



# COLÓQUIO/Letras

ISSN: 0010-1451 - Página principal / Homepage: <https://coloquio.gulbenkian.pt>

---

## [Recensão crítica a 'Sentimental', de Eucanaã Ferraz]

Leonardo Gandolfi

Para citar este documento / To cite this document:

Leonardo Gandolfi, "[Recensão crítica a 'Sentimental', de Eucanaã Ferraz]", *Colóquio/Letras*, n.º 184, Set. 2013, p. 278-281.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

pobre de ideias», «num país pobre não se pode desprezar nenhum repertório. Muito menos os mais sofisticados. Os mais complexos», «num país pobre, movido a carro de boi, é preciso pôr o carro na frente dos bois». E, ao mesmo tempo, entende a arte como «um indispensável in-útil» e diz que «as pessoas sem imaginação estão sempre querendo que a arte sirva para alguma coisa», que a arte é talvez a «única chance que o homem tem de vivenciar a experiência de um mundo da liberdade», logo, um mundo da vida. E sugere que o trabalho do poeta, o trabalho com a poesia, está vinculado ao «radical incômodo de uma coisa in-útil num mundo onde tudo tem que dar lucro e ter um porquê».

Nietzsche, em seu livro *Crepúsculo dos Ídolos*, escreve que há uma série de pensadores-artistas que ele considera como os «impossíveis», os «meus impossíveis». E traça a lista: Séneca, Rousseau, Schiller, Dante, Kant, Victor Hugo, Liszt, George Sand, Michelet, Zola, etc. Na lista há uma perspectiva de entendimento segundo a qual os «impossíveis» estão muito próximos da ideia do «espírito livre». Para ele o homem livre é guerreiro, é capaz de dançar até mesmo à beira de abismos, tem vontade de potência, é nu de toda certeza, desconfia da saúde da alma porque entende que não pode prescindir da doença, só os fortes podem suportar o mundo da vida, etc.

Paulo Leminski traduziu *O Supermacho* — romance moderno, de Alfred Jarry —, e dali incutiu o gesto que pôde lançá-lo ao traço que Nietzsche faz dos «impossíveis»: para não se conformar com o ambiente na prática do «mimetismo», esta lei da conservação da vida, só porque «é mais seguro imitar os seres mais fracos», só porque «não são os mais fortes que sobrevivem, pois *eles estão sozinhos*».

*Manoel Ricardo de Lima*

## Eucanaã Ferraz SENTIMENTAL

São Paulo, Companhia das Letras / 2013

«Meu coração não sei por que / Bate feliz quando te vê... / E os meus olhos ficam sorrindo / E pelas ruas vão te seguindo... / Mas mesmo assim foges de mim» (Pixinguinha e Braguinha, «Carinhoso», in *Revivendo Orlando Silva*, CD, 2002). São estas as primeiras linhas da canção «Carinhoso», composta por Pixinguinha em 1916. No entanto, os versos acima e todos os outros da canção só passaram a fazer parte dela a partir de 1937, quando Braguinha, por ocasião de uma encomenda, colocou letra na melodia composta por Pixinguinha vinte anos antes. Apesar do intervalo, a unidade entre melodia e letra é enorme.

Eucanaã Ferraz, para além de uma proximidade com a obra de Vinicius de Moraes — poeta brasileiro que melhor soube caminhar entre o poema e a canção popular —, organizou a antologia *Veneno Antimonotonia* (2005) em que figuravam tanto poemas como letras da MPB e do rock brasileiro: versos de Drummond, Bandeira, João Cabral misturados aos de Noel Rosa, Chico Buarque, Cazuza, entre outros. Eucanaã também compilou as letras de Caetano Veloso em *Letra só* (2003). Com isso, não se deseja afirmar genericamente a descontinuidade entre o poema e a letra de canção popular, mas apenas mostrar que não é estranho, para o autor de livros como *Rua do Mundo* e *Cinema-teca*, o carácter decisivo que o universo da canção popular assume em seus versos. Seu mais recente conjunto de poemas chama-se *Sentimental*, adjetivo que pode evocar a tal canção de Pixinguinha e Braguinha, cujo título também lança mão de um adjetivo igualmente afetivo.

Curioso é o facto de «Carinhoso» ser inicialmente uma canção instrumental. É

como se o que ela dissesse — por exemplo, algo em torno da natureza do amor — estivesse para além das palavras, encontrando correspondência apenas na belíssima melodia. Depois de vinte anos, a inclusão da letra — dada sua objetividade e alcance — sugere que as palavras em questão não só tocaram tal sentimento, como o intensificaram. Em sintonia com isso, a relação de Eucanaã Ferraz com a poesia neste novo livro parece apontar ao mesmo tempo para a possibilidade de os versos conseguirem dizer e serem sentimentais e para a possibilidade de não o conseguirem: «mas sei que o certo era / caminhar sobre // o teu coração e / — milagre — de repente / afundar» (p. 48). A contiguidade entre dizer e fazer, em certo cancioneiro popular, sobretudo no do samba, aparece ligada à simplicidade, precisão e sinceridade do sentimento cantado. Por outro lado, em alguma poesia brasileira, esses mesmos índices valorativos — simplicidade, precisão, sinceridade — nem sempre caminham juntos.

