



## ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A POESIA DE EUCANAÃ FERRAZ

### SOME CONSIDERATIONS ON EUCANAÃ FERRAZ'S POETRY

Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan  
UNESP – Universidade Estadual Paulista (FCLAr)

**RESUMO:** A produção poética brasileira contemporânea é marcada por uma forte diversidade nas formas de expressão e nos conteúdos temáticos que faz circular; encontra-se ora mais voltada à leitura crítica do repertório mais tradicional da poesia brasileira, ora mais preocupada com a pesquisa de novos modelos expressivos propiciados pela linguagem. Tal diversidade constitutiva, que opera nos gradientes intermediários entre essas duas tendências, vê-se sublinhada pela prática pouco ortodoxa de divulgação e circulação da produção, que se apropriou da internet e das performances poéticas para compensar a baixa publicação em livro. O que temos é uma espécie de dialetologia poética que identifica o grupo de leitores de poesia. Verificar os procedimentos mais regulares na construção dessa dialetologia, por meio da obra de Eucanaã Ferraz e João Cabral é o objetivo deste trabalho.

**PALAVRAS-CHAVE:** poesia brasileira; semiótica; Roman Jakobson; Eucanaã Ferraz; João Cabral.

**ABSTRACT:** The contemporary Brazilian poetic production is marked by a strong diversity in the forms of expression and the thematic contents that it makes circulate; it is found either turned to the critical reading of the Brazilian poetry's most traditional repertoire, or more concerned about the research of new expressive models afforded by language. Such constitutive diversity, which operates on the intermediate gradients between these two tendencies, finds itself underlined by the little orthodox practice of the production divulgation and circulation, that appropriated the internet and the poetic performances to compensate the low paper-based edition. What we have is a type of poetic dialectology which identifies the poetry readers group. Verifying the most regular procedures in the construction of the dialectology, through the work of Eucanaã Ferraz and João Cabral, is the objective of this paper.

**KEYWORDS:** Brazilian poetry; semiotics; Roman Jakobson; Eucanaã Ferraz; João Cabral.

## INTRODUÇÃO

A literatura é uma das formas de arte que mais oferece representações para a construção da noção de identidade entre os falantes de uma mesma língua. Isso porque há, entre a literatura e a língua que a realiza, uma relação íntima, nata, uma confluência incontornável de origem, que faz com que o conhecimento de uma se faça pela experiência total e imprescindível da outra. Beth Brait, em estudo sobre o assunto, salienta: “...só lê e escreve quem, de alguma maneira for despertado, seduzido, induzido a esses gestos instauradores de autorias, de intervenções individuais e/ou coletivas e que, de forma muito especial, combinam letramentos não formais, reconhecimento de vivências e capacidades pessoais, abertura para as diferentes linguagens que participam do dia a dia dos cidadãos.” (BRAIT, 2010, p.12). Dominique Mainguenu, na mesma obra, reitera: “... existe uma relação essencial entre a construção da identidade de uma língua e a existência de uma literatura, de um *corpus* de enunciados estabilizados e valorizados esteticamente: a produção de *enunciados de qualidade* dá *qualidade de língua*.” (BRAIT, 2010, p.29, grifos do autor).

Os escritores de cada época criam uma tradição literária, tanto no tratamento dos temas como na expressão linguística que os figurativiza, de onde se depreende o “instinto de nacionalidade” que provoca, nos leitores de todas as épocas, a noção de pertencimento àquela comunidade cultural. E como nos dialetos regionais, profissionais ou das tribos raciais e ideológicas, também a literatura cria, em relação ao uso cotidiano da língua, uma espécie de variedade, uma opacidade típica, próxima à de uma língua estrangeira: um dialeto poético definido por um uso estético da língua.

Estudar a literatura brasileira sob essa perspectiva pode render interessantes resultados. A produção poética brasileira contemporânea é marcada por uma forte diversidade nas formas de expressão e nos conteúdos temáticos que faz circular, encontra-se ora mais voltada à leitura crítica do repertório mais tradicional da poesia brasileira, ora mais preocupada com a pesquisa de novos modelos expressivos propiciados pela linguagem. É possível verificar que tipo de dialeto compõe uma espécie de centro da tradição e como alguns poetas contemporâneos utilizam deste dialeto.

