



**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM
LETRAS**

ROSALLY BRASIL PEREIRA

**ECOPOESIA E O IMAGINÁRIO EM SACIOLOGIA GOIANA DE GILBERTO
MENDONÇA TELES E POEMAS DE EDIVAL LOURENÇO**

GOIÂNIA

2018

ROSALLY BRASIL PEREIRA

**ECOPOESIA E O IMAGINÁRIO EM SACIOLOGIA GOIANA DE GILBERTO
MENDONÇA TELES E POEMAS DE EDIVAL LOURENÇO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
Stricto Sensu em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia
Universidade Católica de Goiás como requisito para
obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica
Literária.

Orientadora: Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima

GOIÂNIA

2018

P436e Pereira, Rosally Brasil
Ecopoesia e o imaginário em Sociologia goiana de Gilberto Mendonça Teles e poemas de Edival Lourenço [recurso eletrônico] / Rosally Brasil Pereira.-- 2018.
185 f.: il.

Texto em português com resumo em inglês
Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras, Goiânia, 2018
Inclui referências, f. 169-170

1. Teles, Gilberto Mendonça, 1931- - Sociologia goiana - Crítica e interpretação. 2. Literatura goiana - História e crítica. 3. Lourenço, Edival, 1952 - Crítica e interpretação. 4. Ecocrítica. 5. Meio ambiente na literatura. 6. Imaginário. I.Lima, Maria de Fátima Gonçalves. II.Pontifícia Universidade Católica de Goiás. III. Título.

CDU: 821.134.3(817.3)-1.09(043)

**ECOPOESIA E O IMAGINÁRIO EM SACIOLOGIA GOIANA DE GILBERTO
MENDONÇA TELES E POEMAS DE EDIVAL LOURENÇO**

Dissertação aprovada em 10 de dezembro de 2018, no curso de Mestrado em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

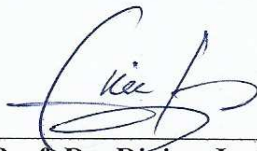
BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima
PUC Goiás / Presidente



Prof. Dr. Cristiano Santos Araujo
FANAP / Examinador Externo



Prof. Dr. Divino José Pinto
PUC Goiás / Examinador Interno

Profa. Dra. Elizete Albina Ferreira
ALFA / Examinadora Externa Suplente

Prof. Dr. Átila Silva Arruda Teixeira
PUC Goiás / Examinador Interno Suplente

Dedico este trabalho aos meus familiares e amigos, que me acompanharam nessa trajetória.

Agradeço a Deus, à minha orientadora, aos meus professores do Mestrado em Letras e aos meus colegas.

A imagem se transforma num ser novo de nossa linguagem, exprime-nos fazendo-nos o que ela exprime, ou seja, ela é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir de nosso ser. No caso, ela é a expressão criada do ser (BACHELARD, 1978, p. 188).

RESUMO:

Nesta pesquisa analisa-se a obra *Saciologia goiana* de Gilberto Mendonça Teles associada a alguns poemas de Edival Lourenço, sob o aspecto de ecopoesia e da teoria do imaginário de Gilbert Durand. Para isto, entramos no fio condutor da imaginação poética, da fenomenologia de Bachelard. O objetivo é analisar as poesias sob a teoria do imaginário de Gilbert Durand, pelo recurso do devaneio de Bachelard, no aspecto da ecocrítica. De início, fizemos a leitura dos poemas do livro *Saciologia goiana* de Gilberto Mendonça Teles, e *Poesias Reunidas* de Edival Lourenço, destacando os poemas que trazem uma (re)apresentação de uma realidade sobre a relação do homem com a natureza. Exploramos os elementos relacionados às plantas, frutos, frutas, rios, animais, comidas, poluições, que implicam em comportamentos culturais e do imaginário de um povo, no cenário do cerrado goiano e, em seguida analisamos estas imagens a partir dos símbolos do regime diurno e noturno de Gilbert Durand. Dividimos a pesquisa em quatro capítulos, sendo que no primeiro abordamos o conceito de poema e poesia, e contextualizamos ecopoesia e ecocrítica e, o imaginário de Gilbert Durand, como fundamento que norteia a pesquisa. No segundo capítulo exploramos o poema *O Mato Grosso de Goiás* de Gilberto Mendonça Teles, em sua obra *Saciologia goiana*, explorando a gênese e algumas ideias homólogas à teoria do imaginário de Gilbert Durand. No terceiro capítulo, analisamos as ecopoesias *Habeas Lenhus*, *Agricultor de estrelas*, e *O vento e a voz* de Edival Lourenço, em sua obra *Poesias Reunidas*, nele exploramos a imagem rizomática, as metáforas, a eufemização do sopro do vento e as imagens dinâmicas. No quarto capítulo, analisamos a relação entre a literatura e o meio ambiente. Exploramos nos poemas as imagens que avançam para as questões do comportamento do homem e do ecossistema, que impactam em repensar posturas que interferem em promover a sustentabilidade. Diante disso, analisamos os poemas *Salmo Césio 137*, na obra *Saciologia goiana* de Gilberto Mendonça Teles, e *Ode a Goiânia* na obra de Edival Lourenço *Poesias Reunidas*.

Palavras-chave: Saciologia goiana. Imaginário. Ecopoesia. Meio ambiente.

ABSTRACT:

This research analyzes the work *Sociologia goiana* by Gilberto Mendonça Teles associated with some poems of Edival Lourenço, under the aspect of ecopoetry and the imaginary theory of Gilbert Durand. For this, we enter the thread of poetic imagination, Bachelard's phenomenology. The aim is to analyze the poems under Gilbert Durand's imaginary theory, through the use of Bachelard's reverie, in the aspect of ecocritics. Initially, we read the poems from the book *Sociologia goiana* by Gilberto Mendonça Teles and *Poetry Collected* by Edival Lourenço, highlighting the poems that bring a (re) presentation of a reality about the relationship between man and nature. We explored the elements related to plants, fruits, rivers, animals, food, pollution, that imply in cultural behaviors and the imaginary of a people, in the scenery of the Goian savannah, and then we analyze these images from the symbols of the diurnal regime and Gilbert Durand's nightclub. We divide the research into four chapters. In the first one we approach the concept of poem and poetry, and contextualize ecopoiesis and ecocritics, and the imaginary of Gilbert Durand, as the guiding principle of the research. In the second chapter we explore the poem *O Mato Grosso de Goiás* by Gilberto Mendonça Teles, in his work *Sociologia goiana*, exploring the genesis and some ideas homologous to the imaginary theory of Gilbert Durand. In the third chapter, we analyze the ecopoiesis *Habeas Lenhus*, *Farmer of stars*, and *The wind and the voice* of Edival Lourenço, in his work *Poetry collected*, in him we explore the rhizomatic image, the metaphors, the euphemisation of the blow of the wind and the dynamic images. In the fourth chapter, we analyze the relationship between literature and the environment. We explore in the poems the images that advance to the questions of the behavior of the man and the ecosystem, that impact in rethinking postures that interfere in promoting the sustainability. In the light of this, we analyze the poems *Psalm Césio 137*, in the *Sociologia goiana* of Gilberto Mendonça Teles, and *Ode to Goiânia* in the work of Edival Lourenço *Poetry collected*.

Keywords: *Sociologia goiana*. Imaginary. Ecopoetry. Environment.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
I - A ECOPOESIA E O IMAGINÁRIO	15
1.1- Poema e Poesia.....	15
1.2 - Contextualizando ecopoesia e ecocrítica.....	21
1.3 - Poesia e meio ambiente, ecopoesia sob o contexto da aceleração ou desaceleração	27
1.4 - O Imaginário em Gilberto Mendonça Teles e Edival Lourenço	35
II - O IMAGINÁRIO NA POESIA DE GILBERTO MENDONÇA TELES	48
2.1- O Mato Grosso de Goiás na imagem do regime diurno de Durand	48
2.1.1 - A Gênese do poema Mato Grosso de Goiás.....	49
2.1.2 - O poema em série	53
2.2 – As frutas em Saciologia goiana	67
2.2.1 - Fruta	67
2.2.2 – Fruta do cerrado.....	69
2.3 – A imagem da voz performática do cerrado no poema Linguagem.....	82
III - O IMAGINÁRIO NA POESIA DE EDIVAL LOURENÇO	92
3.1 – A imagem rizomática da árvore no Poema <i>Habeas Lenhus</i>	92
3.2 - O trajeto do sentido abstrato espontâneo de arar no poema Agricultor de estrelas.	103
3.3 - O processo de eufemização do sopro do vento no poema <i>O vento e a voz</i>	113
IV – A ECOPOESIA EM GILBERTO MENDONÇA TELES E EDIVAL LOURENÇO	124
4.1 - O espaço fantástico em Salmo-Césio 137 em Gilberto Mendonça Teles	124
4.2 – Os costumes que impactam em desgastes da natureza em Gilberto Mendonça Teles	141
4.3 - O paradoxo do bom senso que destrói o sentido único na imagem no poema <i>Caminhos</i> de Gilberto Mendonça Teles.....	151
CONCLUSÃO	163
REFERÊNCIAS	169
ANEXOS:	171

INTRODUÇÃO

Nesta pesquisa analisaremos alguns poemas das obras *Sociologia goiana*, de Gilberto Mendonça Teles, e *Poesia Reunida* de Edival Lourenço, sob a perspectiva da ecopoesia, que aborda a poesia e o meio ambiente, tendo como instrumento teórico *O imaginário* de Gilbert Durand, e outras teorias que se conectarem com o ritmo da própria poesia a ser analisada.

O trabalho se justifica pela temática sobre o meio ambiente, frente às grandes catástrofes que estamos vivenciando nos últimos tempos e a relação do homem com a natureza, que tira dela o sustento e muda seu curso diante da ideia de progresso. Este trabalho se mostra possível, pois literatura e meio ambiente são um modelo de análise que vem chamando a atenção de grandes estudiosos, como Glotfelty, Goodbody, Greg Garrard, e outros que estão surgindo no campo da ecopoesia como Olga Marisa Santos Cardoso. Além da ecopoesia, este trabalho também explora o campo do imaginário, seguindo os estudos levantados por Gilbert Durand, Wunenburger, Danielle Perin Rocha Pitta, Michel Maffesoli, e outros.

Iniciamos o trabalho com a leitura do livro *Sociologia goiana* de Gilberto Mendonça Teles, uma obra de poemas que se apresenta como uma verdadeira imaginação simbólica. Através dela podemos conhecer uma realidade como representação da relação do homem com a natureza. No mesmo sentido, exploramos alguns poemas de Edival Lourenço, nesta perspectiva de ecopoesia e imaginário.

Analisamos as obras a partir dos elementos relacionados às plantas, frutos, frutas, rios, animais, comidas, poluições, que implicam em comportamentos culturais e do imaginário de um povo no cenário do cerrado goiano.

Inserimos, nesta análise, a leitura da obra *As estruturas antropológicas do imaginário* de Gilbert Durand. Procuramos perceber as imagens em suas estruturas de símbolos diurnos e noturnos, os seus exemplos de abordagens em obras literárias, e a partir dessas imagens simbólicas devaneamos sobre os poemas.

Em seguida, fizemos o levantamento de dados, pesquisas e teorias relacionadas à ecopoesia, imaginário, imaginação, imaginação simbólica, meio ambiente, impactos ambientais, devaneio e outras que mantêm relação de interesse às temáticas apresentadas pelos poemas em questão.

Após o estudo deste material, passamos a analisar os poemas dentro da proposta do devaneio na poesia, extraindo os elementos da natureza, como representação da relação do homem com o meio ambiente, assim como o imaginário na obra Gilberto Mendonça Teles e Edival Lourenço.

Todo esse imaginário, só é possível graças à facilidade que o homem tem em dar vazão à imaginação. Para Bachelard (1988, p. 2)¹, ela pode ser percebida como a entrada ao mundo do devaneio, “Pela imaginação, graças às sutilezas da função do irreal, reingressamos no mundo da confiança, no mundo do ser confiante, no próprio mundo do devaneio”. Nela, o artista viaja em seu profundo devaneio e traz um imaginário como representação de um real. Para extrair as imagens desse universo imaginário, também é preciso seguir esse caminho, como Bachelard (1988, p. 2) nos mostra ao falar da fenomenologia:

A exigência fenomenológica com relação às imagens poéticas, aliás, é simples: resume-se em acentuar-lhes a virtude à origem em apreender o próprio ser de sua originalidade e em beneficiar-se, assim, da insigne produtividade psíquica que é a da imaginação (BACHELARD, 1988, p. 2).

Diante desta ideia de apreender o ser em sua originalidade, ele nos apresenta o método, que é voltar ao início do caminho da construção poética. Isto, não é uma tarefa muito fácil, pois requer o devaneio e a sensibilidade da própria poesia, e ainda, entrar no mundo da fantasia do poeta.

A dissertação apresenta, no primeiro capítulo, uma discussão sobre poema e poesia, o texto poético, conceitos, origem, linguagem e função. Também como parte deste capítulo, desenvolvemos algumas abordagens teóricas sobre imaginário, imaginação e imaginação simbólica.

No segundo capítulo, o poema “O Mato Grosso de Goiás” de Gilberto Mendonça Teles, na obra *Saciologia goiana*, é analisado a partir de sua gênese e algumas ideias homólogas à teoria do imaginário de Gilbert Durand. Ainda dentro desta obra, exploraremos o poema “Linguagem”, como a imagem da voz performática que canta o cerrado goiano.

Analisamos também o poema “Frutas”, do mesmo autor, e exploramos a imagem dos elementos da natureza como a terra, o homem e as frutas do cerrado. Buscamos extrair da força dessas imagens, o inesgotável, atualizado pela imaginação dinâmica. Seguindo o método da

¹ BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

fenomenologia, pelo recurso do devaneio de Bachelard, no sentido da construção poética das imagens que surgem no próprio texto.

No terceiro capítulo, analisamos a ecopoesia “Habeas Lenhus”, de Edival Lourenço, em sua obra, *Poesias Reunidas*, nela exploramos a imagem rizomática que perpassa pela estrutura do poema no patamar jurídico, social, econômico e do meio ambiente, que se relacionam com o título, e mostram a relação do homem com a natureza.

Nesta mesma obra de Edival Lourenço, exploramos a ecopoesia “Agricultor de estrelas”, seguindo o trajeto do sentido abstrato espontâneo de arar no poema para compor o “disco de metáfora”. Para isso, entramos no trabalho do agricultor, que nos ensina como encontrar as metáforas que se encontram nos sonhos.

Outro poema que escolhemos neste capítulo foi “O vento e a voz”, nele encontramos o processo de eufemização do sopro do vento, que vai denunciando uma afinação musical, que para isto utiliza os mais variados objetos para sua inspiração. Nestas abordagens, utilizaremos o plano dos sonhos, das imagens dinâmicas, nesta aragem inesgotável no fundo do brilho das estrelas, pelo trabalho da imaginação que segue a intuição poética.

No quarto capítulo, levantamos algumas análises entre a literatura e o meio ambiente. Exploramos nos poemas as imagens que avançam para as questões do comportamento do homem e do ecossistema, que impactam em repensar posturas que interferem em promover a sustentabilidade.

Analisamos os poemas “Salmo Césio 137”, na obra *Sociologia goiana* de Gilberto Mendonça Teles, e “Ode a Goiânia” na obra de Edival Lourenço *Poesias Reunidas*. Ambas ecopoesias trazem uma representação de uma realidade de acidente ambiental que aconteceu em Goiânia. Isso nos despertou o interesse em explorar as imagens dinâmicas e as estruturas do imaginário de Gilbert Durand.

Outra imagem que surgiu ao longo da obra de Gilberto Mendonça Teles, em *Sociologia goiana*, é a do “costume”, como práticas reiteradas que impactam em desgastes da natureza, como as queimadas, os desmatamentos de árvores de lei para fazer cinza e utilizar como adubo e, a contaminação dos rios pelo mercúrio.