Bandeira em «O Último Poema» diz: «Assim eu queria meu último poema / Que fosse terno dizendo as coisas mais simples e menos intencionais» (Manuel Bandeira, *Estrela da Vida Inteira*, Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1989, p. 119). Adriana Calcanhoto, no caminho de Bandeira, canta em «Mais Feliz»: «A vida inteira eu quis um verso simples / para transformar o que digo, / rimas fáceis, calafrios, / fure o dedo, faz um pacto comigo» (Cazuza, Bebel Gilberto e Dé Palmeira, «Mais Feliz», in *Marítimo*, CD, 1998). De alguma forma, está-se diante do desejo — e não exatamente de sua consumação — de que as palavras expressem sentimentos, através de uma inscrição que ambos chamam de «simples». Se nas canções, tal inscrição, através de alguma ingenuidade, atinge um registro que soa menos artificial, a literatura muitas vezes

chama a atenção para a artificialidade do dizer — através de rigor, construção, metalinguagem, por exemplo — para chegar de outra forma a uma inscrição análoga em que se conjugam expressividade e justiça.

Assim, as duas primeiras ocorrências do adjetivo que dá título ao volume acabam por funcionar como pólos entre os quais a questão desliza. No poema «Vem», terceiro do livro, um homem erra por «ruas becos», desejando encontrar «na matéria mínima a sua fábrica». A certa altura, o leitor é avisado: «Canções / de amor foram o seu veneno, todas à roda da mesma / víscera, da mesma válvula sentimental» (p. 13). Ao fim, deitado «sobre / a pedra escura da rua ou da escarpa mais alta da lua», ele recebe «na direção dos seus» outros «lábios» que «vinham acesos» (*ibid.*). Para além da possível referência aos versos da canção de Pixinguinha e Braguinha — «Vem, vem, vem, vem, / Vem sentir o calor dos lábios meus / À procura dos teus» —, o adjetivo que dá título ao livro se mostra questionado. Primeiro, pelas «Canções de Amor» e por seu potencial destrutivo-afetivo na forma de «veneno». Segundo, pela referência ao coração como «víscera», com a finalidade de esvaziá-lo semanticamente de seu sentido corrente e metafórico, assim como já o tinha feito João Cabral numa conversa com Vinicius. Em uma cena do filme *Recife-Sevilha — João Cabral de Melo Neto* (2003) de Bebeto Abrantes, o autor de *O Engenheiro* pergunta ao autor de *Para Uma Menina com Uma Flor* por que ele insistia em fazer poemas sempre sobre a mesma víscera. Ao fim de «Vem», Eucanaã radicaliza o movimento quando acrescenta a caracterização: a «mesma válvula sentimental». Assim atribui-se ao coração, segundo Vinicius, ou à víscera, segundo Cabral, um nome da mecânica: «válvula».

A segunda ocorrência de «sentimental» se dá no belíssimo «El labirinto de la soledad» em que se narra o retorno do astronauta Yuri Gagarin à Terra. Ele adquire nova capacidade de nomeação e manuseio da linguagem. Yuri «via que a água era transparente / e dizia a água é transparente via a chuva que caía / e dizia a chuva está caindo via que a noite surgia / e dizia lá vem a noite» (p. 29).

O astronauta, de volta ao nosso planeta, reencontra uma ligação imediata entre objetos e nomes, espécie de inocência reconquistada que lhe traz problemas na União Soviética: «o herói não voltou místico ou religioso, ficou / doce e podia dizer eu amo você com a facilidade / de um pequeno-burguês, conforme sentença / do Partido a portas fechadas» (p. 30). O retorno a essa espécie de idade de ouro da linguagem lhe vale o tal adjetivo: «o homem estava doido; mas sua mulher assegurava / que ele apenas voltara sentimental» (p. 28). *Sentimental*, segundo essa outra perspectiva, seria a habilidade de ver, dizer e construir objetos verbais que, embora pareçam «só obviedades», constroem, chocam, causando estranhamento e incômodo. «Desde o início, / quiseram calá-lo; uma pena; Yuri voltou vivo / e não nos contou como é a morte» (p. 30).

A questão que se apresenta, como já vista, é aquela que conjuga simplicidade, precisão e sinceridade. Um registro poético que se quer sincero e cru nas canções comprometeria o bom funcionamento da «víscera», da «válvula», por isso alguma poesia do século xx, dita antilírica, se aproximaria de tal questão de forma a rechazar arrebatamentos subjetivos que muitas vezes coincidiriam com certa frouxidão verbal. Por isso, o coração passa a ter outros nomes: «víscera», traduzindo o sujeito como organismo biológico, e «válvula», identificando-o como uma máquina em funcionamento. Já do outro

lado, as palavras de Yuri confundem simplicidade, sinceridade e precisão, alcançando um modo de dizer único e impactante. Sua «ternura devastadora» vem de uma espontaneidade que o leva a «encher de água» os olhos, ficando seus dentes «quase azuis de um sorriso inexplicável». Assim «sentimental» daria a ver criticamente a oscilação entre um registro que transforma franqueza psicológica em fraqueza de expressão e outro que funde nome e coisa, sem distinção entre pensar e sentir, revelando-se o potencial da linguagem do poema.

