

À BEIRA DA BELEZA
por Carlos Mendes de Sousa

1.

Chega a Portugal, antes de aparecer no Brasil, um objeto precioso que reúne a obra de um poeta brasileiro maior. Eucanaã Ferraz é um poeta de uma estirpe rara, um sofisticado poeta dos nossos dias, como são raros os poetas da delicadeza pura. Uma incomum cintilação e uma extraordinária mestria oficial marcam toda a sua obra. Brasileiro do século XXI, destacado entre os mais destacados, antes de tudo poeta. Não há exagero nenhum nesta afirmação. Poderia começar de muitas maneiras esta apresentação do seu nome e da sua obra. Seria justo falar de honrarias, dos prêmios que recebeu, da repercussão crítica, etc. Prefiro simplesmente colocar o acento no sentido da recompensa maior que nos é dada por recebermos em primeira mão este objeto luminoso, a sua *Poesia*.

O nome não é desconhecido entre nós. E no Brasil um lugar-comum recorrente nas apresentações da poesia de Eucanaã Ferraz refere uma evidência, a ligação privilegiada do autor a Portugal. O terceiro livro de Eucanaã Ferraz, *Desassombro*, teve aqui a sua primeira edição (2001) e só no ano seguinte foi publicado no Brasil. Depois disso, mais dois

livros de poesia foram editados entre nós: *Rua do Mundo*, em 2007 (a edição brasileira saiu em 2004), e *Cinemateca*, em 2009, que teve a primeira edição no Brasil, no ano anterior. Acrescente-se o facto de algumas das importantes antologias organizadas por Eucanaã Ferraz terem tido origem em Portugal, como é o caso da coletânea de letras das canções de Caetano Veloso, *Letra só*, 2002 (publicado no Brasil no ano seguinte), assim como o livro de textos em prosa de Caetano, *O Mundo não É Chato*, editado em Lisboa, em 2004 (a edição brasileira, de 2005, muito aumentada, é bastante diferente).

A propósito da presente edição, por várias razões é inevitável que ocorra agora à memória uma anterior publicação similar. Reporto-me à *Poesia Completa, 1940-1980*, de João Cabral de Melo Neto, editada na INCM, em 1986. Como nessa edição, também esta *Poesia* de Eucanaã Ferraz reúne os livros em ordem decrescente, desde aquele que mais recentemente foi publicado até ao primeiro livro, que na coletânea surge em último lugar. Caminhando para trás, visualizamos o percurso de uma extrema consistência, anunciado já no *Livro Primeiro*. A associação do nome de Eucanaã Ferraz ao de João Cabral de Melo Neto aponta ainda para um dos mais instigantes diálogos que a poesia de Eucanaã estabelece com outros poetas; sem esquecer a atenção particular com que o ensaísta Eucanaã Ferraz se deteve sobre a poesia cabralina, sendo autor de um importante estudo de fundo sobre as relações entre a poesia de João Cabral e a arquitetura.

2.

Em 1990, um pequeno livro inventa o nome. Entre a encriptação (o nome do autor) e a nitidez (o nome do livro) impõe-se a irredutível diferença matricial que inventa o itinerário.

A extrínseca vontade (o desejo do pai) propõe o desígnio assinalado: no nome próprio é inscrita a identificação do indivíduo como promessa.

Alguma coisa que vai à frente de si mesmo, coisa que espera por si. O que se deseja cumprido é a correspondência — fazer com que no anúncio se contenha a natureza substantiva do nome. Inauguralmente a autorreferência ao nome surge dentro do *Livro Primeiro* num poema de ecos drummondianos que recebe como título a data do nascimento:

*Batizaram-me: Terra Prometida.
Terra pobre, onde a felicidade
passa longe, mas daqui eu a vejo
e todo o meu corpo brilha.*

Em diversos depoimentos, Eucanaã voltará à carga para, na dobra explicativa, dizer o trânsito da deslocação do sentido. A proposição de um futuro existente no ato da nomeação (altissonante representação social apontando para as esferas superiores da vida prática) é por si deslocada para um horizonte desinflado de expectativa simbólica (no horizonte distante da nomeação originária, o poema era um lugar menor). A revisão identificativa propõe como espaço de eleição a terra do poema — *eu sou o poema prometido*.

É pela força analógica das palavras aglutinadas que se ilumina o nome próprio: «Meu nome não sou agora, / moro no mundo futuro.» Em «Esta placa» (*Escuta*), uma belíssima reflexão dá conta do trânsito (denegação? ou simples constatação?): «Não existo no meu nome, / coisa que vive sem mim.» Pelo movimento tropológico a redução é revertida em nítida clareza. O raso do mundo devém terra do cumprimento, morada. A partir daí pode longamente inventar-se em vasto chão na descoberta dos nomes. Todo o poema é um poema sobre a denominação, dizendo a força criadora, fazendo aparecer no lugar da sua enunciação o objeto assim chamado:

*A terra estará cumprida
quando estiver concluída.*

*Então, morarei ali,
sob ela, dentro dela,*

sem ser eu, sem eu, não ser.

Nesta abertura, o nome é sempre no tempo biográfico um acréscimo de si mesmo. O futuro do nome, que ficara em aberto, encontra o seu número. Num regresso a si mesmo, o primeiro nome do poeta passa então a designar o rosto da sua poesia. O nome fulgurado reforça a presença do sujeito enunciador, o seu poder demiúrgico, na reescrita do real. A assinatura dentro do seu próprio discurso sela a adequação entre as palavras e as coisas ditas na precisa nitidez com que passam a existir. Quando o poeta passa a responder pelo nome, passa a ter a existência no admirável desenho cratiliano da natural concordância entre a palavra e aquilo que ela designa. Na palavra «Eucanaã» está a poesia de Eucanaã, com a mesma verdade com que «nas letras que há em rosa está a rosa / E todo o Nilo na palavra *Nilo*» (Jorge Luis Borges). No itinerário assinalado em palavra e número, reencontramos uma ordem que é justamente a do dizer claro. É assim que os títulos vêm sendo arrumados, na linha da cronologia: 1990 — *Livro Primeiro*; 1997 — *Martelo*; 2001 — *Desassombro*; 2004 — *Rua do Mundo*; 2008 — *Cinematica*; 2012 — *Sentimental*; 2015 — *Escuta*; 2016 — *Trenitalia*.