E no poema “Caminhos”, em *Sociologia goiana*, de Gilberto Mendonça Teles, os impactos podem ser percebidos no sentido do caminho que o homem vai construindo na natureza, esses caminhos, que às vezes, são construídos por necessidade de um trânsito ou ainda pelo desmatamento que por si só montam o caminho pela mata.

Diante das análises aos poemas de Gilberto Mendonça Teles e de Edival Lourenço experimentamos entrar na fenda que se abriu entre a primeira e a segunda imagem, que os poemas nos forneceram. Entrar nesta fenda só foi possível pelas leituras teóricas em Gilbert Durand sobre o imaginário e o regime das imagens, e ainda pelo recurso da fenomenologia, experimentado por Bachelard, sob o percurso do devaneio. Concomitante a isto, as teorias de alguns estudiosos que os poemas nos permitiram conhecer.

I - A ECOPOESIA E O IMAGINÁRIO

Abrimos este capítulo inicial para contextualizarmos a ecopoesia e o imaginário, e para isto realizamos uma discussão sobre o texto poético, conceitos, origem, sua linguagem e função.

Também como parte deste capítulo, traremos algumas teorias sobre imaginário, imaginação e imaginação simbólica. Teceremos os comentários mantendo o comportamento de conduzir as considerações para as obras *Saciologia goiana* de Gilberto Mendonça Telles, e *Poesias reunidas* de Edival Lourenço.

1.1- Poema e Poesia

Para Domingues Carvalho da Silva (1989, p.20)² o poema é “uma estrutura de palavras que se organizam e permanecem, embora dependendo sempre de estímulos exteriores”. Com este conceito abrimos aqui uma discussão sobre o poema, e conhecer um pouco mais sobre este objeto, seu modo de existir, processado pelas diversas leituras que o leitor debruça sobre ele. Como nos diz Paz (1982, p.17)³, “cada poema é um objeto único, criado por uma técnica que morre no exato momento da criação”. No momento que ele é criado, ele ganha vida, se torna único e, em cada universo de leitor ele ganha as mais diversas análises.

Nessa estrutura e organização de palavras, ele também é um objeto capaz de nos trazer uma relação de imagens que imitam uma realidade, assim como Paz (1982, 15) nos traz “o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo, e métricas e rimas são apenas correspondências, ecos, da harmonia universal”. Nessa citação, além de apreendermos o conceito de poema, ela também nos faz perceber que poema é o corpo, que canta uma música e traz o seu ritmo. E podemos sentir essa canção como a própria poesia, que sai do poema quando o lemos.

É dessa forma, também, que Domingos Carvalho da Silva nos fala que a poesia está no poema “ poema é a fixação material da poesia, é a decantação formal do estado lírico: são as palavras, os versos, as estrofes, que se dizem e que se escrevem, e assim fixam e transmitem o

² SILVA, Domingos Carvalho da. *Uma teoria do poema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

³ PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. [Col. Logos].

estado lírico do poeta” (SILVA, 1989, p. 23). Enfim, sintetiza, que a poesia está no espírito do poema entre as palavras, versos, estrofes e a interlocução com o eu lírico.

E nesse teor, sobre entender a poesia, levantamos conceitos de alguns estudiosos, e iniciamos com Gilberto Mendonça Teles (2017, p. 16)⁴, que em sua obra *Defesa da poesia* nos traz a poesia sob o contexto da tradição oral, no tempo, em que tudo era reportado pela voz, “Todos os registros eram orais e os cantos religiosos e profanos, as cerimônias fúnebres, as comunicações, os códigos de relações políticas e sociais, tudo era transmitido pela voz, palavra que chegou até nós por intermédio do latim...”. Podemos ver com isso, que a poesia esteve presente desde os primórdios da tradição oral.

Nesse contexto da tradição oral, Gilberto Mendonça Teles (2017, p. 16) traz a definição de poesia utilizando da etimologia esotérica “poesia (de *phono* = boca, e *ishi* corruptela de *Ísis*, a deusa egípcia venerada até o séc. I d. C., nos dois lados do Mediterrâneo)”. Além de Teles, Alfredo Bosi também nos fala do surgimento da poesia, que mantém relação do gesto da voz com a palavra:

Os estudiosos de pré-história têm confirmado a intuição genial de São Gregório de Nissa, que, no *Tratado da Criação do Homem* (379 d.C.), associa o gesto à palavra: desenvolvendo as mãos e os instrumentos que estendem o seu uso, os homens puderam exercer mais eficazmente a sua ação sobre o mundo exterior. O resultado foi a liberação dos órgãos da boca (outrora só ocupados na apreensão dos alimentos) para o serviço da palavra. Em posição ereta e com a face distanciada do solo, o homem pôde, mediante a voz, criar uma nova função e codificar o ausente (BOSI, 2000, p. 21)⁵.

Percebemos que houve uma evolução da tradição oral para a escrita, e que os órgãos da boca foram liberados do serviço da palavra. Isso implica dizer que os poetas na tradição oral, tinham a preocupação em desenvolver o corpo para uma boa postura e eloquência, que exigia a expressão facial, corporal nos gestos das mãos e, nos pés, para dar mais ênfase na representação. E, além disso, em contato com a palavra, o homem também se aproxima do mundo exterior, apreendendo-o em suas sensibilidades, em sua imaginação e desenvolvendo a tradição escrita.

É possível entender que a tradição da escrita busca uma imitação tão perfeita do ausente, que ele se torna uma verossimilhança de ações humanas, assim como Aristóteles (2002, p. 35)⁶ nos traz em sua definição de poesia:

⁴ TELLES, Gilberto Mendonça. *Defesa da poesia*. Brasília. Senado Federal, Conselho editorial, 2017.

⁵ BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

⁶ ARISTÓTELES. Poética. *Imprensa Nacional-Casa da Moeda*. Julho de 2003. Disponível em: <https://yadi.sk/i/mWq71LBMk9wJW> Acesso em 17/08/2018

imitação de ação, praticada mediante a linguagem, a harmonia e o ritmo, ou só por dois destes meios, divide as espécies de poesia pelas qualidades dos indivíduos que praticam a ação (objeto), do meio por que se imita e do modo como se imita; e essas espécies vêm a ser: ditirambo, noma, comédia, tragédia, epopeia... (ARISTÓTELES, 2003, p. 35).

Para ele, a poesia é uma imitação de ação, e ela tem relação com as qualidades dos indivíduos, que praticam a ação. Ela imita com linguagem, com harmonia, ritmo e sensibilidade as coisas. Para Paz (1984, p. 11)⁷, o poema segue esse mesmo sentido, mas acrescenta as crenças, e a característica de ser anti-história:

O poema é um objeto feito da linguagem, dos ritmos, das crenças e das obsessões deste ou daquele poeta, desta ou daquela sociedade. E o produto de uma história e de uma sociedade, mas o seu modo de ser histórico é contraditório. O poema é uma máquina que produz anti-história, ainda que o poeta não tenha essa intenção.

A poesia, assim, é aquela que dá à coisa imitada, uma nova roupagem, em que as imagens simplesmente deixam de ser coisas comuns, e se tornam uma face de visibilidade ofuscante, conforme o meio em que se encontram. E então, ela passa a ser a representação desse meio, expressando-o em suas próprias estruturas, em seu ritmo de sensibilidade, como nos traz Lefebve (1980, p.68)⁸, “a imitação não se contenta com copiar o mundo nas suas estruturas... ela projeta as suas próprias sobre o mundo, ela é tentativa de constituir o mundo a partir da linguagem e mostrar como efetivamente ele se constitui”.

Através da linguagem, a poesia pode ser percebida como o mundo em sua estrutura de signo, símbolos e imagens, que trazem em si a representação de objetos, coisas, pessoas, meio ambiente social político e econômico. A qual, vem carregada de uma criação artística com sensibilidade tão profunda, capaz de mudar a visão que se tem do que é representado.

Como na ilustração de Lefebve (1980, p.15) sobre a imitação à natureza, “o que chamamos de natureza é já uma criação cultural: o mundo contém estruturas que, sob um certo olhar, se constituem numa série de signos comportando um sentido simbólico. A natureza é (e torna-se cada vez mais a partir do pré-romantismo) um repertório de símbolos dando lugar a uma nova retórica” (LEFEBVE, 1980, p.15). Ela, então, é vista por ele como pura expressão poética, apreendida sob a visão do poeta, que a tira do mundo comum e a conduz para o devaneio.

⁷ PAZ, Otavio. *Os Filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

⁸ LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra, 1980.

Como nos diz Bachelard (1978, p. XII)⁹, ela é a imaginação, o campo do devaneio “No terreno da poesia, do devaneio, do onirismo é que se manifestaria a *imaginação material*”. E nos acrescenta, “o poema é essencialmente uma aspiração a imagens novas. Corresponde à necessidade essencial de novidade que caracteriza o psiquismo humano” (BACHELARD, 2001, p. 2)¹⁰. Nesse devaneio, as imagens da poesia, não são as mesmas do mundo representado, ela é como uma imagem de retorno em si mesma, mas que sempre se faz outra, sempre se recarregando de outros sentidos. E com esse recurso ela é capaz de trazer a novidade, se fazer sempre nova.

Nesse mesmo sentido do retorno, o poema relido traz uma leitura mais demorada que a primeira, “o verdadeiro poema desperta um invencível desejo de ser relido. Nele, o verbo reflete e reflui. Nele, o tempo se põe a esperar. O verdadeiro poema desperta um invencível desejo de ser relido” (BACHELARD, 2001, p. 260). Com isso as imagens do poema são como ímãs que atraem o leitor para dentro delas. E cada vez que ele retorna para o poema, as imagens não são as mesmas, e elas começam a tecer um rio de imaginação cada vez maior e dinâmico.

E nesse universo da imaginação e da releitura, que podemos sentir a poesia, como uma novidade da imagem que atrai o leitor a fazer o retorno, como a imagem do camaleão, que vai mudando de cor conforme o ambiente em que ele se encontra, assim são as imagens que vão mudando seu significado conforme o contexto e a imaginação dinâmica.

Como nascer e renascer, temos a poesia pela ideia da imagem como campo inesgotável de mergulhos, como nos disse Blanchot (2005, p. 102)¹¹, “objetivo da poesia não é o que Baudelaire gostaria que fosse: mergulhar no fundo do infinito para encontrar o novo, mas “mergulhar no fundo do definido para aí encontrar o inesgotável”. Neste entendimento, é perceptível que a poesia está na imagem como esse inesgotável sentido fluorescente, que brilha aos olhos da imaginação, como caminho do inesgotável.

Em Durand (1996, p.40)¹² temos a definição de poesia como contemporânea como “re-evocação pelo verbo de um sentido senão mais puro, pelo menos mais autêntico, conferindo às

⁹ BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; traduções de Joaquim José Moura Ramos (et al.). São Paulo: Abril Cultural, 1978.

¹⁰ BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

¹¹ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone- Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Tópicos)

¹² DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Textos reunidos por Danièle Chauvin. Tradução Maria João Batalha Reis. Lisboa, 1996.

palavras do grupo social”. Para Bachelard, Blanchot e Durand, a poesia tem essa imagem de nascer e renascer, de encontrar o novo e um re-evoção, como o eterno retorno de Nietzsche (2008, p. 12)¹³, evocação de um ciclo incondicionado, onde as coisas nunca são as mesmas, sempre ganham um vigor se renovam, e trazem novos sentidos:

Em *Ecce Homo*, Nietzsche assimila Zaratustra a Dioniso, concebendo o primeiro como o triunfo da afirmação da vontade de potência e o segundo como símbolo do mundo como vontade, como um deus artista, totalmente irresponsável, amoral e superior ao lógico. Por outro lado, a arte trágica é concebida por Nietzsche como oposta à decadência e enraizada na antinomia entre a vontade de potência, aberta para o futuro, e o "eterno retorno", que faz do futuro uma repetição; esta, no entanto, não significa uma volta do mesmo nem uma volta ao mesmo (NIETZSCHE, 2008, p. 12).

Nesse contexto do retorno à obra, nem ela e nem o leitor são os mesmos, ela traz objetos que traduzem ideias e sensações renovadas. Ela vai se moldando outra, e se mostra uma obra como fonte inesgotável, que se comunica com outras realidades. A poesia, tem isso de extrair uma realidade já existente, e ao mesmo tempo é capaz de trazer imagens inusitadas. Assim, sua linguagem poética, como diz Lefebve (1980, p. 37) se torna mais rica, “é mais rica, mais perfeita, mais abundante em significações e em matizes. Pinta o mundo interior com tanto cuidado como o mundo exterior”. Ao voltar para sua linguagem, e ao mesmo tempo pintar seu mundo exterior, realiza dois movimentos contraditórios, que podemos sugerir como um ritmo centrífugo e centrípeto, o ritmo que se conecta com ela mesma, e um outro que se abre para o mundo exterior a ela. Como nos ilustra Lefebve (1980, p.39), ao dizer que a obra se divide ao mesmo tempo em dois movimentos:

a obra é sempre o lugar e como que a intersecção de dois movimentos de sentidos opostos, de cuja natureza teremos de nos ocupar ainda: um, que a dobra sobre si mesma, em puro objeto de linguagem (o que poderíamos chamar a sua materialização); o outro, que, ao contrário, a abre para o mundo interrogado na sua realidade e na sua presença essencial (o que designaremos por presentificação): movimentos contraditórios e todavia solidários, polos simultaneamente complementares e antagônicos, criadores de um campo dinâmico que, ele só, permite compreender os diversos aspectos do fenômeno literário... a obra, já o vimos, é campo de dois movimentos ou tendências contraditórios: por um lado, fecha-se sobre si mesma enquanto linguagem; por outro, abre-se para as coisas do mundo, reproduzidas numa presença total e numa realidade inigualada” (LEFEBVE, 1980, p.39).

Nesses movimentos, simultaneamente, ela se abre para mostrar sua estrutura, sua linguagem, seu ritmo, sua essência. Por outro lado, seu movimento se conecta com as representações das coisas do mundo exterior a ela. Nisso, essa força de seus movimentos, traduzem verdadeiras lições de poema e poesia, em que se utiliza de sua própria linguagem para refletir o poema e o mundo e mostrar sua função poética.

¹³ NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

A função poética, pode ser apreendida como uma função da linguagem, que se utiliza do significante para dar outros sentidos de significações inesperadas, assim como nos ilustra Baudrillard (1986, p.271)¹⁴ ao falar sobre essa função:

aparência da mensagem enquanto tal, por meio da qual Jakobson define a função poética, não faz senão, ao dar autonomia a operação do material significante, remetê-la a um efeito de significação suplementar. Passa alguma outra coisa além do conceito, porém alguma outra coisa ainda - outro valor atualizado pelo jogo do significante, porém valor ainda; o material significante funciona em outro nível, seu nível próprio, porém continua a funcionar: por outro lado, Jakobson faz dessa função poética uma função da linguagem entre outras, suplementar e não alternativa - mais-valia de significação decorrente do fato de o próprio significante ser levado em conta como valor autônomo. O poético nos proporciona mais do que isso!

Com isso, podemos dizer que a função poética é essa que extrai os recursos intrínsecos ao texto, o material de significantes, necessários, para levar a mensagem ao leitor. Ela se mostra como provocadora de mensagem, e desperta no leitor o interesse em apreender as diversas leituras que o texto pode proporcionar. Como nos traz Duarte (1998, p.202)¹⁵, ela pode ser percebida como próxima à metalinguagem, “Cremos que o primeiro passo para reconhecer a especificidade da função poética consiste em vê-la como uma função que, por guardar vínculo especial com a mensagem, estreita laços com a função metalinguística. Em que termos, todavia?”. Com isso, a função poética traz o sentido de dizer o que o poema quer dizer, por isso que ela se aproxima da metalinguagem.

Na metalinguagem, temos essa ideia de linguagem que se serve para explicar outra linguagem, como nos diz Rodrigues (2016, p.12)¹⁶, essa que já é ressignificada, “metalinguagem, na qual a própria escrita-arte diz de si como escritura, de forma re-ressignificante”. Do mesmo modo, acontece com a poesia, enquanto escrita-arte ela mesma fala de si, e traz outras mensagens re-ressignificantes.