Mais do que tentar alcançar tais registros, os poemas de Eucanaã Ferraz encenam-nos, transformando-os, como já se disse, em extremos entre os quais as palavras se deslocam. Com isso, autoconsciência textual não entra em conflito com voz confessional, tampouco o registro menor — tão caro a um Bandeira — exclui rigor poético; ao contrário, certa objetividade sintática é caminho efetivo para a simplicidade: «o peso / faz-se leve em nós se um verso nos acontece» (p. 37). E é através desse «verso simples» e seu registro menor que o leitor atinge os efeitos de sinceridade que contribuem para o tal sentimento que pode e ao mesmo tempo não pode mais ser dito. Aliás, é justamente quando não pode ser dito que o poema encontra outra força. Isso se manifesta, por exemplo, no poema «A beleza é uma ferida que nos atinge»; no texto, a aranha escrita num poema de Ferreira Gullar aparece em ato entre uma página e outra de um livro de Alberto Martins. Depois de um movimento brusco do livro, a aranha está esmagada, ficando assim ela «imortalizada num livro e morta / no outro, sem que eu, testemunha, / saiba, digamos, interpretá-la», diz a voz (p. 31).

Mais à frente, outro poema assegura: «sobrevivemos só por saber os nomes»; e continua: «são as palavras que botam /

a gente no alto, onde é melhor viver // de onde é melhor cair» (p. 52). Ou seja, entre o lugar mais alto — onde dizer e fazer se equivalem e a língua é usada como se pela primeira vez, dizendo a tudo, inclusive a si mesma — e o chão — espaço de concretude e do impacto, onde as coisas se quebram em palavras — está a queda. Como em Luiza Neto Jorge, o movimento é vertical e vai na direção da linguagem como coisa partida e estilhaçada.

O poema «Últimas Novidades» avisa o leitor dessa perda: «Houve o tempo em que se acreditava / no poder da estampa: dizer um nome; / no dizê-lo por escrito o dito era tinta / e espírito unidos a quem o dizia de modo // fisiológico, porque tudo lhe pertencia» (p. 62). A irônica novidade última já não é tão última assim: «Recebemos um cartão. Onde andará? / Era uma palavra que dizia exatamente / o que eu pensava» (p. 63). E essa palavra pode ser traduzida por esse conjunto de outras palavras, recortadas algumas páginas antes: «procuro e não encontro a minha antiga alegria» (p. 24).

Leonard Cohen quando entoava o verso «I'm sentimental, if you know what I mean» (Leonard Cohen, «Democracy», in *The Future*, CD, 1992) — a julgar por aquilo que ele já cantou e continua a cantar — talvez esteja falando justamente disso: dizer e não poder dizer; não poder dizer, mas continuar a dizer assim mesmo. Eucanaã o diz como a concordar com Gagarin, o recém-chegado à Terra: «Só o ar nos vestia, de uma vida mais / leve / que ele» (p. 72). E o mesmo Eucanaã volta a dizê-lo, no entanto, como a escrever agora a sequência para o verso de Cohen de linhas acima: «O mundo é um espinho absurdo» (p. 22). De um lado, transformar a dor sentida em dor fingida e vice-versa a ponto de torná-las uma só sem o espectro da outra. De outro, aprofundar o sulco que as identifica. Enquanto isso,

seguir errando por uma cidade, por exemplo, o Rio de Janeiro — um Rio de Janeiro mais sentimental do que nunca. E, de repente, no meio do caminho, topar com um cartaz onde se lê o seguinte: «fiado e amor só amanhã» (p. 18).

Leonardo Gandolfi

**Annita Costa Malufe**  
**QUANDO NÃO ESTOU POR**  
**PERTO**

Rio de Janeiro, 7 Letras / 2012

Em seu quarto livro de poemas, *Quando não estou por perto*, Annita Costa Malufe alçou voo e alcançou um novo patamar no projeto poético que desenvolve desde sua primeira publicação. Isso se deve à ampliação de certos procedimentos de sua escrita, como a falta de pontuação ou o corte ambíguo dos versos, que geram uma hesitação peculiar nos poemas cuja pretensão derradeira é multiplicar infinitamente as possibilidades de leitura através de diferentes modulações de voz. Se essa hesitação — bastante explorada pela poesia moderna e assente, sobretudo, no *enjambement* — já era constitutiva da poética da autora, na recente obra encontra-se a expansão deste princípio na própria cesura dos versos e na imprecisão planejada das orações que soam, muitas vezes, como sentenças descontínuas justapostas («desacelerar as sílabas as / junções entre as sílabas alguém / escrevia há um buraco no meio / da frase uma fenda que corrói», p. 58).

De certa maneira, os poemas assemelham-se a *puzzles* que o leitor pode preencher mentalmente — com pontos, vírgulas, parênteses, etc. — ou vocalmente — pela entoação, cadência, respiração, etc. — para perscrutar os movimentos linguísticos que os configuram, fazendo