3.

Beauty is truth, truth beauty

John Keats

Eucanaã Ferraz situa-se entre os poetas que vivem no lado iluminado das coisas. Sabemos como é redutora toda a catalogação, e como nada

é em absoluto claro e nada é em absoluto escuro, mas sabemos da existência dessa soberana linhagem, e é nela que Eucanaã se encontra. E também na reverberação, no fio luminoso, podem ser vistas as coisas da sombra em amenidade e tensão.

Ao lado da escuridão do dia, uma das palavras que mais intensamente se projeta no céu matinal desta poesia é «alegria». Tão difícil isso, hoje, quando nos dizem para desconfiarmos dos poetas da clareza. Em várias entrevistas, Eucanaã insiste na ideia de que o valor maior da arte não está apenas na sombra e na tristeza, de que a arte em geral e a poesia em particular não têm de ser necessariamente disfóricas. E é sem espanto que vemos a reflexão intersestar-se com questões que ecoam permanentemente: O que é o poema hoje? Há um lugar para o poema? É o nosso um tempo de poetas? «Não há uma regra, mas o certo é que o tempo dos poetas e da poesia também não colabora e, antes, faz ainda mais eloquente a marginalidade da poesia em relação ao mercado. Poderíamos avaliar esse quadro como vantajoso para a própria poesia? Sim. Mas quem suportaria ver os poetas felizes? Nem os próprios. A dor, o desânimo, o sufocamento, a falta de saída e o apagamento parecem ser, afinal, mais condizentes com uma atividade que encara a existência e a linguagem de modo radical. Mas, secretamente pelo menos, podemos nos sentir felizes com o nosso infeliz destino de não produzirmos best-sellers, blockbusters e outros fenômenos de venda. Seria isso uma espécie estranha, torta, de relevância social?»

É neste contexto que Eucanaã convoca nomes de artistas que «trabalharam com um certo desejo de alegria», concretamente nomes da esfera das artes visuais, como Calder, Miró e Matisse, com quem gosta de dialogar na sua poesia. Especialmente Matisse, «a referência plástica mais forte e decisiva» da sua vida, um nome fundacional para a sua poética. Eucanaã refere que foi com Matisse que descobriu a arte

moderna, antes de ter descoberto a modernidade literária; com uma sensibilidade fortemente plástica não sabia o que ia fazer, mas sabia, nessa hesitação, que queria a alegria matissiana.

Creio que o impacto dessa positividade também se reflete nos movimentos de leitura da poesia de Eucanaã Ferraz. No limiar consentido a quem admira e apenas deve abrir a porta, gostaria de trazer para o meu texto essa palavra sinónima de uma terra povoada onde se anuncia a felicidade.

Entre as proposições da alegria nesta obra está a forma de viver a beleza e de dizer as palavras concisas em que repousa — uma delas é a gratidão pela recompensa de não ter havido o desastre (leia-se «Beira-mar», em *Escuta*, na secção «Alegria»). Em *Sentimental*, no poema intitulado «Vai se chamar alegria», é revelada essa busca, num quadro fantástico e preciso, o da transmutação do real no trabalho do verso: «A alquimia a química a fábula a sílaba:».

Mesmo se é a «luz» a palavra mais insistente, mesmo se a alegria é uma das mais altas formas de afirmação da voz, com ela coabitam o desespero, a dor, a loucura, a estridência. Muitas vezes, lado a lado, encontramos a «contida explosão de que se alimenta / a lâmpada» e a exuberada presença do sol. Lado a lado, a epifania, o desassombro e o sobressalto, o desamparo, o reencontro; lado a lado, o precipício e o cristal, «o fogo o tigre» e o grito no pesadelo. São absolutamente esclarecedores o registos metapoéticos em que Eucanaã fala desta questão: «Quanto ao que chamamos de aspecto apolíneo, de fato minha poesia prima pela clareza, pela ordem e pela plástica. Mas se há uma valorização da razão e da materialidade das coisas, não há exatamente uma ocultação do fundo trágico da existência. Mesmo num livro que se consideraria apolíneo, como *Martelo*, lê-se que 'o poema é ver / com lanternas, que cor é a cor / do escuro'. Assim, há tanto uma vontade de tornar claro quanto um desejo de conhecer o escuro. Essa luz de que tanto falam os meus poemas é da ordem da razão, sim, mas ela é também a imagem da compreensão da nossa condição trágica.»

A luz da manhã invade o quarto de trabalho, tomba a pique ou vagarosa destaca os objetos, impregna-os de claridade. Nos belíssimos poemas de *Desassombro*, da secção «À mesa de trabalho», encontramos algumas das mais extraordinárias visões da matinal luz fecundadora:

*— era mais ou menos assim? — no lodo
uma sílaba clara,
vinda de uma nascente*

*que jamais se viu, mas que
— imaginavam — devia ser pura*

*qual uma joia de gelo
nos cabelos da mais alta montanha,
dos quais o sol trazia*

*um fio: cristal
que se plantaria como trigo*

Como numa vida que se vive inteira, como na casa, também no livro se encontram as luzes declinantes, lugares de morte, e as formas possíveis de superação. Entrevê-se mais ou menos indistintamente essa direção nos vários livros de Eucanaã. Em *Cinemateca* e em *Escuta*, o procedimento é dado a ver na sua nitidez estruturadora.

