da literatura proposta por Samoyault, mencionada anteriormente). Além disso, essa escuta possibilita à voz lírica de alguns poemas de Eucanaã um procedimento autorreflexivo. A prática intertextual na poesia é, também, um recurso redundante, porque são várias as razões que levam um poeta a persistir no diálogo com a tradição.

No capítulo anterior foi observado o constante deslocamento da voz lírica, mas esse trânsito também acontece quando há uma relação de voltar ao passado e escutá-lo. Esse salto temporal deve ser observado principalmente quando, no poema, o autor fizer isso para refletir sobre a própria poesia e não somente recorrer ao intertexto com um objetivo nostálgico, é o

caso do poema “Escada” que dialoga com o clássico soneto de Camões, “Transforma-se o amador na coisa amada”, este que será o principal objeto de discussão neste capítulo.

O poema está presente na segunda seção do livro, “Alegria”. Nesta seção, já com o primeiro poema, é perceptível uma voz lírica com tom de indagação, dedicada a formular cenas que colocam em questão o que de fato é a “Alegria”, conforme foi mencionado na introdução deste estudo:

[...]  
 Te convence  
 de que a luz as coisas a palavra a sombra  
 são a mesma matéria? Há sempre aviões  
 a postos para cidades-mares de papel?  
 Te espicaça? Te desafia a dizer não?  
 Não dizes? Não dirás?

Diz-me então: é a alegria?  
 (FERRAZ, 2015, p. 58).

Nesta seção, o tom narrativo também aparece, dialogando às vezes com gírias populares, principalmente em um poema que retoma a figura do fumante, este que agora vem acompanhado: “[...] porque a mulher disse ao homem/ vá ver se eu estou na esquina// ele foi.// E lá estava ela. Na esquina/ Só que mais leve mais doce mais bonita.// Dali mesmo foram juntos/ comprar cigarros para sempre.”.(FERRAZ, 2015, p. 59-60). Ou então aparece personificando uma figura clássica da cultura popular para que o leitor observe cenas do cotidiano e da consciência de um sujeito como a cigarra, no poema: “[...] Ninguém quer casar com a dona baratinha// Mas ela quer amor./ Ela quer amar [...]”. (FERRAZ, 2015, p. 61). Tais intertextos possibilitam visualizar o movimento das vozes líricas do livro. No poema em que ela dialoga com Hamlet, por exemplo, sua proximidade com o personagem shakespeariano é explícita, enquanto a cigarra e a baratinha são contempladas de longe. Desse modo é possível observar em quais momentos a voz lírica se identifica com a figura do intertexto e quando dela toma distância, mas que mesmo assim chama a sua atenção por algum motivo.

O poema “A liberdade de seguir por esta via”, mencionado acima e analisado no capítulo anterior, possui alguns pontos semelhantes com o poema “Escada” da seção Alegria, que será discutido a seguir. O primeiro ponto é a presença de um intertexto em segundo plano, o segundo é a proximidade que a voz lírica possui com a figura de ambos. As inquietudes do primeiro derivam do sentimento de aprisionamento dentro do veículo, no segundo dentro da própria imaginação do amador. Uma figura que dialoga com o soneto de Camões: “Transforma-se o amador na coisa amada”.

Segundo estudo de Bárbara Spaggiari (2012, p. 58), o soneto camoniano foi inspirado no poeta italiano Francesco Petrarca, mas considera-se aqui a relação do poema de Eucanaã mais próxima de Camões, pela repetição dos versos em português, não em italiano. Assim, a respeito do soneto, a autora observa que:

[...] o desejo é entendido como falta, e portanto como aspiração a obter aquilo que falta (neste caso, o amante deseja a união com o objeto amado). No sistema aristotélico, porém, também a matéria é definida como privação, porque, na sua origem, é desprovida de forma. Daí decorre que a matéria necessariamente procura a forma para poder existir. (SPAGGIARI, 2012, p. 58).

No poema de Camões, o amador e a coisa amada se unem num único ser pela “virtude do muito imaginar”, mas essa união constrói através da imaginação uma semideia que aos poucos se desdobra na ideia do poema enquanto modo de expressão: “[...] o vivo e puro amor de que sou feito,/ como matéria simples busca a forma.”. (CAMÕES, 2015, p. 163). A ideia que ainda está intocada pela palavra poética é similar à experiência pessoal vivenciada por Paul Valéry exposta em seu ensaio “Poesia e pensamento abstrato”:

[...] a diferença profunda que existe entre a produção espontânea através do espírito — ou melhor, através do *conjunto de nossa sensibilidade* — e a fabricação das obras. Na minha história, a substância de uma obra musical me foi dada liberalmente; mas sua organização, que a teria prendido, fixado, redesenhado, faltava-me. (VALÉRY, 2007, p. 231; grifos do autor)

Desse modo, o poeta não tinha a ideia de forma, mas sim, os sons e os ritmos que lhe vieram à mente durante um momento cotidiano. Logo, podem-se ver em Camões as semelhanças entre amor e poesia no ato de buscar a forma:

Transforma-se o amador na cousa amada,  
por virtude do muito imaginar;  
não tenho, logo, mais que desejar;  
pois em mim tenho a parte desejada.

Se nela está minha alma transformada,  
que mais deseja o corpo de alcançar?  
Em si somente pode descansar,  
pois consigo tal alma está liada.

Mas esta linda e pura semideia,  
que, como o acidente em seu sujeito,  
assi coa alma minha se conforma,

está no pensamento como ideia:  
e o vivo e puro amor de que sou feito,  
como a matéria simples busca a forma.  
(CAMÕES, 2015, p. 163).

No poema de Eucanaã vê-se, primeiramente, um movimento contrário, pois em Camões o transformar-se na amada, e depois a comparação disso com o pensamento buscando a forma (semelhante à poesia), já aparece de início. Eucanaã, por sua vez, não fala abertamente do amor buscando a forma, e a relação com a coisa amada só aparece após algumas imagens. A voz lírica de “Escada”, ainda um pouco distante do discurso em primeira pessoa, parte do poema, da construção de imagens para no fim transformar-se na coisa amada. O autor encadeia os versos através do *enjambement* tentando criar a imagem do movimento em espiral da escada como sendo o caminho percorrido pelo sujeito lírico a um determinado destino. Doze versos englobam um ritmo marcado por uma constante que será observada mais adiante.

1. De transformar-se o amador na coisa amada
  2. transformam-se o pescador em peixe o capitão
  3. em arma em piano o pianista em desastre
  4. o equilibrista o arquiteto desaparecido
  5. quem sabe converteu-se em luz no livre
  6. alto vão da escada
  7. e como ela em espiral
  8. transformam-se em madrugada a namorada
  9. em ácido o químico em mágica o mágico em livro
  10. o bibliotecário em poeta o poema o poema em água
  11. e por virtude de muito imaginar hoje sou você
  12. graça – de ver em mim a parte desejada.
- (FERRAZ, 2015, p. 68).

Por meio de paráfrase dos primeiros versos do soneto camoniano, o poema já se inicia com esse diálogo. Ao utilizar a preposição “De”, o poema de Eucanaã pode aludir a uma condição; de tanto transformar-se na coisa amada, um fenômeno semelhante acontece, então, com a conversão do “pescador em peixe”, do “capitão em arma”, do “pianista” em “piano” e do “equilibrista” em “desastre”. As imagens desses seres, bem como a do “arquiteto desaparecido”, podem se assemelhar à imaginação do poeta durante esse percurso; uma figura apaixonada em busca da poesia. O poema “Trapézio”, de Ana Martins Marques tem um sentido semelhante ao falar que até mesmo o ato do trapezista em uma apresentação circense também é uma forma de amor:

Uma vez vendo um número de circo  
 apenas razoável  
 à noite  
 numa praça do interior  
 (tédio e susto, alcoóis fortes, lua baça)  
 foi que eu me dei conta de que

nunca houve um trapezista  
que não estivesse apaixonado.

Todos os poemas são de amor.  
(MARQUES, 2009, p. 28).

Tem-se, portanto, o transformar-se em luz como um desejo amoroso do arquiteto. Figura esta que pode se assimilar com a poesia matemática de João Cabral de Melo Neto. Um exemplo adequado é o poema “O engenheiro”:

A luz, o sol, o ar livre  
envolvem o sonho do engenheiro.  
O engenheiro sonha coisas claras:  
superfícies, tênis, um copo de água.

O lápis, o esquadro, o papel;  
o desenho, o projeto, o número:  
o engenheiro pensa o mundo justo,  
mundo que nenhum véu encobre.

(Em certas tardes nós subíamos  
ao edifício. A cidade diária,  
como um jornal que todos liam,  
ganhava um pulmão de cimento e vidro).

A água, o vento, a claridade  
de um lado o rio, no alto as nuvens,  
situavam na natureza o edifício  
crescendo de suas forças simples.  
(MELO NETO, 2008, p. 45-46).

A metapoesia cabralina manifestada nesse poema descreve o material do engenheiro-poeta que será utilizado para o processo compositivo. O foco nesses objetos transparece uma ideia de poesia que se molda a partir do pouco: “coisas claras” garantem a realização da imagem de um mundo justo que não é encoberto por um véu. A partir da leitura dos dois poemas, é possível observar os caminhos que ambos seguem para compor sua poesia. Eucanaã apresenta a formulação da imagem surreal de um arquiteto convertido em luz. Desse modo, enquanto Cabral criava imagens que pendiam para o caminho da luz, em Ferraz o sujeito é a própria luz. Os poetas usam figuras e imagens similares para manejá-las de diferentes modos. Isso reflete o contexto literário em que cada um se encontra.

O “equilibrista” do poema “Escada” revela um tipo de ato amoroso ao exercer sua profissão cuja função é se equilibrar. Com isso, o sujeito lírico coloca em execução o processo imaginativo de criar o poema, e que para ele é justamente o ato amoroso assim como o equilíbrio, podendo revelar um pouco da visão de criação para Eucanaã Ferraz. Muito similar ao poema “O equilibrista” de seu livro *Rua do mundo*:

Traz consigo resguardada  
certa idéia que lhe soa  
clara, exata.

No entanto, hesita: que palavra  
a mais bem medida e cortada  
para dizê-la?

Enquanto não lhe vem o verso, a frase, a fala,  
segue lacrada a caixa  
no alto da cabeça.  
(FERRAZ, 2016, p. 356)

As diferenças entre os dois poemas se dão pelo fato de, no de 2004, o abismo e o desastre não são o foco, estão apenas sobre o equilíbrio, ou seja, o poeta é o foco principal; ele encontra-se em um momento de imaginação, pelo prazer de pensar nas formas possíveis do poema antes de ir ao papel. No poema “Escada”, por sua vez, o mesmo abismo é agora colocado em destaque.

A escada é, então, esse caminho do amador cujo objetivo é transformar-se na coisa amada. E a partir da chegada da ideia de poesia, na qual o poeta/amador se convertera, ele inicia sua tessitura poética, conseguindo transformar:

[...] em madrugada a namorada  
em ácido o químico em mágica o mágico em livro  
o bibliotecário em poeta o poema o poema em água  
(FERRAZ, 2015, p. 68)

Após se perder “no livre alto vão da escada” a imaginação do poeta/amador, representada pela escada e seu percurso, revela também outros tipos de amores, como: a “namorada” que se transforma na “madrugada”, sendo este um momento cotidiano desejado pelos amantes; imagem alcançada pela rima dos sufixos “-ada” que aproxima os dois termos.

