



“MORTO NO COLO DA CRIANÇA”: PRINCÍPIO DE DELICADEZA, LUTO E A POESIA DE EUCANAÃ FERRAZ

Marcelo Reis de Mello¹

<http://lattes.cnpq.br/1946057939573303>

RESUMO – Este artigo investiga a constante tensão entre presença e ausência na poesia de Eucanaã Ferraz, sobretudo a partir do princípio de delicadeza defendido por Roland Barthes no livro *O Neutro*. Morte e luto são analisados também em textos de Sigmund Freud e Georges Didi-Huberman, por onde é possível reconhecer traços da diaforologia barthesiana, traduzível como uma “ciência das sutilezas”. Não obstante, alguns aspectos da poesia e da fortuna crítica a respeito da obra de Eucanaã Ferraz são problematizados, para que se reconheça em cada momento particular a margem entre a presença da delicadeza (para Barthes: a perversão sutil no interior da língua) e os signos de um discurso arrogante ou meramente ornamentais. Por fim, defende-se que a delicadeza é o próprio fundamento da poesia, na medida em que constitui – como afirma Daniel Link – uma ética preocupada com a comunidade dos ausentes.

PALAVRAS-CHAVE – Luto; delicadeza; poesia contemporânea.

ABSTRACT – This article searches for the constant tension between presence and absence in the poetry of Eucanaã Ferraz, especially from the principle of delicacy defended by Roland Barthes in *The Neutral*. Death and mourning are also analyzed in texts of Sigmund Freud and Georges Didi-Huberman, where traces of Barthes diaphorology (a “science of motley”) can be recognized. Moreover, some aspects of the poetry and literary criticism about Eucanaã Ferraz are inquired, so that it is recognized in any particular time the border between the presence of delicacy (to Barthes: the subtle perversion inside the language) and signs of an arrogant or merely ornamental speech. Finally, it is argued that delicacy is the very foundation of poetry, insofar as it is – as stated by Daniel Link – an ethics concerned with the community of the missing.

KEYWORDS – Grief; delicacy; contemporary poetry.

¹ Doutorando em Literatura Comparada pela UFF / CAPES e professor de Literatura Brasileira do CAP UFRJ.



Em 1915, Sigmund Freud escreve um texto intitulado *A transitoriedade*, onde elabora um breve e apreciado elogio da finitude. Com indiscutível tônio literário, o autor relata um passeio empreendido a pé na companhia de dois de seus amigos durante o verão que precedeu a segunda grande guerra. Nesse passeio, um dos amigos parecia naturalmente taciturno e pessimista; o outro era um poeta que, embora parecesse inclinado a admirar a beleza da paisagem, não conseguia extrair disso qualquer alegria. Freud explica que o amigo não deixava de pensar no absurdo da morte (menos na dele do que daquelas extraordinárias criaturas da natureza), sentindo, com demasiado *pesar*, que tudo desapareceria em um piscar de olhos como se jamais tivesse existido.

Essa incapacidade para admirar o transitório, segundo Freud, estaria ligada a uma antecipação do *luto*, que acabou implicando na diminuição da libido do amigo poeta, descrita como “uma certa capacidade para o amor” (FREUD, 2006). Mais adiante argumenta que o luto não leva sempre a essa mesma entropia, pois quando experimentado sobre uma perda efetiva (a morte de alguém que se ama), pode-se tornar ainda mais apto a amar a efêmera condição da vida: “A transitoriedade é o valor da escassez do tempo. A limitação da possibilidade de uma fruição eleva o valor dessa fruição” (idem). Pode-se estar certo de que a beleza e a forma de um rosto desaparecem no decorrer dos anos, “sua evanescência, porém, apenas lhe empresta renovado encanto. Uma flor que dura apenas uma noite, nem por isso nos parece menos bela” (ibid.).

