

## O APAGAMENTO DA MEMÓRIA EM EUCANAÃ FERRAZ

Jorcilene Alves do Nascimento<sup>1</sup>

Elaine Cristina Cintra<sup>2</sup>

Apagar-me  
diluir-me  
desmanchar-me  
até que depois  
de mim  
de nós  
de tudo  
não reste mais  
que o charme  
(LEMINSKI, 1985, p.66).

**Resumo:** O presente trabalho de iniciação científica da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) se propõe a mostrar os resultados da pesquisa iniciada em março de 2012 e finalizada em fevereiro de 2013. A proposta foi expor como a memória aparece na obra do poeta Eucanaã Ferraz analisando os seus metapoemas em que ela se faz presente. O objetivo principal foi verificar o processo de apagamento da memória e quais as consequências desta ação na poesia contemporânea. Para atingir este objetivo formulamos as seguintes questões que nos guiaram no processo de investigação: quais as memórias estão presentes nos poemas, como o poeta lida com a memória, como Eucanaã Ferraz se relaciona com o tempo e a memória e qual o resultado do apagamento da memória para a poesia. Então, levantamos a seguinte proposição, ao perder a memória, a consciência de si mesmo, o poeta tem que abrir mão de todas as experiências que o compõe, acabando com a materialidade de sua expressão poética, a poesia não resiste. A metodologia consistiu na revisão bibliográfica sobre o poeta, na escolha do corpus, análise dos poemas e conclusão. Ao final da pesquisa, concluímos que na poesia de Ferraz a memória do vivido pode ser recusada e, ainda, teremos a escrita com a memória do lido, no entanto, ao apagar as memórias do vivido percebemos ser impossível continuar com ela.

**Palavras-chave:** Eucanaã Ferraz, contemporaneidade, memória do lido, memória do vivido, poesia.

**Abstract:** The following paper of undergraduate research supported by The Foundation for Research Support from the state of Minas (FAPEMIG) from Federal University of Uberlândia (UFU) aims to show the results of the research that began in March 2012 and concluded in February 2013. The proposal was to expose how memory appears in the literary works of the poet Eucanaã Ferraz analyzing the metapoems in which it is present. The main objective was to verify the process of memory erasing and what the consequences of this action in contemporary are poetry. In order to achieve this goal this goal we formulate the following questions that have guided us in the research process: what memories are present in the poems, how the poet deals with memory, how Eucanaã Ferraz relates to time and memory and what the result of the erasure of memory for poetry is. Then, we raise the following

<sup>1</sup> Acadêmico do curso de Letras da Universidade Federal de Uberlândia. jorcilenealves@yahoo.com.br

<sup>2</sup> Orientadora Profa Dra. Elaine Cristina Cintra. Instituto de Letras e Linguística.

proposition, when the poet lose his memory, his self-awareness, the poet has to leave all the experiences that compose him, ending the materiality of his poetic expression, poetry does not resist. The methodology was based on the literature review about the poet, the choice of corpus, analysis of poems and conclusion. At the end of the study, we conclude that the poetry of Ferraz and his vivid memory may be refused and, yet, we will have writing as the memory of the read, however, to erase the vivid memories we realize to be impossible to keep on with them.

**Keywords:** Eucanaã Ferraz, contemporary, memory read, vivid memory, poetry.

## 1. INTRODUÇÃO

Em meio a tantas discussões sobre a poesia na contemporaneidade, deparamo-nos com vários rumores de que a lírica está em crise, ou, pior, está morrendo. Contudo, ninguém sabe explicar qual a razão da sua esperada morte nem o que realmente está acontecendo com a arte de criar emoções e promover o reconhecimento do ser humano enquanto indivíduo capaz de sentir e se expressar.

Na contramão das especulações sobre o fim do gênero poético, percebemos um movimento contrário ao que todos nós conhecemos como fim ou desuso de algo, pois ao invés da produção da poesia ser hoje limitada ou escassa, as publicações de livros estão a todo vapor e a cada dia conhecemos novos autores.

A poesia contemporânea, aqui tomada como um período pós-concreto, traz desafios ao pesquisador de literatura, pois, uma vez que não há um ponto de evidência para delimitar o contemporâneo, muitos críticos analisam tais obras com depreciação, por considerá-las anêmicas e ligadas à tradição, ou com restrições por a verem como um terreno muito arenoso que não proporciona nenhuma segurança para falar do presente. Contudo, considero desafiador caminhar por este terreno instável, que me propiciam pensar sobre o nosso presente literário, mesmo sabendo que existem muitas contradições acerca das concepções do contemporâneo, o que torna a tarefa árdua e laboriosa, mas muito instigante.

No ensaio *O que é o contemporâneo?*, Giorgio Agamben (2009) afirma que o poeta contemporâneo é a fratura do seu tempo, é a representação do ser com a coluna dorsal quebrada, a olhar para o seu “agora” com as dores da sua situação presente tão fragmentada. Este poeta volta-se para o seu passado iluminado pela luz da escuridão e tenta na mescla do presente e passado colar os seus ossos, propondo uma nova forma de reler este tempo, o que demanda um grande esforço e muita coragem. Agamben, então, tem uma visão pessimista deste momento ao concebê-lo como escuro e sujeito ao passado para iluminar-se.

Outra leitura sobre o contemporâneo é feita por Marcos Siscar (2010), no texto *Figuras do Presente*, ele considera a imediatez e instantaneidade de nosso tempo, e vem

traçar reflexões sobre o contemporâneo, pensando-o como uma questão “digna de discurso”. Este autor afirma que o presente não pode ser confundido com a atualidade, entretanto, também não podemos ignorar a atualidade, pois o presente se constituirá dela e receberá a partir dela uma interpretação carregada de intencionalidade. Para Siscar, “De fato, se a ideia de presente se constrói como um desvio em relação à simultaneidade do presente *verdadeiro*, da presença plena, podemos dizer que ela tem um caráter derivado, que se poderia entender sob a forma de figura [grifos do autor] (SISCAR, 2010, p.188)”, este caráter derivado acontece pelas acepções que são dadas a cada momento e que contém uma carga de relação com o passado. Entendendo, assim, o presente como forma de figura, Siscar nos apresenta duas figuras literárias, uma da “urgência” e a outra da “novidade”. A primeira é “a abstração política que retira do pensamento a possibilidade de compreender por conta própria o sentido de sua existência” (SISCAR, 2010, p.188). Esta figura está ligada à necessidade que temos de “atualizar” todas as coisas, de sabermos de tudo sempre, mas que na verdade nos deixa apenas uma visão superficial delas, posto a ausência de tempo para uma reflexão frente à quantidade de novos assuntos a serem descobertos. A segunda está vinculada à necessidade contemporânea da novidade, de descartar a experiência, “aquilo que chega antes do tempo (do tempo correto, propício)” (SISCAR, 2010, p.188). Logo, o discurso teórico tem uma dificuldade em lidar com este tempo, porque ora se precipita, ora se atrasa, ficando este tempo carente de concepção, “esvaziado de sentidos”, quando é urgente pensar sobre ele.

Notamos dois elos existentes entre Agamben e Siscar. O primeiro está na consideração do passado como um meio de compreensão do presente, ou seja, para eles não podemos entender este tempo sem cotejá-lo com aquele, isto fica claro no filósofo, mas Siscar também o elenca, quando menciona a sua funcionalidade com ferramenta de entendimento deste momento. O segundo elo foi identificado na visão negativa do presente pelos dois teóricos, posto que Siscar ao explicar as figuras do presente nos assevera que elas não são unicamente as suas manifestações e por isso não se pode generalizá-lo como sendo urgência e novidade. Desta forma, ele reafirma a escuridão de Agamben e constata a fragilidade de usarmos somente o presente para pensá-lo.