A imaginação é ainda mais fantasiosa no momento em que o “químico” se converte em “ácido”, o “mágico” em “mágica”, o “bibliotecário” em “livro”. Tudo isso são exemplos da relação amador/coisa amada, bem como o “poema” que quer ser “poeta”, invertendo a ordem sintática e depois voltando ao normal com o “poema” que quer ser “água”. Neste fragmento, as inversões desenvolvidas fazem com que o “poema” fique no centro de uma simetria. Com isso, o poema deseja duas coisas: ser poeta e ser água. É nesse jogo de sentidos que o sujeito lírico se cria e emite a poesia. Para Octavio Paz:



Só no poema a poesia se recolhe e se revela plenamente. É lícito perguntar ao poema pelo ser da poesia, se deixamos de concebê-lo como uma forma capaz de se encher com qualquer conteúdo. O poema não é uma forma literária, mas o lugar de encontro entre a poesia e o homem. O poema é um organismo verbal que contém, suscita ou emite poesia. Forma e substância são a mesma coisa. (PAZ, 1985, p. 17).

O que se observa no poema de Eucanaã Ferraz, tendo como apoio o que diz Octavio Paz, é a condição de um poema colocado como amador; e se o poema, naqueles versos, ama o poeta e a água, ele só se completa quando se transforma em ambos. É dessa transformação que nasce a poesia. Pela mão do poeta, o poema está se criando e se modificando para alcançar a poesia.

Imaginação é também tema do poema “Lembrador” da mesma seção do livro. Nesse poema o primeiro verso faz uma relação dialógica semelhante ao do poema “Escada” quando retoma Camões:

No meio do caminho ou no fim tanto faz.  
Estanca. E se recorda de haver pensado algo  
que talvez precedesse em claro – sente-o assim –  
essa hora escura difusa. Mas o que era?

Estanca. Interrompido não pelo que se acendera  
outrora ou por uma nova trama fazendo-se  
agora sobre o pátio vazio; interceptara-o  
a sensação, corpórea, de haver pensado algo

e com isso, quem sabe, decifrando uma coisa  
decisiva, à maneira de uma – misteriosa? não –  
de uma laboriosa sílaba que faltasse sentido

e, no entanto, esquecera. Daí, o queixo  
em repouso sobre os artelhos, atingido  
pela perplexidade, os músculos retesados  
pela dúvida, de tal modo que – repara –

quem o visse assim chamá-lo-ia *pensador*.  
Não é. Ele apenas se lembra de que um dia  
tomara em suas mãos – que importância teria?  
pouco importa? que me importa? – um pensamento.

Seria mais leve esquecer, seria mais certo deixar que tudo sumisse  
no instante e ele, finalmente livre da ideia  
e da memória, fosse – imagine – o imaginador.  
(FERRAZ, 2015, p. 85-86).

O primeiro verso pode aludir ao poema “No meio do caminho” de Drummond ou também estar dialogando com o poema “No meio do caminho”, de Olavo Bilac. Em aula ministrada sobre Drummond disponibilizada para o canal do *YouTube* do Instituto Moreira Salles, o poeta Eucanaã Ferraz apresenta o poema “No meio do caminho” e em um momento

expõe que o poema faz referência também aos primeiros versos do primeiro canto de “Inferno”, de Dante Alighieri e também à passagem do gigante Adamastor de *Os Lusíadas*. Aqui a associação a Drummond ocorre por meio da recorrência do diálogo que Eucanaã Ferraz faz com o poeta de Itabira, mas é notório como outros poetas também estão nesse percurso e como a literatura dialoga historicamente.

A voz lírica apresenta um indivíduo análogo à figura do poeta impedido de seguir adiante. A memória evocada como inquietação causa o estancamento pelo esforço de tentar lembrar-se da “sílabas que faltasse sempre/ em tudo para que tudo fizesse sentido [...]”, como aparece em outro verso do poema, mas essa tensão é desgastante, o que sugere é se livrar “da ideia/ e da memória” e permitir a presença da imaginação. Nesse mesmo sentido é a “virtude de muito imaginar” que a voz lírica de “Escada” menciona, pois ter alcançado pensamento, como diz no poema acima, ainda não é algo suficiente para denominar o poeta de pensador. O eu do poema “Lembrador” deseja ser poeta, e, para ele, ser poeta é imaginar. Observando essa questão pode-se compreender que é somente com a imaginação que é possível, no contexto agora de “Escada”, transformar-se na coisa amada.

Em “Escada” é notório que a sua própria estrutura ilustra o movimento da escada em espiral; tal movimento é alcançado a partir de uma redundância sonora, como no caso da conjunção “em” que aparece 13 vezes durante o texto; se assemelhando ao ritmo ordenado dos degraus da escada. A partir disso, é perceptível que, se o poema descreve a ilustra a imagem de um percurso imaginativo, esse percurso é curvo (diferentemente da estrutura retilínea da escada convencional) e assume uma espiral, cujo processo é mais lento; oscilando de uma curva para outra, ou seja, há o ponto de partida e o destino, mas a duração do caminho dependerá do objeto que se usa para tal. O objeto “escada” mais convencional permite a quem utiliza observar uma direção fixa, e saber o que está aos seus lados, diferente da escada em espiral, na qual enquanto se atravessa uma curva não se vê a outra, assim como a imaginação ocasionada pela escuta induz ao movimento da formação de imagens mentais. Pode-se então observar as semelhanças sonora e gráfica das palavras: **ESCAdA/ESCutA**.

Pode-se estabelecer uma leitura em que o título do poema sugere a imagem de sua estrutura: assim como os hipérbatos camonianos são análogos ao movimento da escada espiral, o mesmo é perceptível no poema de Eucanaã. A diferença formal dos poemas é o que permite visualizar qual está mais distante da escada helicoidal e qual está mais perto. Ao observar que o primeiro concentra os traços do soneto tradicional, enquanto o segundo revela aspectos do verso livre, considera-se o poema de Eucanaã mais próximo da imagem da escada espiral.

A voz lírica revela um processo da criação poética, bem como a relação do criador/amador com a poesia/coisa amada. É nesse processo que se nota a tensão do poeta em relação à dificuldade compositiva, permitindo-se ser até um “equilibrista” que se transforma no “desastre” ou um “químico” que se transforma em “ácido”. Para chegar ao objetivo de transformar-se na coisa amada o eu do poema faz comparações: ser poeta é amar como o arquiteto ama a luz; o capitão, a arma; o pianista, o piano, etc. Assim, ao mesmo tempo em que o poema executa um diálogo com a tradição, ele também metaforiza a construção poética.

A observação dos termos existentes no poema de Eucanaã ilustra o poder da linguagem poética em detrimento de sua vocação imagética. Os termos no poema aparecem primeiramente junto daquilo que possui maior proximidade semântica<sup>8</sup>: pescador/peixe; capitão/arma; piano/pianista; desastre/equilibrista; arquiteto/luz; mágica/mágico; ácido/químico; livro/bibliotecário; poeta/poema. Contudo, essas palavras, desde o título, se encontram todas no mesmo poema, e é justamente o trabalho do artista que faz com que essa união forme a imagem, pois “[...] toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si”. (PAZ, 1985, p. 120). A imagem alcançada em “Escada” é justamente o espiral, sendo este uma metáfora do processo imaginativo, em que se pode ver o seu movimento; a metamorfose de seres em coisas. Um sujeito lírico que se desloca para o objeto e se transforma muitas vezes até o objetivo final.

e por virtude de muito imaginar hoje sou você  
graça – de ver em mim a parte desejada.  
(FERRAZ, 2015, p. 68)

O poema se encerra com a imagem da relação íntima do “amador” com a “coisa amada”, que “por virtude de muito imaginar”, ou seja, de tanto pensar na coisa amada, se transforma nela. Durante todo o tempo de trabalho que a imaginação se pôs a executar, ela finalmente se cristaliza, atinge o objetivo: pensava no poema e agora ele surge, mas não se encerra ali, uma vez que, sendo perceptível pela ausência de pontuação em todo o poema que ilustra um plano de imagens dispersas, mas que se complementam de certa forma, ele só se converte em poesia quando a voz lírica aparece falando em primeira pessoa, após a abertura do travessão que corta uma parte do poema de outra: O indivíduo se une na figura de “graça/coisa amada”, que, sincronicamente, também enxerga nesse Ser a “parte desejada”. Formam-se um único Ser: o amor.

---

<sup>8</sup> Algo diferente acontece em “madrugada/namorada” e “poema/água”, uma vez que num sentido exterior à poesia não possui relação semântica. Mas no interior do texto colaboram para o trabalho imagético que está sendo construído. O primeiro sugere a metáfora do momento dos amantes e o segundo da água como poesia.

No trecho “hoje sou você [...] graça”, a palavra graça está como um substantivo comum, cujo significado remete à graça divina. Por mais que, de acordo com Combe, “o uso da primeira pessoa não constitui absolutamente nenhuma garantia de “autenticidade”, isto é, de referencialidade [...]” (COMBE, 2010, p. 122), uma segunda leitura pode classificar tal verso como uma marca autobiográfica manifestada na voz lírica, uma referência ao nome da esposa do poeta Eucanaã Ferraz. Seu nome é recorrentemente mencionado em seus livros, um artigo de Alexandre Vidal Porto apresenta um pouco de como esse nome tem prioridade em suas dedicatórias:

No Ciep de Nova Aurora, conheceu a alagoana Graça, alfabetizadora no projeto, com quem está casado há 33 anos. Ele diz que se apaixonou irremediavelmente quando Graça fez uma observação sobre as flores estampadas em um de seus vestidos de infância. [...] Moravam no mesmo bairro, e Eucanaã fez o pedido de casamento no ônibus, a caminho do Ciep no qual ambos trabalhavam. "Graça é um dos meus temas poéticos, meu amor, minha melhor amiga, tenho com ela uma relação inamovível, que sustenta qualquer instabilidade no fluxo," define. Como diz um de seus amigos, o escritor Francisco Bosco: "Não existe Eucanaã sem Graça". (PORTO, 2022, p. 7).

Presente na dedicatória do livro e no título do poema da página seguinte ao desta análise, a partir do nome Graça é possível observar a intertextualidade que ele faz dentro do próprio livro:

Milhões de palavras derramadas inúteis  
mas teu rosto não; árvores tombadas livros  
partidos tudo se vende mas teu rosto não;  
sangue de cidades e crianças mas teu rosto  
segue limpo; em cada canto um inimigo;  
no teu rosto não; rosto onde não cabe  
a guerra; rosto sem irmão; teu rosto  
o teu nome o diz.”  
(FERRAZ, 2015, p. 69).

De modo similar a relação do sujeito lírico com os personagens Hamlet, a cigarra e a formiga, sua relação com o nome, não necessariamente o nome Graça, mas sim a relação do indivíduo com o que o nomeia, revela também algumas inquietudes. O poema “O nome” de autoria da poeta brasileira Orides Fontela acompanha essa questão de modo pouco diferente:

A escolha do nome: eis tudo.

O nome circunscreve  
o novo homem: o mesmo,  
repetição do humano  
no ser não nomeado.

O homem em branco, virgem  
da palavra  
é ser acontecido:  
sua existência nua  
pede o nome.