As secções que abrigam os poemas no livro *Cinemateca* (as três «luzes») também refletem o caminho. Ao falar desse sentido ordenador, o poeta diz que a dada altura se deu conta da gradação existente nos poemas escritos. E passou a arrumá-los, na ordem apresentada no livro — dos poemas felizes e muito iluminados pela luz solar, dos poemas de um «certo entardecer» aos poemas da mais dura «noite total». Em *Escuta* a explicitação estruturadora é óbvia na titulação das partes.

À «Alegria» segue-se a secção marcada pela negatividade, «Ruim», e depois da dor e da alegria, as formas de superação expressa no título polissémico «Memórias póstumas». Entre as formas de superação, antes do insidioso trabalho da morte, antes do livro, antes e depois de tudo, está a crença na beleza.

Como se a alegria fosse o recetáculo do belo. Como se a beleza tornasse equipolentes as palavras vividas no engano. Fora do tempo, púrpura ou ouro ou poema ou amor ou esperança, a repetição leva ao vazio pleno — pura exaltação do belo:

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

*Púrpura, ouro,
estão perfeitas como estão:
erradas.*

*Pudesse um poema, um amor,
pudesse qualquer esperança
viver assim o engano:
beleza, beleza
beleza,
mais nada.*

A interrogação continua a aparecer sussurrada quando a resposta está lá, quando esbarramos com ela na concentração máxima, na revelação do título: «A beleza é uma ferida que nos atinge». Como um corpo delicado que parecesse frágil, o poema: elegância nítida, requintada subtileza, leveza, rigor, delicadeza. Corpo penetrante, potência. No *Livro Primeiro*, tudo se antecipava na claridade, na concisão afirmativa de

«Resposta»: «Se Deus não é alguém / é um lugar». A partir daqui, os lugares não existem? Não há lugares de fixação? Confundem-se, nesta geografia, Roma, Paris, Lisboa, Santiago do Chile, o Jardim de Alah, o Leme, a Calçada de Serrúbia, a mesa e a luz, as pequenas cidades brasileiras e o parangolé. Serão intermutáveis os lugares? O alargamento de fronteiras conduz à figuração de um objeto, em referente muito aberto, onde confluíssem e se cruzassem (interligados, interatuantes) todos os lugares. «Uma coisa casa» ou a casa-poema cheia de luz. O poema-parangolé:

*Pois que seja a linguagem
— como quer o filósofo —
a morada do ser;*

*mas eu vos digo,
em verdade, que
o Parangolé é a casa do é.*

4

Quando fala do seu percurso e do caminho diferenciador da afirmação, Eucanaã apresenta uma narrativa fundacional sobre a sua escrita. Na infância, longe dos livros («eu era um menino sem livros em casa»), a primeira grande referência parecia ser uma obra improvável para a iniciação poética de uma criança. Na primeira secção de *Livro Primeiro*, um poema justamente intitulado «Iniciação» aponta o lugar fundador:

*Conheço o primeiro livro de poemas:
Eu,
de Augusto dos Anjos.*

*Meu pai o tem
entre tratados de odontologia,
sem capa, velho,
enferrujado.*

Em entrevista, desenvolve os tópicos dessa experiência, que comporta dois momentos — o impacto da estranheza vivenciada e o modo como devém influência: «O livro era, na verdade, terrível, com longos poemas sobre a morte, o apodrecimento dos corpos, tudo visto sob um ponto de vista materialista, cientificista, e construído com um vocabulário exagerado, heterodoxo, antipoético, o que deveria ser repulsivo para uma criança. Mas não o foi. Ao contrário, este livro tornou-se fundamental para mim, pois, durante muito tempo, toda a minha leitura de poesia se restringiu a ele, convertido então numa espécie de sinônimo de poesia. Ou seja, aquilo era a poesia, Augusto era o poeta.» Desde muito cedo, a experiência poética revela aquilo que mais tarde irá ser determinante na prática literária do autor: o impacto da emoção indissociavelmente aliada à intensa prática oficial. Um acontecimento (a morte de um professor) vai cruzar-se, na infância, com a leitura de Augusto dos Anjos e vai desencadear a escrita de poemas em registro de *pastiche*. «Mas, hoje, gosto de pensar que naquela época já surgia em mim a desconfiança de que a poesia se faz sempre a partir de um 'susto', existencial ou estético, a ser traduzido depois por um arranjo incomum de palavras.»

Ao encontro da voz própria, como qualquer autor, irá cruzar-se com muitas outras vozes. É muito expressiva a sua reflexão sobre o processo: «Eu gosto de estar em turma; ao mesmo tempo eu tenho horror a coisas colectivas. Então isso talvez seja um temperamento de poeta; de escritor que é um cara que senta à mesa, sozinho. Você tem um grande obstáculo que é uma folha branca de papel. Não tem nada. É um silêncio qualquer ou ao contrário do silêncio é uma grande algazarra, é um alarido que você precisa silenciar primeiro (são todas

as vozes, todos os sons) para encontrar uma voz, um som, uma sílaba, uma palavra, uma frase. E aquilo é uma coisa só sua. É só você com você. E isso no poema é a coisa. E o facto de você não lidar com personagens (como quem faz prosa). Poeta não tem personagens. Ele já é excesso de companhia.»

