

Pássaros deslumbrados se desatam: **os poemas portugueses de Eucanaã Ferraz**

por Carlos Mendes de Sousa

1

Primeiro chegou-me o anúncio do novo livro. Depois veio o título e com ele o extraordinário poema inédito que dá o nome à antologia. Eu nada sabia do poema e, mal o comecei a ler, um imediato espanto me tomou. Também eu tinha ouvido falar de um pavão, visita habitual do terraço de um outro quarto andar, em Lisboa. Sim, soube depois que era o mesmo o alado referente inspirador. Como uma cidade, um país se tornam imensamente pequenos pela via do poema!

Eucanaã Ferraz parte de um dado circunstancial, um inusual facto por si mesmo observado. No início do poema, como que se procura normalizar a estranheza do acontecimento e incorporá-lo numa dada ordem natural, através de repetições de ênfase constativa (“O fato é que ele vem todas as tardes”; “Seguro é que ele vem todas as tardes”) e de expressivas analogias entrevistadas (“como se fosse gato ou gafanhoto. / O seu silêncio é todo escrito a seco / e dele a calma verde resplandece.”).

Há um jogo de espelhos que desde o início se deixa adivinhar e que se torna mais nítido à medida que se avança na leitura do poema: o bicho também somos nós. Como quando num qualquer parapeito nos debruçamos sobre o infinito e sobre nós mesmos. A memória traz-me neste trânsito os versos de Álvaro de Campos: “Sobre o parapeito da janela da traseira da casa, / Sentindo húmida da noite a madeira onde agarro, / Debruço-me para o infinito e, um pouco, para mim.”

Como cantar este pavão empoleirado sobre a cidade, nos princípios do século XXI? Como não dar por ele? Que sumptuoso ou terrífico passado transporta? O canto é a exaltação do animal e do seu silêncio carregado de dúvidas que devêm interrogações meta-poéticas: “Como é que se desenha um bicho assim? / Que linhas não usar usando todas? / Julgas ridículo este decassílabo?” No cantá-lo, impõe-se a apropriação de uma métrica de matriz camoniana, filtrada por um agudo recorte reconhecidamente devedor da voz de Drummond. Desde a primeira vez que li “O pavão do 4.º andar” que o coloquei ao lado de “A máquina do mundo”, um dos mais belos poemas da língua.

De onde vem o pavão? É ele uma ave? Como explicar o pavão? – “Como explicá-lo usando só olhá-lo / à luz opalescente das seis horas?” Interrogações atrás de interrogações buscam entendimentos sobre a natureza do animal e empurram-nos até ao labirinto, lugar onde com ele nos encontramos: “por isso ele retorna ao mesmo ponto / por isso volta sempre a este sobrado / como se belvedere ou minarete / sobre a cidade que se ramifica / em novas dobras sempre ao infinito.” Porque por mais que olhemos para o pavão não veremos

o pavão. O que começa por ser o olhar do sujeito observador devém uma aporia. E procuraremos então encontrar uma qualquer saída a partir do olhar do próprio bicho: “Será que...?”, “Será que vê dali passar os séculos?” Passarão enfim diante dos nossos olhos anos e anos de acontecimentos históricos. Resta-nos então parar e simplesmente contemplar o mundo que “à sua roda volta a ser / o projeto do mundo e não o mundo.” Mas não há como sair da interrogação: até onde nos leva o pavão? O pavão desperta, o pavão traz o exemplo. O pavão desprende-se sempre em voo. Como o que em nós principia, num fim de tarde, e para sempre nos abre o dia. Como o que afunda o mesmo dia... Como a vida incerta na verdade dos versos.

Um ponto central prende-se com a dicção à volta do nome, com a capacidade de nele nos inventarmos e de a partir dele interrogarmos a nossa natureza, a nossa existência. Versos incisivos dizem lapidarmente que “o ser humano não é mais que isso: / o pobre antepassado do pavão.” Essa a razão pela qual a presença do bicho é uma presença reveladora de esperança e de vida, ele que “vem todos os dias / e por dizer de amor é que ele vem. / Pois bem-aventurada esta varanda / aberta a cavaleiro de Lisboa.”