Nome  
branco sagrado que não  
define, porém aponta:  
que o aproxima de nós  
marcado do verbo humano.

A escolha do nome: eis  
o segredo.  
(FONTELA, 2019, p. 89)

O nome, especificado ou não, como assunto do poema também permite visualizar o quão próximo a voz lírica está dessa questão e o que ela lhe causa. No poema de Orides Fontela, o que está em jogo é a escolha do nome. Algo que ao mesmo tempo em que é tudo, pois todos o carregam em si, uma vez que a existência “pede o nome”, é também segredo, mistério. Já no poema “Esta placa” de Eucanaã, o nome não é um segredo, pois o sujeito sabe da sua origem. O que lhe causa angústia é justamente ter um nome específico que não o completa.

Se o poema “Esta placa” faz jus ao título “Ruim” da seção em que se encontra, por manifestar um sentimento de angústia, na seção “Alegria” o nome como pertencente ao outro também revela coerência com seu título. O exemplo do nome Graça está explícito no poema “Escada” e no título do poema seguinte, mas logo adiante o poema “Digo” possui o nome do outro como assunto:

Imagino que seu nome é outra areia  
outra fábula outro nu outro tédio outro ladrilho.  
Ainda assim é você. Se seu nome fosse outro  
do outro lado da linha outro nervo outra nostalgia  
ainda era você e só por isso acenderia a alegria  
de o ser mesmo que seu nome não valesse o cinema  
mínimo de o escrevermos numa página e pudesse até  
não pertencer a este mundo e tivesse que ser dito  
com luvas de borracha. Nome que andasse descalço  
mas sem queixa de sorte porque ainda assim  
quebravam nos seus passos as tardes de junho.  
Podia ser um nome que não cantasse que  
mal se sentisse que não conduzisse ao coração  
dos velhos trens de carga. Mas seu nome  
longe disso é berilo abrindo seu brilho na língua  
cada vez que o digo. Frondoso é e sob sua sombra  
descansa talvez uma onça e na mais alta sílaba  
um inseto finca seu alfinete e zine.  
Mas podia não ser nada disso. Seria por exemplo

onde batesse aleatório o dedo na página do dicionário,  
imagino. E deduzo que enquanto houver nomes  
sobre a Terra haverá discórdia e haverá poemas.  
(FERRAZ, 2015, p. 71).

Um jogo de transformações é o que caracteriza a articulação da linguagem no poema de Eucanaã Ferraz. A escada é a representação metafórica da escuta do indivíduo, sua imagem recebe movimento dentro do poema, enquanto a voz lírica traça o seu caminho, ela está sujeita a tudo o que o exterior pode lhe proporcionar por ser aquela que detém a capacidade de ouvir com atenção. Ao escutar o mundo, o sujeito é colocado em posição de questionamento até de sua própria existência. Ao alcançar a imagem da espiral, o poeta ilustra o próprio percurso da vida do indivíduo e sua relação com o mundo, não tão distantes do sentimento mais íntimo e da tensão como próprios do sujeito que busca o amor. E nisso revelando, portanto, os diferentes tipos de amor.

Vê-se, também, como o poema contempla os três sentidos que o enunciador do poema “1” afirma; e que neste estudo faz parte do norteamento para entender as diferentes faces da voz lírica assumida. A redundância da voz lírica manifestada no exercício de muito imaginar; a errância como processo de passar por diferentes caminhos e por meio deles escutar outros diferentes tipos de amor; e a perfeição representada pela graça divina e pelo único ser formado pela união do amador à coisa amada.

O quarto capítulo deste estudo abordará com maior atenção essa questão da “perfeição”. Pretende-se observar os desdobramentos possíveis que esse termo pode alcançar com relação ao que a voz lírica dos poemas se compromete em trazer.

## 5. À ESCUTA DO PERFEITO

Um dos modos de deslocamento da voz lírica na poesia é o processo da alteridade; tal recurso foi muito usado pelos simbolistas no século XIX. Esse processo foi observado brevemente no capítulo anterior e diz respeito ao processo de deslocamento de si para o outro feito pela voz lírica. Ao ir ao encontro ao corpo do outro, a voz lírica passa por uma transformação e depois retorna para seu corpo; agora com outra visão de mundo. Isso ocorreu no poema “Geografia”, quando o sujeito contemplava a memória do outro e isso interferia na sua visão do mundo; o mesmo com o sujeito lírico de “A liberdade de seguir por esta via” que, durante todo o percurso da viagem seu olhar focava em diversos pontos específicos na paisagem que se seguia e o permitia diferentes reflexões sobre o que via; e o mesmo com o poeta/amador de “Escada”, que exemplificou vários tipos de transformações exercidas a partir do movimento do sujeito até o objeto. Neste capítulo será observado a origem, ou melhor, as manifestações mais significativas do processo de alteridade e no que consiste essa característica do eu que fala nos poemas.

Paul Valéry (2011, p. 67) sugere o período entre 1860 a 1900 para a observação do movimento francês conhecido como simbolista. O autor chega a esse período com uma bagagem historiográfica apoiada em três categorias que servirão para classificar obras e autores, são elas: clássico, romântico e realista. Todavia, o crítico se depara com um impasse. Algumas obras não se encaixam em nenhuma dessas categorias:

Nenhum dos nossos três montes as admite. Ou elas apresentam características completamente diferentes daquelas previstas em nossas definições, ou misturam características que havíamos separado muito bem. (VALÉRY, 2011, p. 68).

Partindo desse questionamento, o autor chega a afirmar não existir uma estética que se possa chamar “simbolista”, uma vez que, dentro desse movimento, os autores que não se enquadravam totalmente na estética vigente da época ou nos períodos anteriores também possuíam diferenças entre si, e ainda: “a única coisa em comum entre elas é o próprio gesto que as separa identicamente das três pilhas.”. (VALÉRY, 2011, p. 68). Tendo em vista o caráter rebelde dessas obras, o que o autor observa de concordância entre esses escritores é o fato de que eles

[...] desdenham a conquista do grande público. E não só se recusam deliberadamente a atrair o grosso dos leitores (no que se distinguem dos realistas [...]), mas, além disso, recusam também, nitidamente, o julgamento das pessoas ou dos grupos que

estão em condições de influenciar as classes mais em evidência. Desprezam ou ridicularizam as sentenças e as chacotas dos críticos mais bem estabelecidos nos folhetins mais imponentes [...] E, ao mesmo tempo, rejeitam as vantagens do favor público, depreciam as honras e, ao contrário, exalta seus santos e heróis, que são também seus mártires e modelos de virtudes. Todos aqueles que admiram, sofreram: Edgar Poe, morto na extrema miséria; Baudelaire, perseguido; Wagner, vaiado no Opéra; Verlaine e Rimbaud, vagabundos e suspeitos; Mallarmé, ridicularizado pelo mais ínfimo cronista; Villiers, que se deita no chão de uma água-furtada, perto da pequena valise que contém seus manuscritos e seus títulos do Reino de Chipre e de Jerusalém. (VALÉRY, 2011, p. 70).

Conforme mencionado por Valéry, o jovem Jean-Nicholas Arthur Rimbaud é um dos poetas que desponta nesse período e colabora para o cenário literário moderno que se instaura. Dono de uma poesia que Friedrich (1978, p. 64) apelida de “aguda”, Rimbaud, segundo o crítico, possuía influência de Baudelaire entre outros autores anteriores e contemporâneos. Viveu entre 1854 e 1891, tendo escrito apenas na adolescência e interrompido sua escrita aos dezenove anos.

Friedrich (1978, p. 62) afirma que um dos objetivos da poética de Rimbaud era “chegar ao desconhecido”. Segundo o autor, sua primeira fase era de uma poesia mais acessível e culminando na obscuridade e no esoterismo da segunda, como, por exemplo, em sua última obra *Une saison en enfer*. Seus versos são repletos de inquietudes e imagens grotescas cuja realidade fora corroída pela feiura que marca seu estilo e faz disso uma ruptura com a tradição. Para o crítico, esse “espírito de seu tempo” está relacionado ao fato de que

O passado tornando-se um peso, devido ao extinguir-se da genuína consciência de continuidade e à sua substituição pelo historicismo e pelas coleções em museus, produz em alguns espíritos do século XIX uma reação que conduz à repulsa a tudo aquilo que é passado. (FRIEDRICH, 1978, p. 65).

Não somente na temática que Rimbaud ficou conhecido e disseminou a descontinuidade com a tradição. Um grande marco do seu estilo e proposta compositiva é o processo da alteridade, um aspecto encontrado antes em Charles Baudelaire, mas aprofundado por ele e que também pode ser visto em escritores posteriores a sua época.

Segundo Michel Collot, havia uma lógica paradoxal iniciando-se na poesia moderna do século XIX em que o sujeito lírico “repousaria não mais no princípio de identidade, mas em uma “relação de alteridade”, na qual o Mesmo e o Outro deixariam de excluir-se, para incluir-se mutuamente.”. (COLLOT, 2005, p. 30). Esse fenômeno, segundo o autor, instaura uma inovação na poesia, fazendo com que a linguagem explore a si mesma através da contemplação de um símbolo:



Baudelaire chamava de profundidade esta outra dimensão inscrita no próprio seio de nosso mundo, e que pode “revelar-se inteira no espetáculo, por natural e trivial que seja, que temos diante dos olhos”. Para quem sabe abrir-se para essa profundidade da vida, “o primeiro objeto que aparece se torna símbolo falante”, isto é, ao manifestar-se, é outra coisa que ele manifesta. Esses propósitos baudelairianos, que inauguram o Simbolismo, fundam também, a meu ver, toda uma tendência da modernidade poética que não busca a alteridade em experiências-limite, ou em algum ponto sublime, mas em experiências quotidianas. É especialmente o caso de uma boa parte da poesia francesa do pós-Guerra, que, em reação ao surrealismo, desconfiando das facilidades do imaginário ou do ocultismo, mostrou-se atenta à alteridade das coisas mais simples. (COLLOT, 2005, p. 31).

Dentro dessa perspectiva, o jovem Jean-Nicholas Arthur Rimbaud releva uma poética de cunho mais objetivo. Para o poeta, o transferir-se para o outro é um processo de ver neste algo que o faz reinventar-se e transformar-se. Desse modo “O sujeito torna-se, assim, para ele mesmo, seu próprio objeto, pela “cultura de sua alma” e de seu corpo, ele trabalha para sua metamorfose [...]”. (COLLOT, 2013, p. 230). Em cartas ao seu professor Paul Demeny, Rimbaud já manifestava sua pretensão para com essa poesia: “Sem contar que a sua poesia subjetiva será sempre horrivelmente insípida. Um dia, espero – e muitos esperam a mesma coisa – hei de ver em seu princípio a poesia objetiva [...]”. (RIMBAUD, 2009, p. 35).

