

# Interativos Travessias

ESTUDOS LITERÁRIOS

## MOVIMENTO ESPIRAL: INTERTEXTUALIDADE E METAPOESIA EM UM POEMA DE EUCANAÃ FERRAZ

### SPIRAL MOVEMENT: INTERTEXTUALITY AND METAPOETRY IN A POEM BY EUCANAÃ FERRAZ

Daniel Rodrigues da LUZ<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este estudo analisa um poema do escritor Eucanaã Ferraz presente na obra *Escuta* (2015), com o objetivo de entender um pouco do estilo de escrita do autor em relação ao seu projeto estético pensado para a referida obra. Observou-se principalmente a organização estrutural do poema, seu ritmo e trabalho imagético, e o modo como ele retoma um soneto de Luis de Camões por meio da intertextualidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Eucanaã Ferraz. Poesia brasileira contemporânea. Intertextualidade. Metapoesia.

**ABSTRACT:** This study analyzes a poem by the writer Eucanaã Ferraz present in the work *Escuta* (2015), in order to understand a little of the author's writing style in relation to his aesthetic project designed for that work. It was mainly observed the structural organization of the poem, its rhythm and imagery work, and the way in which it takes up a sonnet by Luis de Camões through intertextuality.

**KEYWORDS:** Eucanaã Ferraz. Brazilian Contemporary poetry. Intertextuality. Metapoetry.

### Introdução

Um dos procedimentos muito recorrentes na poesia é a intertextualidade. A crítica francesa Tiphaine Samoyault ao discutir sobre esse assunto parte 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:

---

1. Mestrando em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de Araraquara, São Paulo, Brasil. E-mail: daniel.luz@unesp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8299-3899>.

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 (SAMOYVAULT, 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 (SAMOYVAULT, 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 um poeta alcança essa percepção é através do diálogo com a tradição, 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).

Na literatura brasileira contemporânea, um autor que faz uso das práticas intertextuais com frequência é o poeta do Rio de Janeiro Eucanaã Ferraz. Dono de uma obra bastante complexa, Eucanaã menciona corriqueiramente não só nomes como Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e João Cabral de Melo Neto como poetas que foram importantes para sua formação como escritor, mas também destaca sua grande afinidade com a poesia portuguesa, em especial os nomes de Eugénio de Andrade e Sophia de Mello Breyner Andresen.

Este estudo é parte de um trabalho de maior fôlego sobre a obra *Escuta*, do autor, lançada em 2015 pela editora *Companhia das Letras*. Por ser uma das obras menos estudadas do autor, propõe-se, neste recorte, uma análise de um poema em que se observou o processo compositivo do autor em relação à intertextualidade e a metapoesia como recursos principais do poema; com o objetivo de promover a discussão sobre a referida obra e colaborar com a fortuna crítica do autor.

O poema que será analisado dialoga com um soneto do poeta português Luís de Camões. Observou-se principalmente o trabalho rítmico e imagético do poema e o movi-

mento da voz lírica em relação ao que está sendo descrito. Além disso, a análise também mostrou como o poema revela traços da proposta compositiva da obra em que se encontra.

## 1. Escuta

A voz lírica da obra *Escuta* encontra-se em constante deslocamento. O título do volume diz respeito a um processo que segundo Gremski (2016) é recorrente em toda obra do poeta, 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). Esse trânsito também é visível quando há a questão 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 à intertextualidade com um objetivo nostálgico.

A obra *Escuta* é dividida em quatro seções intituladas, respectivamente, “Orelhas” (2 poemas); “Ruim” (24 poemas); “Alegria” (27 poemas); “Memórias póstumas” (20 poemas) e “Orelhas” (2 poemas). A seção “Orelhas” é dividida em duas partes, a primeira posicionada na abertura do livro e a segunda no fechamento; enquanto as outras fazem parte do interior da obra. 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 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. Essa escolha de organização pode levantar o questionamento de que o livro foi pensado para que, de uma orelha à outra, o Eu se abre mais para a escuta do mundo. 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 presença. Essa ordem pode ser lida como um processamento: uma abertura permite a entrada de algo que, no fim, será reduzido ao essencial.