Pierre Férida (apud DIDI-HUBERMAN, 1998, p.85), observando um jogo entre duas irmãs pequeninas que acabaram de perder a mãe, chega à conclusão de que “o luto põe o mundo em movimento” e que “o jogo esclarece o luto”. Nesse jogo, um lençol que as crianças começam usando como sudário pode rapidamente se transformar “em vestido, casa, bandeira içada no alto de uma árvore... antes de acabar por se rasgar em risos de farândola desenfreada, na qual é morto um velho coelho de pelúcia cujo ventre é arrebetado (...)” (idem).



Roland Barthes afirma que “o luto é vivo” (BARTHES, 2003, p.24) assim que começa o seu curso sobre *O Neutro* – enquanto ainda caminhava sobre “o fio cortante do luto” (idem, p.31) em virtude da morte recente de sua mãe. Circunstância que obviamente pesa sobre “a ironia trágica que reflete bem o espírito do curso” (CLERC, 2003, XXIV), como observa Thomas Clerc no prefácio ao volume.

Se por um lado o sofrimento produz um discurso “inevitavelmente banal” (BARTHES, 2003, p.155), já que “sofrer (no sentido moral, num luto) = percorrer, atravessar os grandes lugares-comuns da humanidade (...)” (ibid.), por outro lado o sofrimento é indissociável de uma diaforologia, essa “ciência das sutilezas” que norteia o *princípio de delicadeza* e sua defesa do “momento frágil de um indivíduo” (ibid., p.80). Para explicar melhor essa afirmação, Barthes nos conta uma bela passagem de Diógenes Laércio sobre Bias (um dos sete sábios):

“Vejam como ele morreu: chegando à extrema velhice, defendia uma causa em juízo: interrompeu por um momento o discurso e inclinou a cabeça sobre o colo do neto. O adversário apresentou seu arazoado, os juízes proferiram a sentença em favor do acusado defendido por Bias, o tribunal se dissolveu, e foi só então que perceberam que Bias estava morto com a cabeça no colo da criança”: “Morto no colo da criança”, é esse o título que desejaria dar a essa figura [da brandura, da delicadeza], porque essa é, talvez, a morte que se poderia desejar. (BARTHES, 2003, p.81)

Talvez esse exemplo tenha se tornado tão importante para Barthes porque o velho Bias, ao morrer no colo de seu neto dá um fim inesperado ao julgamento, ao mesmo tempo em que tem sua última velhice acolhida por uma criança. Mais adiante, Barthes afirma que uma das formas de arrogância é o julgamento daqueles que estão mortos. Segundo ele, “a lembrança e o esquecimento são igualmente arrogantes” (BARTHES, 2003, p.324) na medida em que servem para julgar moralmente os cadáveres (indefesos por excelência). Não obstante, a literatura pode remover esses traços de autoritarismo ao ficcionalizar, ao repor na forma de um discurso o desaparecimento dos *personagens*, que afinal de contas são seres imortais (idem). Mas há de se considerar ainda uma outra lembrança, também ela sutil, porque deseja tocar “a vida de quem foi amado – memória do amor, a única que existe fora da arrogância” (idem, p.327):



PAI

No chão tenro do Rio,
misto de areia e resto de alagadiços,

pus teu corpo
triturado,

limalha da velha Minas,
ímã que já não prendia nenhuma alma.

Pus ao pé de uma árvore,
perto do mar,

teu corpo moído, pesado, que
parecia um punhado de conchas

que se macerou insistente,
violentamente.

O chão do Rio ganhou mais peso,
outra geologia.

(FERRAZ, 2007, p.36)

A imagem d' "O chão tenro do *Rio*" se aproxima bastante daquele "colo da criança" onde morreu discretamente o velho Bias, no conto de Diógenes Laércio, assim como do arranjo floral onde é depositada a cabeça da górgona, nas *Metamorfoses* de Ovídio. Este pequeno mangue ou "misto de areia e resto de alagadiços" é também uma imagem provida de *delicadeza*, em sua consideração ao frágil, em seu acolhimento gentil do corpo inanimado de um homem. Contudo, não se trata apenas de reconhecer a matéria dócil do solo onde as cinzas foram esparzidas, mas a dupla dimensão que se abre nessa imagem.