Como exemplo de toda a questão discutida pelo ensaísta, um dos textos mais conhecidos de Rimbaud, em que é possível visualizar melhor como se configura o movimento do sujeito com o objeto, é o poema “Vogais”:

A negro, E branco, I rubro, U verde, O azul: vogais,  
Um dia ainda desvendo suas fontes latentes:  
A, negro veludo de moscas esplendentes  
Que zumbem ao redor de ácidos lodaçais,

Golfos de sombra; E, vapor, tenda alvorecente,  
Lanças de gelo, reis brancos, fremir de umbelas;  
I, púrpura, escarro escarlata, bocas belas  
A sorrirem fúrias ou embriaguez penitente;

U, ciclos, puras vibrações verdes do mar,  
Paz de animais pelos pastos, paz a enrugar  
Frontes em que a alquimia imprime agudos folhos;

O, supremo Clarim pleno de sons profundos,  
Silêncio transposto pelos Anjos e os Mundos:  
– O! o Ômega, raio violeta de Seus Olhos!  
(RIMBAUD, 2020, p. 57)

O enunciador apresenta primeiramente uma cor para cada vogal. Há uma voz poética em terceira pessoa desdobrando a realidade linguística do som das vogais, transformando-as num arco-íris de imagens figurativas, logo são, nesse poema, objetos que carregam símbolos, criam as imagens do referente ao qual podem pertencer. Pelo princípio da alteridade, o sujeito

se desloca até o objeto (as vogais) e o contempla, dá lugar a ele. Dessa experiência ele se transforma e o mundo passa a ser outro: “O! o Ômega, raio violeta de Seus Olhos!”, a partir da sua observação, esta que, como Collot descreveu, não repousa sobre um ponto sublime, mas para os seres e as coisas banais do cotidiano.

O sentido para o qual a atenção deve se voltar, de acordo com Collot, é semelhante ao procedimento da escuta manifestado na obra homônima de Eucanaã Ferraz. Pode-se observar esse procedimento no poema “Cada pétala pondera”:

É apenas uma dessas flores de plástico vendidas  
 aos milhares em qualquer cidade dessas cidades  
 de plástico; mas quem poderia imaginar  
 essa flor de pétalas descomunais pensa em nós  
 no líder das milícias no comandante nos escombros  
 onde se escondem os sobreviventes;  
 cada pétala pondera os soldados os mortos  
 as autoridades que pedem o fim dos bombardeios  
 e prometem a retirada de forma pacífica;  
 mas sendo só mais uma dessas flores de plásticos  
 em vez de simplesmente ornamentar um desses vasos  
 de vidro vendidos aos milhares em qualquer cidade  
 dessas cidades de vidro o seu olho nos olha  
 nos ouve sem nenhuma lágrima e sendo só uma flor  
 é toda pensamento metástase milhões de pétalas  
 abrindo sobre nós.  
 (FERRAZ, 2015, p. 25).

A voz poética descreve o objeto flor cujo material é de plástico. Assim, dos versos 1 ao 3, ela expressa total clareza sobre o que está diante do leitor: “É apenas uma dessas flores de plástico”, enfatizado pelo termo “apenas”; um simples objeto decorativo (logo aqui já é notória a presença do objeto banal, escolha que tem relação com a escuta como ação). Assim como a flor real, tal objeto existe em grande quantidade e pode ser encontrado em muitas “cidades de plástico”. Nesse ponto, o enunciador aproxima a flor do lugar onde ela reside, fazendo compreender que pelo fato de ser feita de plástico não é algo tão diferente do lugar em que se encontra. A cidade recebe a mesma característica corpórea da flor, é um modo de atribuir a ela o mesmo sentido de artificialidade, sentido esse que se justificará no decorrer do poema. Aqui são perceptíveis dois caminhos enunciativos da voz lírica: um é o narrativo, em que se descreve o objeto, aqui ainda não é visto maior grau de sua presença até o momento em que se coloca junto a coletividade no verso 4, sendo este o outro caminho enunciativo: o reflexivo, a cidade pelo seu olhar. A flor é descrita pelo que ela é dentro da sua própria realidade, enquanto a cidade é descrita pelo que ela é dentro da realidade do sujeito, que a

enxerga desse modo, ou seja, o que diferencia os dois caminhos é que no reflexivo, a voz lírica atribui juízo de valores para o que observa.

Do verso 3 ao 4 uma personificação atribui à flor a capacidade humana de pensar, e do verso 5 ao 9 descreve a quem se dirige esses pensamentos:

no líder das milícias no comandante nos escombros  
onde se escondem os sobreviventes;  
(FERRAZ, 2015, p. 25).

Até aqui, os elementos para os quais a figura da flor dirige seus pensamentos invocam um espaço similar ao de uma guerra, para que seja notória sua interferência naquele meio. Nisso pode-se lembrar do poema “A flor e a náusea” de Carlos Drummond de Andrade. Ambos possuem a figura da flor como objeto cuja presença pode intervir num cenário de “tédio”; “nojo” e “ódio”.

Preso à minha classe e a algumas roupas,  
vou de branco pela rua cinzenta.  
Melancolias, mercadorias espreitam-me.  
Devo seguir até o enjoo?  
Posso, sem armas, revoltar-me?

Olhos sujos no relógio da torre:  
Não, o tempo não chegou de completa justiça.  
O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera.  
O tempo pobre, o poeta pobre  
fundem-se no mesmo impasse.  
Em vão me tento explicar, os muros são surdos.  
Sob a pele das palavras há cifras e códigos.  
O sol consola os doentes e não os renova.  
As coisas. Que tristes são as coisas, consideradas sem ênfase.

Vomitam esse tédio sobre a cidade.  
Quarenta anos e nenhum problema  
resolvido, sequer colocado.  
Nenhuma carta escrita nem recebida.  
Todos os homens voltam para casa.  
Estão menos livres mas levam jornais  
e soletram o mundo, sabendo que o perdem.

Crimes da terra, como perdoá-los?  
Tomei parte em muitos, outros escondi.  
Alguns achei belos, foram publicados.  
Crimes suaves, que ajudam a viver.  
Ração diária de erro, distribuída em casa.  
Os ferozes padeiros do mal.  
Os ferozes leiteiros do mal.  
Pôr fogo em tudo, inclusive em mim.  
Ao menino de 1918 chamavam anarquista.  
Porém meu ódio é o melhor de mim.  
Com ele me salvo  
e dou a poucos uma esperança mínima.

Uma flor nasceu na rua!  
 Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.  
 Uma flor ainda desbotada  
 ilude a polícia, rompe o asfalto.  
 Façam completo silêncio, paralisem os negócios,  
 garanto que uma flor nasceu.

Sua cor não se percebe.  
 Suas pétalas não se abrem.  
 Seu nome não está nos livros.  
 É feia. Mas é realmente uma flor.

Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde  
 e lentamente passo a mão nessa forma insegura.  
 Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se.  
 Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico.  
 É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.  
 (ANDRADE, 2013, p. 143-144).

A diferença está no fato de que no poema de Drummond a flor não executa a ação de pensar como no de Eucanaã; apenas o seu surgimento é capaz de causar esse “furo” na atmosfera do ambiente. No poema de Eucanaã, a flor de plástico é elevada à característica humana e se diferencia da flor orgânica de Drummond, um botão que nascera.

O poema de Eucanaã Ferraz traz também forte relação com “Um boi vê os homens” de Drummond. Neste, a figura do Boi vivencia uma ação semelhante a da flor:

Tão delicados (mais que um arbusto) e correm  
 e correm de um para outro lado, sempre esquecidos  
 de alguma coisa. Certamente, falta-lhes  
 não sei que atributo essencial, posto se apresentem nobres  
 e graves, por vezes. Ah, espantosamente graves,  
 até sinistros. Coitados, dir-se-ia não escutam  
 nem o canto do ar nem os segredos do feno,  
 como também parecem não enxergar o que é visível  
 e comum a cada um de nós, no espaço. E ficam tristes  
 e no rasto da tristeza chegam à crueldade.  
 Toda a expressão deles mora nos olhos — e perde-se  
 a um simples baixar de cílios, a uma sombra.  
 Nada nos pelos, nos extremos de inconcebível fragilidade,  
 e como neles há pouca montanha,  
 e que secura e que reentrâncias e que  
 impossibilidade de se organizarem em formas calmas,  
 permanentes e necessárias. Têm, talvez,  
 certa graça melancólica (um minuto) e com isto se fazem  
 perdoar a agitação incômoda e o translúcido  
 vazio interior que os torna tão pobres e carecidos  
 de emitir sons absurdos e agônicos: desejo, amor, ciúme  
 (que sabemos nós?), sons que se despedaçam e tombam no campo  
 como pedras aflitas e queimam a erva e a água,  
 e difícil, depois disto, é ruminarmos nossa verdade.  
 (ANDRADE, 2013, p. 309).

Friedrich Schiller em seu estudo sobre poesia ingênua e sentimental expõe que o criador ingênuo é aquele que volta o seu olhar para a natureza. Comparando o gênio ingênuo de que fala Schiller com o que se vê em “Cada pétala pondera”, é perceptível que a flor que, para o historiador, deveria ser parte do mundo, está, no poema, tingida de uma artificialidade do mundo, pois é criada pelos homens: plástico e vidro. Notar essa diferença é fundamental para entender uma das propostas da obra “Escuta”, pois, segundo Schiller:

Atribuimos a um homem uma intenção ingênua se em seus juízos não repara nas artificiais e rebuscadas relações das coisas e atém-se unicamente à natureza simples. Dele exigimos tudo o que elas se possa pronunciar no âmbito da natureza sadia, isentando-o tão-só daquilo que pressuponha, se não um distanciamento da natureza, pelo menos um conhecimento deste no pensar ou no agir. (SCHILLER, 1991, p. 49).

Susuki (1991, p. 17), tradutor do referido estudo de Schiller, expõe, em sua apresentação da obra, suas considerações sobre cada aspecto definido pelo filósofo. A respeito do criador ingênuo, ele interpreta que

O artista ingênuo soluciona os problemas mais complexos de sua arte com a mesma naturalidade com que vive. De maneira simples e desenvolta faz nascer uma obra que, pronta, parece não guardar vestígio de toda a habilidade técnica empregada em produzi-la. O efeito que causa é, por isso, comparável à impressão que se tem diante de algo gerado pela natureza, não pelo engenho do homem.

No poema de Eucanaã há uma inversão em relação ao que fala Schiller. A flor, diferentemente do boi no poema de Drummond, não está mais ligada ao mundo ingênuo da natureza: ela pensa e é como o “nós” do poema. Mas mesmo assim ela olha o “nós” de outro lugar. Um lugar sem palavras: para pensar nos seres ao seu redor, se transforma neles.

Outra inversão está no fato de que o sujeito lírico deveria colher em si o mundo (de acordo com Collot), ou seja: ser o outro. No entanto, para fazer isso, tem a intermediação da flor. É ela que é capaz de executar o movimento do sujeito lírico fora de si, é ela que sente em si os seres humanos (ela está no lugar do poeta). Da observação dela, o eu lírico pode talvez compreender os outros e a si mesmo.

Como dito no verso 7: “cada pétala pondera”, ou seja, neste objeto artificial, cada pétala é significativa e pensa em algo. Nas mãos do artista, ela não será um mero enfeite “num vaso de vidro” vendido em “cidades de vidro”. A intensidade imposta pela locução adjetiva “de vidro” atribui fragilidade à cidade que antes era de plástico como a flor. Essa fragilidade ou artificialidade atribuída à cidade depende do ponto de vista da voz lírica. E nesta composição “o seu olho nos olha/ nos ouve sem nenhuma lágrima”.

é toda pensamento metástase milhões de pétalas  
abrindo sobre nós.  
(FERRAZ, 2015, p. 25).