O objetivo deste trabalho é pensar a literatura brasileira a partir da idéia de dialetos poéticos, analisando aspectos da produção poética de Eucanaã Ferraz, especialmente os poemas do livro *Cinemateca*. Como a sua poesia dialoga com os dialetos em circulação e que tipo de efeito de sentido essa dialetologia provoca na formação identitária do leitor brasileiro? Essas são algumas questões que este trabalho pretende discutir, a partir das contribuições teóricas de Roman Jakobson.

### 1. Jakobson e a configuração da linguagem poética

Em um trabalho chamado “A novíssima poesia russa”, fruto das inúmeras discussões realizadas por Roman Jakobson (1921) e os poetas cubo-futuristas – Maiakovski entre eles – apresentado no Círculo Lingüístico de Moscou em maio de 1919 e publicado pela primeira vez em 1921, em Praga, encontramos a idéia que o autor vai desenvolver, depois, em trabalhos posteriores, com mais profundidade: “Cada fato da língua poética atual é percebido por nós num confronto inevitável com três momentos: a tradição poética presente, a língua prática de hoje e a tendência poética que está adiante dessa manifestação particular” (p.27).

Jakobson insistia que somente a partir do estudo da linguagem viva se poderia iluminar a produção poética tanto do passado quanto do momento contemporâneo; apenas assim seria possível perceber os procedimentos que se cristalizaram bem como as tendências

que estão se delineando. Para ele, o desenvolvimento de uma teoria da linguagem poética só poderia ser possível quando a poesia fosse tratada como um fato social, quando se pudesse pensar em uma dialetologia poética. Assim ele explica essa idéia:

Desse ponto de vista, os dialetos poéticos de uma zona, que tendem para o centro cultural de outra, como os dialetos da língua prática, podem ser subdivididos em: dialetos transitórios, que assimilam do centro de gravidade uma série de cânones; dialetos semi-transitórios, que assimilam do centro de gravidade determinadas tendências poéticas e dialetos mistos, que assimilam fatos, procedimentos alheios isolados. Finalmente, é necessário levar em conta a existência de dialetos arcaizantes, de tendência conservadora, cujos centros de gravidade pertencem ao passado. (1921, p.28).

De lá para cá, muitos estudos deram novas luzes ao fenômeno poético. Os mais recentes semioticistas franceses ainda partem das idéias de Jakobson para pensar o discurso poético<sup>1</sup>. Será que tal posição de Jakobson pode ser aproveitada, hoje, para pensar a poesia brasileira contemporânea? Será que podemos pensar as linhas de força da poesia a partir da organização de uma dialetologia poética?

## 2. A ideia de dialeto

O grego *dialektos* designava diferentes formas linguísticas usadas na Grécia, cada uma para determinado gênero literário, considerando ainda cada região (dialetos regionais), ou cada camada social (dialetos sociais). Assim, o jônico era usado para o gênero histórico, enquanto o dórico o era para o canto coral – e isso em toda a Grécia. E o termo passou para a tradição como uma forma de uso da língua que tem sua própria organização léxica, sintática, fonética, e que é usada num ambiente mais restrito que a própria língua.

Parece interessante pensar a linguagem poética assim – um dialeto. Tal como os dialetos regionais, sociais, ou profissionais, a linguagem poética institui uma espécie de codificação que cria um grupo de troca e de entendimento. Ainda que se utilize da língua padrão, de alguma forma estabilizada entre seus falantes, o dialeto poético se organiza como um sistema, com regras próprias (a ausência delas também segue uma regra) e que circula em um ambiente codificado por uma tradição poética que se acumula no saber interiorizado do grupo. Claro que as coisas não acontecem assim, com campos demarcados e saberes perceptíveis e classificáveis. Ao trabalhar a linguagem do uso cotidiano, com os dialetos sociais (da classe dominante?) e o da tradição poética acumulada em repertório, a poesia – produto final dessa mistura – potencializa e dilui, ao mesmo tempo, as particularidades de cada linguagem para permitir a manifestação de outra coisa – a linguagem poética. A poesia, assim, construída sobre uma estratégia enunciativa integradora, manifesta um efeito de sentido singular, que deixa ver as marcas, deixadas como um “ressaibo”, de cada uma das camadas chamadas à integração.