A poesia de Eucanaã Ferraz assume uma clara dívida para com algumas vozes, referências centrais da cena poética brasileira do século xx, em concreto Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. A estes dois nomes junta-se um terceiro, Manuel Bandeira, que com eles, no mesmo plano, conforma uma tríade fundadora. No domínio dos diálogos, a singularidade da sua obra decorre de uma busca de caminhos que pressupõe muitos outros cruzamentos de vozes que desembocam numa via prosódica pessoalíssima. Um nome encontrado num lugar desejado onde confluíssem a sofisticada simplicidade de Bandeira, a fundura reflexiva de Drummond, a sintaxe de João Cabral, de todos eles a carnadura e a narratividade, e a que se somasse a leveza de Eugénio de Andrade e a nitidez de Sophia de Mello Breyner Andresen. E muito mais: a música popular brasileira, os ecos das artes visuais, etc., etc. Nesse lugar encontraremos o nome, a voz, o poema: Eucanaã Ferraz.

O caminho da propalada dessentimentalização da poesia (o antilismo) defendido por João Cabral teve um impacto espantoso em poetas que vieram depois, e em concreto nos poetas da geração de Eucanaã, que acolheram com entusiasmo esse modelo ao lado de outras referências fortes como a poesia concreta.

Em Eucanaã, um dos diálogos mais fecundos — depois de sempre renovados encontros — é justamente o que estabelece com João Cabral, como já foi referido. Eucanaã foi sensível às perspectivas defendidas pelo poeta de *A Educação pela Pedra*, sabendo que não podiam ser lidas em clave limitada. É nesse sentido que devemos, em certa medida, interpretar a escolha «programática» do título de um dos seus livros — *Sentimental*.

Mais ou menos subterraneamente, deslizando na sombra sob a língua, ou em nítidos traços, na afirmação explicitada das homenagens e outras referências, encontram-se as mil e uma vozes. Eucanaã posiciona claramente o seu ponto de vista, quando afirma que aquilo que o move no encontro com os nomes não é a exposição forçada de um museu imaginário (na esteira dos traços da cultura do pós-modernismo), mas a efetiva dimensão do encontro: «as referências têm a ver sempre com algum tipo de identificação, de aproximação». Também aqui a escolha dos títulos dos últimos livros (*Sentimental*, *Escuta*) é eloquente: «Não me agrada citar autores pelo prazer da intertextualidade que procura exhibir erudição ou criar charadas para o leitor. Gosto da aproximação explícita, clara, na qual entra alguma dose de emoção. O impulso tem de ser a alegria, a tristeza, uma perturbação qualquer do espírito.»

Vejam-se nesse sentido duas situações (entre muitas possíveis) de diálogos vividos na perspectiva do referido impulso identificativo. O diálogo com os brasileiros seus contemporâneos e o diálogo com a poesia portuguesa.

Dentro dos livros, dentro dos poemas é recorrente a comparação dos poetas brasileiros que admira e com quem estabelece laços e intertextos e também com os poetas conviventes, em presença viva, como se tivessem chegado na véspera. Dois exemplos explicitados: Armando Freitas Filho (*Rua do Mundo*, *Cinamateca*) e Antonio Cicero (*Sentimental*).

As referências à poesia portuguesa aparecem muito cedo. No relato fundacional sobre a origem da sua escrita, ao lado de Augusto dos Anjos está Pessoa. O caso de Pessoa entra na história como nome marcado por ofuscante sinonímia. Dizer Pessoa é dizer conscientemente poesia, nome a que se não pode fugir. Mas a aproximação à poesia portuguesa fecunda com a presença de outros nomes. Eucanaã refere afinidades com Gastão Cruz, Luiza Neto Jorge ou Luís Miguel Nava. Mas acima de tudo dois nomes fortes: Sophia e Eugénio. Por eles poderá cair em admiração tamanha, de que de lá não possa sair: «Eu já conhecia alguma

coisa de Sophia de Mello Breyner Andresen e Eugénio de Andrade, mas só depois suas poéticas ganhariam a dimensão de forças reveladoras da minha própria escrita. Creio que o mecanismo da influência é mais ou menos esse: descobrimos algo que faz claro aquilo que desejamos secretamente, como uma vereda para chegarmos ao que nos tornamos. Nestes dois poetas, encontrei, sobretudo, a força que nasce da delicadeza e da luz.»

Importa assinalar que a homenagem explícita e o diálogo com Sophia e com Eugénio surgem logo nos primeiros livros. No entanto, é sobretudo digno de nota o facto de, na fase de afirmação, o jovem poeta brasileiro ter criado esse elo (o elo da claridade da poesia portuguesa) que irá ter uma força admirável no processo de encontro consigo mesmo, na direcção da busca. Um encontro que é um encontro com a língua, no modo de a transportar, no modo de regressar diferente no interior dessa mesma língua.

5.

Poema em que a língua diga mais

Uma estimulante via perseguida na poética de Eucanaã Ferraz prende-se com a diferença procurada no trabalho corpo a corpo com a língua. Essa procura leva-nos sempre à questão sobre o lugar do poema. Ontem e hoje, o ponto máximo continua a ser o do milimétrico contributo do verso na língua. É muito claro, em alguns dos seus poemas, o lugar do trabalho efetuado a partir do encontro com o léxico, com a sintaxe ou com a prosódia do português europeu. É o caso de «Engate» (*Rua do Mundo*). O título abre para um uso do termo que em Portugal tem uma diversa aplicação da que recebe no português do Brasil. O quadro proposto intersesta os planos da língua erotizada na zona de confluências: «Mais adiante, serão, talvez, o suor, a urtiga, o fêmur, / a língua,

milhões de palavras, glândulas e tempestades. // Mas, antes, atam gestos / mínimos, manuelinos.»