Ao ressignificar, ela aproxima esse entendimento do conceito de símbolo, ilustrado por Durand (2012, p. 31)¹⁷ que o traz como aquele que possui uma essência de reflexão espontânea, ligado a uma ideia de dinamicidade, “Pode-se dizer que o símbolo não é do domínio da semiologia, mas daquele de uma semântica especial, o que quer dizer que possui algo mais que um sentido artificialmente dado e detém um essencial e espontâneo poder de repercussão”. Pela

¹⁴ BAUDRILLARD, Jean. *A troca simbólica e a morte*. Tradução: Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1986.

¹⁵ DUARTE, Paulo Mosânto Teixeira. *A função poética e a gramática da poesia*. Artigo Revista da ANPOLL, n. 5, p. 195-216, jul. de 1998.

¹⁶ RODRIGUES, Maria Aparecida. *Escritas e escrituras: sobre artes, literatura e outras linguagens* / organização: Maria Aparecida Rodrigues, colaboração João Edésio de Oliveira [et al.]. Goiânia: Ed. da PUC Goiás, 2016.

¹⁷ DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

sua força, o símbolo também traz o ritmo para a poesia, dando uma valorização à composição poética, como a verdadeira alma do poema.

O ritmo, segundo Mello (2002, p. 127)¹⁸ “é constituído por um retorno, em intervalos regulares, de um som mais forte que os outros... costuma-se chamar, então, de ritmo toda alternância regular: o ritmo musical é alternância no tempo; o poético, alternância de sílabas no tempo”. Nisso, o ritmo no poema pode ser percebido pelos diversos retornos e contornos de leitura, quando o leitor volta ao poema e encontra o clímax ao recitá-lo. Dessa forma, podemos dizer, que ele está na emoção que o leitor leva na leitura da poesia, com suas entonações.

De acordo com Mello (2002, p. 129), o ritmo está na leitura do verso, tem relação com a sua duração, “a duração manifesta-se na redução da velocidade ou na aceleração do verso, processo marcado pela alternância de sílabas longas e breves ou predominância de uma ou outra no verso”. Isso implica observar, que acentuação rítmica depende da entonação do leitor, e não das sílabas de uma palavra. Com isso, se uma palavra for repetida no poema, nem sempre são as mesmas sílabas rítmicas.

Com isso, Mello (2002, p. 129) observa que “a noção de ritmo antes restrita ao sistema de acentuação, alargou-se e tornou-se mais complexa, a partir da constatação de que outros elementos, além da acentuação, participam da construção rítmica”. Desta forma é que podemos entender que o ritmo pode permitir uma viagem dinâmica do símbolo dentro do poema, cada vez que o leitor volta ao texto e encontra uma re-leitura e um novo contexto.

É nesse ritmo dinâmico, que percebemos os símbolos nas obras de Gilberto Mendonça Telles e Edival Lourenço. Apesar delas se mostrarem como poesias que cantam o cerrado, os seus ritmos nos levam a outras leituras e a outros contextos. Isso se mostra possível pela dinamicidade tanto do símbolo, da pluralidade semântica dos poemas, quanto do ritmo.

1.2 – Contextualizando ecopoesia e ecocrítica

Abrimos uma discussão aqui para levantarmos o conceito de ecopoesia, e de ecocrítica, além de identificarmos como Gilberto Mendonça Teles e Edival Lourenço constroem seus imaginários ecopoéticos.

A nossa discussão, não espera dar uma resposta a nenhuma crise ambiental, mas tentar mostrar como o meio ambiente é percebido pelo autor em sua construção poética. Mostrar que

¹⁸ MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

a literatura, enquanto obra de arte, não imita o real, pode partir de uma possível realidade e extrair realidades pois ela imita o real, e dela podemos extrair elementos para uma reflexão poética.

Utilizar da análise da obra de arte neste trabalho é extrair sua força dinâmica, essa que tem a capacidade de se comunicar com os diversos contextos e realidades. E é nessa dinamicidade que a obra vai se abrindo para as questões ambientais que estão em seu conjunto, e que se comunica com o mundo exterior a ela.

A preocupação que vem crescendo sobre os temas ambientais, e as discussões sobre a Ecocrítica, aportadas em diversas áreas do conhecimento, chegou à literatura. Isso se deve à grande preocupação sobre os problemas ambientais que estamos enfrentando nessas últimas décadas, com enchentes, queimadas, terremotos, poluições, lixos, escassez de água e energia, e uma série de catástrofes ecológicas.

A literatura, não está alheia às questões ambientais, desde há muito tempo, as obras literárias trazem a natureza em seu corpo, como um contexto paisagístico, urbano ou rural, e realçam o envolvimento do homem com ela, que em cada época, permite-nos observar seus traços peculiares. Esse recurso surge, na maioria das situações, como uma tendência em pairar uma sensibilidade poética. Segundo Rueckert (1996, p.108)¹⁹ a literatura, especificamente o poema, é como um caminho cheio de energia, vindo da fonte geradora linguagem e imaginação, que possibilita esta análise ecocrítica:

A poem is stored energy, a formal turbulence, a living thing, a swirl in the flow. Poems are part of the energy pathways which sustain life. Poems are a verbal equivalent of fossil fuel (stored energy), but they are a renewable source of energy, coming, as they do, from those ever generative twin matrices, language and imagination. Some poems - as King Lear, Moby Dick, Song of Myself - seem to be, in themselves, ever-living, inexhaustible sources of stored energy whose relevance does not derive solely from their meaning, but from their capacity to remain active in any language and to go on with the work of energy transfer, to continue to function as an energy pathway that sustains life and the human community (RUECKERT, 1996, p.108).

Para Rueckert, o poema é como fonte inesgotável de energia, que possibilita o caminho da imaginação que sustenta a vida. E faz uma comparação do poema com a natureza:

Poems are green plants among us; if poets are suns, then poems are green plants among us for they clearly arrest energy on its Path to entropy and in so doing, not only raise matter from lower to higher order, but help to create a self-perpetuating and evolving system (RUECKERT, 1996, p.111).

¹⁹ RUECKERT, William. *The Ecocriticism Reader*. landmarks in literary ecology. Edit. Cheryll Glotfelty, ed., Harold Fromm, ed., 1996.

Rueckert ainda acrescenta que o poema é como planta verde, e o poeta é o sol. Essa ilustração soa como a própria força do poema, que se conecta com o mundo contextualizado na ecologia. Isso nos dá a possibilidade de perceber o texto numa extensão de entrelaçamento da literatura e o meio ambiente. É nesse comportamento, de ver o texto desta forma, que muitos estudiosos da literatura estão abrindo um olhar para as questões sobre o ecossistema. Nesse sentido, é que Cardoso (2012, p.18)²⁰ nos mostra esse universo como uma possibilidade de análise do texto literário e o meio ambiente:

A análise do texto numa dimensão poética centra a atenção na escrita literária enquanto processo estético de representação do universo não humano. As propriedades estéticas são exclusivas dos textos literários. É esta preocupação com a escrita e com a especificidade do texto literário relativamente aos textos de caráter científico ou tecnológico que justifica que os autores francófonos que temos vindo a citar preferiram o termo *ecopoética* para designar um texto literário com manifestas preocupações ambientais.

Com isso, a *ecopoesia*, traz essa ideia de estudar o texto literário, extraindo as questões sobre o meio ambiente. E a análise neste trabalho, não se prende em mostrar apenas as questões que nos remete ao caminho das reflexões ecológicas, mas viajar no devaneio das imagens que traduzem a natureza através das plantas, das frutas, frutos, da água e do ar. Percebe essas imagens dentro do imaginário poético, na desenvoltura de suas características próprias, que se mostram em cores, texturas, sabor, cheiro e até mesmo nos sons que provocam na natureza.

Na *ecopoesia* a imagem dinâmica, é visível a partir da força das imagens que nos levam a outros campos imaginários, dando a elas um valor a mais, o ecológico. Para Cardoso (2012, p.11) isso se justifica pelos interesses e preocupações ambientais:

Esse valor ecológico do texto decorre de novas formas de representação da natureza, rejeitando o estatuto de objeto a que era remetida numa relação de poder em que o homem aparecia no topo da hierarquia, de simples cenário indiferente às situações representadas ou de espelho refletor de sentimentos e emoções (CARDOSO, 2012, p. 11).

Nessas novas formas de representação da natureza, a visibilidade que se dá ao homem, é sobre o seu comportamento em relação a ela. Esse homem, que desde os primórdios da humanidade, mostra um homem que tira dela sua subsistência, tanto alimentar quanto financeira. Ele vende a natureza o tempo todo. Extirpa-a, com os agrotóxicos, as fumaças, os necrochorumes, o desmatamento e as queimadas e outros procedimentos a curto, médio e longo prazo, que impactam em desequilíbrio ambiental.

²⁰ CARDOSO, Olga Marisa Santos. Dissertação: *Abordagem Ecológica da Obra de Sophia de Mello Breyner Andersen*. Universidade de Aveiro. 2012.

O desequilíbrio no ecossistema surge como essa crise ambiental, que Cardoso (2012, p.14) aponta como um papel que a literatura assume ao registrar a realidade como uma crise cultural:

A literatura assume desta forma um papel de reconhecida relevância no contexto da crise ambiental, que também é uma crise cultural, contribuindo para um conhecimento holístico do mundo. O texto literário tem a particularidade de, através de um universo ficcional, denunciar o real. No caso da ecocrítica, abre um caminho na denúncia de uma realidade ambiental comprometida pela ação do homem e permite novas abordagens do texto literário. O pensamento ecocrítico denota, portanto, um novo comprometimento político, que faz apelo, de forma sustentada, a novos modelos de comportamento societal (CARDOSO, 2012, p.14).

Tem assim, o texto literário se servido como mais um caminho, em que os ecocríticos passam a analisar a literatura sob esse aspecto do meio ambiente e da cultura dos povos em relação a ele. Eles levantam indagações sobre as análises entre literatura e o meio ambiente, o que muitos teóricos definem como ecocrítica. Assim como Alex Goodbody²¹, nos traz em seu artigo sobre *A Ecocrítica alemã*, “Ecocrítica é o termo utilizado para definir o estudo da relação entre a literatura e o meio-ambiente, posicionando a natureza em um ponto central dos interesses do homem”. No mesmo sentido, temos o conceito de Glotfelty (2018, p. 1)²², em um de seus ensaios, para o leitor de ecocrítica:

O que é então ecocrítica? Simplificando, ecocrítica é o estudo da relação entre a literatura e o ambiente físico. Assim como a crítica feminista examina linguagem e literatura de uma perspectiva consciente de gênero, e a crítica marxista traz uma consciência dos modos de produção e econômica. Para a leitura de textos, a ecocrítica adota uma abordagem centrada na terra aos estudos literários.

Ambos estudiosos da Ecocrítica, trazem o mesmo entendimento, acrescentando Glotfelty, que essa pesquisa que aproxima literatura e meio ambiente, seria do mesmo modo que se realizou com a crítica feminista e marxista, como representação do pensamento e comportamento da sociedade em relação ao meio ambiente.

Outro estudioso que temos sobre ecocrítica é Greg Garrard²³, um precursor em trazer essa visão sobre o ecocriticismo. E desses estudos, surgem vários outros estudiosos como

²¹ University of Bath (UK), Department of Politics, Languages & International Studies. Email: a.h.goodbody@bath.ac.uk. N. d. E.: Agradecemos a OUP pela permissão para publicar a tradução do artigo: GOODBODY, A., 2014. *German ecocriticism : an overview*. In: GARRARD, G., ed. *The Oxford Handbook of Ecocriticism*. Oxford, U. K.: Oxford University Press, pp. 547-559. Este texto possui a licença FREE TO VIEW ONLY; outros usos do mesmo devem obter a permissão da Oxford University Press, e não são de responsabilidade da Revista Pandaemonium germanicum.

²² Glotfelty, Cheryll e Fromm, Harold. *O Leitor de Ecocriticismo*. editado por Cheryll Glotfelty e Harold Fromm Disponível em: < <http://www.ecobooks.com/books/ecocrit.htm> > Acesso em: 13/07/2018

²³ GARRARD, G. *Ecocriticism*. London: Routledge, 2004.

Lawrence Buell que escreve sobre *ecocrítica*, *The Future of Environmental Criticism* (“O futuro da crítica ambiental”), em 2005.

Toda essa discussão partiu de Rachel Carson²⁴, quando escrevia literatura infantil trazendo em seu bojo questões sobre a preocupação com o meio ambiente. Em 1962, ela escreve contos de fadas procurando enfatizar a harmonia que existia entre o homem e a natureza, com imagens de encantamento natural, essa harmonia então é quebrada por catástrofes como “moléstias misteriosas” que matam os animais e prejudicam o homem e o meio ambiente, causadas pelos pesticidas.

Esse imaginário de Carson, chamou a atenção dos estudiosos, pelas afirmações sobre os impactos ambientais causados por pesticidas. Estes estudos chegaram a várias áreas do conhecimento, que estão buscando analisar a literatura e o meio ambiente. Como temos com Garrard (2006, p.12)²⁵, grande estudioso ambientalista, que percebe o texto de Carson como fundador para a Ecocrítica, pois traz algumas imagens que traduzem o comportamento do homem com a natureza:

Assim, o texto fundador do ambientalismo moderno não só começa com uma parábola decididamente poética, como apoia-se também nos gêneros literários da pastoral e do apocalipse, formas preexistentes de imaginar o lugar do ser humano na natureza que remontam às origens como o Gênesis e o Apocalipse, primeiro e último, livros da Bíblia (GARRARD, 2006, p.12).

Com isso, Garrard, reconhece que é possível a análise literária ou cultural, através da literatura e o meio ambiente. E levanta o conceito de Ecocrítica vinculado a uma concepção de ideal, peculiarmente, político ambientalista, em que visa extrair elementos para projetos, como podemos ver em sua definição:

A ecocrítica, portanto, é uma modalidade de análise confessadamente política, como sugere a comparação com o feminismo e com o marxismo. Os ecocríticos costumam vincular explicitamente suas análises culturais a um projeto moral e político "verde". Nesse aspecto, ela se relaciona de perto com desdobramentos de orientação ambientalista na filosofia e na teoria política (GARRARD, 2006, p.14).

Ao falar assim ele concorda com Glotfelty, e mostra que a Ecocrítica visa então, estender argumentos, reunir elementos necessários para direcionar caminhos às preocupações ambientalistas e científicas. Ele, ainda acrescenta que o problema ecológico, a nível de estudo científico, implica fazer uma afirmação sobre a hipótese de resoluções:

Descrever algo como um problema ecológico é fazer uma afirmação normativa sobre como gostaríamos, que as coisas fossem, e, embora isso provenha das afirmações dos

²⁴ Rachel Carson: Cientista que Ajudou o Mundo a Construir uma Consciência do Meio Ambiente. Acesse o conteúdo completo em: <http://animamundhy.com.br/blog/rachel-carson-cientista-meio-ambiente> Acesso em 11/08/2018.

²⁵ GARRARD, G. *Ecocrítica*. Tradução de Vera Ribeiro. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.

cientistas ecológicos, não é definido por eles. Uma "erva daninha, não é uma espécie de planta, mas apenas a espécie errada no lugar errado. Eliminar ervas daninhas é, obviamente um problema de jardinagem, mas defini-las, em primeiro lugar, requer uma análise cultural, e não horticultural. Similarmente, a "poluição" é um problema ecológico, porque não designa uma substância ou uma classe de substâncias, mas representa uma afirmação normativa implícita de que há um excesso de coisa presente no ambiente, em geral no lugar errado (GARRARD, 2006, p.17).

Essa comparação similar, entre a erva daninha e a poluição ilustra como não sendo só um problema de interesse ecológico, como substância em lugar errado, mas de estrutura, da cultura de um povo, que passa de geração a geração, atitudes comportamentais intempéries, que refletem também no comportamento da natureza. Com isso, Garrard traz os modelos, que chama de tropo.