Tendo em mente estas visões sobre o presente, compreendemos a necessidade de pensarmos este tempo e tentarmos ver nele uma luz em meio à escuridão e à carência de suportes teóricos. Na busca por algo que possa estar sim com uma bagagem do passado, mas que traga também o novo do presente que nos arriscamos a olhar sobre este tempo.

Das escolhas temáticas feitas pelos poetas contemporâneos nos deteremos a estudar a memória, não com o intuito de identificar quais são memórias trabalhadas na poesia de agora

em si, ou seja, se são as de infância, da juventude, mas detectar como o poeta lida com elas em seus poemas e quais as consequências desta relação, posto que elas estão cada vez mais escassas, como veremos ao longo deste.

Para compreender melhor o que é a memória ou o que tomamos com sendo neste trabalho, iniciaremos com uma definição de um neurocientista, Ivan Izquierdo (2002), que a coloca como “a aquisição, a formação, a conservação e a evocação de informações” (p.9). A aquisição, segundo ele, está relacionada com a aprendizagem, só se armazena o que se aprende; já a *evocação* são as nossas recordações, as lembranças recuperadas por nós a cada instante de nossas vidas. O pesquisador afirma “somos aquilo que recordamos [...] e também aquilo que resolvemos esquecer” (p. 9), pois não fazemos nada que não sabemos, sempre partimos de alguma memória para planejar e executar todas as tarefas do nosso dia a dia, bem como o nosso cérebro recorda daquilo que não queremos lembrar e tenta inconscientemente esquecê-lo. No entanto, todas elas fazem parte de nós, é a memória que diz quem somos, e é ela que nos forma enquanto seres humanos, de acordo com Izquierdo.

A definição nos esclarece a importância das lembranças em nossas vidas, das recordações que temos a nos possibilitar pensar quem somos e quem desejamos ser. Um crítico literário e também poeta, o professor Paulo Henriques Britto (2000) faz algumas reflexões a respeito da “Memória e a poesia” no texto com esse título em *Mais poesia hoje*.

Nesse trabalho, Britto faz uma diferenciação da memória *épica* com a *lírica* - primeira é coletiva e a segunda - individual. Entendemos essa diferença melhor, quando ele diz que o poeta épico fala de feitos de um povo na tentativa de facilitar o conhecimento destas histórias às futuras gerações, logo, se refere à coletividade em seus textos. Entretanto, Camões rompeu com essa marca ao colocar no lugar da exaltação dos feitos, as queixas de seu país, ele promoveu o surgimento de outro poeta. O lírico, então, aparece imerso nas transformações a partir do Renascimento, afirmando uma individualidade, buscando no seu passado dados para a composição da sua própria vida. Este poeta lírico estabelecia uma relação com o leitor, que Brito chama de “fruidor”, de base comum, a condição humana. Ao falar de experiências vividas de alguma forma diferentes ou similares, o poeta lírico e o “fruidor” se aproximavam e o poeta se constituía como *persona*. Contudo, o professor também aponta a ruptura desse poeta com as várias *personas* de Fernando Pessoa, em que o individual se multiplicou e vários indivíduos diferentes são encontrados nesta poesia. Daí, de acordo com Britto, surgiu com Pound e Eliot, os poetas pós-líricos, com a diferença de não trazer mais as memórias do vivido para a poesia, mas as memórias do lido, assim os seus poemas são “um mosaico de citações e alusões a obras por eles lidas” (p.127). Todavia, ele diz que isso não é uma análise

contra a intertextualidade, mas a observação de um traço desses poetas que tende a valorizar mais a experiência literária do que a não literária. Essa poesia pós-lírica exige, então, uma carga de leituras, que tende a se destituir do prazer existente da poesia lírica, o que é perigoso, pondera Britto.

Com base nesta visão do poeta pós-lírico e o tipo de memória trabalhada na poesia contemporânea que escolhemos o carioca Eucanaã de Nazareno Ferraz, ou Eucanaã Ferraz como ele assina seus livros e é mais conhecido. Esse autor é professor adjunto de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Em 1994, para a obtenção do título de mestre, Eucanaã apresentou uma dissertação sobre Carlos Drummond de Andrade na Universidade Federal do Rio de Janeiro, e em 2000, doutorou-se com tese sobre João Cabral de Melo Neto na mesma instituição. Percebemos que, tal como seus contemporâneos, além de poeta, este autor é também crítico literário e seus estudos estão voltados para a poesia moderna e contemporânea, característica essa de muitos poetas de hoje.

Como crítico, Eucanaã Ferraz organizou alguns importantes trabalhos de grandes cantores e poetas brasileiros, dentre eles, os livros *Letra só*, com letras de Caetano Veloso, pela editora Companhia das Letras em 2003, anteriormente publicado em Portugal pela editora Quase em 2002; *Poesia completa e prosa de Vinicius de Moraes*, publicado pela editora Nova Aguilar em 2004; a antologia *Veneno antimonotonia — Os melhores poemas e canções contra o tédio* pela editora Objetiva, em 2005; *O mundo não é chato*, com textos em prosa de Caetano Veloso pela editora Companhia das Letras, em 2005; e publicou, ainda, na coleção “Folha Explica”, o volume *Vinicius de Moraes*, em 2006.

O carioca, também, é ensaísta e participou *do corpo editorial da Sibila* - Revista de Poesia e Cultura, foi o coordenador editorial da Coleção “Vinicius de Moraes”, é membro atual da revista *Serrote* e da revista *Metamorfoses* da Cátedra Jorge de Sena da Faculdade de Letras da UFRJ, e edita, com André Vallias, a revista online *Errática* ([www.erratica.com.br](http://www.erratica.com.br)).

Ferraz mantém estrita relação com o meio literário de Portugal, sendo membro da Cátedra Jorge de Sena para estudos literários Luso-AfroBrasileiros, ligada à Fundação Calouste Gulbenkian, por meio da qual recebe apoio para o desenvolvimento de estudos e divulgação da poesia dos países lusófonos.

Como poeta, Ferraz estreia em 1990 com o *Livro Primeiro*, uma edição do autor; em 1997, publica *Martelo* pela editora Sette Letras e no ano seguinte, integra a antologia *Esses poetas*, organizada pela pesquisadora Heloísa Buarque de Hollanda. Em 2001, o poeta participa da 1º Bienal Internacional de Poesia de Faro, em Portugal, e então lança seu livro *Desassombro* pela editora Quasi e no ano seguinte aqui no Brasil, onde ganha o prêmio

Alphonsus de Guimaraens da Fundação Biblioteca Nacional. Em 2004, publica *Rua do mundo* pela editora Companhia das Letras. O mais recente livro de poemas deste é *Cinemateca*, publicado em 2008 pela editora Companhia das Letras.

Não podemos deixar de citar, também, os livros infantis, como *Palhaço, macaco, passarinho*, com texto de Eucanaã Ferraz e ilustrações de Jaguar, publicado pela Companhia das Letrinhas, que recebeu da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil - FNLJ o prêmio de Melhor Livro para Criança (Prêmio 2011 - Produção 2010); *Bicho de sete cabeças e outros seres fantásticos* (2009) e *Poemas da Iara* (2008).

A leitura crítica da obra de Ferraz, especialmente os seus metapoemas, propõe novos limites de significados e novos olhares sobre a realidade, o que foi pontuado pela fortuna crítica, que apresenta a palavra deste poeta como um signo em constante experimentação, ao mesmo tempo, que se percebe a sua insuficiência em expressar o que o poeta vislumbra no seu mundo.