A idéia de dialeto lembra a idéia de que a linguagem poética provoca a sensação de uma língua estrangeira dentro de seu próprio ambiente; e essa “sensação” é consensual. D. Bertrand diz bem quando trata do assunto:

---

<sup>1</sup> Zilberberg (2006), em seu livro **Razão e poética do sentido**, parte das idéias de Jakobson para compor a sua reflexão.

É peculiaridade do escritor, dizia R. Barthes, “ver a língua”, isto é, apreender ao mesmo tempo o som e o sentido, o ritmo, a sintaxe e as imagens, a voz e os conceitos, a convenção que desgasta a língua na cotidianidade de seu uso e a inovação que a torna, em cada obra por assim dizer nascente, quase estrangeira a si mesma. Como escreve Proust em *Contre Sainte-Beuve*: ‘Os belos livros são escritos numa espécie de língua estrangeira’. O escritor é aquele que sabe se fazer estrangeiro em sua própria língua, ele escava nela possibilidades inéditas, não percebidas até então. Ele a força a tornar-se outra. (BERTRAND, 2003, p. 25).

Então a linguagem poética, fazendo-se estrangeira, tornando-se opaca, obscura, cria o efeito de sentido de outra língua, estranha, como um dialeto.

### **2.1. Uma proposta de dialetologia poética brasileira contemporânea.**

Para tentarmos construir uma espécie de mapa dos dialéticos poéticos brasileiros contemporâneos, será preciso, seguindo as idéias de Jakobson, considerar um centro de gravidade, em torno do qual transitam os dialetos. Esse centro de gravidade seria construído pelas falas poéticas vivas, que funcionariam como canônicas em dado momento literário. Quais as falas poéticas mais presentes nos últimos 50 anos? As falas dos poetas Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral e Haroldo de Campos. A seleção desses poetas não se pautou pelo gosto pessoal. As mais importantes antologias da poesia brasileira contemporânea<sup>2</sup> consideram os poetas citados como os poetas que emergiram da Semana de Arte Moderna de 22 e construíram uma obra que traz entranhada, em si e a partir de si, uma teoria da poesia. De certo modo, cada obra singular, de qualquer gênero, traz uma concepção do que é a literatura, mas as obras dos poetas selecionados criaram tradições e continuam vivas na fala da maioria dos poetas da contemporaneidade, quer de forma dominante, quer de forma recessiva, ou de forma residual.

Seguindo a organização de dialetos, podemos pensar que do centro de gravidade em torno da obra de João Cabral, Drummond, Haroldo de Campos transitem os dialetos de alguns poetas contemporâneos tais como Frederico Barbosa, Antonio Risério, Duda Machado; Augusto de Campos, Arnaldo Antunes, Sebastião Uchoa Leite, Paulo Leminski, Regis Bonvicino, Alice Ruiz, Nelson Acher e Paulo Ferraz.

Em torno de Drummond, Bandeira, podemos organizar os dialetos de Manoel de Barros, Fabrício Carpinejar, Donizete Galvão, Adélia Prado, Antonio Cícero. E assim por diante. O trabalho que estamos realizando está em processo e estuda vários poetas contemporâneos, a partir dos centros de gravidade mais canônicos.

### **3. A cinemateca poética de Eucanaã Ferraz**

O que vamos ver, para este trabalho, é a poesia de Eucanaã Ferraz, verificando um dialeto poético que mobiliza as poéticas de Cabral (principalmente), Drummond, Bandeira, além de Fernando Pessoa e outros poetas portugueses.