No tropo da poluição, ilustra a destruição e à salvação do meio ambiente. Na pastoral, realça a vida no campo, e ofusca a realidade do trabalho pastoril. Já a apocalíptica, por exemplo, está relacionada com as grandes catástrofes. Além desses tropos, ele traz temas de relevância social, como a relação com os animais, e o futuro da terra, todos abordados em ecocrítica.

Diante disso, podemos considerar que ao analisar o texto literário, dentro de uma perspectiva Ecocrítica é esperar que ele aponte os problemas ambientais, e as maneiras como as coisas deveriam ser, numa perspectiva de modelos e projetos. Nesse sentido, consideramos falar que a ecopoesia além de trazer elementos que demonstram a relação do homem com a natureza, traz a representação de uma realidade, ou conteúdo de afirmação normativa, ela ultrapassa um ideal político, ela traz em seu bojo uma potência muito maior, onde o verde, não é simplesmente verde, mas pode representar outros sentidos.

Ela se mostra permeada de imagens dinâmicas e caminha no devaneio, por isso ela não se prende a modelos de abordagens, nem espera atingir uma determinada classe e objetivos, mas pela sua dinamicidade, ela se mostra em arquétipos com estruturas quelantes, como a imagem de íon metálico, que se liga às várias outras ligações covalentes.

A ecopoesia é a energia que atravessa a natureza, e repousa no pensamento do homem, que se vê em desdobramento de um ser do passado e do presente ao mesmo tempo. Esse, que é capaz de entrar em sua profundidade, batizar nas águas do "eco", e se perceber um outro, ao retornar para o horizonte de seus olhos, que já não são mais os mesmos, mas aquele, capaz de se lê no espelho do meio ambiente.

A ecopoesia tece as emoções que surgem da natureza, ela se serve como médium do meio ambiente, que se comunica com o homem, fala de encantamento e, também de suas dores,

de seu desespero. É esse imaginário que é capaz de trazer imagens dinâmicas, que se conectam com vários contextos e sentidos. E nos traz ao mesmo tempo, a aura de um encantamento sublime.

Nesse diálogo entre a literatura e o meio ambiente, e particularmente entre poesia e o ecossistema, salientamos que ela recebe um importante papel ao contribuir para as pesquisas científicas, enquanto fonte inesgotável de conhecimento, que além dos recursos teóricos literários, também se apresenta como campo aos interesses de outras áreas sobre o meio ambiente. Nessa interação ecopoética, a poesia se mostra com uma força transformadora capaz de levar à reflexão, mudar pensamentos, trazer novos conhecimentos e transformar o mundo.

1.3 - Poesia e meio ambiente, ecopoesia sob o contexto da aceleração ou desaceleração

Partimos agora para perceber a poesia como imitação da representação da relação do homem com a natureza, que traz um ritmo que muito se assemelha a uma aceleração e uma desaceleração diante da força das imagens, que se abrem em outras imagens, estampando universos novos. São como as imagens que retratam os elementos da natureza que estão presentes no texto, e nos trazem a ideia de um ritmo que se aponta na direção de um sentido, mas que se desaceleram quando estas se destroem e se reconectam a um novo horizonte de sentidos, ou ainda na tensão entre imagens fortes e fracas, que exprimem ideias de euforia e disforia.

Esses ritmos são como efeito da poesia como nos diz o próprio Borges (1999, p. 288) “... um dos efeitos da poesia deve ser dar-nos a impressão não de descobrir algo novo, mas de recordar algo esquecido. Quando lemos um bom poema, pensamos que também nós poderíamos tê-lo escrito”. Isto pode se explicar pelo fato de que na construção do poema, ela surge quando o poeta se posta a entalhar as palavras na representação da realidade.

Essa representação de uma realidade, como o próprio Borges nos diz, sugere que as palavras que compõem o poema, tem relação com o cotidiano do homem. Para Borges (2000, p.83)²⁶ a poesia tem mais contato com as coisas simples da vida, “é mais próxima ao homem comum, ao homem das ruas. Pois o material da poesia são as palavras, e essas palavras são, diz

²⁶ BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Org. Calin-Andrei Mihailesar. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ele, o próprio dialeto da vida”. Podemos dizer também, que ela surge a partir da percepção às coisas que estão presentes em nosso cotidiano, e que por vezes, nem notamos que essas coisas são como imagens que possuem uma força dinâmica, que nos dá a possibilidade de percebê-las se transformando em desenhos de outras imagens, que representam outros sentidos.

É neste processo de construção dinâmica, que essas imagens espontâneas mostram, no espaço do texto, os mais variados sentidos e ritmos, o que dá à poesia esse caminho do devaneio, em que podemos perceber as imagens se transformando em outras e apreendendo uma outra realidade, assim como nos diz Mello (2002, p. 96)²⁷, “é no espaço textual que a imagem ganha sentido, e o estudioso tem de percorrer, no texto, os itinerários do poeta, tentando apreender as forças de ação do texto e captar o aparecimento de uma realidade suplementar”. É nesse percurso que as imagens constroem um itinerário, dentro de uma tensão de forças, que desenham imagens fortes e fracas na tessitura do texto, e nisto podemos sentir o ritmo do poema.

É nesse sentido que podemos traduzir uma ideia de aceleração ou desaceleração, voltada para a ideia de movimento. Isso acontece quando o leitor faz a leitura do poema, e transporta seus sentimentos para as imagens de dor ou de alegria, que se arrastam em imagem de tristeza ou saltitam nas emoções de alegria, como nos coloca Mello (2002, p. 128) “só o discurso e não o seu resultado gráfico pode ser apresentado como ritmo”. Nesse entendimento, uma ecopoesia pode nos trazer os mais variados ritmos, tanto de aceleração, quando desenha uma representação da natureza que festeja a sua fertilidade nas imagens dos singulares frutos, que a terra pode nos presentear, quanto de tristeza ao representar os gritos de socorro quando ela sofre os impactos ambientais.

É nessa expressão de sentimentos de aceleração ou de desaceleração, que podemos perceber a relação do homem com a natureza, em atitudes que implicam cuidar do meio ambiente, ou mesmo de impactar reações a curto, médio ou longo prazo de intervenção, que comprometem a vida do ecossistema e ou do próprio homem. É também nessa relação que vamos reconhecer a ecopoesia, em que a natureza ganha um destaque central dentro da poesia, como nos diz Cardoso (2012, p. 18)²⁸:

A análise do texto numa dimensão poética centra a atenção na escrita literária enquanto processo estético de representação do universo não humano. As propriedades estéticas são exclusivas dos textos literários. É esta preocupação com a escrita e com a especificidade do texto literário relativamente aos textos de caráter científico ou tecnológico que justifica que os autores francófonos que temos vindo a

²⁷ MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre. EDIPUCRS. 2002.

²⁸ CARDOSO, Olga Marisa Santos. *Abordagem ecopoética da obra de Sophia de Mello Breyner Andresen*. Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro. 2012.

citar preferiram o termo *ecopoética* para designar um texto literário com manifestas preocupações ambientais.

Isso insurge em perceber a poesia enquanto arte, que transfigura a realidade do universo, do meio ambiente, traz a ideia de mostrar a relação do homem com a natureza, no sentido de propor uma reflexão sobre esse comportamento, e um novo olhar sobre o ecossistema. Utiliza de sua linguagem poética para alcançar o leitor a desenvolver uma consciência ambiental, assim como na ilustração de Cardoso (2012, p. 18):

Trata-se de dizer através do discurso literário, ou seja, numa linguagem poética, aquilo que outras formas de discurso não conseguem traduzir. A subjetividade do texto literário permite ao leitor criar a sua própria consciência ambiental, contribuindo para ultrapassar o distanciamento que se foi criando entre o homem e o seu ambiente natural. A escrita literária assume, desta forma, uma dimensão interventiva na mudança de mentalidades, condição essencial para que o paradigma relacional entre homem e natureza se fundamente em valores de respeito e equidade.

Com essa ideia, a ecopoesia, assume o papel de ser aura e promover reflexão sobre as preocupações que estendemos sobre o meio ambiente. Mostra a relação do homem com esse universo, e promove uma reflexão sobre mudanças de comportamentos, como podemos ver através do poema de Gilberto Mendonça Teles, “Ser Tão Camões”.

O texto “Ser Tão Camões” aponta para uma natureza rica ao falar sobre rio, peixe, terra, sal, éguas, e porteiras, elementos estes que somem do cerrado goiano, e causam impacto no meio ambiente.

Os problemas ambientais ganham visibilidades no poema e permite a leitura conjunta com a imagem da ubiquidade do imaginário de Gilbert Durand, pois com esse recurso da ubiquidade elas ganham um foco especial, diante de outras imagens que se apresentam no texto.

A imagem de ubiquidade pode ser comparada com o umbigo humano, que fica no centro do corpo, é nesse sentido do centro em que todos os olhares são voltados para ele, como centro das atenções, como podemos ver na ilustração de Durand, “qualquer árvore ou qualquer casa pode se tornar o centro do mundo” (DURAND, 2012, p. 411)²⁹, é com essa imagem no sentido de centro, que exploramos os elementos da natureza como imagens que atraem os olhares de vários estudiosos.

²⁹ DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

Essa ecopoesia pode ser entendida como a ideia de análise entre a poesia e o meio ambiente. Nela é o próprio meio ambiente que dá o ritmo à poesia, com movimentos que se percebe na extensão dos versos e nas entrelinhas das imagens poéticas que trazem encantamento, e dor. Ele se mostrar em matizes, que montam o cenário do meio ambiente do cerrado goiano. O poema nos traz alguns elementos que irradiam luz para uma reflexão sobre o que está acontecendo com a natureza.

Entre as imagens de encantamento e de dor encontramos a ideia de aceleração e desaceleração, que dão ritmos nos versos e traduzem um movimento contínuo: “Um rio se levanta da planície/goiana e se detém calamitoso/para lutar comigo e revelar-me/o mistério mais fundo do sertão”. É o rio que “se levanta” e “se detém calamitoso”. Como podemos ver, é a própria natureza que reage, toma a atitude de levantar-se, de lutar, de revelar-se como imagem de euforia e de aceleração, e ao mesmo tempo, nos traz uma ideia de desfora e desaceleração quando traz os ritmos freantes na imagem de se deter, e se fazer “calamitoso”, o eu lírico se recolhe em tristeza pelo que está acontecendo no cerrado.

O eu lírico passa a nos mostrar que, “Primeiro, fez sumir dos meus anzóis/os beliscões dos peixes e sereias. /Fez crescer a zoadá dos mosquitos/e a sensação de vento nos cabelos”. Se antes percebemos uma imagem de recolhimento, nesses versos estamos diante do ritmo de desaceleração, que faz com que a natureza se recolhe ainda mais, quando somem os peixes do cerrado. E, conseqüentemente, as imagens que surgem nos versos trazem uma aceleração, mas que não trazem uma representação de alegria, mas de dor, como o pulsar do coração do leitor diante de uma tragédia, que podemos encontrar com a preocupação tecida na expressão “zoadá dos mosquitos”. Temos assim um ritmo de ir e vir, que se mostra em sumir peixe e aparecer mosquitos. Esse ritmo nos lembra o ritmo digestivo do engolimento e do refluxo que Durand (2012, p. 60) ilustra como sendo gesto da reflexologia:

A diferença entre os gestos reflexológicos que descrevemos e os esquemas é que estes últimos já não são apenas engramas teóricos mas trajetões encarnadas em representações concretas precisas, Assim, ao gesto postural correspondem dois esquemas: o da verticalização ascendente e o da divisão quer visual quer manual, ao gesto do engolimento corresponde o esquema da descida e o acoramento na intimidade, Como diz Sartre, o esquema aparece como o "presentificador" dos gestos e das pulsões inconscientes (DURAND, 2012, p.60).

Nesse movimento das pulsões, a desaceleração pode ser sentida na verticalidade do ser, através da imagem do medo, “E me armou no mais íntimo do ser/a máquina do medo, me ocultando/o amoroso espetáculo dos botos/e a legenda da lua nos remansos”. Nestes versos, o medo desenha uma imagem de engolimento desacelerado vertical, que apaga o espetáculo do meio ambiente e, as imagens únicas que as auras de uma obra de arte podem oferecer ao leitor, assim como apaga o “espetáculo dos botos e da lua”, como beleza da natureza, que não é percebida diante do espetáculo do medo pela viagem que povoa o imaginário do povo do cerrado goiano com suas lendas.

São essas imagens que sugerem um ritmo de ir e vir, que se repetem em outras composições de imagens, “Depois foi me atirando as suas ondas,/foi-me arrastando pela correnteza/e me foi perseguindo nas vazantes,/como o rio de Homero ou como aquele/piscoso e grande rio a que os indígenas/chamaram de Araguaia, pronunciando/o dialeto das aves que povoam/os longos descampados”. Aqui a imagem da onda também tem essa ideia rítmica de aceleração e desaceleração, que se encontra na imagem do rio, que surge na planície. E ao mesmo tempo essa onda sugere a ideia de aceleração como representação de um vômito do rio, que vomita o eu lírico, ele arrasta-o para as suas próprias margens, para o seu eu, para o seu engolimento.

O engolimento continua no ritmo de desaceleração quando temos a imagem do “silêncio das iaras”, “canto da jaó”, que traduz a extrema tristeza que o eu lírico sente. O cerrado emudece, suas águas, que não trazem mais o canto da iara. Por outro lado, encontramos o ritmo aceleração que de certa forma comporta as tradições lendárias de um povo que conta suas histórias, passando de geração para geração, como parte do relacionamento familiar.

A lenda da Iara³⁰, ao mesmo tempo que o seu canto pode ser reconhecido como ritmo de aceleração, a falta dela no cerrado goiano nos remete à ideia de uma desaceleração, ao ganhar contornos de um engolimento arrastado, que some do cerrado, deixando uma imagem depressiva. Assim como a imagem da Iara nos mostra um ritmo

³⁰ Lenda da iara. A Iara costuma tomar banho nos rios e cantar uma melodia irresistível, desta forma os homens que a veem não conseguem resistir aos seus desejos e pulam para dentro do rio. Ela tem poder de cegar quem a admira e levar para o fundo do rio qualquer homem com o qual ela desejar se casar. brasilescola.uol.com.br. *Iara*. Disponível em: < <https://brasilescola.uol.com.br/folclore/iara.htm> > acesso em: 05/09/2018

de desaceleramento, o mesmo acontece com a imagem do Jaó³¹, que se amplia no seu pio prolongado e melancólico.

Tanto o silêncio da Iara, quanto do Jaó, ilustra o gesto de profundidade de Durand (2012, p. 54) quando nos remete a uma descida interior, “O segundo gesto, ligado à descida digestiva, implica as matérias da profundidade”. É assim como um eco, no profundo do ser, que o silêncio vai apagando a canção do cerrado, na voz da Iara e do Jaó, essa mudez até nos conduz a uma cavalgada fantástica pela planície do cerrado goiano, que abre um campo para percebermos a desaceleração na ideia da prosperidade do meio ambiente, que se esgota em um deslizamento lento para dentro do próprio ser da natureza, quando desaparece o espetáculo da natureza na imagem dos peixes, da Iara e o do Jaó.

Como podemos notar, o eu lírico ao nos trazer a situação da natureza do cerrado, que lentamente vai sumindo, ele utiliza da função fantástica, no sentido de amenizar a dor tão profunda que sente, utilizando o recurso do eufemismo. O eufemismo é ilustrado por Durand (2012, p. 404) como o poder de melhoria de uma situação gravosa para menos gravosa, nos diz, “O sentido supremo da função fantástica, erguida contra o destino mortal, é assim o *eufemismo*. O que quer dizer que há no homem um poder de melhoria do mundo. Mas essa melhoria também não é a vã especulação "objetiva", uma vez que a realidade que emerge ao seu nível é a criação”. Esse sentido de ver melhor uma situação pelo recurso do eufemismo, podemos perceber no verso “os beliscões dos peixes e sereias”, quando a morte dos peixes é amenizada com a representação dos beliscões.