No cenário dos corpos envolvidos no quadro desejante surge uma figura duplicada: a metaforização do trabalho sobre as palavras da língua, a criação do poema. A materialidade da palavra é explorada em todos os matizes da sua plasticidade. O trabalho intimista sobre a língua desejada (o milimétrico acréscimo) leva à língua nova, agora torneada, fortemente maleabilizada, língua devolvida, publicada.

Desafio maior do poeta: o intérmino trabalho sobre a língua em projeção de um lugar que seja sempre o além do lugar pretendido. O desafio comparece magnificamente, como inscrição, na abertura de *Escuta*:

*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
[...]*

*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.*

Trazer luz à língua, eis a proposta de Eucanaã Ferraz. Eis a concretização da sua verdade: dizer o poema, dizer no poema as torções da língua, ser o poema a rutilação da língua. Encontrar uma língua na língua, uma língua rutilante que na clareza flui e reflui:

*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 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.*

(«Digo», *Escuta*)

Impõe-se a figura do poeta artesão, aquele que incessantemente se entrega ao trabalho e, nessa entrega, também incorpora o acaso para fazer brilhar o poema. O modelo é imagetivamente convocado de forma direta dentro do poema. A referência a uma arte manual — a xilogravura — é convocada em *Martelo* para dizer essa prevalência do modo oficial: «Vis-à-vis, a gravura e o verso: cavar / a golpes firmes de ferro» («Xilo»). O fecho deste livro apresenta uma das mais belas afirmações do caminho proposto — a introjeção da alegria como prática: «Não vale o ensalmo, mas o ensaio / de fazer a ferro a sílaba clara / (chamem técnica ou tática / ou qualquer outro nome). / A alegria — uma prática.» Porque a alegria não é uma abstração, também na oficina o verso é como linha de luz que tivesse sido esculpida.

Seguro do seu ofício, com uma apuradíssima consciência oficial, insiste recorrentemente na sua inscrição numa zona de fronteiras: «há sempre o risco de esterilizarmos a poesia, de matá-la em nome do artesanato, que é apenas um aspecto da criação. Admiro os escritores inspirados, que são procurados pela palavra. Quanto a mim, procuro por ela. [...] Um poema de Sophia é algo perfeito como objeto construído, enquanto um poema de Cabral nos leva à mais intensa comoção. Não sou capaz destas grandezas extremas. Daí, procuro situar-me numa fronteira, sempre a martelar, martelar, a

alegria, o amor, a tristeza, a raiva, o susto.» Nas entrevistas pretende fixar também uma fórmula assente numa medida de equivalências percentuais: «Mas, quanto à prevalência da razão sobre a emoção, ou o contrário, gosto de dizer que me convém escrever poesia com a seguinte fórmula: 100% inspiração e 100% transpiração.» Contudo, a posição mais reveladora é aquela que, partindo da equivalência de emoção e de razão no processo criativo, mostra como a interseção funciona pelo apuro do trabalho artesanal, no qual ambos os polos necessariamente interferem: «Considero que o trabalho, como acionamento máximo da razão, lucidez total, é, por mais que isso possa soar paradoxal, uma espécie de super-inspiração.»

A aspiração última é a da existência de um quadro especular que fizesse com que o leitor também participasse do processo. O desejo formulado (que tem naturalmente consequências na conceção) é de que o poema chegue ao destino, a sua razão de ser, pleno, claro, em análogos modos (emocionais e racionais) de tocar, de mover o recetor: «Gostaria que o leitor estivesse atento para o ritmo, para a respiração dos versos, que ouvisse o pulso, sentisse os cortes, deslizamentos, choques, mas desejo, igualmente, que ele se deixasse envolver pela intensidade dos sentimentos que há no livro. Enfim, ficaria feliz se meu leitor se emocionasse.»

6.

Um dos mais expressivos modos da diferenciação desta poesia assenta na sua dimensão arquitetónica. Desde logo, no plano dos temas e dos motivos, e no plano de outras referências mais ou menos explícitas, refira-se a comparação dos arquitetos, de modulações em torno do urbanismo, dos diálogos da arquitetura com as outras artes... Num domínio óbvio, o da intitulação dos poemas, um livro como *Rua do*

Mundo constitui um exemplo digno de registo; numa arrumação mais ou menos sequencial, no final do volume, encontra-se um conjunto de poemas onde os reenvios são claros: «Ronchamp (outra fábula de um arquiteto)», «O cobogó», «Rua do mundo», «Arranha-céus», «Do concreto aparente», «Das covas», «No Grande Hotel do Porto», «Uma coisa casa». E em poemas cujos títulos aparentemente não são explicitadores, como «Indelével», surgem referências simultaneamente claras e diferenciadoras no enquadramento da mundividência arquitetónica: «Um modo de ser, / limpo, leve: // o Pavilhão / de Siza.»

A vertente estrutural das obras de Eucanaã manifesta-se sob diversos pontos de vista, desde o *Livro Primeiro*. A arquitetura tem uma forte expressão no delineamento do verso, do poema, do livro. Ainda que o modo de traçar linhas, de estabelecer relações não seja o da busca do ideal da proporção áurea, da justa medida classicizante e da geometria ordenadora, contudo, essa matriz é profundamente atuante. Creio que neste campo a lição de João Cabral (o preceito da centralidade da forma) é o grande exemplo. Mas também é notoriamente outra coisa o que aqui encontramos. Outro diverso arquiteto é Eucanaã Ferraz. Os esquemas a que João Cabral submete cada um dos livros (em especial até *A Educação pela Pedra*) estão marcados por um propósito de conformação de regularidades, que não deixam de ser determinantes nas conceções dos textos de Eucanaã Ferraz, mas que assumem aqui outra expressão. E importa igualmente referir o modo como, no quadro de uma grande preocupação com a forma, Eucanaã não convoca uma racionalidade abstrata, integrando a tensão entre a imprevisibilidade (o lugar do acaso) e a estrutura rigorosa como próprio centro organizador. Subjaz a esse posicionamento a ideia firme de que todos os processos de criação configuram movimentos de fuga — «Loucura unida à rítmica matéria das coisas, e se abrires o teu sono, dessa vez única verás o que sou: uma forma» (Herberto Helder).