---

<sup>2</sup> DANIEL, Cláudio; BARBOSA, Frederico (Orgs.) *Na virada do século: poesia de Invenção no Brasil*. São Paulo: Landy, 2002.

PINTO, Manuel da Costa. *Poesia comentada da poesia brasileira do século 21*. São Paulo: Pubifolha, 2006.

O livro de poemas *Cinemateca*, editado em 2008 pela Companhia das Letras, veio depois de *Rua do Mundo*, também editado pela Companhia das Letras em 2004 ( e em Portugal pela Quasi, em 2006), de *Desassombro*, editado pela 7Letras em 2002 ( também em Portugal pela Quasi em 2001) e *Martelo*, 7Letras em 1997.

O livro se organiza como filmes/versos que contam/cantam o sincretismo de linguagens, próprio do cinema. Organizado em três partes, como 1ª luz, 2ª luz e 3ª luz, a cadência, o ritmo é decrescente: do mais intenso para o mais sutil – como a luz, que começa solar, luz-balão( para usar a imagem de Cabral, cara aos poemas em análise), e vai se atenuando, se tornando menor, em sépia, bemolizada, até se apagar “ retrato em branco e branco” de “ o desfotógrafo” final. A leitura dos “ filmes” – sim, a figura é bem-vinda, dada a plasticidade fulgurante dos poemas - pode ser feita em três planos: um primeiro plano figurativo, em que se organiza o cenário do poema, a encenação da apreensão estética; um segundo plano, que podemos chamar de temático, o do devaneio do eu-lírico, em que o poeta medita sobre as figuras e um terceiro plano, que podemos chamar de estético-composicional, em que o poema por excelência se oferece aos enunciatórios, como matéria verbal.

No plano figurativo, os poemas mobilizam cenários com figuras concretas e cotidianas: bichos, árvores, prédios, piano. Algumas imagens mais marcadas pela tradição poética que vamos tentar construir – sol, faca, cabra, relógio - outras mais singulares – a piscina, a costureira, o mágico, a equilibrista. O plano temático imprime, mais que a impressão, a sensação do poeta a respeito do cenário, marcado pela sinestesia de um modo de ver, de um modo de ser. E o plano estético-composicional deixa ver um modo de fazer versos, uma concepção de poesia.

O primeiro poema da 1ª luz – “trunfo” – sinaliza a abertura de um corpo/poema em cujo interior adentram luz, som, cor “ pela boca, narinas e olhos adentro”. Mas os sentidos estão misturados, visão/audição inundados pela “luz atonal/aguda do mais alto grau”, como que a preparar a indagação do poeta que perpassa o poema: onde está a poesia? Dividido em três partes, o poema trabalha várias imagens possíveis de poema. No cubo de açúcar no leite, como diz Herberto, ou na atmosfera povoada por milhões de seres inexplicáveis, como suspeitava Gilliat ou “naquele vazio, entre um verso e/ outro, naquela (nesta) espécie de rua cintilante,/silenciosa, reta que vai dar fora da folha”, como imagina o poeta - as imagens construídas no poema figurativizam mais que a percepção sinestésica do poeta em relação à realidade das coisas mais próximas e mais tangíveis: remetem às palavras, condição e limite do poema. O cenário composto de figuras do cotidiano serve de suporte para a indagação temática que norteia o fazer poético de todo o poema. O triunfo do dia inaugura o ritmo (os poemas do livro?):

(...)

Num dia assim, tudo parece novo,

perto, a história do mundo um traço  
abstrato e, no entanto, inteligível:

movimento sem fim, o só abrir-se  
do aberto: ritmo (FERRAZ, 2008, p.21).

A sensação, marcada pelo parecer, recebe a implicação do inteligível, que vai, aos poucos, construindo o sentido que o dia faz explodir. E o sentido é marcado pelo ritmo, procedimento organizativo por excelência da poesia.