Podemos ainda, perceber o efeito da eufemização na expressão, “sensação de ventos nos cabelos”, quando o vento balança ou levanta os cabelos podemos sentir a imagem de um espaço vazio por onde o vento explora seus espaços. Com isso podemos imaginar a falta de árvores, situação que podemos encontrar no próprio vão, onde o vento circula com força e facilidade, por não existir barreiras de árvores e vegetação. Assim como na cena do vento nos cabelos, o recurso do eufemismo está estampado no verso

³¹ Jaó. Mede cerca de 31 cm de comprimento. O jaó desloca-se pelo chão da floresta quase sem fazer ruído, apesar de ser relativamente corpulento. Sua plumagem cinza amarronzada do dorso é finamente estriada. Seu nome comum deriva do pio longo, assobiado e um pouco melancólico, emitido o ano todo, com mais frequência no período reprodutivo. Parece que está dizendo “Eu sou Jaó”, com maior ênfase no final. Escutado no início da manhã e do meio da tarde até o escurecer. Algumas vezes, pia em noites de lua cheia (wikiaves.com).

wikiaves.com. jaó. Disponível em: < <https://www.wikiaves.com.br/jao> > acesso em 05/09/2018

“longos descampados”, pela imagem de ausência de elementos do meio ambiente, como o impacto de uma natureza que morre. Nessas expressões podemos sentir a eufemização da morte dos peixes que se transforma em sumir, da morte das árvores que traduz a imagem de descampado, ou vento nos cabelos.

Diante da desaceleração, o eu lírico transporta a força adormecida em sua profundidade para o desejo de acelerar uma persistência de sobrevivência, que estampa na esperança através das imagens “tens de nutrir tua vida nas imagens da terra”. Esse verso traduz a verdadeira força fantástica que povoa o espaço do cerrado, diante de um solo que se mostra desgastado, que frente à imagem da morte renasce como promessa, em “campos alegres”, “verdes arvoredos” e “frescas águas de cristal”, como a imagem do “Cetro e o Gládio” de Durand³², que traduzem a vitória sob o destino e a morte, onde a imaginação atrai a morte da natureza para uma luta de sobrevivência, que ressurge em campos verdes, que destaca Goiás como “sinal que vibrará canoro (...) vida nas imagens da terra”, como se o próprio homem mergulhasse em consciência ambiental e preservasse essa natureza para chegar a um equilíbrio de uma vida perene.

Diante dessas abordagens, ao aproximarmos a ideia de uma objetiva ocular sobre os elementos meio ambiente, que se encontram no poema, podemos perceber uma natureza em queda, mas ao mesmo tempo em sonho de voo. Na queda ela leva a dor ao seu escuro dentro do ventre, ao seu profundo em dor de morte, e de medo onde encontra o refluxo, de subida, assim como na ideia que Bachelard (2001, p.94)³³ tem sobre a queda que também é vista como uma subida, “A subida é o sentido real da produção de imagens, o ato positivo da imaginação dinâmica (...) um inferno vivo não é um inferno que se cava, é um inferno que queima, que se reergue, que tem o tropismo das chamas, o tropismo dos gritos, um inferno cujas dores são crescentes”. Nesse sentido, podemos perceber que a imagem da dor pode ser visualizada como profunda e crescente. A dor do eu lírico diante da imagem do cerrado, quando traz para o contexto do texto as imagens da natureza que

³² O Cetro e o Gládio. Aos esquemas, arquétipos, símbolos valorizados negativamente e às faces imaginárias do tempo poder-se-ia opor, ponto por ponto, o simbolismo simétrico da fuga diante do tempo ou da vitória sobre o destino e a morte. Porque as figurações do tempo e da morte não passavam de excitações para o exorcismo, convite imaginário a empreender uma terapêutica pela imagem. É aqui que transparece um princípio constitutivo da imaginação e de que esta obra será tão-somente a elucidação: figurar um mal, representar um perigo, simbolizar uma angústia é já, através do assenhoreamento pelo *cogito*, dominá-los (DURAND, 2012, p.123).

³³ BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

aos poucos vão desaparecendo, ao perceber que cada elemento como os peixes, os cantos do Jaó são como chamadas, que faz o eu lírico gritar no seu abismo de dor, diante dos elementos que vão sumindo, e ao mesmo tempo acrescentando um descampado e um zoadado de mosquitos, como quem contempla a putreficação dos restos mortais da natureza do cerrado.

Ainda na imagem de queda, o eu lírico nos traz a imagem do ser que se arrasta para o seu fundo, mas também que quer se reerguer, como promessa de vida, como quem pede por uma segunda chance, assim como na ilustração de Bachelard (2001, p.106) sobre a queda como voo, “o tema da queda para o alto. Às vezes ele se apresentará como o desejo intenso de subir ao céu com um movimento que se acelera. Ouvi-lo-emos ressoar como o grito de uma alma impaciente”. Nesse mesmo modo, podemos sentir o eu lírico em desejo de ver o cerrado se reerguer em “Ainda queres como nunca/alegres campos, verdes arvoredos, /claras e frescas águas de cristal”. No mesmo poema podemos ver então, um eu lírico que se mostra sua tristeza ao perceber que alguns mistérios que rondam o cerrado, e o meio ambiente começa a sofrer algumas perdas, e mesmo assim ele ainda tem a esperança de vê-la se reerguer.

Diante o exposto, o texto nos traz, através de uma organização de imagens, alguns elementos que traduzem uma realidade vivida no espaço do cerrado goiano. E nesse jogo de imagens, conseguimos perceber o ritmo do poema que surge no contorno das ideias que expressam alegria e dor, que trazem o sentido de aceleração e desaceleração. E ao mesmo tempo, pelo recurso do eufemismo, o texto nos trouxe algumas imagens suavizadas que podemos traduzir como a ideia de morte da natureza pelas coisas que somem do cerrado, causando profunda tristeza no eu lírico. E ainda, traz a ideia do espelho que reflete a natureza do cerrado, como o próprio reflexo do sentimento e do comportamento do homem em relação a ela.

1.4 - O Imaginário em Gilberto Mendonça Teles e Edival Lourenço

Levantaremos aqui, uma discussão sobre o imaginário, para procurarmos entendê-lo dentro das possibilidades conceituais de alguns teóricos. O termo ganha contornos diferentes, e alguns traços semelhantes, em torno de um pensamento animado em imaginação.

As palavras, segundo Foucault (1985, p. 107)³⁴, recebem a tarefa e o poder de “representar o pensamento” e, que a linguagem não tem outro lugar senão a representação, nem outro valor senão em si mesma.

Representar deve-se entender no sentido estrito: a linguagem representa o pensamento como o pensamento se representa a si mesmo. Não há, para constituir a linguagem ou para animá-la por dentro, um ato essencial e primitivo de significação, mas tão-somente, no coração da representação, este poder que ela detém de se representar a si mesma, isto é, de se analisar em se justapondo, parte por parte, sob o olhar da reflexão e de se delegar, ela própria, num substituto que a prolongue (FOUCAULT, 1985, p. 107).

Em sua função de representar, a palavra ganha espaço no mundo real e imaginário. No mundo real, onde mantém uma relação epistemológica entre as coisas e os acontecimentos, no plano do discurso da convivência humana. E no mundo imaginário, por meio da representação das ideias através da linguagem das artes. Para Wunenburger (2007, p. 07)³⁵, o termo **imaginário** é apontado a partir das classes de palavras:

O termo “imaginário”, como substantivo remete a um conjunto bastante flexível de componentes. Fantasia, lembrança, devaneio, sonho, crença não-verificável, mito, romance, ficção são várias expressões do imaginário de um homem ou de uma cultura. É possível falar do imaginário de um homem ou de uma cultura (WUNENBURGER, 2007, p. 7).

Nesse sentido, sendo o termo de difícil delimitação, costuma entrar em concorrência com outros, como mentalidade, mitologia, ideologia, ficção, e outras áreas temáticas que tentam conceituá-lo, por isso que muitos teóricos o abordam tentando defini-lo, o que nos leva a pensar, que é mais fácil tentar percebê-lo em seu estágio de imaginação. Além disso, ele pode tornar-se mais claro com relação a seus contrários: o real e o simbólico, quando utiliza dos símbolos para tentar mostrar a imaginação, na representação de uma realidade alcançada.

Dentre várias contribuições de teóricos, Wunenburger (2007, p. 10) traz também o comentário de L. Boia, sobre o imaginário, extraído de seu texto “*Pour une histoire de l’imaginaire. Les Belles*”, como uma realidade independente, que dispõe de sua própria estrutura e sua dinâmica. Com isso, Boia acrescenta à ilustração de imaginário mais um

³⁴ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas.*/ Michel Foucault; [tradução Salma Tannus Muchai I; revisão Roberto Cortes de Lacerda]. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, p.93.

³⁵ L.Boia O imaginário se mescla à realidade exterior e entra em confronto com ela: ele encontra aí pontos de apoio ou, pelo contrário, um meio hostil: pode ser confirmado ou repudiado. O imaginário age sobre o mundo e o mundo age sobre ele. Mas, em sua essência, ele constitui uma realidade independente, dispendo de suas próprias estruturas e de sua própria dinâmica (WUNENBURGER, 2007, p. 10).
WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O Imaginário*. Trad.Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2007.

olhar, dizendo que ele é definido pelas características de suas estruturas internas. Pois, pelo que podemos ver, ele mantém uma certa relação com o mundo real, e esse mundo com ele, mas não faz parte dele, se mostra como uma outra realidade.

Wunenburger (2007, p. 10) menciona outros teóricos, que contribuem com outros olhares ao conceito de imaginário, como a de Corbin³⁶, em que o termo imaginário aborda uma questão denotativa sobre a originalidade do próprio nome, que em latim vem de *imaginalis* e não de *imaginarius*:

Esse termo designa um mundo que se qualifica em latim de *imaginalis* e não de *imaginarius*. Trata-se de designar com isso, no domínio das espiritualidades místicas, imagens visionárias, dissociadas do sujeito, que têm uma autonomia a meio caminho entre o material e o espiritual, e que servem para tornar presentes na consciência realidades ontológicas transcendentais (WUNENBURGER, 2007, p. 11).

Além da questão do termo, ele traz a ideia de imaginário que pode ser entendido como um conjunto de produções, mentais ou materializadas em obras, com base em imagens visuais e linguísticas. Traz a noção sobre a origem do termo e acrescenta com isso que ele não se encontra nem no mundo material, nem no espiritual, mas entre eles.

O termo é bastante discutido por muitos teóricos, em algumas partes do mundo. Wunenburger (2007, p. 07)³⁷ acrescenta que ele foi inscrito a pouco tempo, mas que há registro datado em 1820 em Maine de Biran, e acrescenta que o nome tem relação com a definição do termo imaginação:

O termo foi inscrito recentemente na língua francesa e parece ignorado em muitas línguas (não há um equivalente em inglês), Chr. Chelebourg indica o aparecimento do termo em Maine de Biran em 1820 ou mais tarde em Alphonso Daudet, que fala de um imaginário, isto é, de um homem afeito aos devaneios. Villiers de L'Isle-Adam evoca na *Eva futura* esse domínio do Espírito que a razão denomina, com um desdém vazio, o Imaginário. O sucesso crescente da palavra no século XX pode ser atribuído ao desagrado com o termo imaginação, entendida como faculdade psicológica. (WUNENBURGER, 2007, p. 7).

Ao longo de sua abordagem, o imaginário pode ser assim compreendido como o homem em devaneio, ou o espírito como imaginário, ele ainda é assim entendido como o universo de imagens pensadas e organizadas que montam o pensamento do homem.

Já para J.Thomas o imaginário é visto como um sistema, “O imaginário é um sistema, um dinamismo organizador das imagens, que lhe confere uma profundidade ao vinculá-las umas às outras” (WUNENBURGER, 2007, p. 14). Traz o imaginário como

³⁶ CORBIN, Henri. *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi*. Paris: Flammarion, 1958.

³⁷ WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O imaginário*. Trad. Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2007.

um sistema de imagens, e com isso dá a elas uma importância muito grande, quando aborda “imagens e profundidade” que é encontrada quando estão atreladas entre si. Nisso, ele nos permite adentrar no campo de um imaginário abarcado por imagens.

Além de trazer o imaginário como um sistema organizador de imagens, nos aponta que isso acontece mentalmente, e para ilustrar isso traz uma consideração de Dubois que fala sobre o imaginário que acontece no nível psíquico que anima a imaginação, “o imaginário é o resultado visível de uma energia psíquica, formalizada tanto no nível individual como no nível coletivo. Essa criatividade do imaginário repousa de fato no reconhecimento de uma força intrínseca de algumas imagens e de um poder de animação da imaginação” (WUNENBURGER, 2007, p. 14). Com essas considerações, podemos compreender que esse sistema organizador de imagens, que acontece psicologicamente, tece a dinâmica de uma representação da realidade, que acontece, por exemplo, nos textos literários.

Com isso as imagens entram num campo semântico, que nos dá a possibilidade de infinitas leituras do imaginário individual e ou coletivo, pois essas imagens sobre o mundo das representações podem ser percebidas em sua dinâmica criativa e sua riqueza semântica, que torna possível uma interpretação indefinida na vida individual e coletiva.

Quando as imagens entram em um campo semântico, elas saem de um sistema de uma realidade presente e entram no campo da realidade ausente, realiza uma acomodação animada pela imaginação, no contorno de uma forma simbólica, que Paz (1996, p.114)³⁸ cita como a ideia de transposição de uma realidade:

O universo em sua essência é apetite de manifestação, desejo que se projeta: a imaginação não tem outra missão além de dar forma simbólica e sensível à energia. Mallarmé anula o visível por um processo a que chama de *transposição* e que consiste em tornar imaginário todo objeto real: a imaginação reduz a realidade à ideia. O mundo já não é energia nem desejo. Na verdade, nada seria sem a poesia, que lhe dá a possibilidade de encarnar na analogia verbal (PAZ, 1996, p.114).

Com isso, é possível reconhecer que a poesia, enquanto obra de arte, que imita a realidade, pode ser entendida como um imaginário que se constrói com as imagens, o

³⁸ PAZ, Otávio. *Signos e rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ritmo e o símbolo, e monta o conjunto de relações de imagens pensadas pelo eu lírico. É nesse sentido que Pitta (2005, p.12)³⁹ nos apresenta o imaginário de Durand:

O imaginário – isto é, o conjunto de imagens e de relações de imagens que constitui o capital pensado do “homo sapiens” – nos aparece como o grande denominador fundamental onde vêm se arrumar (ranger) todos os procedimentos do espírito humano. (...) O imaginário (...) é a norma fundamental (...) perto da qual a contínua flutuação do progresso científico aparece como um fenômeno anódino e sem significado (PITTA, 2005, p.12).

Dessa forma, o imaginário pode ser percebido na imagem de um livro literário, em que se monta um cenário de imagens, que se organizam entre si, para mostrar a imaginação criadora artística. Ele surge como o inusitado, o inesperado de situações, objetos ou pessoas, assim como Corbin (1989, p.23)⁴⁰ conseguiu nos montar um imaginário sob a imaginação do movimento das águas em profundidade. Ele consegue trazer o fundo do mar para o campo da imaginação, quando as águas da superfície se tornam menos imaginada que o mistério do fundo do mar, permeado de um devaneio capaz de fazer surgir os monstros:

No litoral escondem-se os monstros — Cila, cercada de seus cães que ladram, e a dissimulada Caribde, que devora e vomita suas vítimas. Posêidon, o Grego, ou Netuno, o Etrusco, potências ctônicas em sua origem, deuses dos sismos e dos maremotos, herdaram, ao se tornarem divindades do mar, monstros que haviam povoado as águas do mundo egeu. Os filhos de Posêidon, em sua maior parte, são gigantes malignos, como Polifemo, o Ciclope, ou o bandido Cercion (CORBIN, 1989, p.23).

Montar que o imaginário é mesmo uma aptidão de um indivíduo, ou mesmo de um povo. Muitas vezes, ele surge do inesperado e se eterniza como obra de arte na memória de um povo, como as inesquecíveis que vem passando de geração a geração, “Romeu e Julieta”, “Cinderela”, o “Cristo Redentor” do Rio de Janeiro, Girassóis de Vang Ghog, e outras que se eternizaram por serem tão sublimes. E hoje, além das obras de arte, ele é utilizado na religião, na política, na economia, na educação, na moda, e até mesmo nas relações com as pessoas.