Francisco Bosco ao falar de *Desassombro* sintetizou com muita propriedade este trânsito que se mostrara determinante até ali e que continuará a ser decisivo na conformação dos livros posteriores: «O rigor formal é ostensivo, por exemplo, na dicção quase escandida, na sintaxe elíptica — ressonâncias claramente cabralinas —, na corda-bamba do conciliar concisão e poema narrativo, em certas imagens precisas e imprevistas. [...] Mas a 'forma', aqui, não se opõe àquilo que, às vezes, ela pode garrotear; a forma é o trabalho poético a fim de fazer surgir o outro da forma, é a linguagem mobilizada para fazer falar o que, nela, excede-a: o mundo, o real, a sujeira inscrita na linguagem.»

Os motivos condutores da arrumação (em cada livro, em cada poema) comandam a unidade composicional. A ordenação dos poemas no livro reflete uma dada imagem e estabelece níveis de sentido. Veja-se o caso de disposições singulares como janelas ou cortinas, em aberturas e fechos. O rigor construtivo vai-se tornando cada vez mais visível, mais sofisticadamente atuante de livro para livro. Deparamos com uma alternância entre os livros que arrumam os poemas em partes (*Livro Primeiro*, *Desassombro*, *Cinamateca*, *Escuta*) e aqueles que os apresentam num bloco unitário, como acontece com *Martelo*, *Rua do Mundo*, *Sentimental* ou *Trenitalia*. Importa referir que mesmo nestes casos a ordenação dos textos não é aleatória: os poemas são intencionalmente colocados em lugares precisos e essa ordenação configura um desenho. No caso dos livros que apresentam secções, é interessante observar-se como o número de poemas em cada uma das partes dentro de um livro oferece uma perspectiva reveladora do diálogo entre o regular e o irregular, do equilíbrio entre a simetria do par e a intrusão do ímpar. As duas secções do *Livro Primeiro* comportam respetivamente 11 e 28 poemas. E nos outros livros é esta significativa distribuição que encontramos: *Desassombro* — 1/8/13/8/13/8/5/1; *Cinamateca* — 24/10/16; *Escuta* — 2/24/26/20/2.

Se a conceção do poema (sua organização estrófica, métrica e rítmica) em Eucanaã Ferraz pede uma atenção e um estudo detalhado que não cabem aqui, não podemos deixar, no entanto, de referir a sua enorme importância. Assinale-se uma dada regularidade dominante nos poemas, num acurado jogo de equilíbrios. No poema significativamente intitulado «O rigor da simetria» (*Sentimental*) podemos ver um excelente exemplo do cuidado formal na apresentação das estrofes, mesmo quando o desenho não é isométrico:

*Devia ser maio a cor que nos desenhava.
Só o ar nos vestia, de uma vida mais*

*leve
que ele.*

São inúmeros os exemplos da diversidade de esquemas estróficos em todos os livros. Por exemplo, em *Escuta*, no poema «Nem», as estrofes têm o seguinte número de versos 5+5+5+1; na mesma secção do livro («Memórias póstumas»), o poema «Por» apresenta uma configuração de quatro estrofes com um número regular de versos por estrofe (3+3+3+3), em aproximação métrica à dominância do decassílabo. Ainda neste livro, pode assinalar-se um conjunto significativo de poemas compostos apenas por dísticos. Em cada uma das três secções do livro («Ruim», «Alegria», «Memórias póstumas») encontramos seis poemas que observam esta estruturação.

Outro aspeto digno de registo é o da expressiva alternância nas composições entre o verso longo e o verso curto, ainda que a dominância seja a do verso curto (tensão essencial e diferenciadora), em consonância com o predomínio das regularidades estróficas e métricas. Destaque-se, como exemplo, uma marca distintiva: a da recorrência das composições constituídas por versos longos com um ou dois versos muito curtos a

fechar. Este procedimento assume um lugar de relevo em *Sentimental*, em desenhos estróficos e métricos distintos («Vem», «Quem roubou o rubi do chapéu do mandarim?», «Papel tesoura e cola», «Explicação de Miguel de José de João», «Melancolia», «Chirapa», «*Victor talking machine*», «Enterrem os sinos», «*Mixed media*», «Paisagem de Olinda»). A força do verso mais curto é particularmente relevante no poema «Romântica», uma composição constituída por cinco quadras de versos longos. A terminar, o verso muito curto traduz magnificamente a motivação semântica desta opção formal:

*a cena e a canção crescendo no momento
certo da alegria, no instante do beijo,
no clímax. Close: quando errássemos,
bem na hora, a voz de um Deus dizendo*

corta!

A poesia de fundo narrativo constitui outro dos traços assinaláveis na obra de Eucanaã. A configuração narrativa dos poemas é predominantemente entrevista no recorte elíptico das composições. A narratividade deambulatória dos poemas carrega-se de significados múltiplos captados nas vozes, nos gestos, nas personagens, especialmente por via das repetições associadas às suspensões, às intermitências que comportam um forte pendor sugestivo (planos rítmico e imagético) e dissolvem o convencionalismo da armadura narrativa. Ocorrem-me aqui alguns poemas, dos mais belos que foram contemporaneamente escritos em língua portuguesa: «Eram penhas entre águas enormes, dizia» (*Desassombro*), «*El labirinto de la soledad*» (*Sentimental*), «Sou eu, me deixa entrar» (*Sentimental*), «Fado do boi» (*Cinemateca*), «Triunfo» (*Cinemateca*) «Quando já desfeita a mímica» (*Escuta*), etc.