A produtiva ambivalência do poema pode ser colocada da seguinte forma: Se de um lado notamos a *presença do pai* apesar da *ausência do corpo*, pelo outro percebemos a *ausência do pai* apesar da *presença de suas cinzas*. No corpo vivo de um homem manifesta-se uma espécie de *peso leve*, onde a matéria sólida pressupõe uma alma (como um ímã que separa os metais ferrosos do ouro refinado); mas seu corpo morto e lacerado, ao



contrário, traduz apenas uma *leveza pesada* – puro minério em pó – “limalha da velha Minas, / ímã que já não prendia nenhuma alma”.

Além disso, ao esparzir o *peso* do acontecimento sobre a terra, Ferraz se esquivava do desespero melodramático que marca grande parte dos discursos ocidentais sobre a morte, pois a substância que faz o chão tenro do Rio ganhar “mais peso, / outra geologia” é a carne poética que preenche (ou presentifica) o ser amado no instante de seu fim, à qual se contrapõem os clichês associados ao luto. Percebe-se aí um deslocamento sutil dos tão desgastados *pésames*, que em língua portuguesa servem para indicar a relação inextrincável entre morte e peso – *o pesar de toda ausência*.

Rosa Maria Martelo, no posfácio à edição portuguesa do livro *Rua do Mundo*, coloca algumas questões que nos permitem refletir melhor sobre o jogo entre *presença* e *ausência* na poesia de Eucanaã Ferraz. Vejamos de que maneira os argumentos são colocados, para em seguida problematizar a sua insistência a respeito das “formas de presentificação do mundo que estão já para além da sua angustiosa apresentação enquanto ausência (...)”, onde a proliferação de imagens de setas, elásticos, lanças² supostamente ilustram “um movimento de presentificação do não-lexicalizado, isto é, uma ida através da língua que faz pensar numa forma particular de metáfora: a catacrese” (idem, p.107).

Para exemplificar essas afirmações sobre a *presença* e o valor da catacrese, Rosa Martelo analisa o poema intitulado “Um piano” (FERRAZ, 2007, p.18), em que o sentido de *tocar* com as mãos adquire o duplo sentido de criar sons e, simultaneamente, de alcançar um mundo prolongado pela música (MARTELO, 2007, p.107): “/ Ouve: os dedos alcançam, como se / árvore, água, como se a casca da água, / a canção (...) /” (FERRAZ apud MARTELO, 2007, p.107).

Essa associação é bastante antiga e remete a Aristóteles, para quem o sentido tátil “é aquilo sem o que a visão não pode acontecer e aquilo que constitui o *eschaton* da visão: seu limite – mas também, por essa mesma razão, fantasticamente, seu *telos*: tocar seria como a visée (obsessão ou fobia) da visão” (DIDI-HUBERMAN apud HUCHET, 1998,

² O texto se intitula exatamente “Setas, elásticos, lanças: modos de usar”.



p.15). Então, ao considerar-se essa antiga familiaridade entre o *toque* e o *olhar*, pode-se concluir que as teclas de um piano realmente não são feitas somente para serem tocadas em sentido estrito, musical; pois os sons entrelaçados permitem formular essas imagens vivas que também podem ser “tocadas”.

A *catacrese* serve de fato para aproximar visão e tato. Talvez por isso Roland Barthes tenha afirmado que a única abordagem possível para descrever o gozo seria através da *catacrese*: “metáfora ‘cambeta’ na qual o termo denotado não existe na língua (os braços da poltrona) (...)” (2003, p.122). Mas o princípio de delicadeza se manifesta apenas pelo artifício de uma ação relacionante, por onde a poesia instituiria o seu próprio mundo?