A primeira estrofe da segunda parte do poema apresenta o cenário da indagação poética e reitera o procedimento composicional que vai prevalecer no poema e na cinemateca: *enjambements* que criam a tensão entre a leitura sintática e a leitura poética. O sentido se faz em cada uma das opções, mas se completa na leitura dupla e ambígua que considera ambas igualmente:

Os ponteiros têm pressa, nuvens  
são trapos imprestáveis, o calendário  
marca o início do verão e seus fogos  
excessivamente facão, balão (FERRAZ, 2008, p.22).

As figuras marcadas pelo repertório de imagens de João Cabral (relógio, faca, (luz)balão) criam a idéia poética de que os ponteiros são como nuvens ou o calendário é formado de trapos imprestáveis, tanto quanto as nuvens o são. A imagem síntese do calendário/nuvem que fica pela distribuição dos versos cria um desdobramento figurativo que ultrapassa a barreira do sensível para implicar o inteligível. Tal procedimento desdobra o sentido em vários outros, criando uma profusão de imagens multiplicadas feito um caleidoscópio.

Na cinemateca poética que se sucede, como um projetor que fosse passando pela paisagem, ora mais apressado pelo olhar, ou pelo ouvido, ora mais vagaroso pelo tato ou pelo cheiro, os objetos chamados a compor figuras são convocados pelos sentidos do poeta, mas realizados no poema pela sua linguagem – dialeto que ele partilha com poetas como Cabral, Drummond, Bandeira, Camões, Pessoa, entre outros. As figuras do cenário ou o devaneio do eu-lírico remetem, sim, à linguagem de outros poetas, mas o que cria a idéia de dialeto é o diálogo constante entre os procedimentos poéticos chamados a realizar os poemas. E, por meio deles, podemos confirmar a presença maior de uma linguagem poética que outra. O centro de gravidade, como dialeto dominante de referência de *Cinemateca*, leva aos procedimentos poéticos de João Cabral. Vejamos alguns exemplos:

1. O poeta testa as imagens que mais bem possam falar o poema, como J.C. em *Uma faca só lâmina* (1997, p.184):

*Seja bala, relógio,  
ou a lâmina colérica,  
é contudo uma ausência  
o que esse homem leva.  
[...]  
Por isso é que o melhor  
dos símbolos usados  
é a lâmina cruel  
(melhor se de Pasmado).  
[...]*

Tal procedimento, na obra de Eucanaã, aparece principalmente em “Calendário”:

*Maio, de hábito, demora-se à porta,  
Como o vizinho, o carteiro, o cachorro.  
Das três imagens, porém, nenhuma diz*

*Do que houve, para meu susto, àquele ano.*

*(...)*

*Maio, maravilha sem entendimento*

*Demora-se à porta, como o vizinho,*

*O carteiro, o cachorro. Porém*

*Nenhuma das três imagens, tampouco*

*Este poema, diz do que houve, para meu susto,*

*àquele ano. (2008, p.32).*

A sequência de imagens que o poeta testa, para mais bem dizer a qualidade do que se demora à porta, do que fica mais do que devia, do que excede o tempo esperado, tem características irônicas e tristes. Irônicas porque remetem ao vizinho e ao carteiro, imagens convencionalmente marcadas pela dupla qualidade da necessidade e da inconveniência. A imagem do cachorro remete ao abandono e à solidão, como o que fica à soleira, demoradamente. A idéia que as imagens criam do mês que se demorou, do susto que causou e da memória que sobrou encontra em cada uma delas, um sema possível de interpretação que não se completa. É na incompletude do sentido que reside a significação do poema: nenhuma imagem, nem mesmo o poema todo dá conta de dizer o que o poeta procura.

O mesmo procedimento composicional aparece no poema “o amor?”, como uma tentativa de seleção entre bicho-barco-flor-poço:

*Não, não é uma flor  
(pelo puríssimo prazer  
do não-ser). Mas*

*você quer tentar  
novamente, está bem.  
Pense nele como: bicho.*

*Abeire-se dele, do abdômen,  
aborde mais, chegue  
à borda, toque*

*com o bordo, dobre  
as costelas(algo de barco  
no bicho).*

*...*

A procura da poesia é o tema que fica na experimentação das figuras “possíveis de poema”.