7.

oh maravilha da frase corrigida pelos erros

Herberto Helder

Entre as paisagens da manhã brasileira que na literatura vi nascer ergue-se o requintado mundo de Eucanaã Ferraz. Poesia de uma manhã maior de muitas coisas pequenas inexprimíveis, de nada residuais captados como é captado o inapreensível, das minúcias da letra miúda, do pequeno mar em visões distanciadas e próximas, das figuras duplicadas em simetria e dissimetria, das direções crescentes e decrescentes, ou das vozes baixas em travessias lentas. Esta poesia revela-nos inteiro o poeta que fabrica a própria luz e o combate que nela se trava. Revela-nos a força vital do peso nenhum da luz que o poema dá a ver:

*Um fio de luz:
tesoura que baste
para tornar nítido
o que*

*sobre a cômoda,
sobre a mesa:
um lápis, uma pera,
um cálice,*

*que nossos olhos
podem anotar
sem complicação,
sem gula ou fastio.*

*Mesmo da morte a repentina
ternura, se vista de tal modo:
num vaso, haste, pétala
que cede.*

*Sobre a cômoda, sobre a mesa,
belezas que um nosso gesto
pode anexar ao peito
sem grande peso.*

*Ou, ainda, o peso nenhum
de quando nenhum atavio:
tábua
sem nada em cima.*

(«Desassombro I», *Desassombro*)

E também a falha nos é revelada ao lado do cristal. Incorporam-se na beleza os desacertos, o valor do defeito que acrescenta: «toda palavra é defeito» («À mesa de trabalho», *Desassombro*).

Em «Museografia I» (*Trenitalia*), o domínio formal aponta o conseqüimento pleno, plasmado na perfeição da redondilha maior, onde parece não haver espaço para o defeito. E, no entanto, todo o poema é a celebração da falta, dos restos: «Nós amaremos a falta. / São bem mais belos os deuses / se desprovidos de braços / e mais sublimes os braços / quando lhes faltam as mãos. / A imperfeição nos retrata / bem mais que corpos completos. / São as ruínas que dizem / nosso destino mais certo.» Está diante de nós o poema e nós diante do inapreensível — aquilo que continuamente se furta. Todos os poemas, todos os temas, todos os restos, todos os gestos fugazes, as insignificâncias. O que sobra: a

escama e a onda bravia sobre um grão de mostarda. O que pode ser lido como um programa, na abertura de *Martelo*:

*Grandes são os marinheiros e os poetas
que fazem caber em seus versos
a glória de horizontes
inventados ou vividos e que,
em grandiloquo e corrente estilo,
erguem cidades magníficas,
domam línguas, contam-nos pélagos e obeliscos.
Mas que fazer da escama
que sobrasse após os mares,
agarrada à roupa mais que
Veneza ou Viena à memória?
Escutai: é nessa minúscula opalina
que muitos sabem o poema
— mais duas ou três palavras
e o martelo certo de fazê-lo.
Rotas magníficas, não mais,
nem quantas as maravilhas
(e cessem com elas os iluminados que contam
de terras por si mesmas lavradas).
O mar pode ser isto: o ar
dentro da concha. Dentro:
o sargaço, o barco, o sargo,
a enseada. Onde poderá ser mais belo
e largo? A onda bravia
sobre um grão de mostarda.*

Todos os livros fazem brilhar a luz das coisas poucas, os gestos pequenos. Daí se retira a força maior. É o que se impõe no deítico que

no título de um poema aponta para o cigarro que se acende («Talvez o mundo mais perfeito seja apenas isto: / você, enfim, acende seu cigarro», «Isto», *Escuta*); é o que se impõe na revisitação da pulga, coisa minúscula, antiquíssima e literária em «Sangue de meu sangue» («ó ectoparasita hematófago, / o teu salto há de ser minha metáfora / para dizer tudo o que sei do nada / que sei de nossa pouca eternidade», *Sentimental*).

Também estamos à beira da beleza no rastro, naquilo que não cabe em nenhum lugar longínquo e grandiloquente, no pequeno traço que tocando as coisas as torna equidistantes no verso: a pequena janela, o vasto mundo. Estamos à beira da beleza no que mal se vê nos poemas de amor e morte. Todos os poemas são de amor e morte e deles nos ficam restos: «Só existo em chão estreito, / nuns versos de amor e morte, / palavras ditas no escuro, / fósforo, poço, você» («Esta placa», *Escuta*). O que já estava em Álvaro de Campos e em Drummond (movimento tensivo gerado do contraste entre a vastidão galáctica e o pequeno instante vivido pelo sujeito, a comezinha insignificância captada), em Eucanaã Ferraz será explorado numa viva luz diversa.

A presença das quebras apoiadas na dominante sintaxe elíptica não visa uma poética de pendor enigmático ou críptico. A elipse que assume um papel de relevo no desenho das composições não obscurece a sua inteligibilidade. Sobrepõe-se o sopro da fluidez: «a leitura dos poemas corre numa sintaxe e num tempo entrecortados por vírgulas que, surpreendentemente, em nada obstam a sensação de fluidez das imagens; ao contrário, estas se tomam mais intensas justamente porque ativadas numa corrente sonora cuja pulsação é ao mesmo tempo ordenadora e libertária» (Alcides Vilaça).