O encerramento do poema metaforiza a flor como metástase, capaz de conseguir dizer algo através do corpo do outro, assim como na poesia. Aqui quem fala/pensa é a flor, é ela que executa as ações. Ela é ao mesmo tempo “milhões de pétalas/ abrindo sobre nós”. Um meio pelo qual o artista consegue tocar para alcançar o objetivo de dizer ou expressar um sentimento. O senso comum pressupõe que a cidade é uma grande arquitetura resistente, aqui ela é o vidro frágil.

No poema, o sujeito contempla o objeto singelo que, uma vez escutado com atenção e vivenciado como experiência, transforma o indivíduo e sua visão de mundo. De modo que ele consegue ver na flor a representação de si e do seu lugar no espaço urbano. Assim, o objeto que já era desprovido de beleza natural, também é capaz de revelar a angústia do momento em relação ao cenário catastrófico.

A proposta de Rimbaud, segundo Collot (2004, p. 233), não era colocar este Eu em jogo para aboli-lo, mas antes para “o abrir para fora e para o outro”. E se em Eucanaã cada pétala da flor de plástico pondera o mundo, as vogais de Rimbaud o fazem no seu próprio modo. Com isso, a errância que se observa no poema de Eucanaã é o movimento da voz lírica que num primeiro momento se ausenta para dar lugar à flor e à descrição do objeto posto em ação por meio de um tom narrativo na linguagem do poema. Depois volta para si, ou melhor, para o seu lugar no coletivo a sugerir o que a flor pensa de “nós”.

É por essa razão que o sujeito lírico de *Escuta* encontra-se errante em diversos momentos. Uma vez que, pela necessidade constante de deslocar, ele perpassa por muitos lugares e a partir disso, sua escuta vai absorvendo o que está no entorno. Conforme mencionado na introdução deste estudo, algumas características que englobam as três palavras do poema “1” podem aparecer em outros poemas durante as análises. Um poema estudado no capítulo sobre redundância, por exemplo, pode apresentar características errantes ou abordar a questão do perfeito. Observando essa sobreposição, confirma-se que a errância é o aspecto mais presente do livro, uma vez que ela tem forte relação com a escuta. Nesse processo, a voz lírica transmite a sua consideração sobre o que pode ser considerado perfeito. Ao aproximar o termo do sentido de beleza, sua escuta se volta para algo banal e mesmo no poema não dizendo que a flor possui tal característica, a escolha de observá-la revela um pouco do seu ponto de vista exposto no poema “1”.

O processo de estar fora de si em poemas de *Escuta* não se limita a olhar para um ponto específico, mas também para vários pontos ao mesmo tempo, fazendo com que a transformação da visão de mundo do indivíduo seja um processo até mesmo melancólico, como acontece na viagem descrita no poema “Foi-se a vontade de ir ao Egito”, da mesma seção e que será analisado no segundo tópico deste capítulo.

### 5.1. Anéis de fumaça

O conceito de perfeição na cultura popular tem uma relação considerável o âmbito sagrado. A ideia cristã de um Deus superior a todos os seres humanos e o único ser perfeito é proferida em livros religiosos e cultos. Além disso, o conceito de perfeito é também comum no âmbito matemático. O círculo, por exemplo, é um símbolo representativo disso:

“[...] o círculo é um ponto estendido; participa da perfeição do ponto. Por conseguinte, o ponto e o círculo possuem propriedades simbólicas comuns: perfeição, homogeneidade, **ausência de distinção ou de divisão**...O círculo pode ainda simbolizar não mais as perfeições ocultas do ponto primordial, mas os efeitos criados; noutras palavras, pode simbolizar o mundo, quando se distingue de seu princípio. Os círculos concêntricos representam categorias de ser, **as hierarquias criadas**. Para todas essas categorias, eles constituem a manifestação universal do Ser único e não manifestado. Portanto, o círculo é considerado em sua totalidade indivisa...O movimento circular é perfeito, imutável, sem começo nem fim, e nem variações [...]”. (CHEVALIER, 2001, p. 250, grifos do autor).

Nesse sentido, o conceito de perfeição pode se desdobrar em outros conceitos, sendo também critério para definir aquilo que é belo; conforme foi possível observar por meio de questões levantadas durante a leitura do poema “Cada pétala pondera”. O belo encontra-se próximo à perfeição em um campo semântico. A ideia de completude e rigor foi na literatura critério de períodos literários como parnasianismo, por exemplo. A modernidade foi aos poucos se libertando de tais ideais e flexibilizando suas formas expressivas até os dias atuais.

Neste subcapítulo pretende-se analisar como tal aspecto é também relacionado ao poema “Foi-se a vontade de ir ao Egito”. Sendo outro poema da seção “Ruim”; nele é notório um movimento de expansão e retração na situação que ele apresenta novamente em tom narrativo. Duas estrofes dividem esse movimento, a primeira com apenas dois versos e a segunda com vinte e sete. A expansão dá início a um indivíduo descrito pela voz lírica que recebe influência de terceiros para parar de fumar, mas o que aparenta ser algo positivo para a sua saúde física vai, pouco a pouco, minguando seu estado de espírito, ou seja, aquilo que

para terceiros deveria expandir o sentido de vida para o indivíduo acaba por ter o efeito contrário, no caso, acaba se retraindo:

1. Todos foram unânimes: precisava parar de fumar.
  2. Foi o que fez.
  3. Com isso parou também de amar o próximo
  4. como a si mesmo e passou a duvidar
  5. de que um dia tenha amado a si mesmo.
  6. Nunca se viu outra vez com sua mãe
  7. e seu pai na fotografia em que parecia amar
  8. e ser amado muito antes de haver fumado
  9. mas quem sabe pressentisse com a pureza
  10. do sorriso o fumante que seria.
  11. Em parar de fumar seu cabelo perdeu
  12. a graça e suas piadas perderam o brilho.
  13. Perdeu amigos sem sentir pena. Perdeu
  14. esboços de poemas e o pudor de dizer não.
  15. Disse adeus ao prazer físico e místico de olhar
  16. as nuvens pela janela do avião como anéis
  17. de fumaça. Arruinou-se sobretudo certo dom
  18. de estar feliz que não excedia a simplicidade
  19. necessária para que o bem gratuito
  20. não se quebrasse — mas agora as horas
  21. parecem porcelanas raras estilhaçando
  22. num daqueles espetáculos em que o mal
  23. abarista equilibra pratos no alto de uma vara
  24. que ele pousa na ponta do queixo
  25. ao som de uma música chim, algo assim.
  26. Foi-se a vontade de ir ao Egito.
  27. Perdeu o gosto das aves e da companhia dos cães.
  28. Mas, sobretudo, passou a sonhar insistentemente
  29. com rãs que invadem seus pulmões sua casa.
- (FERRAZ, 2015, p. 30)

O movimento de expansão e retração só é possível identificar por meio da história que está ali sendo narrada sobre a vida do fumante. Na forma dos poemas vê-se como isso foi desenvolvido: a primeira estrofe de apenas duas linhas dá a ideia de retração, diminuição. A segunda, por sua vez, ilustra o que seria a expansão, pois é a estrofe de maior número de versos. Em síntese, a primeira estrofe, em seu contexto, aborda o que seria a expansão para a vida do fumante, e a segunda mostra a retração. Mas o número de versos, de cada uma, entrega uma falha, uma discordância do que foi pensado para sua vida.

Do verso 3 ao 5, o ato de parar de fumar deu início a uma dúvida a respeito do amor, fazendo uma referência à passagem bíblica de Mateus 22:37-39. Logo, o personagem já não sabe mais se ama a si mesmo e esse questionamento se desdobrou na dúvida de que se esse amor próprio sequer existiu alguma vez. E adiante se percebe que a inquietação fluirá para a sua vida familiar:



Nunca se viu outra vez com sua mãe  
e seu pai na fotografia em que parecia amar  
e ser amado muito antes de haver fumado  
(FERRAZ, 2015, p. 30)

É perceptível por meio da leitura uma sonoridade marcada pelas diferentes alturas das vogais. Primeiro em: “viu”; “fotografia”; “parecia”; termos que juntos formam a imagem da memória gerada pela observação da fotografia. Depois em: “amar”; “amado”; “antes”; “haver”; “fumado”; a ordenação de verbos no infinitivo, verbos no particípio passado e advérbios ilustram o constante deslocamento de tempo do poema; que tem sua causa no ato de parar de fumar.

Dividem-se esses versos entre três tempos: um passado antes de fumar/ criança, imaginando que fumaria, por isso feliz; um passado em que se via na fotografia (o prazer de ver a fotografia); e o presente: não olha mais a fotografia, depois de ter parado de fumar. O que transparece nesse presente é uma atmosfera em que toda a boa memória se apaga: uma vida que era cheia de desejos. Pela fotografia imagina-se que era amado. E do verso 9 ao 10 ele manifesta uma euforia passageira pela imagem do sorriso puro quando pensa que poderia pressentir o fumante que seria. O adjetivo “fumante” é para ele sinônimo de alegria. A voz lírica descreve o grau de importância desse ato para o indivíduo.

Em parar de fumar seu cabelo perdeu  
a graça e suas piadas perderam o brilho.  
Perdeu amigos sem sentir pena. Perdeu  
esboços de poemas e o pudor de dizer não.  
(FERRAZ, 2015, p. 30)

O ritmo marcado pela repetição do verbo perder na terceira pessoa do pretérito perfeito se junta a outros sons como parar; piadas; pena; poemas; pudor. Nessa quadra, o fonema [p] enfatiza a situação da perda, a oclusiva-bilabial-surda promove, nos versos, uma imagem paradoxal: a sensação de interrupção causada pelo ato de parar fumar; dando um novo significado ao que se entende por consequência desse ato pelo senso comum. O ato de parar de fumar fez com que sua vida perdesse o estado de graça, brilho e pudor. Quanto a perder amigos, mostra-se indiferente, pois dá maior importância ao ato de fumar.

O que se observa do verso 15 ao 20 é justamente o momento de ruína como citado em “Arruinou-se [...] certo dom de estar feliz”, termo este que remete ao campo semântico de ruim, como o título da seção em que o poema se encontra. O sujeito lírico já não vê mais prazer em “olhar as nuvens [...] como anéis de fumaça”. Aqui se justifica a qualidade de

fumante próximo à felicidade, pois esse dom, como dito acima, é um momento simples do cotidiano que fora rompido bruscamente, como se uma parte de si fora roubada, o mínimo necessário “para que o bem gratuito não se quebrasse”.

Do verso 17 ao 29, chegando ao fim do poema, no tempo presente, as horas são “porcelanas raras”, possibilitada pela abertura do travessão, a voz lírica desdobra a imagem metafórica criada ao colocar as horas como porcelanas quebradas e enquadra um espetáculo circense mal ensaiado por um abarista amador que se descuidou em sua tarefa:

[...] Arruinou-se sobretudo certo dom  
de estar feliz que não excedia a simplicidade  
necessária para que o bem gratuito  
não se quebrasse — mas agora as horas  
parecem porcelanas raras estilhaçando  
num daqueles espetáculos em que o mal  
abarista equilibra pratos no alto de uma vara  
que ele pousa na ponta do queixo  
ao som de uma música chim, algo assim.  
(FERRAZ, 2015, p. 30).

O corte que divide os sujeitos “o bem gratuito” e “as horas” de seus verbos “quebrar” e “parecer”, respectivamente, transmite a ideia de quebra que está sendo transposta à vida do sujeito. Há também um *enjambement* que parece cortar uma palavra ao meio, ressaltando a falta de qualidade do mal-abarista; como se na leitura o som do adjetivo “mal” se juntasse ao do substantivo “abarista” causando uma ambiguidade, sendo possível ouvir a palavra “malabarista” também.