A passagem “[...] não busque senão na aberração a sinceridade/ e no disparate a franqueza [...]” (FERRAZ, 2015, p. 13) faz parte dos versos 17 e 18 do poema que abre o livro; sugerindo que a perspectiva poética manifestada pela voz lírica caminha para o lado oposto do senso comum considera como arte.

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 digo 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).

Seu tom se assemelha a um prólogo e permite ao leitor se apoiar no seu discurso para a leitura do restante da obra. A 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.

É notório nesse poema para qual caminho o sujeito lírico pretende direcionar o leitor. Ele se posiciona criticamente em relação ao que o senso comum e a crítica especializada consideram como a alta literatura. Pela sua percepção de que “[...] estão certos os poemas/enfáticos inchados de artifício à luz óbvia da lua”, já se compreende 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 certo 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, ele 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.

Há poemas em que o contexto urbano e capitalista marca o cotidiano entediante da vida de alguns indivíduos, referenciando figuras clássicas da cultura popular por meio da intertextualidade, como *A história da baratinha* e *A cigarra e a formiga*. Ambos são fortes exemplos do tom narrativo que marca muitos poemas do volume. No primeiro, 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. Já no segundo 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.

A voz lírica descrevendo indivíduos em determinadas situações ou mencionando-os para em seguida sugerir o quão próxima dele ela está é o que se nota no poema “Escada” da seção “Alegria”. Assim como os poemas “Manter o cinto afivelado” e “A liberdade de seguir por esta via” da seção “Ruim”, o poema possui como principal imagem o percurso, mas, diferentemente daqueles, esse percurso é imaginativo, não está associado à presença do indivíduo dentro de um meio de transporte, seja ele terrestre ou aéreo.

## 2. Do amador à coisa amada

O poema “Escada” está presente na segunda seção “Alegria”. Nesta seção, já com o primeiro poema, é perceptível um tom de indagação na voz lírica, dedicada a formular cenas que colocam em questão diferentes perspectivas do que se entende por “Alegria”:

[...]  
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 que aparece em “Foi-se a vontade de ir ao Egito” da seção “Ruim”, 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 baratinha no poema “Fábula”: “[...] Ninguém quer casar com a dona baratinha// Mas ela quer amor./ Ela quer amar [...]”. (FERRAZ, 2015, p. 61). Tais intertextos permitem visualizar o movimento das vozes líricas do livro. No poema “A liberdade de seguir por esta via” em que se estabelece um diálogo com *Hamlet*, por exemplo, sua proximidade com o personagem shakespeariano é explícita, enquanto a baratinha é contemplada de longe.

[...]  
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).

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, possui alguns pontos semelhantes com o poema “Escada” da seção “Alegria”. 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 intitulado “Transforma-se o amador na coisa amada”.

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

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. (VALERY, 2007, p. 231, grifos do autor).

Logo, o processo imaginativo do sujeito-amador camoniano procura os versos que possam expressar esse amor:

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. O autor encadeia os versos por meio 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.

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 em processo de busca. Tem-se, portanto, a luz como desejo 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. Em Eucanaã, aos poucos o poema deixa a materialidade das substâncias e começa usar metáforas para expressar o desejo do arquiteto de expressar o que não tem matéria, (a luz, que para o poeta seria o lirismo). Desse modo, enquanto Cabral criava imagens que pendiam para o caminho da luz, em Ferraz o sujeito é a própria luz.

Um dos meios pelo qual se pode ler a proposta compositiva de Eucanaã Ferraz é um distanciamento do recurso antilírico encontrado principalmente em João Cabral de

Melo Neto. 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, vez ou outra, diretamente 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).