Na religião, temos a construção e organização de imagens, que montam o pensamento religioso de um povo, quer seja em qualquer crença. No cristianismo, por exemplo, alguns cristãos congregam juntos, em templos e cultuam Deus, reverenciam-se diante de imagens de santos e da cruz, realizam a tradição do batismo, entoam cânticos

³⁹ PITTA, Danielle Perin Rocha. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005.

⁴⁰ CORBIN, Alain. *O território do vazio: a praia e o imaginário ocidental*; tradução Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

religiosos de exaltação, compartilham a santa ceia e realizam as festas religiosas. Pela fé, os fiéis buscam aperfeiçoar suas vidas, frente às orientações bíblicas e promessas de uma vida melhor.

Em prol do imaginário religioso, muitos se comportam buscando a guerra, destroem cidades, se implodem, queimam cristãos e livros, montam grupos que cometem as maiores atrocidades. E, por outro lado, existem aqueles que promovem a pacificação, acolhem pessoas e praticam a caridade. Em ambos os casos, justificam agirem pela fé e amor a Deus.

E na política, se desenha, por exemplo, o comportamento de uma sociedade dita como organizada, em que a maioria se sujeita a uma minoria, em busca de uma qualidade de vida melhor. Criam o sistema do voto, em que o candidato faz campanhas e sai pedindo voto da população, para a escolha de um líder político, que represente o povo em suas aspirações sociais. Além disso, cria uma sede para o líder; monta os três poderes, que cria, regulamenta e implementa normas para as maneiras de um bom conviver.

No imaginário da economia, cria uma moeda e o sistema de valor trabalho. Nele o povo imagina que para sobreviver é preciso se qualificar e trabalhar para ganhar dinheiro, e trocar por mercadorias, por alimentos, por roupas, e outros objetos que se movimentam em um comportamento cíclico, da moeda que recebe e paga. Cria índices, relações comerciais, e supervalorizam mercadorias em bolsas de valores. Em prol do imaginário da economia, o povo levanta cedo e passa quase o dia e a noite se envolvendo em funções com ritmo de continuidade, assiduidade, garantias legais, salário e submissão contratual. E repetem essa trajetória até se envelhecerem.

No imaginário da educação, o povo delega a função ao Estado, que planeja e direciona o modelo de cidadão que quer formar, através do currículo horizontal e vertical. Nisso, desde os seis meses de idade já começam a ir à escola. Lá, se moldam a comportamentos e saberes, passam a agir conforme o modelo esperado, e são classificados por notas.

O imaginário da moda está intrinsicamente ligado a todos os imaginários, tudo vira moda, o povo se organiza em torno de imagens que seguem um padrão. Nele, uma imagem fica em evidência, como um molde de corte para costura em larga escala. Nisso podemos percebê-lo, nos cortes de cabelo, nas roupas, na alimentação, nos remédios, nas mobílias, nos celulares, nos carros, e até mesmo no comportamento de um padrão social.

Estes são apenas alguns exemplos de imaginários de um povo, poderíamos continuar falando de muitos outros, em outras áreas do conhecimento, ou em outros países, mas a intenção é de mostrar como o povo cria seu próprio imaginário, acredita nele e passa a se comportar conforme esse modelo. E ao mesmo tempo, é possível perceber que ao criar o modelo imaginário, o homem debruça sobre ele os reflexos de seu pensamento, de seu “capital pensado de *homo sapiens*”, que Durand nos ilustra ao conceituar imaginário.

Todo esse imaginário, só é possível graças à facilidade que o homem tem em dar vazão à imaginação. Para (BACHELARD, 1988, p. 2)⁴¹, ela pode ser percebida como a entrada ao mundo do devaneio, “Pela imaginação, graças às sutilezas da função do irreal, reingressamos no mundo da confiança, no mundo do ser confiante, no próprio mundo do devaneio”. Nela, o artista viaja em seu profundo devaneio e traz um imaginário como representação de um real.

Para extrair as imagens desse imaginário, também é preciso seguir esse caminho, como Bachelard (1988, p. 2) nos apresenta ao falar da fenomenologia, “A exigência fenomenológica com relação às imagens poéticas, aliás, é simples: resume-se em acentuar-lhes a virtude à origem em apreender o próprio ser de sua originalidade e em beneficiar-se, assim, da insigne produtividade psíquica que é a da imaginação”. Assim, diante dos fenômenos, o método é voltar ao início do caminho da construção poética. Isto, não é uma tarefa muito fácil, pois requer o devaneio e a sensibilidade da própria poesia, e no mundo da fantasia do poeta.

Esse caminho do imaginário, nos leva a falar sobre imaginação simbólica que Durand (1995, p.10)⁴² ilustra a partir de *Fédon*, em que as imagens se organizam e criam sentidos:

A imaginação simbólica propriamente dita quando o significado não é de modo algum apresentável e o signo só pode referir-se a um sentido e não a uma coisa sensível. Por exemplo, o mito escatológico que coroa a obra *Fédon* é um mito simbólico dado que descreve o domínio interdito a qualquer experiência humana, o além da morte (DURAND, 1995, p. 10).

⁴¹ BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

⁴² *Fédon* é um mito simbólico dado que descreve o domínio interdito a qualquer experiência humana, o além da morte. DURAND, Gilbert. *Imaginação Simbólica*. Trad. Carlos Aboim de Brito. Perspectiva do Homem. Lisboa: edições 70, 1995.

Nesse sentido, é possível perceber que a imaginação, em algumas obras, caminha tão profundo em um mundo do devaneio, que ela, como um todo, consegue trazer uma transcendência de se tornar uma representação simbólica. Nisso, a obra se torna símbolo de representação de uma realidade, que Durand (1995, p.10) nos traz como a ideia de síntese, ou de signo concreto que evoca algo de ausente:

símbolo, como A. Lalande, como qualquer signo concreto que evoca, através de uma relação natural, algo de ausente ou impossível de perceber, ou ainda, como Jung: “A melhor figura possível de uma coisa relativamente desconhecida que não conseguíamos designar inicialmente de uma maneira mais clara e mais característica (DURAND, 1995, p.10).

Nessa ideia de símbolo como síntese, que evoca algo ausente, podemos pensar na obra *Saciologia goiana* de Gilberto Mendonça Telles, como um verdadeiro exemplo de imaginação simbólica. Assim como *Fédon* nos remete a viver uma experiência de representação, de uma realidade não presente, o após morte, *Saciologia goiana* nos remete conhecer o cerrado goiano. Ela possibilita, a quem nunca foi a Goiás, estar diante de uma realidade ausente, conhecê-la através das imagens, que se constelam na representação do chão goiano.

A imaginação simbólica é um tema que Durand estudou como “o objeto ausente é re-presentado na consciência por uma imagem”, traz em si uma força de representação de uma realidade ausente, isso justifica o interesse pela obra *Saciologia goiana* de Gilberto Mendonça Teles, como símbolo de síntese. Isso acrescenta para o trabalho científico, como objeto para a continuidade de outras pesquisas em diversas áreas do conhecimento. A obra traz imagens que montam o cenário síntese, que representa o cerrado goiano, enquanto realidade ausente, que pode ser imaginada pela imaginação de uma representação de realidade, pois ela apresenta uma diversificação de imagens, que pode ser percebida como uma organização de imagens de animais, plantas, frutos e frutas, comportamento de um povo como imagem de uma cultura local.

O imaginário, nesse sentido, pode ser percebido na imagem de um livro literário, em que se monta um cenário de imagens, que se organizam entre si, para mostrar a imaginação criadora artística. Ele surge como o inusitado, o inesperado de situações, objetos ou pessoas. E nesse processo de compreender a imaginação simbólica, percebemos que a obra nos traz a imagem dos rios de Goiás, que não se apresentam apenas como rios, mas como a imagem dinâmica de rio que se conecta com outras imagens, “os rios de Goiás, além de rios/ de verdade, tem peixes, bichos, lendas. /Tem várzeas e vãos

e seus resfrios /no fundo dos gerais e das fazendas” (TELES, 2016, p. 53). Essas imagens, soam como síntese de auras que trazem os contextos das águas dos rios, como uma imagem rizomática que se conecta aos peixes, aos bichos, às lendas, e à fazenda. Como nos ilustra Deleuze (1995, p.4)⁴³ o rizoma traz a ideia de ligação:

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo "ser", mas o rizoma tem como tecido a conjunção "e... e... e..." Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser (DELEUZE, 1995, p. 4).

Com isso é possível perceber uma água de rio que traz o contexto do peixe, dos bichos, das lendas, da fazenda. Pois se o rizoma é como uma conjunção, essas imagens já não trazem só o seu universo à parte, mas se conjuga com o seu universo subjetivo, e o do outro com o qual se conectou.

Nesse sentido, os rios de Goiás podem ser apreendidos como a água que se conjuga com seus peixes, e se comporta como imagem de intimidade do útero, que o guarda dentro de si e promove as condições básicas de sua sobrevivência, como nos ilustra Durand (2012, p.60) sobre a imagem do engolimento, “ao gesto do engolimento corresponde o esquema da descida e o acocoramento na intimidade”. Essa imagem, também nos sugere, que tanto o peixe quanto a água, podem ser percebidos em processo de descida, na imagem de profundidade, quando o ser faz uma imersão para dentro de si, e enquanto desce a primeira imagem do rio vai se destruindo, e aos poucos vai dando lugar à água, que agora já não é a mesma, mas aquela conjugada ao mundo do ecossistema do peixe do cerrado de Goiás, as suas espécies, as desovas parceladas, o habitat, o tempo de piracema, e sua relação com o homem.

Da mesma forma, temos outras imagens ao longo da obra, que nos traz a representação de uma realidade ausente, mas que pode ser sentida pela imaginação na relação de imagem com imagens que representam as árvores através do poema “O Mato Grosso de Goiás”, nele percebemos: “AROEIRA, aroeira-branca/ vermelha, atambu, ANGICO, angico-branco/ roxo/ vermelho, ANGELIM, angelim-amargoso/araroba/coco/doce/pedra/rajado/rosa, almecegueiro, ARAPUTANGA, açoita-cavalo” (TELES, 2016, p. 63). E com muitas outras árvores, o eu lírico vai tecendo o

⁴³ DELEUZE, Gilles. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 1* / Gilles v.l Deleuze, Félix Guattari ; Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

texto como um verdadeiro inventário de árvores de Goiás, fazendo a correlação daquelas que caminham para a extinção e as que ainda persistem sob a ação do homem.

Da mesma forma, que o rio e o peixe, já não são mais universos singulares, mas um complexo de conexões de imagens dinâmicas, essas árvores, em sua individualidade não são as mesmas, quando estão em conjunto na folha do papel, que parecem nos dizer que muitas estão em processo de quase extinção.

Esta representação da realidade ausente, que encontramos na ideia da imaginação simbólica, podemos presenciar na relação do homem com a natureza através do poema “Economia”, “Bartolomeu Bueno ameaçou botar fogo nos rios:/ - quero ouro, /pois vim inaugurar o ciclo do ouro/neste çertaum (...) o grande acontecimento histórico,/cada índio recebeu de presente uma garrafa/ de cachaça queimada com semente de umburana” (TELES, 2016, p. 71). No poema podemos conhecer um pouco da história de Goiás, seus primórdios que marca a presença dos Anhangueras e a exploração do ouro, além da presença de índios no local, como habitantes do sertão goiano.

A representação síntese, também pode ser percebida no poema “Aldeia Global” que registra a presença dos índios nesse espaço goiano, como os habitantes da terra, “a força dos índios escutando o chão/ Venham os xevantes, craôs e crixas,/ bororos doentes e xicriabás./ E os apinajés, os carajás roídos,/ e os tapirapés e os inás perdidos/ tupis canoeiros e jés caiapós, xavantes guerreiros, fulvos caraós,/ índios velhos, novos, os sobreviventes” (Teles, 2016, p. 59). O contexto dos índios, percebido como sobreviventes de uma grande população indígena, também é um dos elementos que fazem parte dessa imaginação simbólica, *Saciologia goiana*, que traz um conjunto de elementos que montam a representação do cerrado goiano.

Essa imaginação simbólica nos permite perceber o contexto da pecuária, como elemento que marca a localidade como o lugar da tradição da criação de gado, como uma nova forma de exploração econômica da natureza, “não houve mais dúvidas: o gado/ passou a sucedâneo econômico do ouro./E começaram a chegar boiadas e mais boiadas/ para a inauguração do circo do couro/ que continua a funcionar regularmente no Parque da Pecuária, em Goiânia” (TELES, 2016, p. 72). Isso acrescenta que a criação de gado é uma das principais economias locais, que passa a funcionar anualmente no Parque da Pecuária.

Outro elemento presente na obra, como representação de uma realidade ausente, mas sentida através das imagens que o poema “Economia” nos fornece é a agricultura, que juntamente com a pecuária, traz outra força na economia goiana, “os antigos goianos foram tocando/ a sua rocinha de milho e arroz, / entremeada de pés de feijão, / quiabo e melancia” (TELES, 2016, p. 72). E dessa forma, o eu lírico mostra o tipo de cultivo que se planta nessa terra. Acrescenta a informação sobre a preferência do que se come, e não se pode faltar na mesa desse povo do sertão goiano, a combinação do arroz com feijão, angu e o quiabo.

A imaginação simbólica também é sentida pelas imagens que representam o cerrado goiano, sentido através do poema “Manifesto da cozinha goiana” nele é possível conhecer a gastronomia de um povo, como o arroz como pequi e guariroba, “Ah! O arroz com guariroba, o arroz maria-isabel! / o arroz-de-moça-pobre, o delícia, o casadinho, / o arroz feito com suã, o fulvo arroz com pequi! E o feijão frito e pagão, feijão-caipira ou tropeiro, tutu de arroz e feijão?” (TELES, 2016, p. 99). O eu lírico traz o arroz e o feijão, como o casadinho perfeito que os goianos apreciam como o trivial nos almoços do dia-a-dia.

E ainda através do poema “Manifesto da cozinha goiana” no subtítulo “1. Os bichos”, é possível conhecer os animais dessa região, que estão presentes na imagem de bichos, aves e peixes, como parte do cardápio da culinária “Filé de capivara/ farofa de tutu/ churrasco de queixada/ fígado de anta e miúdos/ de veado-mateiro (...)inhambu, codorna, perdiz, pomba-de-bando...tudo se faz e come com requinte e sabor...Piracanjuba ao forno, pirapitinga frita/ e pacu recheado” (TELES, 2016, p. 98). Nisso se tece, não só os animais, mas também a preferência gastronômica sobre cada corte de carne, e a tendência em saborear as carnes que a natureza do cerrado oferece ao homem.

Além das comidas, podemos conhecer as frutas típicas dessa região, através do poema “Frutas do cerrado”: “as frutas mais doces, as muitas/ tipo caju, mama-cadela, / araticum, ingá, marmela-/da de cachorro, gabioba/ (até palmito de gueroba)/ murici, guapeva, araçá/ e mais jatobá, gravatá, o negro da jabuticaba, o doce cheiro de mangaba, o fulvo sol do pequi...” (TELES, 2016, p. 141). O eu lírico monta o poema com as frutas, como o verdadeiro pomar que remeta à sua origem, o cerrado. E, nisso, traz as mais variadas espécies de frutas, em cores, sabor, textura, e formas em diversos contornos.

Além disso, é possível perceber nessa imaginação simbólica, como é o comportamento das pessoas e a articulação dos sons da sua fala, ao pronunciar as palavras, por meio do poema “Linguagem”: “faço boca-de-pito para a fala/ descansada da gente que proseia/ que faz questão de prostrar na sala/ sob o silêncio oleoso da candeia/ e ponho assunto no homem que se cala/quando a viola do sertão ponteia/ na fiúza do amor como uma bala/ zunindo no clarão da lua-cheia” (TELES, 2016, p. 39). O eu lírico reproduz o jeito particular que o goiano expressa sua fala. Além disso, mostra esse povo como “gente descansada”, que gosta de estender uma conversa, e quando o assunto se esgota, instiga o outro a falar e nisso vai costurando uma prosa. Trouxe também, que a viola é uma das apreciações culturais dessa gente que gosta de tocar uma viola.