Um ponto unânime na crítica sobre a poesia de Ferraz, tanto a publicada no Brasil como em Portugal, é a respeito da influência de João Cabral de Melo Neto. Essa presença é notada nos cortes abruptos e nas elipses, o que pode ser explicado pelo fato de Ferraz ter realizado trabalhos acadêmicos sobre Cabral. Todavia, não é possível pensarmos numa escrita contemporânea que não evoque os grandes cânones da poesia brasileira ou não tenha nenhum traço deles num poeta que é pesquisador de poesia, e claro um grande leitor destes textos.

Por uma questão de espaço não trataremos pontualmente dos traços mencionados pelos críticos entre Ferraz e Cabral, nem passaremos por todos os textos publicados sobre o mesmo por não ser este o foco de nosso trabalho, mas adiantamos que há uma preponderância no olhar sobre a palavra e a metalinguagem nessas abordagens críticas. Vale, no entanto, ressaltar alguns olhares teóricos que o autor recebeu.

Na resenha publicada na revista *Alea: Estudos Neolatinos sobre Desassombro*, Francisco Bosco (2003) apresenta o livro como uma poética de “radicalidade entre as margens” ao trazer para os poemas utilizando os recursos da linguagem o que a excede, “o mundo, o real, a sujeira inscrita na linguagem” (p.152), antes distanciados pela radicalidade da modernidade.

No artigo *O livro-penetrável e o poema-parangolé: Leitura de Rua do Mundo*, Armando Gens (2008) trabalha com o conceito de interdisciplinaridade na obra *Rua do mundo*. Tendo como base o neoconcretismo e a obra *Parangolé* de Hélio Oiticica, ele mostra na obra estudada a liquidez dos limites da poesia ao relacionar-se com outras áreas do

conhecimento. No entanto, Gens apresenta uma experiência singular de Ferraz com a palavra ao vê-la com dobradiça na poesia do carioca.

Outro estudo sobre a poética de Ferraz foi realizado por Marcelo Diniz (2012), intitulado “A alegria em *Rua do Mundo*”. O pesquisador observou uma alegria transbordante nesta obra fruto, segundo ele, da sonoridade da vogal a, as imagens propostas nos poemas, o mundo com roupa e o Parangolé como a “plasticidade poética da alegria” (p. 08).

Este trabalho tinha inicialmente como finalidade analisar os poemas metalinguísticos na obra do Ferraz, na procura pela proposta poética de Eucanaã Ferraz buscando compreender as relações estéticas e históricas que este autor estabelece com a contemporaneidade. Entretanto, no momento análise nos deparamos com a memória nos metapoemas e uma estreita relação entre eles, o que nos levou a mudar o foco da pesquisa.

Pensando em proporcionar uma visão diferenciada para a obra de Ferraz, como o fizeram Armando Gens e Marcelo Diniz citados aqui, pretendemos expor como a memória aparece na obra do poeta analisando os metapoemas em que ela se faz presente, o que poderá contribuir com as futuras reflexões sobre o mesmo tema.

Neste trabalho tivemos como objetivo principal verificar o processo de apagamento da memória e quais as consequências desta ação na poesia contemporânea. Para atingir este objetivo formulamos as seguintes questões que nos guiaram no processo de investigação: quais as memórias estão presentes nos poemas, como o poeta lida com a memória, como Eucanaã Ferraz se relaciona com o tempo e a memória e qual o resultado do apagamento da memória para a poesia.

Com a leitura da obra publicada até o momento de Eucanaã Ferraz e tendo feito apenas o que Candido (2006) chamou de *comentário dos poemas*, ou seja, uma leitura sem análise mais criteriosa, encontramos a vontade ou necessidade do poeta em apagar a memória. Então, levantamos a seguinte proposição, ao perder a memória, a consciência de si mesmo, o poeta tem que abrir mão de todas as experiências que o compõe, acabando com a materialidade de sua expressão poética.

Primeiramente iremos discutir como o poeta entende o seu tempo, tentando demonstrar as memórias articuladas no texto e as ligações existentes entre estes dois temas. No segundo momento, pretendemos apresentar o processo de apagamento das memórias, iniciando com as razões que levam o poeta a tal desejo. Posteriormente, evidenciaremos como a memória e a escrita se manifestam diante desta aspiração poética e, finalmente, percebemos que o apagamento promove com a poesia, o que será desenrolado no item final. Assim, pretendemos, guiados pela leitura dos poemas do autor, estabelecer critérios para um

entendimento de como esse tema, tão precioso à poesia em geral, a memória, é desenvolvido, questionado e, até mesmo, negado na obra deste poeta contemporâneo.

## 2. MEMÓRIA DO VIVIDO, MEMÓRIA DO LIDO

No poema “Mineiro” de *Cinemateca*, o poeta nos revela o que ele sabe sobre Minas. Todas as informações transmitidas deste lugar no poema foram adquiridas pelo seu “pai”. Neste texto, ele propõe um conceito de presente, como um momento que se finda, entrelaçando-se, no exercício da memória, com o passado. Encontramos no poema o eu lírico a evocar suas memórias do lido, que segundo Britto, substituíram as memórias do vivido, característica esta do poeta pós-lírico.

As memórias do lido estão presentes desde o título do poema – “Mineiro”-, pois sabemos que Eucanaã é uma carioca e todas as recordações rememoradas no texto fazem parte de uma infância vivida em Minas Gerais, sendo os dados utilizados no poema obtidos na leitura do poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade como podemos verificar no poema. Constatamos a existência desta ligação de “Mineiro” com os poemas de Drummond, mais especificamente em “Infância<sup>3</sup> em que notamos as recordações da meninice do poeta e a menção ao pai a cavalo” e em “Confidências do Itabirano<sup>4</sup>”, o poeta traz as lembranças de Itabira com referência a estrutura da cidade, ressaltando a pedra como um ponto de influência em seu próprio modo de ser. Desta maneira, o eu lírico está falado de um passado de outro indivíduo, logo, ele recusa a sua memória nos mostrando o apagamento da memória. Vamos ao poema para verificarmos o proposto.

Um tempo áureo, contam,  
quando terra e céu inda não eram dois.  
Mas nada recorda essa luz-escuro

no principio de tudo. Meu tempo é,  
desde sempre, o das coisas mortais  
e separadas. O que sei de Minas

são vilas de pedra e ferro, lavouras

---

<sup>3</sup> Meu pai montava a cavalo, ia para o campo./Minha mãe ficava sentada cosendo. Meu irmão pequeno dormia./Eu sozinho menino entre mangueiras/lia a história de Robinson Crusóé,/comprida história que não acaba mais.  
No meio-dia branco de luz uma voz que aprendeu/a ninar nos longes da senzala - e nunca se esqueceu/chamava para o café./Café preto que nem a preta velha/café gostoso café bom.[...]

<sup>4</sup> Alguns anos vivi em Itabira /Principalmente, nasci em Itabira./Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro. /Noventa por cento de ferro nas calçadas. /Oitenta por cento de ferro nas almas./E esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação. [..]

de pedra e ferro, igrejas de pedra  
e ouro, funduras, trens de minério.

Tudo no rosto de meu pai,  
onde os cavalos e eu bebíamos  
da água doce em seus olhos.  
(FERRAZ, 2008, p. 97).

“Mineiro” é composto por doze versos formando quatro tercetos com sílabas poéticas de acentuações entre cinco e dez. O poeta inicia o texto a contar de um tempo de ouro que ouvia, “quando a terra e o céu eram um só”. Com o “inda”, percebemos a presença da oralidade na fala do poeta e junto com o “quando”, “eram” e “contam”, realçam a presença das lembranças das histórias lidas ao longo da sua vida. Um tempo áureo nos reporta a época da mineração em Minas Gerais, onde a exploração promoveu o “Ciclo Econômico do Ouro” e a ocupação desta região.