Os enquadramentos em vários poemas de Eucanaã Ferraz dão a impressão de que o olhar da voz lírica é como uma câmera no cinema, isso foi mencionado no segundo capítulo deste estudo. Nesse poema, ao isolar os versos que se seguem após o travessão do restante do poema, a voz lírica observa uma cena de um espetáculo; focando no espaço, no ambiente, no personagem e descrevendo até mesmo a trilha sonora do momento.

Em sequência, o verso que titula o poema: “Foi-se a vontade de ir ao Egito”, aclara, sobretudo, o que o sujeito já não vê mais como prazeroso, bem como “o gosto das aves” e “a companhia dos cães”.

O poema se encerra com a imagem de sonhos que repetidas vezes voltam à mente do indivíduo durante o sono; consequentes de sua atual situação:

Mas, sobretudo, passou a sonhar insistentemente  
com rãs que invadem seus pulmões sua casa.  
(FERRAZ, 2015, p. 30)

O conhecimento unânime sobre os vários problemas pulmonares que o ato de fumar pode causar é um dado que não é exclusivo do poema, mas também do mundo real. O que o poeta faz, nesse poema, é justamente pegar a situação presente no senso comum real e cotidiano e com ela leva-lo para a poesia. Os problemas pulmonares causados pelo ato de fumar são, no poema, transpostos para a interferência alheia na vida do indivíduo. Agora que fora pressionado a parar de fumar, começou a sonhar com rãs, uma imagem metafórica daqueles que invadiram sua vida para interferir no modo de viver.

Postas no domínio dos símbolos, as rãs são animais que possuem diferentes acepções culturais, principalmente com relação à água. Conforme descrito no *Dicionário de símbolos* de Jean Chevalier, na china antiga, era comum usar ou imitar as rãs para conseguir que chovesse. Na mesma obra, outra simbologia do animal parece mais perspicaz para o que se observa no poema de Eucanaã Ferraz:

Elias de Ecdicos faz das rãs o símbolo dos pensamentos fragmentários e dispersos que *importunam* aqueles que se consagraram à meditação, mas ainda não se desligaram inteiramente dos cuidados materiais do mundo. Esse ponto de vista encontra eco no Vietnã, cujos habitantes se preocupam sobretudo com o incessante e estúpido coaxar do animal. (CHEVALIER, 2001, p. 764, grifos do autor).

Nesse aspecto, o poeta reinventa a simbologia do animal, mas ainda estabelecendo certa semelhança com a tradição; usando o seu coaxar como metáfora para aqueles que importunam o fumante. Junto a isso, o poema, que se encontra na seção “Ruim”, levanta o questionamento sobre qual relação ele tem com o capítulo em que se encontra. A voz lírica ressignifica o sentido do “ruim”; a partir do momento em que coloca como problema maior, para o fumante, a falta do cigarro.

A percepção do perfeito é alcança um novo sentido pela voz lírica de *Escuta* e aparece algumas vezes por meio de cenas que seu olhar está focando: ao contemplar o poder que uma flor artificial pode causar; ao narrar momentos vivenciados pelo sujeito lírico de “Foi-se a vontade de ir ao Egito”, podendo-se notar como ela se comporta frente aos seres e às situações do mundo: a voz lírica escuta o fumante e o que é o ato de fumar para ele. Contempla-o como um sujeito que teve sua liberdade e seus desejos interrompidos por tudo que está ao seu redor. Com isso, aquilo e aqueles que não são frequentemente escutados pelo mundo são escutados pela voz lírica; como por exemplo, no poema “E desenha na memória”:

A cigarra canta exausta entre edifícios odisséias

automóveis em tumulto ondas sem consolo.

Os dias não têm sido fáceis para ela no escritório.  
Não suporta mais a hipocrisia a burrice a pose o café ruim.

Fecha os olhos  
e desenha na memória um jardim feroz.

Onde andaré a árvore alta que sonhou no seu caminho?  
quando virá o tempo do amor feito só de domingos?  
(FERRAZ, 2015, p. 35).

Cada dístico possui um ponto final que, diferentemente de muitos poemas da obra, determina o fechamento de um plano. A primeira e a segunda estrofe apresenta o espaço em que a cigarra se encontra “entre edifícios odisseias” e no “escritório”.

Na linguagem cinematográfica, “Seja qual for o seu formato, o quadro coloca fronteiras ou limites à imagem. Em um mundo implicitamente contínuo, o quadro seleciona uma fatia para nos mostrar, deixando o resto do espaço *fora de campo*.” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 309, grifos do autor). Com base nisso, é notório como as cenas descritas dos poemas, muitas vezes, são semelhantes à linguagem fílmica. Os edifícios como o plano geral ilustram o espaço urbano de uma região central da cidade; onde há grande concentração de prédios e por entre eles está a cigarra/poeta. Passando para o plano médio, vê-se a cigarra e sua memória: o domingo, o jardim feroz.

Em alguns poemas da obra são perceptíveis momentos em que o tempo dedicado à contemplação pela voz lírica de *Escuta* revela sua afinidade com aquilo que olha e o que lhe transmite. No poema “Visão”, a imagem do homem que chega vem ganhando forma aos poucos, uma vez que seu olhar faz o contrário do que é feito no poema da cigarra. Aqui é apresentado primeiro pequenas partes do corpo que chega:

Seria fácil comparar as araucárias à candelabros.  
Mas eu digo que elas se parecem com aquele rapaz

que, braços, cabelos, surgiu devagar  
sob a luz de orvalho.

Veio em minha direção.

E trazia o horizonte  
nos seus ombros largos.  
(FERRAZ, 2015, p. 70).

De modo sequencial, semelhante ao *zoom* no cinema, a voz lírica inicia trazendo a metáfora das árvores araucárias com o objeto candelabro, mas esse tipo de comparação é para

ela muito fácil e, como foi visto até agora, que seu olhar se volta para pontos incomuns, ela reafirma o que apresenta até agora: uma poesia manca. Por esta razão ela determina seu ponto de vista sobre arte e poesia; e se há um senso comum que relaciona araucárias a candelabros, ela vai por outro caminho e faz a comparação com um rapaz em movimento de proximidade: partes do corpo são as primeiras a aparecerem em plano menor (braços; cabelos) para depois abrir-se em um plano maior (a luz de orvalho; o horizonte).

Já no poema “E desenha na memória”, dialogando com a clássica fábula *A cigarra e a formiga*, a voz lírica, novamente em tom narrativo, descreve uma figura, neste caso, personificada; diferente daquela da fábula. Nesta, a cigarra sofre as consequências de permanecer cantando ao invés de trabalhar. Já no poema de Eucanaã a cigarra cumpre o seu papel de cidadã trabalhando para sobreviver. Os sonhos e o domingo de amor, neste poema, são similares ao mundo que o cigarro dava ao fumante. Nessa perspectiva, em ambos os poemas, observa-se figuras em conflito interno por conta de intromissões em seus respectivos modos de viver; o que era para proporcionar esperança causa tédio e estresse. Mostrando como é difícil para um poeta viver entre pessoas de um escritório; num ambiente sem a presença constante da arte que lhe serve de alimento nos longos invernos da vida.

O poema mostra como o mundo é hostil à cigarra, ao cantor e, portanto, ao poeta. Ao abrir as possibilidades interpretativas desse poema e contornar aquilo que se aproxima da metapoesia, será possível compreender o porquê de no poema “1” a voz lírica demonstrar tanto afeto pelas representações artísticas banais. O tom de indiferença para com os prêmios literários, no poema “1”, a contemplação das coisas simples, podem fazer com que a arte desejada por ela seja também uma arte que resista a hostilidade do mundo, pois o ponto de vista da voz lírica nesses poemas legitima seres e coisas; colocando-os no mesmo nível daquilo que pelo mundo é a verdadeira arte. A divisão que o mundo faz nesse contexto faz com que tais figuras não sejam escutadas. Essa atitude dentro desse ambiente é semelhante ao que o mundo possui com a arte de modo geral. Uma vez representando o artista, a cigarra pode estar no poema como um ser não importante para o mundo, pois a abstenção ao trabalho é prejudicial ao mundo capitalista. Desse modo, o poema “1” pode mostrar como os meios artísticos, acadêmicos e culturais são afetados por uma problemática já muito comum ao modo como o mundo se relaciona com eles.

Tanto o poema “Foi-se a vontade de ir ao Egito” como “E desenha na memória” o ato de escolher uma vida baseada na interferência de outras pessoas sobre ela não resulta em algo positivo para a vida das duas figuras: o fumante e a cigarra. No segundo, as cenas descritas em cada estrofe caminham pouco a pouco até o momento em que a cigarra já exausta de tudo

“desenha na memória” aquilo que deseja. A memória é aqui colocada como consolo; a última estrofe pode levantar questionamentos causados pelo sentimento ruim, porém dentro de uma consciência que procura a alegria. A abertura para a interrogação, nesse sentido, pode ser lida como uma espécie de intercâmbio sentimental entre uma seção e outra do livro. Acostumados a viver num mundo que só eles consideram como ruim, os indivíduos em alguns poemas de Eucanaã Ferraz demonstram a ação de estar buscando a alegria.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que se pode ver nesta obra de Eucanaã Ferraz é o modo como o poeta vem enfrentando, talvez pela experiência de um escritor com alguns feitos já alcançados, questões que envolvem a recepção da sua obra e o que é a poesia para ele. O modo como a voz lírica de alguns poemas de *Escuta* se manifesta pode ajudar a entender esse movimento do Eu em relação ao outro.

O poema “3” da seção “Orelhas” é o penúltimo poema do livro e pode ser considerado como a arte poética do escritor, por manifestar um Eu em primeira pessoa, falando de sua intimidade com a poesia:

Amo a margem esquerda onde irrompe o poema  
onde principia esse espaço que semelha um pátio  
onde o vazio recua para que a voz gráfica se faça.

Diante do ovo das nuvens do ermo da seda  
do mar aberto do céu incerto a margem esquerda  
induz ao gesto e força a mola que salta para

além do branco. Amo a margem esquerda a escharpa  
contra a qual o mundo se espedaça e o mundo  
recomeça para morrer algumas águas adiante.

Amo a margem esquerda o zero da régua projetando-se  
para a praça onde em linhas que unem paisagens  
distintas o tempo dança ainda sua infância.

Mas antes que o poema exista a margem esquerda  
é apenas um ramo invisível – galho provável  
na árvore que imaginamos e que só vive

quando um verso exausto de também não ser  
se apoia na parede reta nas encostas ásperas  
da página que espera.

(FERRAZ, 2015, p. 126).

Além das várias formas de amor observadas na leitura do poema “Escada” da seção “Ruim”, outra forma é expressa pela voz lírica nesta segunda parte de “Orelhas”; um amor pelo lugar onde o poema está prestes a nascer: a margem esquerda. Com o “eu” falando em primeira pessoa, o poema transparece sua afinidade com a escrita, em que sua intimidade com ela expõe o que é o ato de escrever sobre o branco da página em que é possível fazer com que o mundo se espedaça, se recomeça e morre.

Ao mencionar como é esse processo ele consegue remeter ao poema “Procura da poesia” de Drummond, uma vez que a “voz gráfica” é somente o ponto principal no qual as palavras são escritas:

[...]