2

Este livro de “poemas portugueses” vai ao encontro de uma evidência, um dado conhecido e repetido com alguma insistência e que parece abrir o caminho para uma adequação: o facto de Eucanaã Ferraz ser hoje indiscutivelmente o poeta brasileiro contemporâneo mais divulgado entre nós. O seu último livro, *Retratos com Erro*, foi

editado, no presente ano, em simultâneo, no Brasil e em Portugal. Essa presença continuada tem um marco assinalado, no ano de 2001, com a publicação de *Desassombro*, o terceiro livro do autor, cuja primeira edição saiu em Portugal, e encontra uma culminação, em 2017, com a reunião da sua poesia publicada pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda, antes que tal acontecesse no Brasil. Este facto por si só não pressuporia uma incidência portuguesa no interior dos seus livros. Mas o que é certo é que isso acontece e por isso também parece não haver dúvidas relativamente à constatação de que Eucanaã é hoje o mais português dos poetas brasileiros.

Os propósitos antologiadorez implicam sempre uma maior ou menor atenção aos princípios de fechamento estrutural. No caso de Eucanaã, um poeta que cuida atentamente da organização dos seus livros, essa dimensão estruturadora está aqui muito presente. Por isso é importante assinalar que *O Pavão do 4.º Andar e Outros Poemas Portugueses* é um livro ideado à maneira de outras obras do poeta. Por isso é que para mim este livro é e não é uma antologia. Como já foi posto em prática pelo autor, na edição da sua poesia reunida, também aqui a apresentação dos poemas é feita, em ordem decrescente, desde os poemas do livro mais recente (apresentados em primeiro lugar) até ao poema seleccionado do primeiro livro, que surge em último lugar. Mas o que faz com que a antologia devesse ser um livro diferenciado, marcado por uma forte unidade, é acima de tudo a rasura das indicações da proveniência das obras a que os poemas pertencem.

Em “Ideal”, o primeiro poema que lemos a seguir a “O pavão do 4.º andar”, num registo humorístico com referências codificadas, os versos falam de encontros de poetas conviventes e de grupos da actual cena literária portuguesa. Eucanaã está presente: “Ofereceram-me também uma antologia / dos talvez melhores poetas bandidos mortos / meus futuros companheiros. / Indaguei pela Golgona não responderam percebi / que era melhor evitar perguntas. / Não teve conversa fiada oficial de iniciação. / Ainda bem.” Seguem-se neste livro múltiplas referências a nomes e a lugares portugueses. E ecoam múltiplos versos e *topoi* poéticos.

Um dos mais belos poemas de Eucanaã Ferraz, de forte ressonância drummondiana, fala-nos da perda, em tom menor. Refiro-me a “Na curva deste minuto”, que começa assim: “Talvez pudesse pedir / Chorai, fadistas, chorai”. O quadro de referência português é facilmente identificável, desde o estribilho – a interpelação ao choro dos fadistas – aos intertextos poéticos diversos: o “Violoncelo”, de Camilo Pessanha, “Um adeus português”, de Alexandre O’Neill (“Nesta curva tão terna e lancinante”), ou “As palavras”, de Eugénio de Andrade (“quem as escuta, quem as recolhe assim cruéis, desfeitas nas suas conchas puras?”). O lugar português é em Eucanaã um lugar de infinitos cruzamentos. Como esse “sítio” que encontrávamos nos primeiros livros, num intencional uso do termo na acepção portuguesa, amplificando-lhe o alcance localizador. Em “À roda” é a claridade que aproxima os espaços e os faz perder as coordenadas referenciais, na direcção de um lugar novo, o lugar

do poema: “Seu veneno em riste, / que o poema morde no próprio dente. / Vi seu doce apurando // entre flores e asfalto / no Jardim de Alah, / no azul do Leme, // na foz do Douro, / sobre a calçada de Serrúbia. / O sol”. Não é por acaso que nesta ciranda de lugares se evoca Eugénio de Andrade (na sua morada na calçada de Serrúbia, na foz do Douro).