Ao contrário do que afirma Martelo, nenhuma figura de linguagem pode ser compreendida enquanto simples presentificação do mundo para além da angustiada ausência. Ao menos se compreendermos que a *ausência* é “o motor dialético tanto do desejo – da própria vida, ousaríamos dizer, a vida da visão – quanto do luto – que não é ‘a morte mesma’ (isso não teria sentido), mas o trabalho psíquico do que se confronta com a morte e move o olhar com esse confronto” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.129).

Como se nota no poema “O Pai”, toda presença também deixa o ser diante de uma falta; todo volume remete a um vazio. Por isso, cada nova imagem não tem apenas um valor de superfície; ou melhor, a sua superfície – a sua “sintaxe audível” (MARTELO, 2007, p.110) – é a própria abertura, o limiar entre um volume e um vazio. “A evidenciação de um mundo” (idem) é necessariamente a ocultação de outros mundos:

Eis por que o túmulo, quando o vejo, me olha até o âmago – e nesse ponto, aliás, ele vem perturbar minha capacidade de vê-lo simplesmente, serenamente – na medida mesmo que me mostra que perdi esse corpo que ele recolhe em seu fundo. Ele me olha também, é claro, porque impõe a mim a *imagem impossível* de ver daquilo que me fará o igual e o semelhante desse corpo em meu próprio destino futuro de corpo que em breve se esvaziará, jazerá e desaparecerá num volume mais ou menos parecido. Assim, diante da tumba, eu mesmo tombo, caio na angústia (...). (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.38)

Cabe aqui citar um texto em que Celia Pedrosa discute as relações entre a *experiência do olhar* e poesia contemporânea, mostrando como a temática e os



procedimentos relacionados à visualidade fertilizaram o solo da cultura moderna: período em que se engendra a “hegemonia das formas de comunicação visual” (idem, p.119), marcada pelo que Martin Jay chama de “ocularcentrismo” (JAY, p.221).

A contemporaneidade convive e recombina as encenações do olhar tipicamente modernas, que compreendem o elogio baudelairiano da arte cotidiana e pedestre de Constantin Guys na multidão parisiense; a *dialetização do olhar* proposta por Walter Benjamin; o “instantâneo onírico do surrealismo” (ibid.); a recriação impressionista do pontilhismo, além de outras inúmeras “práticas de produção e reprodução visual que confirmam sua importância para a instauração e a avaliação das transformações e tensões modernas” (PEDROSA, 2011, p.120).

Quanto ao panorama nacional, Pedrosa não ignora a importância do ensaísmo crítico de Antonio Candido, que detectou as manifestações da visualidade na produção lírica dos poetas modernistas, inspirados pelo lema “ver com olhos livres”, de Oswald de Andrade, cunhado no *Manifesto da poesia pau-brasil*. Além disso, os procedimentos ligados à visão na poesia de Manuel Bandeira, percebida por Candido como uma “composição por imagens simples, em que a aproximação arbitrária de objetos e temas é comparada à da técnica pictórica das naturezas-mortas” (idem, p.122). Uma técnica que também influencia a poesia de Eucanaã Ferraz, como bem lembra Silviano Santiago (2009, p.9). A recuperação histórica dessa tradição enriquece a leitura da poesia brasileira contemporânea, orientando, nesse caso, um interesse em desestabilizar a “crença no reino do visível e enraizar criticamente a palavra nesse reino” (PEDROSA, 2011, p.123).

Por essa via, podemos compreender como, através da linguagem do poema, o poeta vê e convida o leitor a fazer o mesmo, como então ambos veem e são vistos por si e por outrem, se veem vendo através da ficção subjetiva do eu poético. Ver, mas ao mesmo tempo ver-se, ver-se vendo – experiência de abismamento na linguagem e na própria subjetividade, experiência de abismamento da visão, da própria linguagem e do saber que nela se cristaliza; mas nesse momento também se abre em dúvida, em fenda, em falta, transformando-se em prazer e ao mesmo tempo inquietação e problema. (PEDROSA, 2011, p.124)



Na obra de Eucanaã Ferraz – e mais especialmente em *Rua do Mundo* – o discurso se forma a partir de uma “acção relacionante” (MARTELO, 2007, p.114) e interdisciplinar, onde a translação sêmica muitas vezes aproxima o texto da pintura e da arquitetura, permitindo-lhe “construir, edificar, produzir sentidos, ruas por onde passar” (idem, p.115). Mas esse modo de produzir sentidos e de passagens não se resolve tão facilmente enquanto “grau de precisão e uma evidência de presença em si mesmo (...)” (ibid., p.114).