O “equilibrista” ilustra a ideia da perda do equilíbrio e a necessidade do desastre. Põe em execução o processo imaginativo dentro de uma forma “desalinhavada”, como mencionada no poema *I*. 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).

É perceptível um discurso de retratação em relação a um poema de 2004, no qual a figura do equilibrista encontrava-se em tensão na busca de uma forma “mais bem medida e cortada” que desse equilíbrio a essa ideia. Onze anos depois esse equilibrista desiste dessa forma e converte-se em desastre.

A escada é, então, esse caminho do amator cujo objetivo é transformar-se na coisa amada. E a partir da chegada da inspiração, 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 permitiu esboçar como seria se a “namorada” se transformasse na “madrugada”, um momento cotidiano desejado pelos amantes, marcado 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 fora necessário para que finalmente o “poeta” se transforme em “poema”, e este, em “água”, ou seja, em poesia, pois “[...] o poema é criação, poesia que se ergue [...]” (PAZ, 1985, p. 17), matéria que é resultado da imaginação em vista do trabalho compositivo. Desse modo, o rigor construtivo não tem por objetivo se encerrar na forma do poema enquanto este não se converter em poesia, por esta razão o processo é doloroso.

A imaginação é também tema do poema “Lembrador” da mesma seção. Neste o primeiro verso faz um salto intertextual semelhante ao do poema “Escada” quando este 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?

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).

Remetendo ao poema “No meio do caminho” de Drummond, 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 ao tentar lembrar-se da “sílabas que faltasse sempre/ em tudo para que tudo fizesse sentido [...]”, mas essa tensão é desgastante; o que sugere é se livrar “da ideia/ e da memória” e permitir a presença da imaginação.

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 está dispersa no texto, ligando os sujeitos aos objetos, se assemelhando ao ritmo ordenado dos degraus da escada. A partir disso, é perceptível que, para a voz lírica, a transformação desprende-se de uma forma retilínea (uma escada convencional, que pressupõe apenas um ponto de partida e um destino), 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, diferentemente 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** e com isso 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, uma vez que a escada convencional remete a uma maior precisão, igualmente as regras clássicas do soneto.

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 ela estabelece comparações entre o amor do poeta com os vários tipos de amor: o do “equilibrista” com o “desastre” ou o do “químico” com o “ácido”; de modo parecido com o arquiteto/poeta que ama a luz. Assim, ao mesmo tempo em que o poema executa um diálogo com a tradição, ele também metaforiza a construção poética.

As palavras no poema aparecem primeiramente junto daquilo que possui maior proximidade semântica<sup>2</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, 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 sujeito a parte desejada. Formam-se um único Eu: o amor.

No trecho “hoje sou você [...] graça”, a palavra graça, embora esteja como um substantivo comum, cujo significado remete à graça divina, uma segunda leitura pode classificar esse

---

2. 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.

verso como uma marca autobiográfica, manifestada na voz lírica, uma referência ao nome da esposa do poeta Eucanaã Ferraz, presente na dedicatória do livro e no título do poema da página seguinte ao desta análise, aqui se observa a intertextualidade feita 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 que o nomeia revela também algumas inquietudes. 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. 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.

## Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*: 23 livros de poesia. Rio de Janeiro: BestBolso, 2013.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- CAMÕES, Luís de. *Sonetos*. Barueri, SP: Ciranda Editorial, 2015.
- FERRAZ, Eucanaã. *Escuta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- FERRAZ, Eucanaã. *Poesia*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2016.
- GREMSKI, João Felipe. *Um estudo da obra poética de Eucanaã Ferraz*. 2016. 169f. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Federal do Paraná, Curitiba.
- MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- 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.
- TOLEDO, Vera Márcia Soares. *Intertextualidade na poesia brasileira contemporânea*. Contexto-Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, n. 4, 1996.
- VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: *Variedades*. São Paulo, Editora Iluminuras, 2007.