Sophia e Eugénio são dois nomes inscritos, em placa, à entrada da obra. Por eles poderá o poeta cair em admiração tamanha, de que não possa de lá sair. Se o *Livro Primeiro* (1990) é um lugar em que a presença de Sophia se impõe, *Martelo* (1997), o segundo livro, é uma obra cujo universo material e sensual se encontra fortemente marcado pela presença de Eugénio. E se Sophia parece ser uma presença mais directamente assinalada com poemas que a nomeiam, também Eugénio tem na obra de Eucanaã poemas que lhe fazem referência (“Conto”, “De Andrade” ou “*Green god*”).

Logo no primeiro livro de Eucanaã Ferraz aparece uma rara dedicatória a um poeta. No poema, a ela como que se confunde com os versos que, juntamente com o título, oferecem um retrato inteiro. “O mar” (*para Sophia de Mello Breyner Andresen*): “É todo solidão / canção e silêncio / A ele dou a outra face”. A inscrição do nome da poeta portuguesa surge como presença baptismal, de uma precisão impressionante, a dizer que no princípio era Sophia. E a mais exterior das faces é sempre um interior. Assim seria dali para a frente. Segundo Eucanaã, a capa desse seu primeiro livro foi concebida tendo como modelo a quinta edição da *Antologia* de Sophia, publicada pela Figueirinhas em 1985. A disposição interna dos poemas e a numeração das páginas obedecem ao mesmo modelo. O próprio

título escolhido (*Livro Primeiro*) decorreu de uma sugestão encontrada no nome de um livro de Sophia, o *Livro Sexto*. A opção pela ausência de pontuação nos poemas (aquilo que a poeta põe justamente em prática a partir desse *Livro Sexto*), assim como a distribuição estrófica podem também ser encaradas como um diálogo com a poesia de Sophia. A tudo isso acresce um ritmo dominante à maneira da poeta portuguesa.

Logo a seguir, no segundo livro, o nome inteiro, sonoro, será um verso assinalado, no fecho de uma composição. O título é precisamente “O nome do poeta”. Aqui podemos ler algo de essencial no diálogo de Eucanaã com a poesia portuguesa: o modo como o real se funde com uma imagética menos imediata – “Tal o gesto e o sopro / que enformam o vago vidro, / assim o dia se fazendo / sobre cada grão de areia.” Mais tarde o nome todo será o próprio título de um poema para celebrar um encontro. O enquadramento é autobiográfico. A escrita do poema decorre de uma visita a Sophia, na companhia de Gastão Cruz, e estabelece um diálogo simétrico com o referido “O nome do poeta”. Em “Sophia de Mello Breyner Andersen”, o tempo da visita suscita a interpenetração de planos. O nome faz admiravelmente a síntese entre a limpidez, a precisão matemática (“dia diadema... simultaneamente matemático”) e a imagem abstracta (“outono / de arames claros”). No último livro, *Retratos com Erro*, dois poemas evocam-na explicitamente. E não nos podemos esquecer de que, à margem da sua própria poesia, enquanto ensaísta, Eucanaã dedicou uma atenção fina, dando-nos alguns dos mais belos textos escritos sobre a poeta, de quem foi também antologador.

Eucanaã explica, em entrevista, o lugar privilegiado que para ele representam estes dois poetas: “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”. Ao falar dos seus dilectos poetas, em termos iluminadores, oferece-nos uma espécie de síntese para o entendimento da questão. Para além da sombra, mas também dentro da sombra, ele entrevê qualquer coisa como uma atmosfera – aquilo que denomina “uma disposição para a claridade”: “Também sinto que há nos livros, em geral, ou melhor, na poesia que escrevo, um *continuum* daquela descoberta da luz – que atravessa os versos e a sua sintaxe, os afetos e o modo de lidar com um lirismo assumido – e que atribuo a Sophia e Eugénio. Muito embora os dois últimos livros pareçam tão sombrios, e o são, sem dúvida, percebo neles a mesma luz pulsando, vibrando, pronta a desatar numa e noutra imagem. Assim, poderia dizer que o que há de português na minha escrita pode aparecer explícito, como sintaxe, vocabulário, referência a autores, mas é sobretudo uma atmosfera, uma disposição para a claridade, externa e interna, uma sensualidade que incorpora uma afetividade igualmente clara, uma espécie de erotismo que se espalha sobre todas as coisas, como sinto que acontece na poesia do Eugénio”. Talvez já estivesse lá essa luz favorável, essa forma de erotismo. Talvez deva partir daqui, do nosso tentar perceber as diferenças, o

pequeno contributo trazido pelo diálogo com poetas do outro lado do mar. Acima de tudo a certeza de que essa luz favorável é uma forma de erotismo.