E muitas outras informações sobre esse povo do sertão goiano, podem se notar em suas tradições das festas religiosas; dos principais animais que reinam nessa fauna; da diversidade de plantas, que nascem nesse solo tão quente e seco. Sem falar das histórias que se contam, do saci, da sereia, do caipora, negro-d’água, Iemanjá, como uma tradição oral dos mais velhos para os mais novos.

E dessa forma, vamos percebendo a realidade ausente, que se torna presente na imaginação das pessoas que não conhecem Goiás. Através dessa imaginação simbólica, *Saciologia goiana*, o mundo se torna pequeno, todas as pessoas têm acesso a essa imaginação. Por isso, é possível perceber a obra como um verdadeiro símbolo do sertão goiano, pois ela está cheia de requinte de detalhes que expressam o comportamento, a cultura, e o imaginário coletivo do povo do sertão goiano.

Após a abordagem à obra, percebemos que as imagens que compõem o texto, montam um verdadeiro cenário de uma representação de uma realidade ausente, mas que se mostra presente pelo recuso da imaginação, que traz as imagens que compõem o cerrado goiano.

Outro aspecto que evidenciamos é que essa obra funciona como uma verdadeira síntese simbólica e são uma constelação de imagens que conectadas às plantas, às frutas e frutos, aos animais, ao ambiente, à cultura e ao comportamento e relações do povo do cerrado goiano.

Esse conjunto de imagens constituem traços que podemos reconhecer a obra *Saciologia goiana* de Gilberto Mendonça Teles como uma verdadeira imaginação

simbólica, através dela qualquer pessoa do mundo tem a possibilidade de conhecer o cerrado de Goiás.

Com isso, podemos compreender que esta análise pode se apontar como o estudo que comporta a literatura e o meio ambiente, que podemos chamar de ecopoesia, uma vez que os poemas trazem uma representação de uma realidade de comportamento do homem com a natureza que importa em impacto ambiental, se servindo como material de relevância científica, uma vez que contribui para o avanço do conhecimento, na área da literatura, e outras áreas do conhecimento que utilizam a literatura como meio de extrair uma realidade ausente.

II - O IMAGINÁRIO NA POESIA DE GILBERTO MENDONÇA TELES

Neste capítulo abordaremos o poema “O Mato Grosso de Goiás” de Gilberto Mendonça Teles, em sua obra *Saciologia goiana*, explorando sua gênese e algumas ideias homólogas à teoria do imaginário de Gilbert Durand. Ainda dentro desta obra, exploraremos o poema “Linguagem”, como a imagem da voz performática que canta o cerrado goiano. Além desses poemas, analisaremos também “Frutas do cerrado”. Nele, exploraremos a imagem dos elementos da natureza como a terra, o homem e as frutas do cerrado.

Buscaremos extrair da força dessas imagens o inesgotável, atualizado pela imaginação dinâmica. Seguindo o método da fenomenologia, pelo recurso do devaneio de Bachelard, no sentido da construção poética das imagens que aparecem no próprio texto.

2.1- O Mato Grosso de Goiás na imagem do regime diurno de Durand

Em *Saciologia Goiana*, destacamos o poema “Mato Grosso de Goiás”, de Gilberto Mendonça Teles, por nos chamar a atenção às quantidades de árvores que lança no poema, como um verdadeiro inventário ambiental. Isto justifica o interesse em analisar este poema, enquanto ecopoesia.

Nele, a poesia é um objeto de estudo que abre interesse para vários campos de pesquisa, pois a questão é o meio ambiente e o impacto da ação humana. O objetivo desta análise é buscar o caminho do poeta na leitura das imagens dinâmicas que surgem no corpo do poema e, abordá-las sob a convergência das estruturas dos regimes de Gilbert Durand.

O Mato Grosso de Goiás é um poema de Gilberto Mendonça Teles que se destaca pela sua produção em quatro séries com os subtítulos: Século XVIII, Século XIX, Século XX, e Atualidade, que tentam retratar a problemática da destruição e conservação da natureza.

Ele é o objeto, ponto de partida de análise, em que a forma e o conteúdo estão intimamente ligados, como um fundo que traz à luz a imagem em 3D. É aquele que traz uma dimensão para a face do foi escrito, uma segunda dimensão para o que não escrito,

e uma terceira dimensão para o conteúdo e a sua forma. Assim como Moises (2007, p.26)⁴⁴ nos ilustra sobre as duas camadas de texto:

Em suma: *o texto é ponto de partida e ponto de chegada da análise literária.* Ao desmembramento e à interpretação do texto, é possível (e até aconselhável por vezes) distinguir as duas faces do texto literário: a que aparece graficamente disposta, como um objeto, ou seja, a forma, e a que lhe está implícita, ou seja, o conteúdo ou o fundo (MOISÉS, 2007, p.26).

A análise vai além de entender palavra por palavra, abrange todo um contexto de ideias e sentidos, que vão ganhando espaço na relação do leitor com texto, com seus sentimentos e devaneios que se abrem em cada fenda do texto, que a partir daí se desconstrói e reconstrói em inúmeras leituras.

O poema “O mato Grosso de Goiás”, marca uma originalidade do autor ao conseguir expressar a ideia de movimento que as árvores de Goiás, conseguem fazer entre um século e outro, além de outras abordagens que permitem inúmeras leituras. Esse poema se abre para diversas fendas, como na imagem do labirinto que permite diversas portas e muitos devaneios. Nessa perspectiva, exploraremos a imagem do mato grosso de Goiás, explorando as suas faces através das imagens que vão dando ritmo de leitura e análise.

2.1.1 - A Gênese do poema Mato Grosso de Goiás

O mato grosso goiano é uma microrregião onde tem uma pequena área de floresta tropical, localizada em Goiás. E de acordo com a ilustração do mapa de localização desta região, essa área do MGG é composta por Anápolis, Goiânia e Anicuns. De acordo com a nota de rodapé do poema temos:

Mato Grosso é mata fechada, possível vestígio da Mata Atlântica no interior do país. Em Goiás a expressão “Mato Grosso de Goiás” abrange uma faixa de mata que cobria a extensão de terras que vai de Anápolis a Pirenópolis, Jaraguá e a cidade de Goiás, antiga capital do Estado de Goiás, calculada em 100 km de largura por 400 de extensão. Não se deve confundir com o nome dos Estados de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul. Sobre este poema, que mostra visualmente o desmatamento da região com a diminuição das madeiras de lei e o aumento dos capins na pastagem, o Maestro José Eduardo Morais compôs um poema sinfônico que acompanha o desmatamento ao diminuir o número de instrumentos musicais ao longo das quatro partes do poema, chegando na última a um quarteto com piano (TELES, 2016, p. 63).

⁴⁴ MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. São Paulo: Cultrix, 2007.

Com o desbravamento de Goiânia em 1940 e a construção de Brasília, o ritmo acelerado do progresso dá lugar para o novo MGG, uma região que abarca Ceres, Rialma, Goianésia e Jaraguá.

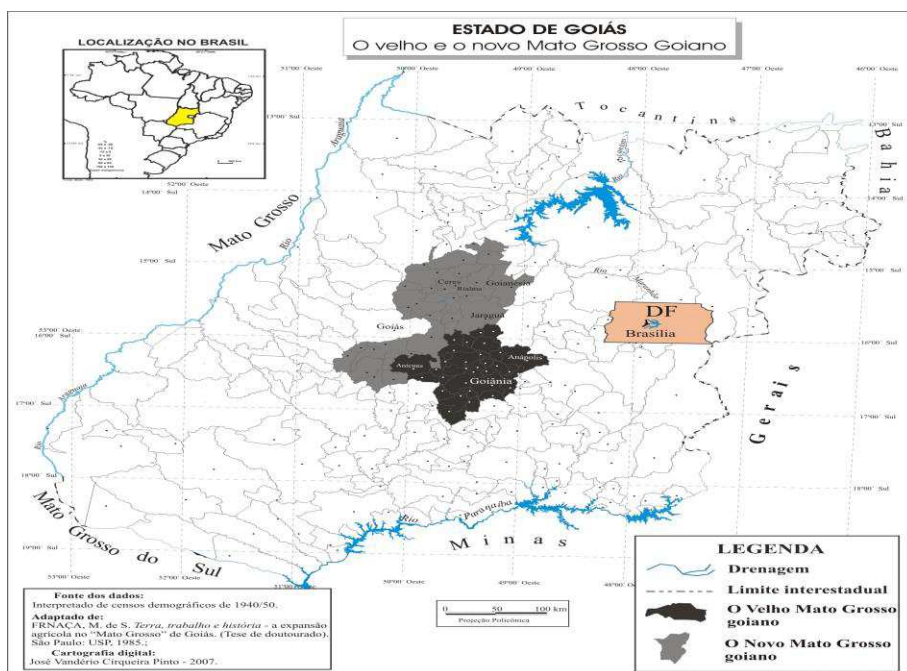


Figura 1- O Mato Grosso de Goiás

Fonte: <https://observatoriogeogoiás.iesa.ufg.br/n/29802-mapas>

Este mapa nos traz uma visão clara sobre o desmatamento que dá lugar ao progresso, mudando a situação ambiental da microrregião “O Mato Grosso de Goiás”, em que os registros nos apontam para uma região exuberante de mata com árvores gigantes formando uma barreira verde, como nos traz Lais Marques Fernandes Vieira⁴⁵ ao descrever o mato grosso goiano como:

em 1937 criado o primeiro parque nacional, o de Itatiaia (Drummond, Franco & Oliveira, 2010) (...) Todavia antes mesmo da criação deste Parque o advogado Carlos Pereira de Magalhães, mudou-se para Goiás em 1918 e dedicou-se a compra de uma fazenda de 135 mil hectares nos confins das Matas de São Patrício perto do Rio das Almas, região norte do Mato Grosso Goiano - MGG, em relatos de cartas escritas entre 1918 e 1925 ele menciona inúmeras aventuras e observações do MGG e chega a sugerir para o governo goiano a criação de um parque nacional no local devido a exuberância de mata com árvores gigantes, formando uma barreira verde que contrastava com a paisagem típica do Cerrado com o abrigo de uma fauna exuberante em perigo

⁴⁵ VIEIRA, Lais Marques Fernandes. A conservação florestal na antiga sede da Colônia Agrícola Nacional de Goiás, Norte do Mato Grosso Goiano. Mestrado em andamento pela Universidade Estadual de Goiás. Brasil. laismvieira@yahoo.com.br. Artigo disponível em: anais.unievangelica.edu.br/index.php/sncma/article/download/184/165/ acesso em 03/05/2018.

eminente pela devastação que já iniciava pela abertura de estradas iniciais ligando as minas de Crixás a Jaraguá (DUTRA E SILVA, 2017).

Esta exuberância também encanta o escritor, despertou o interesse em escrever um poema intitulado como “O Mato Grosso de Goiás”. Em conversa com ele sobre sua motivação e a origem do poema, diz que em uma de suas andanças, despertou o interesse para escrever um poema que retratasse a representação de uma realidade vivida:

origem do poema ... foi mais ou menos assim. Eu estava dando um curso na pós-graduação de Ponta Grossa, no Paraná. No fim de semana fui ... conhecer as cataratas da Foz do Iguaçu, onde encontrei uma floresta com o nome de cada árvore. Me encantei com os nomes – jacarandá, angico, mogno etc. Voltei ao Rio com aqueles nomes na cabeça, volta e meia pensava neles até que me dei conta de que tinha havido uma floresta que ia da cidade de Goiás à de Pirenópolis, e que os estudiosos denominaram **Mato Grosso de Goiás**. Eu mesmo, quando criança, viajando a cavalo com meu pai, atravesssei por duas vezes (ida e volta) a famosa mata. Aí comecei a pesquisar o nome das plantas e das árvores, das florestas goianas, claro que conhecia muitas delas, a ponto de me gabar que sabia o nome das principais árvores do cerrado. Não esquecer que sou um pe(s)gador (de almas e gentes, pela leitura e pelos anzóis) (GMT, 22/11/2017)

Podemos perceber que apesar do encantamento poético do autor, o poema não nasceu de uma hora para outra. A ideia ficou “martelando” na cabeça dele. Se conectou com o passado, e a maturação o levou a pensar em Goiás e, homologamente, na exuberância de árvores que existia ali. Ao construir o poema, o poeta percorre um trajeto para a construção do texto e ao mesmo tempo para dentro do seu eu, quando ele faz o percurso das cataratas da Foz do Iguaçu, indo para o Rio de Janeiro, e depois em Goiás. E, neste lugar, também transita entre o presente e o passado, na memória dos tempos de criança. Este registro também, serve para observar como se deu a gênese do poema.

Podemos trazer, também, alguns fatores externos, que, indiretamente, estão ligados à obra, como o fato de que ele o autor andava a cavalo, por entre estas árvores. Essa imagem surge como um link aos espaços em brancos, como imagem de caminhos, que vão se formando no poema ao longo dos séculos, como se entre as árvores do poema, lá está ele, com o seu pai, andando a cavalo.

Outro fator que ele trouxe é sobre a floresta goiana, com isso se mostra conhecedor sobre as árvores que fazem parte da mata dessa região. Para isso, pressupõe que gastou horas em pesquisas, selecionando e direcionando sua importância, quando utiliza dos recursos tecnológicos, e destaca algumas árvores em negrito e outras, em fonte comum.

Parece até que o poeta engravidou o texto, e depois que nasceu, registrou seu nascimento e apresentou ao público. Nesse poema, o poeta tece um valor artístico às

árvores, quando lança na folha em branco, um verdadeiro patrimônio da natureza que se encontra em Goiás. Esse valor é sentido tanto no preenchimento da página, quanto nos espaços que vão se formando vazios, ou brancos.

A análise do poema, já começa em seu título, onde encontramos os termos Mato, Grosso e Goiás. No sentido do símbolo “*Mato*”, que traz essa ideia de vegetação composta por uma abundância de plantas, em suas várias espécies e portes, assim como a imagem de um imenso manto verde que cobre o chão goiano.

Nesse mesmo termo, o símbolo é a própria ideia para o verbo “**matar**”, em que o eu lírico, em tempo presente, afirma que mata, na expressão: “mato” que se completa com a informação no complemento do verbo, que então teríamos “o mato grosso” de Goiás. A expressão nos traz a ideia de “**matar o mato que é grosso**”.

Esse sentido sugeri a ideia do poema, em suas séries, que ao longo dos anos, esse manto verde, vai se raleando, clareando e descampando o chão goiano, em que o sentido de grosso, também vai se perdendo, na costura dos tempos, onde tínhamos nos meados do século XVIII árvores altas e densas, temos em atualidades “árvores” na imagem de meras plantações de roças, plantas finas, frágeis e com curta duração de vida.

Em *grosso*, temos o sentido de densidade, de cheio, de largura, volume e consistência. Enquanto grosso, surge esse sentido de blindagem, em que dificulta adentrar ao meio e à sua essência. Mas esse, grosso também pode sugerir, a condensação do que há de melhor dessas árvores, como o grosso da nata que se condensa pelo verde da floresta.

Por outro lado, aliado ao sentido de morte, o que é “o grosso” perde sua força, ao se descampar para uma diversidade desenfreada de interesses. Ele se descampa para diversos campos de interesse, atinge a área da medicina, progresso, comércio, economia, social, política, habitação, sobrevivência, e outros interesses que surgem a todo instante. Esse “grosso” também pode ser visto em mesas e cadeiras, casas, pontes, embarcações, brinquedos, lápis, carroças, pisos, carvão, remédios, madeira bruta, camas, guarda-roupas e em uma diversidade de produtos que ganham o mundo.