Um tempo áureo, contam,  
quando terra e céu inda não eram dois.  
Mas nada recorda essa luz-escuro

O presente do indicativo em “contam” nos apresenta o ato de escutar as histórias como um momento muito significativo e recorrente no presente do poeta, ainda que ele aparente recordar de um momento remoto ao reler todas essas memórias do lido voltam. Em “eram” também na mesma estrofe, no pretérito imperfeito do indicativo, a expressar uma continuidade de uma ação anterior à outra no passado, percebemos que o poeta está a proferir sobre um passado de outro, anterior ao seu deleite literário. Com a conjunção de oposição “mas”, o terceiro verso se dá e o poeta diz que “nada” estabelece uma conexão com este passado que ora ouvira nas histórias, com este tempo escuro que deu início a tudo. Esta ligação mencionada não é estabelecida, porque as memórias apreendidas pelo poeta não são dele e não podem ser acessadas como se fosse parte da sua vida, pois não são. Dessa maneira, nada de material se conecta com as histórias ouvidas. A “luz-escuro” nos remete ao período da arte Barroca com uma expressão forte em Minas nas igrejas nos trabalhos realizados pelo grande Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. O poeta no próximo verso, após proferir mais sobre esta “luz-escuro”, fala do tempo.

no princípio de tudo. Meu tempo é,  
desde sempre, o das coisas mortais  
e separadas. O que sei de Minas

O tempo do poeta é das coisas mortais e separadas, a voz empregada no poema não pertence a Ferraz, ele desapareceu, assim como a sua memória apagou-se neste texto. Quem

nos dirige a palavra e nos reconta as suas próprias histórias é Drummond e sobre elas, ele discorrer nesta estrofe e continua na próxima.

são vilas de pedra e ferro, lavouras  
de pedra e ferro, igrejas de pedra  
e ouro, funduras, trens de minério.

O que o eu lírico sabe de Minas, aqui, as Gerais, é o que seu “pai” lhe contou, as vilas e lavouras de pedra e ferro e as igrejas de pedra e ouro por meio da experiência das leituras. O ouro novamente aparece no poema como no primeiro verso em “áureo” nos remetendo ao período de mineração em Minas, ou as próprias construções deste tempo que permanecem em algumas cidades mineiras; estes adjetivos também conotam uma valoração destas lembranças como importantes, porém pertencentes ao passado do poeta mineiro. A pedra como adjetivo para as igrejas, as vilas e as lavouras passam uma rigidez que lhe é característica e se relaciona com a descrição apresentada no poema “Confidência do Itabirano”. Do mesmo modo, este substantivo feminino expressa uma intertextualidade tanto com o poema ora mencionado anteriormente como com “No meio do caminho<sup>5</sup>” também de Carlos Drummond de Andrade que está em *Alguma poesia* (1930). Considerando existência da intertextualidade com a pedra do poeta mineiro e todas as referências diretas apresentadas no poema a Minas Gerais, podemos depreender que o “pai” declarado no poema pelo eu lírico é realmente Drummond.

A intertextualidade na poesia contemporânea foi colocada por Iumna Maria Simon (2011) num artigo publicado pela revista *Piauí*. Nele, a autora tece uma crítica à poesia de Eucanaã Ferraz e de Carlito Azevedo, utilizando como ilustração para seus argumentos duas declarações deles em que falam sobre a tradição na poesia. Simon ressalta nas falas dos poetas a apropriação declarada dos recursos estéticos para construir as expressões poéticas, o que para ela é uma atitude de descaso com a poesia e vazia de sentidos a caracterizar a poesia contemporânea. Não podemos negar a veracidade dos argumentos da pesquisadora, todavia, não podemos desconsiderar também a fragilidade do suporte por ela empregado, posto uma declaração não ser um documento confiável para responder por toda uma produção poética nacional. Entretanto, como evidenciamos nos poemas a intertextualidade está evidente, logo, o poeta não nos mostra uma nova realidade, mas como iremos perceber ele mais adiante,

---

<sup>5</sup> No meio do caminho tinha uma pedra/tinha uma pedra no meio do caminho/tinha uma pedra/  
no meio do caminho tinha uma pedra. /Nunca me esquecerei desse acontecimento/na vida de minhas retinas tão  
fatigadas./Nunca me esquecerei que no meio do caminho/tinha uma pedra/tinha uma pedra no meio do  
caminho/no meio do caminho tinha uma pedra.

algumas reflexões de estão sendo traçadas e experimentadas na sua poesia e não podem deixar de serem evidenciadas nem menosprezadas. Como o Agamben e Siscar colocaram a “chave” para entendermos o nosso presente e as manifestações deste momento refletido no olhar detido sobre estes dois momentos. O eu lírico na última estrofe nos informa quem contava as histórias de Minas Gerais.

Tudo no rosto de meu pai,  
onde os cavalos e eu bebíamos  
da água doce em seus olhos.

É do rosto de seu pai, Drummond, que vem às lembranças de Minas, são as narrativas poéticas dele, o material para construir este poema. O poema “Infância” aparece novamente no texto por meio dos “cavalos” recordamos o mineiro a falar das lembranças do seu pai (o Drummond) a trabalho no campo e a andar a cavalo, imagens estas captadas pelas memórias de Ferraz e transferidas para os poemas. As histórias lidas pelo eu lírico estão marcadas neste texto pelos tempos verbais, nos pronomes e na presença dos traços físicos apreendidos por ele.

Logo, no presente poema, o poeta conta sobre Minas e, tudo o que é dito resulta dos relatos do seu “pai”. Ele também propõe um conceito de tempo, que se finda, sendo os próprios relatos, recordações de um momento acabado, mortal, restando apenas as suas lembranças adquiridas na leitura. Para não trazer para o poema as suas memórias, o poeta com a escrita do poema nos fala sobre as memórias de seu “pai” (Drummond), quando as transfere para o papel da voz ao poeta Itabirano. O eu lírico nos conta o que ele ouviu, o que ele sabe não foi vivido, mas ouvido na sua leitura e lhe possibilitou a construção do poema.

“Mineiro” é um poema de infância, ou seja, as memórias presentes nele se referem ao início de uma vida, mas como constatamos não são de Eucanaã Ferraz estas recordações e sim de Carlos Drummond de Andrade. Percebemos isso com base nas intertextualidades entre o poeta carioca e o poeta mineiro e pelas referências a Minas Gerais evidentes ao logo do poema de Ferraz. Para além da Intertextualidade existente, verificamos também o apagamento da memória de Ferraz em detrimento do poeta Drummond. Desta forma, o poeta recusa as suas recordações, ele anula as suas experiências para dar palavra para outra pessoa. Então, é possível anular a memória do vivido na poesia, mas será possível apagar esta memória sem falar de outra pessoa? Responderemos esta questão ao longo do processo que Ferraz estabelece na busca por apagar as suas memórias.

### **3. O PROCESSO DE APAGAMENTO DA MEMÓRIA**

O apagamento da memória na lírica de Eucanaã Ferraz pode ser visto em alguns poemas selecionados aqui pela presença forte de metalinguagem, ou seja, poemas que se referem à memória diretamente, para explicar como ela está sendo sentida pelo poeta. O apagamento é notado pela insistência em que o verbo *apagar* nos poemas selecionados e que leva-nos a sentir a forte aspiração do poeta em eliminar as memórias vividas.

### 3.1 AS RAZÕES DO APAGAMENTO

Nunca mais será setembro,  
nunca mais a tua voz dizendo  
nunca mais, eu lembro,

nunca mais, eu não esqueço,  
a pele, nunca mais,  
o teu olhar quebrado,

dividido, vou esquecer-lo,  
é o que te digo, nunca mais  
a minha mão no teu sorriso,

a tua voz cantando,  
vou apagá-la para sempre,  
e os nossos dias, setembro, lembro

bem, dentro a tua voz dizendo não  
(ouço ainda agora), como se quebrasse  
Um copo, mil copos, contra o muro.