2. Há, como na obra de João Cabral, uma relação entre título e o poema que lembra uma demonstração metalinguística, uma construção que se traduz na outra, ora por expansão, ora por condensação, como podemos verificar em “verde-claro”:

*Coroa, manto, brasão  
E cetro, pousa.*

*minúsculo  
só, nenhum exército.*

*Seu domínio: o ar,  
onde governa em silêncio.*

*Não sei que nome tem,  
insigne inseto,*

*senhor de toda beleza.  
Chamem-no alteza.*

A definição do inseto, ora pelas figuras que o poeta vai desdobrando por analogia (coroa, manto, brasão e cetro), ora com o sinônimo de alteza, revela a tentativa de tratar de um cenário delicado como o pouso de um inseto, mas revela mais ainda a procura do poeta pelas imagens/palavras capazes de contruírem a solenidade da percepção poética, a sensação de súdito ( para continuar no campo semântico) diante da revelação do instante de ruptura do cotidiano. O desconhecimento do nome força o poeta a ir definindo o objeto metonimicamente pelas cores, pelos gestos, pela beleza, como a demonstrar, assim, o procedimento de construção poética.

Ou no poema “a costureira” (2008, p. 76):

*Ela ouve o tecido, ela pausa  
o ouvido, ela ouve com os olhos.  
À fibra e ao feixe interroga*

*sobre o que se entrelaçara,  
distinguindo a linha, o intervalo,  
o vão, o entreato, atenta,*

*para o que na fala geométrica  
e repetida dos fios é um outro  
vazio: o de antes da trama, ato*

*anterior ao enredo; óculos  
postos para a escuta, a escuta  
desfia-se no vento, o olho*

*flutua, folha, flor, agulha;  
fecha os olhos, ouve  
com as pontas dos dedos;*

*indaga do tecido o modo,  
os limites, a função, a oficina,  
a forma que ele quer ter,*

*a coisa, a casa que ele quer ser;  
e costura como quem à mão  
e à máquina descosturasse*

*o dicionário, rasgando em moles  
móviles seus hábitos, o vinco  
de sua farda*

A costureira/poeta trabalha o tecido/texto com o ouvido (*flutua, folha, flor, agulha*), com os dedos, tentando descobrir a vocação das fibras antes de comporem o texto, como se pudesse descosturar o sentido formado pelo (vinco) do uso e construísse um outro (*a forma que ele quer ter, a coisa, a casa que ele quer ser*). O poeta, mais uma vez, a serviço da forma (natural?) do poema.

Ou no poema “intervalo” (2008, p.98):

*É o que lhe digo: a medida  
Quantos de nós, entre nós  
se tantos os vazios a preencher  
entre quereremos e a distância?  
(...)*

3. Há, também como no mestre pernambucano, variações em torno do mesmo tema: “a bela e a fera I” e “a bela e a fera II” (2008, p. 65-67), como tantos exemplos em Cabral.

4. O uso singular do *enjambement*, como já vimos anteriormente, aparece de forma mais acentuada em alguns poemas, criando efeitos não só de desdobramento de imagens, mas também de desdobramento de efeitos sonoros e rítmicos, sublinhando o efeito emepnhado; como podemos ver em Eucanaã, com o poema “fado do boi” (2008, p.117), especialmente na segunda parte,

(...)  
II  
*No corredor estreito  
cada músculo tenta  
desesperadamente  
fugir numa ânsia louca  
de asas que arremessassem,  
asas que os arrancassem  
dali dentre o fedor  
do sangue, do fedor  
de mortos, do fedor  
do sangue que restou  
dos mortos no seu cômodo  
mínimo, nesse tûmulo  
não de depois da morte  
mas de antes, de durante,  
enquanto golpes cortam,  
mutilam olhos, alma,  
focinhos e, sim, mesmo  
vivos, pelas suas patas  
de trás erguidos, bois  
ao contrário, os músculos  
se rompem, arrancadas  
as pétalas, e facas  
beijam-lhes as gargantas  
que sangram, sangram, sangram.*