Os torneios elípticos, os subentendidos, a expressão fragmentária (na sequência das propostas das vanguardas exploradas pelos contemporâneos) suscitam um forte apelo à intervenção do leitor. O poeta instiga o leitor pelo choque, pelo efeito de surpresa contido nas ruturas face à monotonia e à habitualização dos estafados discursos rotineiros. Eucanaã advoga fortemente estes princípios, em jeito de manifesto, no prefácio à

antologia *Veneno Antimonotonia*: «Entendamos a monotonia como um fato da linguagem. Ou, ainda, como uma patologia nascida das repetições, do ramerrão de fórmulas e clichês. Contra ela, textos — sobretudo em versos, estas pílulas superpotentes — capazes de avançar contra o ritualismo do tédio com uma linguagem fundada no deslocamento, na verticalidade e na pluralidade.»

Nesse trabalho, multiplicam-se as figuras na gravitação que a velocidade ou a lentidão imprimem aos versos. As palavras giram, atravessam o branco como brisa ou rasgão e, emergindo das margens, retornam ao centro da contenção. Entre os vários procedimentos (as vias de deslocamento) explorados por Eucanaã Ferraz para a afirmação da sua diferença (na verticalidade e na pluralidade), destaca-se extraordinário manuseio do *enjambement*. Refere numa entrevista: «Se a divisão de versos parece ser, algumas vezes, aleatória, há, no entanto, um esforço para que seja assim, pois me interessa enormemente pela exploração do *enjambement*.» É espantoso o reflexo em espelho, quando Eucanaã fala de poetas diletos como Sophia, Eugénio, ou, em identificação mais complexa, quando escreve sobre João Cabral: «O mais flagrante é a inexistência da música, numa segura silenciosa reforçada pela ausência de musicalidade no texto, construído de modo fragmentário e restritivo, impeditivo de qualquer enlevo melódico. As subtrações propostas no nível da significação têm o correlato formal numa sintaxe alternadamente encadeada ou fragmentária, marcada por vazios, rupturas, mas também seguindo sem interrupções, simulando a continuidade típica da prosa, o que contribui inequivocamente para a dessacralização da 'pureza poética'».

As ruturas, os cortes revelam a natureza áspera do objeto material oferecido em sua diferença e resplendor. A dissonância, a rugosidade, traços idioletais da poética de Eucanaã Ferraz, encontram frequentemente a superação na dobra da fluência que encena a espontaneidade da nova língua dúctil. É muitas vezes o *enjambement* que em sua curvatura magnífica proporciona o salto. Embora nem sempre aconteça. O seu uso

não é sistematizável por esta via. A atenção que o seu recurso suscita ao poeta pede uma atenção específica. Nos usos do *enjambement*, em Eucanaã multiplicam-se os inumeráveis fios enleados em finíssimas teias convergentes. O poeta circunda, distorce, dissolve, desorganiza, para ousadamente, num jogo infinito, recompor os elos, as redes. Nessa redistribuição é confirmada a existência (a verdade) do poema. Após o trabalho que implica a torção, a estranheza desejada, o poeta aspira chegar ao ponto em que o poema possa ser devolvido à natureza — visto como coisa, poema-coisa. Indistinto na natureza, numa língua áspera e suave. Como no quadro da leitora de *Desassombro*:

*É como se não lesse. Imagine:
uma língua tão estrangeira*

*que ela não reconhecesse,
não soubesse qual e,*

*serena, não dá por isso.
Ou mais que:*

*não lê. Vê
as páginas,*

*como se da janela
a paisagem*

*e pousasse os olhos
na orla das páginas*

*sem saber
onde vão as palavras.*

*Fruí, tão-só,
a pele, o almíscar,*

*a árvore
que o livro foi um dia.*

Coda

«Mas posso dizer que acabei me filiando a algo que, mesmo abrangente, definiu meu modo de escrever: o verso. Encontrei aí a minha voz. [...] Seguir por onde segui foi e não foi uma escolha. Penso que há muito de temperamento ali onde parece haver um juízo estritamente intelectual ou uma filiação determinada pela vontade. Pelo menos comigo aconteceu — e ainda acontece — desse modo. Mas nada é definitivo.»

Um dia encontrei Eucanaã Ferraz, no Rio de Janeiro, entre poetas. Numa sexta-feira, um auspicioso evento patrocinou o nosso encontro: o lançamento de um CD de Haroldo de Campos, em que o poeta diz os seus versos.

A partir daqui encontrámo-nos vezes sem conta. Era o ano de 1992. Eram tardes inteiras onde se misturavam o corpo dos poemas (Eugénio, Sophia) e o mundo com as vozes e a poesia das canções populares — Maysa (que ele tinha ouvido em criança na voz da mãe), Cartola, Noel Rosa, Chico Buarque, Cazuzza... E Caetano, que estivera nesse lançamento na Livraria Marcabru.

Não havia distância entre céu e terra. Assim o conheci. Eu, leitor dos seus poemas... Abolíamos a morte e, jovens, levávamos connosco o fogo da razão e da desrazão; e depois, com a distância, escrevemos mil cartas, pronunciando em glória e lentidão maravilhada o aparentemente banal e impercetível crescendo dos dias, na claridade que ditava as nossas frases. Em 2002, tinham passado dez anos da minha estada no Rio. Era o meu

primeiro regresso a um lugar onde vivera em vertigem. O reencontro de novo patrocinado por poetas. Agora, João Cabral e um curso que partilhámos sobre o poeta. A partir dali fui vendo os livros a chegar (recebidos com entusiasmo na minha pequena caixa de correio). Chega-nos agora a recompensa maior. Este livro é o livro que esperávamos.

A nossa hora exígua viu crescer o nome destinado. Quando cairmos, no fim do século que não conhecemos, e não soubermos o que é o poeta, o que é o poema, talvez possamos encontrar no estilhaço, no resto, essa luz diminuta da imperfeição e reunirmo-nos com o poema. O corpo em escuta: um grão. Em língua portuguesa encontraremos nesses restos o rastro: o verso de Eucanaã.