Rasgarei o que não houve, o que seria,  
mesmo que tudo em mim me diga não  
(e diz), mas é preciso.

Como não se pensa mais um pensamento,  
quero, prometo:  
nunca mais será setembro.  
(FERRAZ, 2008, p. 154).

Este poema, “Setembro”, é constituído de vinte e um versos distribuídos em sete tercetos com metros alternados entre cinco e nove sílabas poéticas e acentuações variáveis. O eu lírico começa o texto a nos informar sobre a impossibilidade de retornar ao passado, em especial ao mês de setembro:

Nunca mais será setembro,  
nunca mais a tua voz dizendo  
nunca mais, eu lembro,

O advérbio “nunca” nos remete à noção de algo que não pode acontecer em tempo algum. Esse termo no poema aparece junto a outro advérbio “mais” e assume um sentido diferente, uma vez que com o “nunca mais” notamos a existência de passado, no caso do

poema, o mês de setembro. Deprendemos, então, da expressão “nunca mais” repetida nos três versos desta estrofe e em outros versos ao longo do poema, que o poeta nos fala de um momento importante de seu pretérito e não apenas de um desejo que jamais vai se realizar, como poderíamos entender se houvesse apenas o “nunca”. O verbo “será” no futuro do modo indicativo, exprime uma ação ainda a se realizar, e a presença da locução adverbial “nunca mais” permite outro entendimento, pois revela a impossibilidade de haver outro mês de setembro igual ao vivido outrora, embora o eu lírico pareça ansiar viver novamente este momento.

As memórias apresentam-se neste verso através das lembranças do eu lírico, a voz da amada e todas as outras recordações ocultas na fala “eu lembro”. Com “a tua voz”, entendemos que o poeta se refere a uma mulher e pelo “dizendo/nunca mais” desconfiamos qual a forma do rompimento desta singular paixão do eu lírico. Essa fala da amada marcou o poeta, ele recorda a forma como ela disse e o grau de significação deste ato é perceptível pela insistência da expressão no poema, que aparece em outros momentos do mesmo, como se a ação se repetisse ao seu ouvido. O gerúndio do verbo “dizendo”, denota esta lembrança ainda viva no eu lírico, uma vez que esta forma verbal expressa uma ação em curso. Assim, a amada permanece em sua memória reiteradamente finalizando a relação deles. Na segunda estrofe, a expressão “nunca mais” aparece com novas recordações:

nunca mais, eu não esqueço,  
a pele, nunca mais,  
o teu olhar quebrado,

O poeta, aqui, afirma não ter esquecido “a pele” e o “olhar quebrado” e “dividido” da amada. Inferimos com essa frase a existência de algum fato causador da “quebra” do olhar da amada, uma possível causa para o término da relação que não sabemos qual, mas existiu. O presente do indicativo do verbo “esquecer” demonstra mais uma vez a presença do passado na memória do poeta e as lembranças estão recentes na sua mente. No entanto, ele se compromete a esquecê-lo.

dividido, vou esquecê-lo,  
é o que te digo, nunca mais  
a minha mão no teu sorriso,

A vontade de esquecer o passado se faz presente no primeiro verso, e no segundo, da mesma maneira que o poeta ouviu da amada, ele repete igualmente para si “nunca mais<sup>6</sup>”.

---

<sup>6</sup> A expressão “nunca mais” foi utilizada por Edgar Allan Poe no poema “O corvo”. Com a mesma reiteração perceptível em Setembro “never more” (nunca mais) aparece em Poe.

Contudo, após a sua fala, o eu lírico é envolvido pelas lembranças e o sorriso da sua paixão aparece mais uma vez em sua mente. O poeta continua na quarta estrofe a falar das lembranças que não voltaram ao rememorar o canto do seu amor.

a tua voz cantando,  
vou apagá-la para sempre,  
e os nossos dias, setembro, lembro

A presença do gerúndio no verbo cantar reafirma a presença das memórias vividas com a pessoa amada, tal como se a melodia cantada ainda estivesse alcançando os seus ouvidos. Novamente, a vontade de apagar a memória volta no poema, agora num verso todo, “vou apagá-la para sempre” e o poeta assevera acabar com ela sem deixar nenhuma chance para recordar. Percebemos com o uso do “sempre”, um contraste com o “nunca”, pois um opõe-se ao outro, como se o eu lírico respondesse ao “nunca mais” da amada com o “vou apagar você para sempre da minha memória”. Esta iniciativa do poeta de eliminar a memória não acontece, as recordações falam além do seu controle e os dias vividos juntos da amada no mês de setembro o assolam e ele permanece a lembrar na próxima estrofe:

bem, dentro a tua voz dizendo não  
(ouço ainda agora), como se quebrasse  
Um copo, mil copos, contra o muro.

A rejeição da amada ao poeta nos é mais uma vez confirmada com a presença do advérbio “não”. Esta forma negativa é ouvida pelo eu lírico “ainda agora”, a memória está próxima, muito recente, tal como se fosse o próprio presente. Para dizer a intensidade em que o “não” foi ouvido pelo eu lírico, ele faz uma analogia desse momento com a quebra de copos, “como se quebrasse/ Um copo, mil copos, contra o muro”. Esta ação de quebrar acontece numa pequena gradação, primeiro apenas um copo foi fragmentado, imediatamente são mil copos, o que nos indica o desespero do eu lírico, a representação da destruição do laço do casal, resultando apenas cacos de vidro no muro, marcas guardadas na memória dos envolvidos. Nesta estrofe, ainda no último verso, o ponto final aparece a finalizar as ideias discutidas, e também marcar uma nova tentativa do poeta em não voltar às recordações, recomeçando, na sexta estrofe, com novas propostas, visto que esta pontuação não aparece anteriormente no poema.

Rasgarei o que não houve, o que seria,  
mesmo que tudo em mim me diga não  
(e diz), mas é preciso.

Com o mesmo tempo verbal utilizado no primeiro verbo deste poema, o futuro do modo indicativo, o eu lírico diz “rasgarei” o passado (“o que não houve”) e o futuro (“o que seria”), mas agora sem os advérbios a mudar o seu sentido. Nesse primeiro verso, entendemos que o poeta rasgará tudo o que ele alega não recordar e o que não aconteceu. Em seguida, no próximo verso, o eu lírico admite ter consciência da impossibilidade de apagar o passado, ainda que afirme e reafirme ser necessário realizar tal ação para viver o presente. Constatamos com a fala inicial da estrofe a ilusão do poeta, porque ele apenas irá rasgar o que ainda não aconteceu ou iria acontecer, quando na verdade não consegue realizar o seu desejo de rasgar o passado vivido, logo, a sua ação não atingirá nada, as suas memórias estão dentro de si a atormentá-lo. A última estrofe inicia-se com uma pergunta indireta, como não pensar no passado, como não voltar a ele.

Como não se pensa mais um pensamento,  
quero, prometo:  
nunca mais será setembro.

O poeta se vê sem rumos, sem solução para a sua angústia, para a falta do seu amor. Com o auxílio do tempo presente do indicativo, “*quero/prometo*”, ele anseia não se lembrar de setembro. Constatamos a presença desse tempo em todas as falas do eu lírico, quando este tenta assumir uma postura diante do passado. Mas, o presente acaba e ele não atingiu o seu desejo de apagar a memória, as recordações impregnadas no seu ser ainda persistem, ele tenta destruí-las, rasgá-las, eliminar o presente e o passado da sua mente. No entanto, mesmo que ele prometa para si não pensar mais no antigo amor, aquele momento passado nunca mais irá voltar, “nunca mais será setembro”.