E que nos leva, pela proximidade do procedimento, ao poema “A lição de poesia” de *O engenheiro* (1945), de Cabral:

*Carvão de lápis, carvão  
da idéia fixa, carvão  
da emoção extinta, carvão  
consumido nos sonhos.*

5. Há os procedimentos que remetem às lições de poesia cabralinas, em que o modo de composição dos artistas, chamados a exemplificar o processo criativo, dizem mais do processo poético do poeta do que qualquer descrição mais acadêmica poderia fazê-lo, como o poema: “o pintor” (2008, p.50):

*A quem quisesse dedicar-se à pintura  
dizia que devia começar por cortar  
a língua.*

*Pense em Matisse, aconselhava,  
que pensava em Toulouse-Lautrec,  
e a mão, certa, obediente*

*é a criada,  
não deve tornar-se patroa.  
A quem quisesse dedicar-se à poesia,*

*o mesmo,  
que iniciasse com abrir os olhos,  
e concluía: Matisse.*

Ou o poema “vinheta” (2008, p.57), que também “ensina” poesia pela linguagem visual:

*Ame-se o que é, como nós  
efêmero. Todo o universo  
podia chamar-se: gérbra.  
Tudo, como a flor, pulsa*

*e arde, e apodrece. Sei,  
repito ensinamento já sabido  
e lições não dizem mais  
que margaridas e junquinhos.*

*Lições, há quem diga,  
são inúteis, por mais belas.  
Melhor, porém, acrescento,  
se azuis, vermelhas, amarelas.*

Além da presença dominante do dialeto de João Cabral, aparecem as presenças recessivas de Drummond e Bandeira (além dos procedimentos, também nas citações -

“mineiro”, “bandeira e guarda-chuva” e nas figuras marcadamente autorais que se espalham por toda a cinemateca) e a presença residual de poetas portugueses (Pessoa e Camões).

Há uma tensividade aspectual que se traduz no poema “o roubo” (p. 43), que figurativiza o momento de conjunção total do poeta com a linguagem, da linguagem se fazendo poema; no momento em que a consciência do poeta está no ponto de dissolver-se no objeto.

### **o roubo**

#### **I.**

Lá no início, havia o cubo,  
eu disse, ele era o ovo  
em que cavar outra  
coisa: outro cubo

vazio

arrancado ao sólido  
como um silêncio ar-  
rançado à música,  
um poema ao dicionário.

Vazio,

acrescentou meu amigo,  
sobre o qual não canta  
o sabiá, nem se fincará  
nele um país, um tempo.

Vazio

sem nada dentro, concordei,  
sem segredos, a só sensação  
do sem, como uma casa-  
cubo aberta ao vento,

vazio  
de janela absoluta, que  
desfaz fora e dentro,  
casa para desmorarmos,  
ovo-des, deslocamento.

Vazio

que se repete, vaziao-ritmo  
disse meu amigo, contornando  
em passo leve o leve, como  
procurase o que no

vazio

era o espaço, ou melhor,

os espaços, disse ele, espaços,  
repeti, ouvindo o eco  
repetir-nos no museu quase

vazio

àquela hora, pela manhã, onde  
Armando Freitas Filho e eu  
visitávamos, mais uma vez,  
maravilhados, a exposição de  
Weissman.

Ficamos ali, girando em  
torno de fios metálicos,  
quadrados desdobrados,  
olhando detalhes, um

V

articulado a outro, uma  
espiral de, um vôo  
de, e planos, e fitas,  
e chapas, e vermelhos.

2.

Acontemplação  
não satisfazia:

tudo coisa, corpo,  
incitava a posse

( provando que o número,  
sim, e a geometria

podem o erotismo  
do livre lirismo;  
que a régua, só talo  
sem miolo ou pétala

- outra natureza -,  
tem cor e perfume

que penetram fundo  
e que acendem partes

em nós secretíssimas,  
do mais alto fogo).