Penetra surdamente no reino das palavras.  
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.  
Estão paralisados, mas não há desespero,  
há calma e frescura na superfície intata.  
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.

Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.  
Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam.  
Espera que cada um se realize e consume  
com seu poder de palavra  
e seu poder de silêncio.  
Não forces o poema a desprender-se do limbo.  
Não colhas no chão o poema que se perdeu.  
Não adules o poema. Aceita-o  
como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada  
no espaço.

Chega mais perto e contempla as palavras.  
Cada uma  
tem mil faces secretas sob a face neutra  
e te pergunta, sem interesse pela resposta,  
pobre ou terrível que lhe deres:  
Trouxeste a chave?

[...]

(ANDRADE, 2013, p. 141-143).

Partindo dessa acepção, a “voz gráfica” nesse poema de Eucanaã Ferraz, pode ser algo semelhante às palavras em estado de dicionário de Drummond. Neste, elas estão em seu estado mundano, naquele já estão tomadas pelas mãos do poeta prestes a alcançar a poesia. Trata-se de algo pré-existente, em que o poeta poderá manipular. O poeta as acompanha e ele mesmo as movimenta quando percebe que a poesia está aos poucos se construindo:

Diante do ovo das nuvens do ermo da seda  
do mar aberto do céu incerto a margem esquerda  
induz ao gesto e força a mola que salta para

além do branco. Amo a margem esquerda a escarpa  
contra a qual o mundo se espedaça e o mundo  
recomeça para morrer algumas águas adiante.



A repetição do fonema [d] é recorrente; por ser uma oclusiva, sua repetição causa na leitura a sensação de tomada de impulso que é feito para chegar até o momento do salto da mola que é mimetizado pela quebra brusca de um verso a outro.

Pela imagem do além do branco, demonstrado na prática ao cortar o verso 6 que se completa somente no verso 7, a voz lírica expõe a habilidade e a liberdade que o poema permite, pois a preposição “para”, no contexto em que foi utilizada, serve para ligar os elementos de uma oração; uma vez não tendo um elemento posterior a ela, a oração tem seu sentido prejudicado. Todavia, o corte feito onde ela se encontra no verso tem um objetivo permitido apenas na poesia.

Além disso, ao dizer que o poema é como um pátio vazio que está prestes a ser tomado pela “voz gráfica”, é possível associar essa voz com o que Dominique Combe fala a respeito do sujeito lírico e como ele se cria no e pelo poema. Segundo o autor (COMBE, 2010, p. 128), o sujeito lírico não possui identidade, algo que o defina de modo estático; ele é, na verdade, um constante movimento “do empírico em direção ao transcendental”. A característica do sujeito lírico remete a movimento ou, nas palavras do crítico, no teor performativo do próprio poema; fazendo com que ele seja “uma gênese contínua”. Portanto, a voz gráfica está no poema como a linguagem ainda não manipulada pelo poeta.

No verso “para morrer algumas águas adiante”, a voz lírica traz a morte como assunto, sendo algo que durante outros momentos da obra foi aparecendo: “Há mortos no chão da praça./ Centenas. Quem os recolhe?”. (FERRAZ, 2015, p. 33). Sendo algo inevitável aos humanos, a voz lírica de *Escuta* expõe uma relação diferente com ela enquanto parte de um poema: “Eu te digo que é preciso não morrer no poema” (FERRAZ, 2015, p. 126). Assim, ao falar da morte, o poema fala do inevitável; a dor do luto deve ser entendida como tal, pois assim como no humano, ao expressar-se em poesia, há a dificuldade de fugir de assuntos como esse: “”Pensei/ que fosse a alegria./ Não era. E meu peito estava já ferido/ de morte desejoso de uma sorte/ que pouco duraria.”. (FERRAZ, 2015, p. 101); “Quando chegar a hora da alegria, saberei fazê-la./ Mas, por enquanto, viverei sem pressa/ todas as horas da minha morte.”. (FERRAZ, 2015, p. 119). Desse modo, a morte é inevitável como assunto no poema, mas para a voz lírica de *Escuta* não é preciso morrer nele mesmo que trate disso. Ao nomear uma seção de “Memórias póstumas”, o autor confirma que a morte é algo redundante, uma vez que, num espaço como a margem esquerda, por exemplo, é onde o mundo se despedaça e recomeça constantemente.

para a praça onde em linhas que unem paisagens  
distintas o tempo dança ainda sua infância.

Mas antes que o poema exista a margem esquerda  
é apenas um ramo invisível – galho provável  
na árvore que imaginamos e que só vive

quando um verso exausto de também não ser  
se apoia na parede reta nas encostas ásperas  
da página que espera.

Em “linhas que unem paisagem” vê-se a construção do poema, por meio da junção de paisagens. O poema usa da linguagem em dois estágios de enunciação da voz lírica: o primeiro é o mais íntimo; ao falar em primeira pessoa, fala do seu amor pela página, mas não qualquer página: a página que está prestes a ser tomada pela voz que se tornará poema. Esse estágio é visto predominantemente nas estrofes 1, 3 e 4. O segundo estágio é o narrativo: visto em abundância nos versos 2, 5 e 6, esse momento é onde a voz lírica descreve, utilizando metáforas, a relação margem, escrita e poesia. Assim como a paisagem vista durante a viagem no poema “A liberdade de seguir por esta via”, para a voz lírica do poema “2” a margem esquerda é onde “tudo está à beira de ser”.

Ao falar sobre perfeição como algo característico do humano, a voz lírica de *Escuta* percorre lugares onde esse tema pode não aparecer explicitamente, mas exprime tal sentido pelo modo como seu olhar se aproxima e fala do que vê. A margem esquerda, o cigarro para o fumante, o ato de cantar para a cigarra, tudo isso são, em sua forma mais nítida, o que pode levar ao questionamento se essa é a perfeição na perspectiva dessa voz. O erro, o manco, é algo contemplado por esses sujeitos e talvez por isso um dos livros mais recentes de Eucanaã Ferraz recebeu o nome *Retratos com erro*.

Em sua obra *Desassombro*, também é possível perceber a afeição da voz lírica por esses seres e coisas e o modo como sua visão sobre o perfeito vem sendo modificada:

O poeta insiste:  
brune, lava, escoda.

Mas já não sonha  
o perfeito.

Verruma  
porque o canto é isso mesmo.

Isso:  
toda palavra é defeito  
(FERRAZ, 2016, p. 418).

Na concepção de perfeito dessa voz lírica, compreende-se que há ainda uma ideia generalizada desse termo. O que é visto em alguns momentos em *Escuta* é uma reavaliação disso que o autor já fez durante outros poemas de sua carreira. Outro poema, de *Desassombro*, apresenta essa questão; agora falando também da beleza:

Imaginassem as amendoeiras  
que estamos em pleno outono.  
Vestem-se como.

Púrpura, ouro,  
estão perfeitas como estão:  
erradas.

Pudesse qualquer esperança  
viver assim o engano:

beleza, beleza,  
beleza,  
mais nada.  
(FERRAZ, 2016, p. 466).

No lugar de flores, folhas púrpuras e douradas se destacam nas amendoeiras durante o outono. São notórios pela escolha léxica do sujeito lírico termos que são utilizados pelo senso comum para definir o que é errado, o que é a beleza e o que imperfeito; e que para ele podem ser concepções sociais muito difundidas e difíceis de serem reformuladas. Mas ao tentar ressignificar tais termos, como a perfeição de que fala no poema “1”, por exemplo, ele exercita a escuta desses seres deixados de lado pela arte e pela sociedade, para por fim colocá-los em posição de relevância; como acontece com a cigarra e com o fumante. Dois seres que tinham pedras no caminho; a leitura de ambos coloca em questão não somente o sentido do que é belo e perfeito para a vida, mas também como a perfeição pode se relacionar a alegria de que tanto fala o autor em suas obras.

Deixar a alegria no centro do livro é uma escolha importante para entender que títulos simples em livros e poemas, como faz Eucanaã em suas publicações, induzem o leitor a compreender que a leitura do livro começa bem antes de abrir a primeira página. Um título como “Escuta” pode remeter, primeiramente, ao sentido do som, mas o poeta explora os vários sentidos que a palavra e seus sinônimos oferecem; e vai além deles. Sentidos esses que possibilitam o entendimento de que tal ação é somente uma palavra representativa do gesto humano de se abrir para fora e para o outro como Michel Collot define ao falar sobre alteridade: “Se o sujeito lírico cessa de se pertencer é porque ele faz como cada um a experiência desse pertencimento ao outro, ao tempo, ao mundo, à linguagem, que a filosofia

moderna e as ciências humanas nos ensinaram a reconhecer.”. (COLLOT, 2004, p. 223). À linguagem como visto pelos diferentes tipos de intertextualidade utilizados pelo autor.

Ao sugerir que não se atente ao texto literário como definidor de teses sociológicas, Theodor Adorno, em “Palestra sobre lírica e sociedade”, esclarece que esse segmento apaga o teor artístico de uma obra. A escolha de estudar como a voz lírica de *Escuta* performa, seguindo pelas três palavras que ela mesma afirma serem definidoras do humano acaba sendo o primeiro impasse observado deste trabalho. Pois quando se está diante de um sentido muito específico trazido pela voz lírica do poema, não se pode reduzir a meras explicações e contornar os poemas com base nisso sem adentrar necessariamente no seu interior.

Estudar o comportamento da voz lírica na obra deteve-se no modo como a linguagem poética se articula para que seja possível observar como ela se caracteriza dentro do poema, a partir do modo que ele se constrói, uma vez que, como Dominique Combe definiu, ela nasce ali mesmo.

Através da leitura da obra foi possível perceber que a voz lírica vaga pelo mundo escutando tudo que aparece diante de si. O que se pôde compreender com essa escuta diz respeito a como, nessa obra, o poeta Eucanaã Ferraz refletiu sobre a própria poesia nessa época. O poema “1” diz que em livros e músicas com fins infelizes doem o amor e de modo semelhante é assim na vida. É dentro dessa perspectiva que a voz lírica de *Escuta* se cria. Ela, como a câmera no cinema, apresenta cenas, paisagens com o mesmo movimento que um diretor orienta quem está com a câmera na produção. Ela recorta imagens específicas, demora-se no olhar, amplia e afasta o que está diante de si; contorna e volta para o mesmo ponto diversas vezes.

## REFERÊNCIAS:

- ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. *In: Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião: 23 livros de poesia**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2013.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Artes poéticas. *In: Obra poética*. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2018.
- ANTUNES, Irandé. **Lutar com as palavras**. São Paulo: Parábola Editorial, 2005.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Dificuldades no trabalho. *In: Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- AULETE, Caldas; VALENTE, AL dos S. **Aulete digital–Dicionário contemporâneo da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2006.
- BALLART, Pere. La impresión del limite. *In: El contorno del poema: (claves para la lectura de la poesía)*. Barcelona: Acantilado, 2005.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. O plano: Mise-em-scène. *In: A arte do cinema: uma introdução*. Campinas, SP: Editora da USP, 2013.
- BOSI, Alfredo. Imagem, discurso. *In: O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BOSI, Viviana. Poesia brasileira contemporânea: um panorama. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 22, n. 41, p.46-57, 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2596-304X20202241vb>> . Acesso em: 20 Jan. 2022.
- CAMÕES, Luís de. **Sonetos**. Barueri, SP: Ciranda Editorial, 2015.
- CANDIDO, Antonio. **Na sala de aula**. São Paulo: Ática, 2004.
- CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Editora Humanitas, 2006.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympo, 2001.
- COLLOT, Michel. O outro no mesmo. *In: Revista Alea*. Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas / Faculdade de Letras – UFRJ. v.8, n. 1, Rio de Janeiro, jan / jun.2006. p. 29-38.
- COLLOT, Michel. “O sujeito lírico fora de si”. *In: Terceira Margem*. Poesia brasileira e seus encontros interventivos. Rio de Janeiro, n.º. 11, p.221-241, 2004.