O *enjambement* aparece nas cinco primeiras estrofes em: “dizendo/nunca mais”, “o teu olhar quebrado/dividido”; “nunca mais/a minha mão no teu sorriso”; “lembro/bem” e “como se quebrasse/Um copo, mil copos, contra muro”. Este recurso é empregado no poema para reiterar as ideias e enaltecer a saudade do poeta e a profundidade das suas lembranças.

Com o uso dos vocábulos: “a tua voz”, “lembro”, “esqueço”, “o teu olhar”, “a minha mão no teu sorriso”, “dentro a tua voz”, “ouço ainda agora” “mesmo que tudo em mim”; percebemos que as recordações do poeta foram captadas pelos seus sentidos, como podemos perceber no poema os índices da visão, a audição e o tato.

Assim, o poeta discorreu sobre o seu dilema com o passado até a quinta estrofe, sempre na dualidade de lembrar e tentar esquecer. Nas últimas estrofes, ele declara quais serão as suas futuras condutas para atingir o esquecimento, pois ainda não o atingiu. No próximo poema notamos estas condutas sendo realizadas e os seus efeitos.

As razões para o apagamento advêm da recusa do poeta ao passado, posto que este teve uma experiência muito significativa no mês de setembro que não é possível de ser retomada. A inviabilidade de viver o mesmo passado mais de uma vez e a negação da sua amada, sempre reafirmando para ele que nunca mais eles retomaram a relação amorosa, são os motivos torturadores do poeta. Sobre esta pressão das memórias do vivido latentes no seu presente, o eu lírico não consegue retomar a sua própria vida convivendo ao mesmo tempo com estas memórias que o remete a todos os instantes ao passado. Consciente da necessidade de deixar este momento de lado e voltar a viver o presente, a saída encontrada por ele é eliminar a memória do vivido, pois somente assim ele poderá viver livre de todas as articulações da memória em fazê-lo recordar o passado. Isto posto, as razões para o apagamento estão ligadas a sua própria dificuldade de relacionar-se com o presente e o passado.

### 3.2 A MEMÓRIA E A ESCRITA

Já não recorro às fotografias  
– perfil, pose, paisagem –

como o cego ao cão  
que fia o caminho.

Deixei que os dias  
– outro cão, todo dentes –

te devorassem  
os arames nítidos do foco.

Fiquei com o que sei  
de cor

– outro cão, em mim,  
garra e faro –

no extremo  
dos meus dedos.  
(FERRAZ, 2004, p. 71).

Em “De ti” encontramos quatorze versos compondo sete dísticos. Os metros são variáveis entre quatro e sete sílabas e as acentuações díspares. O poema é disposto em sete dísticos, contudo, se seguirmos a procura do ponto final, teremos três estrofes: dois quartetos e um sexteto. Nessa proposta, visualizamos a existência de três cães a representar noções diferentes. No primeiro quarteto deparamos com o primeiro cão, o guia.

Já não recorro às fotografias

– perfil, pose, paisagem –

como o cego ao cão  
que fia o caminho.

Aqui, o eu lírico revela não apelar às fotografias, ele se afastou das memórias artificiais e com os travessões nos conta o que há nestas imagens, “perfil, pose, paisagem”, no intuito de sintetizar a sua fala. O advérbio “já” nos indica a retomada das fotografias pelo poeta em algum momento do passado, mas com o advérbio “não” e o verbo “recorrer” no presente do indicativo, o poeta reafirma para nós que não realiza esta ação no presente, logo, as propostas de setembro estão se realizando e ele está se afastando das memórias.

O primeiro cão surge na estrofe para explicar o presente do poeta por oposição. Para realizar isto, ele compara o seu estado anterior de dependência as fotografias ao cego, que recorre ao cão guia para auxiliá-lo a caminhar. Com isso, ele nos esclarece que apelar às imagens era estar cego a ponto de ser conduzido por elas. Essa cegueira está empregada em sentido figurado, posto referir-se àquele indivíduo que se recusa a enfrentar a realidade, se nega a aceitar que o passado vivido registrado nas imagens não voltará a ser parte do seu presente. Para alimentar o referido estado utópico, esse ser utiliza as fotografias com um guia, no caso, o cão guia. A oposição proposta ao comparar se dá pela negativa da retomada as fotografias para viver, o poeta não realiza mais esta ação. Ele se distanciou delas para enfrentar o presente e nesta separação das imagens, ocorresse o próprio apagamento das mesmas. Concluímos, então, com afastamento do poeta das fotografias, que ele não precisa delas para caminhar com segurança. No próximo quarteto o poeta fala mais sobre o seu presente.

Deixei que os dias  
– outro cão, todo dentes –

te devorassem  
os arames nítidos do foco.

O verbo “deixar” no presente do indicativo abre o poema nos contando que o eu lírico cedeu aos dias à missão de dizimar as estruturas de sustentação da fotografia, então o tempo está encarregado de eliminar as memórias materiais e que toda a sua nitidez desapareça. Estas memórias, aqui, são tomadas como tudo aquilo que possa ser visto ou tocado e desperte no ser sensações vinculadas com o passado. O cão, agora, aparece entre travessões como um animal bravo e cruel, sendo uma analogia a explicar como o tempo deve realizar a sua missão ao interlocutor. No sexteto, depois da recusa, as memórias materiais e a sua destinação, o eu lírico nos conta o que restou para ele.

Fiquei com o que sei  
de cor

– outro cão, em mim,  
garra e faro –

no extremo  
dos meus dedos.

Permaneceu no poeta apenas as suas lembranças e o que ele conhece e sabe de cor. Nele, encontramos apenas as recordações apreendidas pelos sentidos e retidas pelo seu cérebro, acessadas apenas por ele e de difícil controle, opostas, as materiais não mais consultadas, como dito na estrofe anterior, e passíveis de controle. A palavra *cor* está se referindo à memória, há essas recordações gravadas pelo tempo no poeta. O terceiro cão do poema também aparece entre travessões e vem esclarecer o que ficou, a memória que não precisa de fotografias para se manifestar, ela retoma o passado pela garra e faro, logo, pelos sentidos, tato e olfato. Esse cão é a escrita e por ele o poeta retoma o passado necessário para viver. Nos versos de “no extremo/dos meus dedos” e em “garra e faro”, constatamos que a memória sobrevivente no poeta é a escrita.

#### 4. O FIM DA POESIA

Vejo tudo agora diferente  
como se o tempo contra o rio  
dirigisse e de trás pra frente  
eu desescrevesse um livro

e cada palavra nele se tornasse  
livre e me fizesse livre  
e sílaba a sílaba toda memória  
desaparecesse — sumisse! —

como se, na nossa frente, tudo  
o que fomos um dia num passe  
de mágica evaporasse num passe  
de música, num passo – no ar!

Hoje, tudo dá-se a ver sem dor,  
limpo, sem um traço de paixão  
Os poemas se apagaram e, repara,  
façamos um balanço: de nós

restou não mais que a folha livre  
de depois do livro, retrato em  
branco e branco

.....  
(FERRAZ, 2008, p.167).

Este poema, o “Desfotógrafo”, é composto de dezenove versos distribuídos em cinco estrofes, quatro quadras e um terceto, com metros variáveis entre oito, nove, dez e doze sílabas acentuadas distintamente a cada verso. Na primeira estrofe, percebemos que o eu lírico está diante de uma nova realidade, um novo panorama.