O que se torna mais problemático nessa análise é o argumento de que Eucanaã de fato procede a um esvaziamento lexical ou um “acto radical de deslexicalização, do qual as palavras emergem esvaziadas” (idem, p.104). Já no primeiro poema do livro, que se chama “um mundo” (FERRAZ, 2007, p.7), usado por Rosa Martelo para exemplificar sua tese, ao invés de notarmos um esvaziamento concretizado, tomamos consciência da *impossibilidade* de se atingir um vazio lexical.

Ao descrever um mundo “onde montanhas não são levantamentos / íngremes de terra. Onde rios não são cursos / de água que se vão lançar no mar, nos lagos, noutros rios. As casas // não têm paredes ou tetos, ruas / não são vias de acesso (...)” (FERRAZ apud MARTELO, 2007, p.103), o poeta nos leva a imaginar todas essas coisas que elas “não são”. Se temos alguma possibilidade de compreender uma montanha de qualquer outro modo – que não como um levantamento íngreme de terra – ela é frustrada quando o poeta nega que ela seja assim, por reversão analógica. O que se põe em jogo aqui são as possibilidades de ampliar o conhecimento sobre as coisas que existem, percebendo que todas coisas que olhamos se impõem também enquanto ausência.

Eucanaã Ferraz não esvazia o léxico para criar um mundo puramente poético, presente apenas no reino significante. A sua singularidade está nas formas de perverter, tanto pela negação quanto pela afirmação, os sentidos cristalizados da língua. Essa maneira de fazer vibrar o discurso, pela tensão que une significante e significado, também não se fecha em uma espécie de reciprocidade absoluta e “considerada por si mesma”, conforme a leitura de Martelo (2007, p.114). Se tais articulações desestabilizam os signos a partir de sua minuciosa reconfiguração sonora, sintática e semântica, não há



um fechamento substancialista da *presença* em uma *forma* específica, mas um processo formativo e inconcluso (cf. DIDI-HUBERMAN, 1998, p.209).

Por isso, a *delicadeza* se torna mais problemática em um poema como “Sul”, analisado detidamente por Armando Gens, em que a palavra *Leblon* funciona como significante guia da palavra poética, e onde a materialidade é atingida “pela prolação do vocábulo que investe no movimento da língua – elevação, enrolamento, explosão – para se apresentar como a própria onda que não é mais onda” (GENS, 2008, p.150):

SUL

Deixo que o táxi me leve. Mais que o lugar,
deixo que o som me leve,

bom de ouvir e dizer: Leblon.
A primeira sílaba se eleva, anel breve,

e desaparece
logo que a outra em onda lenta e dilatada se desabotoa.

A resina translúcida e viscosa
do que nelas é água e sal fica na boca.

(FERRAZ, 2007, p.45)

Por mais imaginativo que seja o procedimento de articulação entre significante e significado – é preciso insistir – não se trata de uma presentificação pura, ainda que nesse caso específico pareça ter sido o propósito do autor. Porque quando lemos a palavra *Leblon* – principalmente se o leitor conhece razoavelmente a configuração social e urbana da cidade do Rio de Janeiro – não há como apenas corroê-la até o esvaziamento, para dar lugar a essa imagem sonora de uma onda que deixa na boca um gosto salgado.