Mas é preciso não esquecer que a aproximação à poesia portuguesa fecunda com o comparecimento de outros nomes, com a abertura a outras vozes, o que acontece especialmente a partir do terceiro livro. Neste quadro de interlocuções lembrem-se alguns diálogos, em particular com a poesia de Gastão Cruz. Surgirão depois outros nomes assinalados, outras poéticas, a povoar este universo: Luiza Neto Jorge, Luís Miguel Nava, Alexandre O'Neill ou Herberto Helder.

4

Se relativamente a Sophia e a Eugénio de Andrade se manifesta da parte de Eucanaã uma incondicional adesão às suas obras, é interessante relevar um visível movimento de recuo e de revisão face à poesia de outros autores canónicos como Camões, Cesário Verde, Álvaro de Campos ou Alberto Caeiro.

Alguns dos mais célebres versos da lírica camonianiana repercutem revisitados em clave distanciadora. No poema "Me", ocorre um anticamoniano "fogo que se pode ver" no verso que incisivamente abre o poema e que se expande na evidência de imagens intensas: "e eu seguia // contente de queimar em público / saltando à vista eu o incandescente // o evidente." Outra referência clara a um dos mais célebres sonetos de Camões aparece em "Escada", num jogo repassado de humor: "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 influxo camoniano adquire de certa forma um sentido quase programático, no poema “Mar mínimo”, quando é a epopeia que é revisitada. A poética de Eucanaã propõe-se ao contrário do “grandiloquo e corrente estilo”. O mundo que habitamos é um pequeno mundo e, por isso, também o poema é o receptáculo das minúcias, dos apontamentos, das insignificâncias. O efeito da redução é emblematicamente representado na imagem da “onda bravia / sobre um grão de mostarda.” Para captar essa micropaisagem, Eucanaã busca as modulações na baixa inflexão da voz.

Em “Sentimento leste”, o Cesário de dois dos seus mais celebrados poemas é revisitado em contraponto. Na feira, o longe (a visão da Mongólia, a Manchúria) está perto e o “desejo absurdo de sofrer” encontra aqui o seu (banal e esperado) contrário, prevalecendo um certo modo de transfiguração devedor de ecos assimilados de “Num bairro moderno”.

Assinalo um movimento tropológico recorrente, um trânsito de pendur revisionista, em especial relativamente a tópicos cristalizados na recepção dos poetas. Em “Piano”, num diálogo com Caeiro, cruzam-se versos deste poeta com os do discípulo Álvaro de Campos. Na primeira estrofe (“Cujo som, afirmas, não é o correr dos rios / nem o murmúrio que as árvores fazem. / Para que é preciso, então, ter um piano?”) é um poema de Caeiro (“Aquela senhora tem um piano”) que é citado. Na última estrofe surge revisitada a citação de um vocativo que é o início de um poema de Campos (“Mestre, meu mestre querido! / Coração do meu corpo intelectual e inteiro!”). E no

desfecho do poema de Eucanaã, em modo anticaeiriano, é enfim oferecida uma resposta à pergunta de Caeiro: “Mestre, meu mestre querido, / meus ouvidos chegam a pensar / que a natureza nos inventou para que: o piano”.

5

Na poesia de Eucanaã Ferraz, os lugares portugueses revelam um quotidiano nomeado ou evocado no mesmo plano das vivências do dia a dia carioca. O poeta é transeunte em terra estrangeira como na própria morada. Não encontramos aqui a perspectiva do poeta turista, não encontramos a fixação do poema como postal ilustrado. A exaltação do novo aparece a par dos desencontros e dos desamores. E se, no início, esses sítios portugueses reflectiam uma busca idealizada, mesmo aí, os sinais da alegria deixavam entrever a noite inteira com as suas sombras e os seus silêncios.