COMBE, Dominique. A referência desdobrada: o sujeito lírico entra a ficção e a autobiografia. *In: Revista USP*, São Paulo, n. 84, p. 112-128, 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13790>>.

CORSALETTI, Fabrício. **Esquimó**. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

CYRINO, Lucas. **A escuta do amor, de orelha a orelha**. Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte, Porto Alegre, volume 1, número 2, p. 364 394, Outubro de 2019.

**EUCANAÃ FERRAZ FALA SOBRE DRUMMOND**. Rio de Janeiro, 2014. YouTube (81 minutos). Publicado pelo imoreirasalles. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lhK9DAzCXTg>>. Acesso em: 25 jul. 2023.

FARIA, Daniel. **Poesia**. Porto: Assírio & Alvim, 2012.

FERRAZ, Eucanaã. **Escuta**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FERRAZ, Eucanaã. Entrevista realizada com o poeta Eucanaã Ferraz por Luiza de Carvalho em 12/09/2011. *In: CARVALHO, Luiza de. O rio e a rua: os diálogos poéticos entre as obras “O cão sem plumas”, de João Cabral de Melo Neto, e “Rua do mundo”, de Eucanaã Ferraz*. Brasília, DF, 2014. Dissertação (Mestrado) - TEL, UnB, 2014. p.97-99.

FERRAZ, Eucanaã. **Poesia**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2016.

FRIEDRICH, Hugo. Arthur Rimbaud. *In: Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.

FONTELA, Orides. **Poesia Completa**. São Paulo: Hedra, 2015.

GREMSKI, João Felipe. **Um estudo da obra poética de Eucanaã Ferraz**. 2016. 169f. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

HELIODORA, Bárbara. Introdução à 1ª edição de Hamlet. *In: SHAKESPEARE, William. Grandes obras de Shakespeare* [recurso eletrônico]: volumes 1, 2 e 3 /William Shakespeare; tradução Barbara Heliodora. – 1. ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 173-184.

HELIODORA, Bárbara. Introdução à 2ª edição de Hamlet. *In: SHAKESPEARE, William. Grandes obras de Shakespeare* [recurso eletrônico]: volumes 1, 2 e 3 /William Shakespeare; tradução Barbara Heliodora. – 1. ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 185-189.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Minidicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

MARQUES, Ana Martins. **A vida submarina**. Belo Horizonte: Scriptum, 2009.

MELO NETO, João Cabral de. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

MURRAY, Roseana. **Pássaros do absurdo**. Garibaldi: Tchê!, 1992.

PALLOTTINI, Renata. O personagem no teatro, o que é?. *In: Construção do personagem*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

PRADO, Décio de Almeida *et al.* A Personagem no teatro. *In: A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

PORTO, Alexandre Vidal. Esoterismo e músicas de fossa influenciaram olhar poético de Eucanaã Ferraz. **Folha de S. Paulo**. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2022/02/esoterismo-e-musicas-de-fossa-influenciaram-olhar-poetico-de-eucanaa-ferraz.shtml>>. Acesso em 18 ago. 2022.

RIMBAUD, Arthur. **Antologia poética**. Tradução: Afonso Hneriques Neto. 7Letras, 2020.

RIMBAUD, Arthur. Carta a Paul Demeny (1871). \_\_\_\_\_. **Correspondência**. Tradução, notas e comentários de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, p. 35-46, 2009.

ROSENFELD, Anatol. A teoria dos gêneros. *In: O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1965.

ROSENFELD, Anatol. Shakespeare e o pensamento renascentista. *In: Texto/ Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. São Paulo: Hucitec, 2008.

SPAGGIARI, Barbara. Transforma-se o amador na cousa amada. *In: MARNOTO, Rita. Comentário a Camões*. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10316/43412>>. Acesso em 07 nov. 2022. p. 57-79, 2012.

SHAKESPEARE, William. **Grandes obras de Shakespeare** [recurso eletrônico]: volumes 1, 2 e 3 /William Shakespeare; tradução Barbara Heliodora. – 1. ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

SCHILLER, Friedrich. **Poesia ingênua e sentimental**. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

TOLEDO, Vera Márcia Soares. **Intertextualidade na poesia brasileira contemporânea**. Contexto-Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, n. 4, 1996.

UBERSFELD, Anne. Texto-Representação. *In: Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VALÉRY, Paul. Existência do Simbolismo. *In: Variedades*. São Paulo, Editora Iluminuras, 2011.

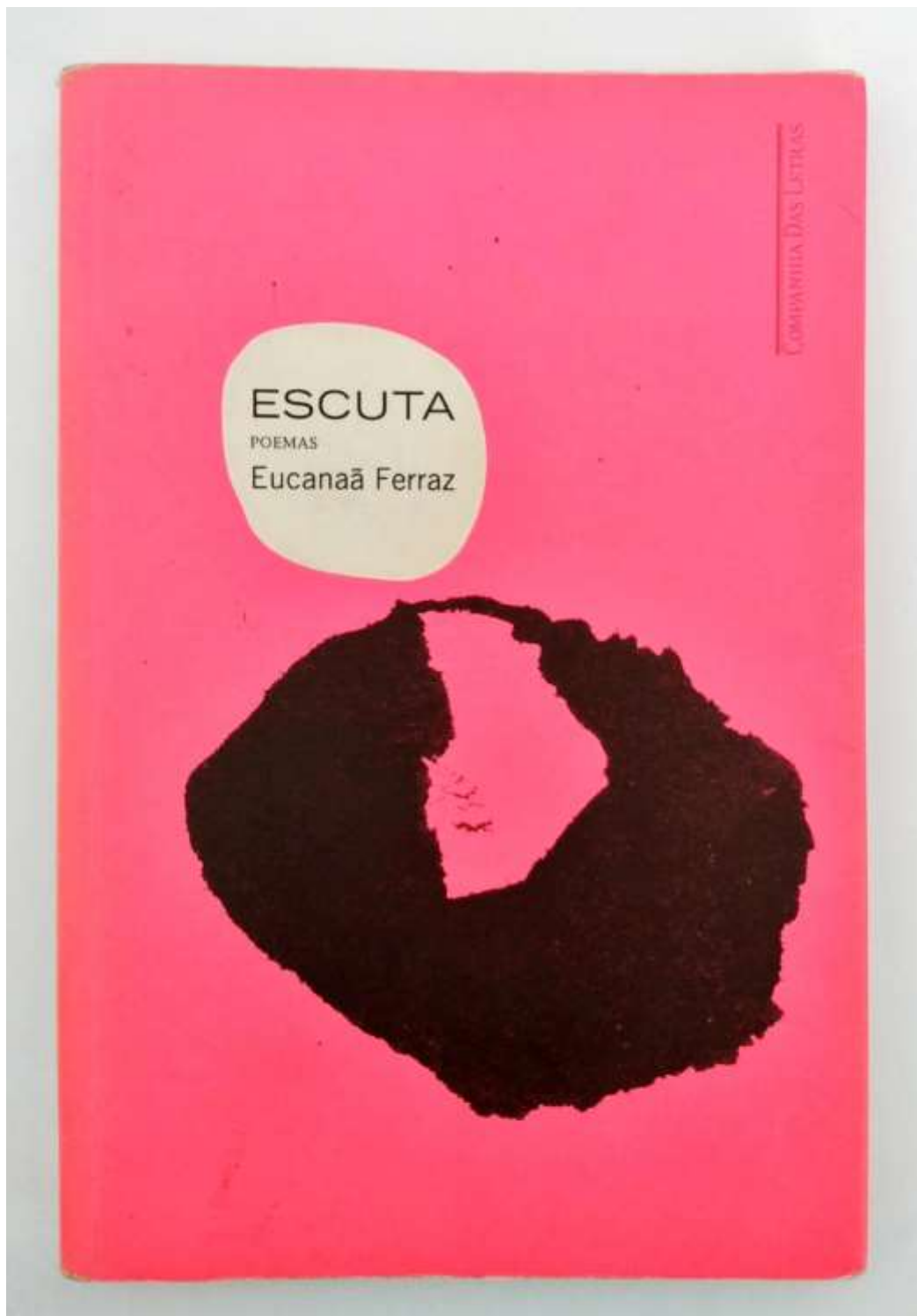
VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. *In: Variedades*. São Paulo, Editora Iluminuras, 2007.

VILLAÇA, Alcides. “Eucanaã Ferraz Cria Poemas como uma Sequência de Cenas”. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 31 maio 2008. Ilustrada, p. 10-10. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3105200818.htm>>. Acesso em: 14 jul. 2022.

VILLAÇA, Alcides. Linhas poéticas em circulação. **Jornal O Estado de São Paulo**. 20 ago. 2011. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,linhas-Poeticas-em-circulacao.761212,0.htm>>. Acesso em: 7 fev. 2022.



ANEXO 1



## ANEXO 2

## Sumário

## ORELHAS

1, 13

2, 14

## RUIM

Esta placa, 17

Manter o cinto afivelado, 20

Tinha que ser linda, 22

A liberdade de seguir por esta via, 23

Cada pétala pondera, 25

Qualquer outro nome, 26

E da terra abandonada, 27

Sem poder dizer de si mesmo, 28

Foi-se a vontade de ir ao Egito, 30

Na curva deste minuto, 32

Apenas se diverte, 34

E desenha na memória, 35

Como se jamais, 36

Talvez te perdi de vez, 37

Sábado quase meia-noite, 38

E não bastasse todo o ouropel, 39

Quando já desfeita a mímica, 41

As palavras vos fizeram, 44

Rápidos e vão embora, 45

A nítida impressão, 47

*Index*, 48  
Sem saber o que fazia, 50  
O Ruby Passion, 51  
Nessas horas num momento, 53

## ALEGRIA

Então, 57  
Novelas, 59  
Fábula, 61  
Geografia, 63  
Quem (ela), 65  
Quem (ele), 66  
Escada, 68  
Graça, 69  
Visão, 70  
Digo, 71  
Belo, 72  
Perfeito, 73  
*Perfect*, 75  
Simples, 76  
Lance, 78  
Cena, 79  
Isto, 80  
Beira-mar, 81  
Certo, 83  
Fuga, 84  
Lembrador, 85  
Poema, 87  
Alguém, 88  
Ouvido, 89

Santiaguino, 90

*Sur*, 93

Kodak, 96

MEMÓRIAS PÓSTUMAS

Eis, 99

Que, 101

Sem, 102

Se, 103

Nem, 106

Quem, 107

Ao, 108

Por, 109

Lhe, 110

De, 111

Te, 112

!, 113

Des, 114

X, 115

Sob, 116

E, 117

Os, 118

Ou, 119

Me, 120

À, 122

ORELHAS

3, 125

4, 126

Do autor, 127