Vidrados em Weissman,  
varados em Weissman,

Armando e eu  
de que precisávamos?

De mais e mais Weissman!  
Levamos um Weissman!

Como resistir?  
Como não querer

em casa um Franz Weissman?  
Cada qual o seu!

Que fazer então?  
Como carregá-los?

(A leveza em ferro  
pesa toneladas.)

Planejamos tudo,  
não teria erro.

No momento exato,  
como combinado,

cada qual meteu  
o seu num seu poema,

enquanto o vigia,  
tonto, cochilava.

Não tocou o alarme.  
Nada deu por nós,

pelo que no arroubo  
fez do verso o *werso*.

A iconicidade atingida, nesse poema, pela densidade figurativa (tanto a localização dos versos em que aparece unicamente a palavra “vazio”, quanto o *werso* podem atestá-lo) vai sendo construída aos poucos, em um crescendo de ritmo, suspense e expectativa. O êxtase final co-incide no poeta e no leitor, co-enunciadores que partilham a significação do poema.

Tudo se passa como se os objetos, fragmentos metonímicos do mundo (tanto o mundo natural quanto o mundo construído pela cultura/literatura) tragassem o sujeito e criassem outra, nova percepção. E o poeta se/nos interrogasse, por intermédio do poema, o estatuto deste simulacro que fala outra língua (dialeto?), ainda que seja a língua dos homens. O que diferencia e assemelha os poetas e os poemas é, portanto, não apenas a percepção diferente dos objetos mas a percepção diferente da língua que fala dos objetos.

No caso da poesia de Eucanaã Ferraz, a língua se transforma numa espécie de “projektor verbal”, que vai transformando em verbo as imagens plásticas e sonoras que sincreticamente capta. E o verbo vai devolvendo em imagem e som, mediatizado pela montagem e direção do poeta, a poesia que se deixa ver/ouvir pelos seus leitores. Essa poesia final aparece, em acordes musicais e imagéticos, relacionada à poesia de Cabral, nos temas, figuras e procedimentos poéticos, costurando uma leitura tramada, cujo tecido final lê os dois poetas em perspectiva poética.

A ideia, portanto, é tentar pensar os poetas/poemas a partir da organização desta dialetologia da poesia brasileira, trazendo para o palco já montado os centros canônicos, em torno dos quais gravitam os poemas. Além do conhecimento de um espectro maior de poetas/poemas, poderá ser possível ler/usufruir e ensinar a leitura de poemas como acordes musicais, trazendo para a frase melódica nova e original, a harmonia canônica que a contém.

Assim, mais do que as figuras, referências, citações, que costumam ser responsáveis pelo efeito de sentido de familiaridade, de pertencimento ao grupo de leitores de literatura, a representação literária que contribui para criar, entre eles, a noção de identidade será construída por um modo singular de uso da linguagem, origem e fim de toda manifestação da arte verbal.

## REFERÊNCIAS

- BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Trad. Grupo CASA. Bauru: Edusc, 2003
- BRAIT, Beth. **Literatura e outras linguagens**. São Paulo: Contexto, 2010
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, B. **Teoria da literatura – formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1976.
- DANIEL, Cláudio & BARBOSA, Frederico (Orgs.) **Na virada do século: poesia de Invenção no Brasil**. São Paulo: Landy, 2002.
- GREIMAS, A.J. **Da Imperfeição**. Trad. Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.
- FERRAZ, Eucanaã. **Cinemateca**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- JAKOBSON, Roman. **Noviéichaia rúskaia poésia – nabrossok piérvi** (A novíssima poesia russa – esboço primeiro). Praga: Tipografia A Política, 1921.
- PINTO, Manuel da Costa. **Poesia comentada da poesia brasileira do século 21**. São Paulo: Pubifolha, 2006.
- ZILBERBERG, C. **Razão e Poética do Sentido**. Trad. I. C. Lopes, L. Tatit e W. Beividas. SP: EDUSP, 2006.

Recebido em: 18.07.11  
Aprovado em: 23.09.11