A poesia não tem uma realidade absolutamente própria; os mundos que ela constrói não são autônomos e distensos em relação aos discursos sociais. Nesse sentido, por mais agradável que seja a prolação vocabular em que a palavra se materializa na coisa – nesse caso, em uma onda – é possível que aqui ela esteja apenas sacramentando um clichê incansavelmente repetido pelo propagandismo político: no *Leblon* se anda de táxi, admira-se o mar e ouvem-se as ondas rebentando na praia, como o seu próprio nome rebenta na boca.



Gens reconhece em *Rua do Mundo* as fronteiras da linguagem de Ferraz com o neoconcretismo, principalmente com as estruturas dobráveis de Lygia Clark e os parangolés e penetráveis de Hélio Oiticica. É possível, certamente, e seria muito bem-vinda uma investigação mais atenta aos vínculos estabelecidos entre sua poesia e a arte neoconcreta, para avaliar de que forma a escrita encarna situações arquiteturais, complicando as fronteiras entre *corpo, casa, roupa, rua e mundo*. Pois são fartas as imagens do livro que reúnem esses elementos, como no poema “Issey Miyake”, onde “(...) vestir essa casa / será sempre desvestir-se do / um, será estar nu: varandas / tudo” (FERRAZ apud GENS, 2008, p.153); ou em “Comme des maisons”, poema construído em blocos, que “comporta uma pesquisa acerca de situações arquiteturais – ‘casa cúbica’, ‘casa canudo’, ‘(casulo)’, ‘casabuco’, ‘Casa bico’, ‘caramujo’, ‘caverna’ – que permutam com o sobrenome da estilista – *Kawabuco*” (GENS, 2008, p.153).

Todavia, pensar a relação da poesia com *o estético* do movimento neoconcreto, implica pensar inevitavelmente *o ético*. Se para Oiticica, por exemplo, essas intersecções ambientais criavam possibilidades de experiências comportamentais, sua importância não encerra um mero esteticismo, mas vivências de ordem ético-social. Por isso ele afirma que no Brasil “uma posição crítica universal permanente e o experimental são elementos construtivos” (OITICICA, 1996, p.20). E sobre a relação da arte com esse “Rio, cidade maravilhosa” – que mais do que nunca é um dos *slogans* oficiais da propaganda turística – Oiticica já havia chamado a atenção aos perigos do “(...) balnearismo carioquista da terra da diluição” (idem, p.28).

A linha é tênue, porém fundamental, entre a *delicadeza* assumida como “diferença” em defesa do momento frágil de um indivíduo, e a “presença” do decorativismo que serve apenas para sublimar um prazer distendido. Neste caso, os vocábulos que se propõem a “esvaziar as palavras” para criar um mundo talvez estejam apenas ratificando perspectivas saturadas de um discurso arrogante.

Certamente a poesia não deve se converter em discurso político e, conseqüentemente, dissolver-se na política; nem tampouco buscar um lugar privilegiado e totalmente exterior a ela. O fato de essas formas generalizantes de resistência artística



(do romantismo ao parnasianismo, do realismo ao simbolismo) terem se demonstrado insuficientes, talvez se explique pelo fato de que a resistência da poesia está, sobretudo, em *resistir ao irresistível de si mesma*, como se lê em Marcos Siscar (apud PEDROSA, 2013, p.16-17). Há no mundo, sem dúvida, uma política da arte e uma poética da política; a tarefa mais árdua é conseguir manter a tensão entre elas, sem a supressão autoritária de uma pela outra. Neste ponto Jacques Rancière parece ter razão, quando afirma: “Para que a resistência da arte não esvaneça no seu contrário, ela deve permanecer a tensão irresolvida entre duas resistências” (RANCIÈRE apud LINS, 2007, p.140).

A presença da poesia, portanto, *não é pura presença*, mas uma “presença sempre diferida”, como já havia ensinado Jacques Derrida (apud DIDI-HUBERMAN, 1998, p.204); é aparecimento que não se deixa compreender pela oposição exclusiva entre *visível e invisível*, mas pelo que o filósofo chama de “traço”: o intervalo temporal que separa o elemento (dito *presente*) do que ele não é, “para que ele seja ele mesmo” (idem, p.205).