Anulam-se as distâncias, numa intensificação em que se mesclam espaços e tempos: “deixei que só a respiração dissesse // que eu era a presença longínqua da maresia / por entre os pinheiros de Curitiba / um menino sim um grão de mostarda // um sobrado em Braga branco e branco / eu despertava e Amsterdã sob a neve / parecia mais pequenina uma sílaba // à espera de uma sílaba que a tarde / trazia entre dentes miúdos”. Os processos simbióticos revelam-se desconstrutores e a revisitação de terras associa-se também à revisão de mitos, como se lê no poema “Descendência”, que regista uma ida a Alcobça: “Beije com gosto a mão fria. / Nossos amores assassinos / devíamos todos coroar em rainha.”

Eucanaã, como João Cabral de Melo Neto, procura driblar o lugar comum. Vejam-se os múltiplos diálogos no “Turístico de Lisboa”. Lembro-me sempre do “Pregão turístico do Recife”, quando leio este poema: “Lisboa, diferentemente de Paris, é cidade dos amores / desfeitos, sítio de desencontros, é o que diz a rapariga / ao seu amigo que eu não posso ver assim de costas // numa mesa d’A Brasileira. Brasileiros parecem estar / sempre de costas para os portugueses.” Mas, de súbito, como em “Num bairro moderno”, de Cesário, eis a emergência do poema no real transfigurado ecoando nessa metamorfose os versos finais de “Os amantes sem dinheiro”, de Eugénio de Andrade: “de seus sapatos / pássaros deslumbrados se desatam, como num poema, // parecido com outro, e há um fado que toca enquanto / desço pelos Armazéns do Chiado para o Elevador / de Santa Justa, esta que devia ser a padroeira da cidade / (apesar daquela história triste dos desamores).”

6

A transfiguração do real é uma porta de saída. Por fim tudo voa e tudo se mistura no voo, metáfora mesma do poema, leve e aéreo. E também o fado é afinal uma porta de saída, fado que ecoa noutros poemas, como “Uma gaivota viesse”, fundindo-se com a vida vivida.

No poema “Te”, numa referência ao célebre fado “Nem às paredes confesso”, apresenta-se uma leitura contrastante que transforma o sentido do “velho fado” em versos de sábia positividade. Como se, de repente, se cruzassem também ali os ecos da canção popular brasileira. Sim, já o sabemos, e já mais do que uma vez se assinalou, “o

caráter decisivo que o universo da canção popular assume em seus versos” (Leonardo Gandolfi). Sim, por fim, acima do impregnado fatalismo do fado, a alegria: “[...] E peço mais, / que sobre o defunto dances sonhes cantes / rias para que sobre o chão não paire nada / menos que a tua alegria.”

Talvez o sentido maior das apropriações seja o facto de conduzirem à fusão numa língua fascinadamente misturada. Onde sempre se há-de chegar. Desde o início que o uso de palavras da língua, na acepção do português europeu, é incorporado nos seus versos. Como o já referido “sítio” e tantos outros exemplos: “rés-do-chão”, “engate”, “o miúdo”, “ao pé”, etc. O prazeroso encontro não é o de palavras soltas, entradas à força no poema, mas antes uma espécie de viagem que, através de um manejo efusivo e sensual, conduz à micropaisagem ao alcance da mão, onde músicas e vozes se fundem. A viagem é experimentação. No poema justamente intitulado “Viagem”, atravessam-se todos os espaços possíveis nas palavras oferecidas para se chegar a um verdadeiro continente que assimila a linguagem dos corpos luminescentes: “Então passei pelo tradutor automático isto que aqui vai. / Como se fosse toda a minha vida / (toda a nossa vida)”. Como uma iniciação que previa um ponto de chegada determinado: entreabertos os vasos, reduzidas as distâncias, redescobre-se, na “tradução final”, o lugar de desejo. É esse enfim o lugar do trabalho amoroso de Eucanaã Ferraz: “Parece que esta viagem está sendo executada / (Viagem). / De volta a Portugal. / Toda a vida. / Como ir em uma língua estrangeira?/ Do acima. / Saiba o que é o jogo. / Volte para nós.”