Vejo tudo agora diferente  
 como se o tempo contra o rio  
 dirigisse e de trás pra frente  
 eu desescrevesse um livro

Para explicar o que o poeta vê, ele propõe duas comparações: a primeira, do tempo a se dirigir contra o rio e a segunda, do livro descrito de trás para frente. O eu poético imagina o tempo a promover uma ação contrária ao curso habitual do rio, logo, o rio é levado até a nascente, com isso todo o seu caminho de curso d’água se movimenta ao contrário. O eu lírico afirma que semelhante ação acontece também em relação ao livro, e é graça a esta reversão deste objeto material que ele reavalia os acontecimentos do seu passado.

Contudo, esta analogia do rio vai de encontro à metáfora do rio do filósofo grego Heráclito de Éfeso: “Não é possível entrar duas vezes no mesmo rio” (COSTA, 2002, p. 205). Esta expressão aponta para a inviabilidade de nos banharmos nas mesmas águas de um rio mais de uma vez, pois tudo se transforma com o tempo e a água não foge desta movimentação natural. Desta maneira, pensar no retorno do rio e do livro como o poeta se utiliza para explicar o seu momento presente, implica em não considerar as suas próprias transformações ao longo da sua história. Como também, tudo o que foi escrito nas páginas do seu livro não são passíveis de restituição, sendo relidas com as impressões do presente. Então, tendo esta metáfora em vista, a força do tempo não tem o poder de apagar o passado como o poeta almeja dizer em seus versos.

O presente do indicativo do verbo ver, no verso “vejo tudo agora diferente”, inicia o poema dizendo ao leitor da nova realidade do eu poético, que lhe proporcionou olhar seu tempo de uma forma distinta daquela de outrora, ficando claro com o pronome indefinido “tudo” e o advérbio de tempo “agora” a confrontação do seu passado com o seu presente. O pretérito imperfeito do subjuntivo, a expressar um desejo, uma hipótese, também é utilizado no terceiro e quarto versos auxiliando o leitor a entender como o eu lírico consegue ter uma nova visão a partir da reversão de um livro. A segunda estrofe e a terceira dão continuidade ao *enjambement* do último verso da estrofe anterior:

e cada palavra nele se tornasse  
 livre e me fizesse livre  
 e sílaba a sílaba toda memória  
 desaparecesse — sumisse! —

Esta estrofe permanece com o pretérito imperfeito do subjuntivo, em que o eu lírico vai explicar como a leitura inversa do livro acontece na sua materialidade ao relacioná-la consigo mesmo e a sua nova forma de ver o mundo. Quando o poeta diz que cada palavra, cada sílaba se desprende do objeto livro tornando-se livre, da mesma forma, ele também se libertava das suas lembranças desagradáveis. Desta forma, percebemos que o eu lírico compara a própria vida ao livro e que ao descrevê-lo ele se liberta de todo o seu passado vivido a cada dia, a cada folha do livro da sua vida. Neste momento, a memória desaparece, some. O travessão vem nos possibilitar essa leitura de conclusão de um estágio sobre o qual o poeta fala. A terceira estrofe esclarece melhor como o fim da memória ocorreu:

como se, na nossa frente, tudo  
o que fomos um dia num passe  
de mágica evaporasse num passe  
de música, num passo – no ar!

As comparações e o mesmo tempo verbal estão presentes também nesta estrofe, assim como a explicações de como o eu lírico chegou ao novo panorama, dizendo por analogias que o desmoronar das suas recordações, citada na estrofe anterior, aconteceu muito rapidamente, “num passe/de mágica, num passe de música, num passo”, este jogo de palavras expressam um espaço muito pequeno de tempo, uma instantaneidade deste aparente esquecimento. O uso do *enjambement* vem reforçar “tudo o que fomos” e a ideia de passe, pois o próprio complemento do nome é deslocado pelo poeta para o próximo verso, proporcionando uma rapidez maior ao verso e uma melhor compreensão do texto. O travessão não só aparece na segunda estrofe como também nesta, marcando a inserção de uma expressão ao sentido do poema. “No ar” e “sumisse” acrescentam significados aos versos anteriores, como marca a presença do próprio eu no texto a resumir e a esclarecer o seu pensamento. Na quarta estrofe, o tempo volta ao presente:

Hoje, tudo dá-se a ver sem dor,  
limpo, sem um traço de paixão  
Os poemas se apagaram e, repara,  
façamos um balanço: de nós

Nela, as comparações se findam e o eu lírico retoma a fala, após situar o leitor na realidade em que ele se encontra. A estrofe começa com o adjetivo “hoje” a dizer que este momento está tranquilo “sem dor, limpo” de toda a memória do passado que promovia a dor e paixão. Não existe, então, nenhum traço de emoção, a memória e os poemas sumiram e ele chama o interlocutor para fazer um balanço deste momento, convida-o a pensar, a refletir sobre esta nova situação. Na última estrofe, fecha-se o proposto:

restou não mais que a folha livre

de depois do livro, retrato em  
branco e branco

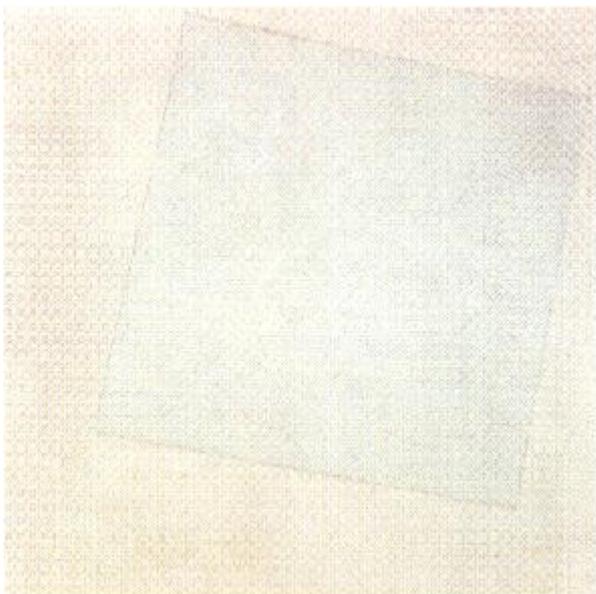
.....

O resto que ficou foi à matéria básica, a folha livre. Ao apagar a memória, os poemas, o poeta se esvaziou, ele está sem dor, sem paixão, sem os sentimentos que o levavam a recordar o passado e a escrever, a se expressar. O esvaziamento da memória do eu lírico conduziu ao esvaziamento da poesia, pois a escrita só se dá no branco e preto, no contraste, contrário, do que ficou o branco no branco, o nada.

O título do poema, o desfotógrafo, direciona-nos a pensar na proposta de negação da noção de fotógrafo, pois este capta imagem, logo, o oposto, um desfotógrafo desfaz estas imagens. O mencionado se dá até a terceira estrofe por meio das suposições e se concretiza na última estrofe no retrato em branco e branco, fazendo também uma ligação com a desfotografia, por mostrar o retrato, objetivo do fotógrafo desfeito, em branco como a folha livre.

A ideia corrente do retrato em branco e preto é título e verso de uma composição de Tom Jobim e Chico Buarque, “Vou colecionar mais um soneto,/ Outro retrato em branco e preto/A maltratar meu coração”. Vemos nesse trecho da canção, a presença do preto como representação das emoções a atormentar o apaixonado. Ela se transforma no poema em retrato em branco e branco e esta expressão convertida, ou seja, o retrato em branco e branco nem poderia ser chamada de retrato, pois não há num contraste que mostre, revele imagem, significado. No retrato de Ferraz, há um apagamento, porque o branco é resultado final do processo e não evidencia nada, acabaram-se as expressões e os sentimentos impressos pelas outras cores, como o preto da musica não existem mais no retrato.