129

“O Pai” do poema de Eucanaã Ferraz não são apenas cinzas – ossos triturados – porque o peso de sua ausência diz algo sobre o nosso próprio presente, interroga-nos sobre a transitoriedade e a fragilidade constitutiva do nosso ser, de *estarmos sendo*. E “a delicadeza está consubstancialmente ligada ao poder de metaforizar” (BARTHES, 2003, p.76). A metáfora é a forma pela qual a poesia exercita (sem antecipar) a experiência do luto. Pois como disse Barthes (idem, p.24): “O luto é vivo”.

Daniel Link, em um de seus ensaios sobre Roland Barthes, afirma: “Isso é a morte da mãe, para Barthes (e também a literatura): um exercício ascético de premeditação mortuária e, como tal, o arrimo de uma ética preocupada com a comunidade dos ausentes, nossos mortos, de quem somente o tempo nos separa” (LINK, 2015, p.68). O princípio de delicadeza é movido por um desejo de silêncio (nada que obriga a calar ou a falar); apenas uma perversão sutil no interior da língua, a abertura de outra margem dentro da margem, um avesso colhido na superfície onde os significantes – como na linguagem dos pássaros, ouvida num passeio antes da guerra – podem se encontrar.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. **O Neutro**: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BOSCO, Francisco. **Desassombro**. Resenha. In: Revista Alea, v.5, nº 1, Jan/Jul 2003.
- CLERC, Thomas. *Prefácio*. In: **O Neutro**. BARTHES, Roland. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- COELHO, Eduardo. “À luz da poesia de Eucanaã Ferraz”. Ensaio. In: **Pequena Morte**: Poemas. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998.
- FERRAZ, Eucanaã. **Desassombro**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.
- _____. **Rua do Mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. **Cinemateca**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- FREUD, Sigmund. “Sobre a transitoriedade”. In: **Obras Completas**, vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- GENS, Armando. **O livro penetrável e o poema-parangolé**: leitura de Rua do mundo, de Eucanaã Ferraz. Ipotesi, Juiz de Fora, v. 12, n. 2, p. 145-157, jul./dez. 2008.
- HUCHET, Stéphane. “Passos e caminhos de uma teoria da arte”. Prefácio. In: **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998.
- LINK, Daniel. **Suturas**: um breviário. Trad. Marcelo Reis de Mello. Rio de Janeiro: Azougue Editorial / Editora Circuito, 2015.
- MARTELO, Rosa Maria. “Setas, elásticos, lanças”. Prefácio. In: **Rua do Mundo**. FERRAZ, Eucanaã. Vila Nova de Famalicão: Quasi, 2007.
- OITICICA, Hélio. **Catálogo da Rioarte** / Secretaria Municipal de Cultura. Org: Helena Severo. Rio de Janeiro: 1996.
- PEDROSA, Celia. **Ensaio sobre poesia e contemporaneidade**. Niterói: Editora da UFF, 2011.



_____. **Poesia Contemporânea: Crise, Mediania e Transitividade** (uma poética do comum). Ensaio. In: *Subjetividades em Devir*. PEDROSA, Celia e ALVES, Ida (Orgs.). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

_____. “A Resistência, o irresistível e a poesia em crise de Marcos Siscar”. Ensaio. In: *Revista Signótica*, v.25, n° 1, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. “Será que a arte resiste a alguma coisa?” Ensaio. In: LINS, Daniel. **Nietzsche/Deleuze: arte, resistência**. Rio de Janeiro/Fortaleza: Forense Universitária/FCET, 2007.

SANTIAGO, Silviano. “Um fio de luz” – O poema, a esperança. Prefácio. In: FERRAZ, Eucanaã. **Desassombro**. Rio de Janeiro: Letras, 2003.

SECCHIN, Antonio Carlos. “O sumo do desassombro”. In: **Escritos sobre poesia & alguma ficção**.