Outra expressão artística a trabalhar com o branco é o quadro *Quadrado branco sobre fundo branco* de Kazemir Malevich um pintor abstrato soviético, mentor do movimento conhecido como Suprematismo. Este movimento se define como a “supremacia do puro sentimento”, a retratar a sensibilidade em si mesma, sem ligação com objetos que mostrem sua origem. O quadro mostra através do branco sobre o branco uma ausência de contraste, algo abstrato que não pode ser revelado, o nada, a desestruturar todo o modelo de figura conhecido pelos contrastes e representações de imagens. Da mesma forma, em que vemos o poema de Ferraz retornar a folha branca sem nenhum traço gerador de significados.



Quadrado branco sobre fundo branco, 1918

SCHARF, A. Suprematismo. In: STANGOS, N. (Ed.). Conceitos da arte moderna. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991. p. 101

O desretrato, a des-história, a ideia do nada na presença do branco na folha referida no poema nos apresenta um eu lírico que perdeu a emoção e apagou a memória sem poder recuperar o vivido. A expressão, o poema, também se esvaziam, e como no quadro de Malevich, sem nenhuma representação. O eu lírico não demonstra claramente uma angústia com o seu tempo, mas a deixa no ar, apenas a sentimos ao longo da leitura.

O poeta fala do desaparecimento de todas as suas recordações e o resultado disto é o nada, o vazio. Alfredo Bosi (1977), em *O ser e o tempo da poesia*, ao se referir sobre coexistência dos tempos e da ação da memória comenta que o “o agora refaz o passado e convive com ele” (1977, p. 13). Esta ação é desenvolvida também nesse poema, pois o texto traz concomitantemente o passado e o presente na busca de entendê-los melhor. Da mesma forma, Ecléa Bosi (1994) diz, em seu livro *Memória e sociedade*, apresenta esta integração entre os tempos:

Um desejo de explicação atua sobre o presente e sobre o passado, integrando suas experiências nos esquemas pelos quais a pessoa norteia sua vida. O empenho do indivíduo em dar um sentido à sua biografia penetra as lembranças com um “desejo de explicação”. (1994 p. 419)

Este desejo de entendimento do seu presente perpassa todo o poema e o poeta entranhado nesta mistura de passado e presente vai à procura de uma resposta, de uma conclusão sobre a sua história <sup>7</sup>. Não podemos pensar na visão do poeta sem o profundo

<sup>7</sup> Alfredo Bosi, ainda, pondera que “Mesmo quando o poeta fala do seu tempo, da sua experiência de homem de hoje entre homens de hoje, ele o faz, quando poeta, de um modo que não é o do senso comum, fortemente ideologizado; mas de outro, que ficou na memória infinitamente rica da linguagem. O tempo "eterno" da fala,

envolvimento com o seu tempo, que é marcado pelo individualismo e, para encontrar um sentido para a sua existência, o ele recorre à palavra. No entanto, ao apagar as memórias, o eu lírico apaga a possibilidade de escrita, como vemos no “falso terceto” que finaliza o poema, o poema apresenta mais um verso composto por reticências, obedecendo à linearidade do texto, formando mais um quarteto. Portanto, com o esvaziamento do poeta, a poesia também se esgotou e o fim das palavras é o resultado de todo este processo no verso.

É provável que “falso terceto” não tenha sido notado por Eduardo Coelho (2008), pois ele faz um comentário sobre o poema “Desfotógrafo” até o terceiro verso, dizendo que “O que resta, no término, é a fotografia em “branco e branco”: não se trata, portanto, de uma interrupção, mas de uma possibilidade de rebobinar o rolo do filme e reescrever os temores com cores ainda mais brandas [grifos do autor]”(2008, p.?). Para ele, o poema não acaba, ficando o branco, o oposto da leitura realizada por nós.

## CONCLUSÃO

Depreendemos, então, com o processo de apagamentos das memórias do vivido nos poemas de Ferraz e com o aparecimento das memórias do lido no seu poema “Mineiro”, a existência da marca que nos leva a considerá-lo um poeta pós-lírico, de acordo com o conceito de Brito. Também, com a análise dos textos selecionados, notamos que o processo de apagamento das memórias do vivido levou o poeta a acabar com a própria poesia, pois ao eliminar as suas recordações, a matéria de base da poesia, a memória se esvaziou a tal pouco que impossibilitou a própria escrita. Logo, na poesia de Eucanaã Ferraz a memória do vivido pode ser recusada e, ainda, teremos a escrita com a memória do lido, no entanto, ao apagar as memórias do vivido percebemos ser impossível a escrever.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguns poemas**. São Paulo: Record, 2004.156p.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2001.
- AGAMBEM, Giorgio. O que é o contemporâneo?. In: **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: SC, Argos, 2009. p. 55-73.
- BOSCO, Francisco. **Desassombro e a radicalidade dos desextremos**. Alea, estudos neolatinos. Rio de Janeiro, vol. 5, nº1, Jan/Jul. 2003. Disponível em: <

---

cíclico, por isso antigo e novo, absorve, no seu código de imagens e recorrências, os dados que lhe fornece o mundo de hoje, egoísta e abstrato”.(1977 p. 112).

- [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_pdf&pid=S1517106X2003000100010&lng=en&nrm=iso&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_pdf&pid=S1517106X2003000100010&lng=en&nrm=iso&tlng=pt)> Acesso em: 20 mar.2012.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das letras, 1994.
- BRITO, Paulo Henriques. Memória e poesia. In: PEDROSA, Célia (org.). **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p. 127-131.
- CANDIDO, Antônio. **O estudo analítico do poema**. 5. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006. 164 p.
- COELHO, Eduardo. **À luz da poesia de Eucanaã Ferraz**. Pequena morte - poemas. Antologia comemorativa. Disponível em: <[http://www.eucanaaferraz.com.br/sec\\_livro\\_mostra.php?texto=90&id\\_livro=15&resenha=1](http://www.eucanaaferraz.com.br/sec_livro_mostra.php?texto=90&id_livro=15&resenha=1)>. Acesso: 03 mar. 2012.
- COSTA, Alexandre. **Heráclito – fragmentos contextualizados : tradução, apresentação e comentários**. Rio de Janeiro: Difel, 2002. p. 205.
- DINIZ, Marcelo. A alegria de Rua do mundo. Disponível em: <[www.lettras.ufrj.br/ciencialit/garrafa3/13-marcelo.doc](http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/garrafa3/13-marcelo.doc)>. Acesso em: 28 nov. 2012.
- FERRAZ, Eucanaã. **Rua do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Cinemateca**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- GENS FILHO, Armando Ferreira. **O livro-penetrável e o poema-parangolé: Leitura de Rua do Mundo de Eucanaã Ferraz**. Ipotesi, v. 12, p. 145-157, 2008.
- HOLLANDA, Chico Buarque & JOBIM, Antônio Carlos. **Retrato em branco e preto**. Disponível em: <<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/12793>> acesso: 01 de dez. 2012.
- SIMON, I. M. . **Condenados à tradição. O que fizeram com a poesia brasileira**. Piauí, Rio de Janeiro -RJ, p. 82 - 86, 06 out. 2011.
- LEMINSKI, Paulo. **Caprichos & Relaxos**. 3. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 66.
- PEREIRA, Victor Hugo Adler. **Martelo**. Poesia Sempre, Rio de Janeiro, Fundação Nacional, v. 11, n. 7, p.255-258, out. 1999.
- SCHARF, A. Suprematismo. In: STANGOS, N. (Ed.). **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991. p. 100-102.
- SCHAPIRO, M. **A Arte Moderna: Séculos XIX e XX**. Tradução de GONÇALVES, L. R. M. São Paulo: Edusp, 1996.
- SISCAR, Marcos. Figuras do presente. In: **Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010. p. 185-196.