Esse poema, então é assim, em suas faces nos mostra o que se escreve sobre ele e o que está por traz dele. Uma face sobre o que foi escrito na página do poema, outra que se registra pelo que não foi escrito, e outra que nos traz os fatores externos para o

conhecimento de sua gênese. Nos chama a atenção pela sua carga de conteúdo e expressão artística, além de refletir sobre o comportamento do homem em relação à natureza.

2.1.2 - O poema em série

O MATO GROSSO DE GOIÁS

1. Século XVIII

AROEIRA aroeira-branca / vermelha atambu **ANGICO** angico-baranco / roxo / vermelho **ANGELIM** angelim-amargoso / araroba / coco / doce / pedra / rajado / rosa almecegueiro **ARAPUTANGA** açoita-cavalos imburana **CUMBARU** breu-do-campo **BÁLSAMO** canela **BARAÚNA** **COPAÍBA** copaíba-branca / vermelha cabrito **CABRIÚVA** carijó cegamachado canjerana **CEDRO** canjica **CAPITÃO-DO-MATO** coração-de-negro canjelim **JENIPAPO/EIRO** **INGAZEIRO** ingá-açu ingá-cipó **GARAPA** calumbi chapada casco-danta **GAMELEIRA** **IBIRAPITANGA** cambiú **CARAÍBA** faveira goiabeira-do-mato embiú embira invira **GONÇALO-ALVES** **IPÊ** ipê-branco / amarelo / roxo / negro **IPEÚVA** imburuçu **JATOBÁ** leite / vermelho **JACARANDÁ** louro **JACARÉ** mutuqueira moreira macaqueiro limoeiro **MARIA-PRETA** marinheiro **LANDI** mutambo mandobeira mandiocão nó-de-porco olho-de-cabra **PAU-DE-GOÍAS** pimenta pau-candeia pau-cetim **PAU D'ALHO** pau-de-curtição. **PEROBA** peroba-rosa **PAU D'ARCO** pau-doce **PAU-D'ÓLEO** pau-de-areia pau-roxo / **FERRO** / rosa / santo pau-de-colher pau-sassafrás **PIÚVA** pombeiro **PAINEIRA** **PITANGUEIRA** **PIÚNA** quina tapororoca **SOBRO** saputá **MOGNO** sapucaia **SUCUPIRA** **TAMBORIL** timbiúva **VINHÁTICO** vaqueta **BARRIGUDA** guatambu caiapó mangabeira **PITANGA** pina catitanga canela-de-velho papiro fruta-de-macaco osso-de-anta catinga-de-cutia pindaíba **GUAPEVA** canela-gomosa farinha-seca **INGÁ-MANSO** roncador sangra-d'água pé-de-branco caixeta **PINHEIRO** orelha-de-burro João-mole **MARFIM** **CABRIÚVA** carvoeiro freixo carnaúba uarirova guarirova guaritoba gariroba garitoba gueroba **MAÇARANDUBA** árvore-de-preguiça **CASTANHEIRO** **CEREJEIRA** **CARADAI** guariroba palmito **FIGUEIRA** **TAMARINDO** piteira **JEQUITIBÁ** mulungu **TAQTUMÃ** **CAJAZEIRA** canil

- 63 -

Figura 2 O Mato grosso de Goiás Séc XVIII

2. Século XIX

AROEIRA aroeira-de-bugre / de-campo **ANGICO** imburana
angelim-de-espinhos / de-folha-larga almecegueiro
CUMBARU barabatimão **BÁLSAMO** açoita-cavalo
cajica **CABRIÚVA** carijó **CEDRO** coração-de-negro
caparrosa-do-campo **INGAZEIRO** **JENIPAPEIRO**
GARAPA calumbi faveira **CAPITÃO-DO-MATO** cangelim
CARAÍBA goiabeira-do-mato **CAMELEIRA** **GONÇALO-ALVES**
embiú embira **IPÊ** ipê-branco/amarelo/roxo/negro
peúva imburuçu **JATOBÁ** mutuqueira louro
moreira **JACARANDÁ** macaqueiro **MARIA-PRETA** **LANDI**
marinheiro **PAU-D'ARCO** mandobeira **PAU-D'ALHO**
mandiocão nó-de-porco olho-de-cabra
PAU-DE-GOÍAS pau-candeia pau-de-areia pau-de-colher
pau-roxo / **FERRO** / rosa / santo pombeiro **PAINEIRA**
piúma pitangueira piúba **PEROBA** obro saputá
SUCUPIRA tapororoca sapucaia **TAMBORIL**
VINHÁTICO **BARRIGUDA** mangabeira timbiúva
guarirova guariroba gariroba gariroba gueroba
capitanga canela-de-velho caiapó fruta-de-macaco
osso-de-anta catinga-de-cutia pindaíba
farinha-seca **JEQUITIBÁ** pé-de-pato-branco orelha-de-burro
sangra-d'água **MARFIM** **CABRIÚNA** João-mole
freixo papiro pinheiro carvoeiro
árvore-da-preguiça carandai **CEREJEIRA** guariroba

- 64 -

Figura 3 O Mato Grosso de Goiás Século XIX

3. Século XX

aroeira-de-bugre	aroeira-de-capoeira	ANGICO
areoira-do-campo	angelim-de-espino	atambu
almecegueiro	CUMBARU	breu-de-campo
barbatimão	canjica	GARAPA
imburana	CEDRO	caparrosa-do-campo
JENIPAPEIRO	ingá-cipó	faveira
casco-danta		cambiú
goiabeira-do-mato	CARAÍBA	CAMELEIRA
cabriúva-do-campo		folha-de-bolo
PAU-D'ARCO	MARIA-PRETA	mandobeira
lixreira	JATOBÁ	landi
radiocão	nó-de-porco	pau-candeia
pombeiro	JACARANDÁ	piúva
sapucaia	canela-de-velho	fruta-de-macaco
SUCUPIRA	carandaí	sangra-d'água
osso-de-anta		catinga-de-cutia
guariroba	gariroba	guero
caipó	canela-gomosa	orelha-de-burro
freixo	JEQUITIBÁ	pinheiro
árvore-da-preguilça		papiro
pau-terra	lobeira	araticum
canela-de-ema	pequizeiro	TAMBORIL
faveira	aroeirinha	banana-de-macaco

- 65 -

Figura 4 O Mato Grosso de Goiás Século XX

4. Atualidade

babaçu	babaca	bacuri	capim-branco	capim
sempre-verde	capim-bananeirinha	capim-meloso	AROEIRA	
capim-jaraguá	catigueiro-roxo	pau-terra		
capim-gordura	TAMBORIL	capim-membeca		
capim-colonião	capim-brachiaria	PAU D'ARCO		
lobeira	pequizeiro	araticum	cortiça	
capoeirão	capim-bengo	capim-puba	SUCUPIRA	
faveira	capim-navalha	lixreira	fedegoso	
mangabeira	aroeirinha	guariroba	JATOBÁ	
arroz	feijão	milho	arroz	feijão
soja	soja	soja	soja	soja
guariroba	gariroba	guero	guero	
derru	derru	derru	derru	
bada	bada	bada	bada	
v coi ara	v coi ara	v coi ara	v coi ara	
le- nha	le- nha	le- nha	le- nha	
queimada	qu'imada	q'im'd	q'i'a'a	qué'l'm'áda
aceiro	aceiro	aceiro	aceiro	A ZERO

- 66 -

Figura 5 O Mato Grosso de Goiás Atualidade

O poema é composto por nomes de árvores típicas do cerrado goiano, em que o escrito põe em evidência as árvores que estão a caminho da extinção. Como no devaneio de Bachelard, diante da folha em branco “Esse devaneio é um devaneio que se escreve ou que, pelo menos, se promete escrever. Ele já está diante desse grande universo que é a página em branco. Então as imagens se compõem e se ordenam. O sonhador escuta já os sons da palavra escrita” (BACHELARD, 1996, p. 6)⁴⁶. É assim para Gilberto Mendonça Teles, seu devaneio utiliza do recurso da folha em branco, e recursos gráficos, que dão ao seu imaginário poético, um mergulho artístico profundo, rizomático, que liga o homem ao seu eu e ao seu universo ecológico.

Ao utilizar do recurso gráfico das palavras na página em branco, temos um leve movimento nas páginas que fazem com que as espécies desaparecem ao longo dos séculos, o que vai modificando os espaços e a junção de palavras que sugerem uma massa que povoa o poema. Nisso, olhando por cima dele, e em seu interior, é possível perceber que os substantivos se unem formando essa massa.

Esses movimentos soam como uma força centrífuga e centrípeta. Enquanto força centrípeta o movimento atua para o corpo do texto, se conecta com a estrutura do poema, seu plano de expressão e, suas imagens. Enquanto força centrífuga a força é direcionada para fora do poema, ela não é reação da força centrípeta, mas uma reação que acontece entre o leitor e a leitura do poema, a leitura leva o leitor para fora do poema, para o mundo exterior, conecta suas primeiras imagens a outras infinitudes de imagens relacionadas com o contexto exterior, assim como analisamos o poema em seu conjunto de imagens, que não comportaram uma experiência vivida somente dentro do poema, mas foi capaz de sair do poema e mostrar a relação do homem com a natureza.

A força centrípeta é percebida no negrito das palavras, quando a palavra deixa de estar em claro e passa a negrito, e seu próximo passo é ser levado para fora do poema, desestabiliza a ecologia. Essa força, também se passa de um século a outro. São expelidos, na passagem do final do século XVIII, para o século XIX, continua na passagem para o segundo segmento, Século XIX. Podemos observar que as imagens de árvores raleiam o espaço da página. As madeiras de lei escasseiam, sendo substituídas por madeiras secundárias e por espaços brancos. E, nestas circunstâncias, além de instaurar o poético,

⁴⁶ BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

que se encontra nas duas faces do texto, essa força passa a veicular a concreta semântica da negatividade, à proporção que substancializa o estado de vazio das florestas, que outra coisa não é que a própria devastação.

Essa degração no terceiro segmento, Séc.XX, mostra que as madeiras de lei, se misturam às madeiras brancas, e se tornam muito escassas. São substituídas por outras que se apresentam em menor qualidade e são trocadas por arbustos típicos do cerrado, que nem para porões servem. São marcadas nos espaços em brancos do poema, que se ampliam a fim de patentear o estado de devastação a que o homem submete as florestas, e as árvores são totalmente dizimadas.

Ela mostra uma satelização composta pela ideia de nomes, que se organizam no espaço da página do poema, num pluralismo vertical que se encontra num pluralismo horizontal, marca um lugar labiríntico, paradisíaco, paraíso terrestre, sagrado, no qual se evoca Deus.

Por outro lado, se a natureza é o sagrado, o que vemos é o profano que vai ganhando espaço pelo desaparecimento das árvores, com isso vai surgindo o profano na página do poema entre o claro e o escuro, nas escritas das palavras e o fundo da página. O profano está entre a caixa alta e caixa baixa, onde as árvores desaparecem, como por exemplo em “AROEIRA”; em caixa alta e em caixa baixa a “aroeira-branca”. Em caixa alta, a palavra AROEIRA em caixa alta atinge o mais alto de sua expectativa de vida, semelhante a quem está no alto de uma evidência para uma catástrofe.

Nesse recurso de caixa alta e caixa baixa, a imagem ganha dimensão na própria página do poema, ela diminui, cresce e desaparece. As palavras de caixa baixa são as que têm a tonalidade clara, luminosas como a vida, que trazem a imagem de uma planta ainda viva “aroeira-branca”, e converge para uma potência de sobrevivência da natureza.

Estas imagens de palavras luminosas, que aqui chamamos de palavras em escrita caixa baixa, é justificada pela escolha do recurso gráfico da escrita, também apresentam uma estrutura heroica do imaginário, a luta da palavra em caixa baixa para não chegar ao estágio de caixa alta, como a imagem da luta do meio ambiente pela sobrevivência, diante da degradação da natureza, é uma questão de heroísmo, “uma vitória sobre o destino e sobre a morte”, no dizer de Pitta (2005, p. 26).

Na estampa da primeira página, da série do poema, temos a imagem desse mato grosso de Goiás. Considerando 165 (cento e sessenta e cinco) representações de árvores do cerrado goiano, dentre estas, 108 estão escritas em caixa baixa e 57 em caixa alta, formando uma antítese entre claro e escuro e, palavras compostas e simples.

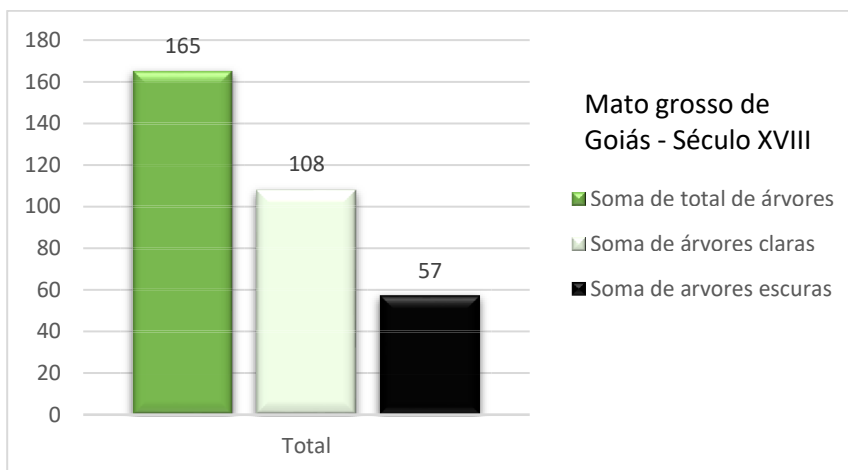


Figura 6 O Mato grosso de Goiás no Século XVIII

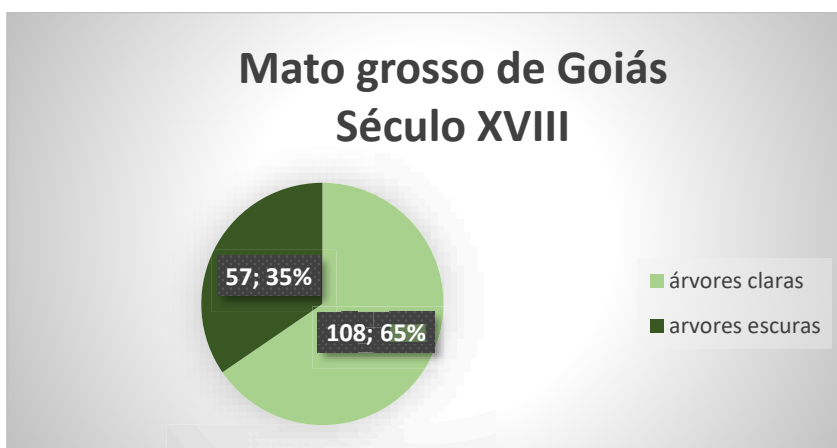


Figura 7 porcentagem do mato grosso de Goiás no Séc XVIII

Pelas imagens do gráfico, no Século XVIII, de um total de 165 (cento e sessenta e cinco) árvores, 35% (trinta e cinco por cento) já estão chamando atenção na página do texto. Dessas árvores em caixa alta temos:

AROEIRA, ANGICO, ANGELIM, ARAPUTANGA, CUMBARU, BÁLSAMO, BARAUNA, COPAÍBA, CABRIÚVA, CEDRO, CAPITÃO-DO-MATO, JENIPAPO/EIRO/, INGAZEIRO, GARAPA, GAMELEIRA, IBIRAPITANGA,

CARAÍBA, GONÇALO-ALVES, IPÊ, IPEÚVA, JATOBÁ, JACARANDÁ, JACARÉ, MARIA-PRETA, LANDI, PAU-DE-GOIÁS, PAU D'ALHO, PEROBA, PAU D'ARCO, PAU-D'ÓLEO, FERRO, PIÚVA, PAINEIRA, PITANGUEIRA, PIÚNA, SOBRO, MOGNO, SUCUPIRA, TAMBORIL, VINHÁTICO, BARRIGUDA, PITANGA, GUAPEVA, INGÁ-MANSO, PINHEIRO, MARFIM, CABRIÚVA, MAÇARANDUBA, CASTANHEIRO, CEREJEIRA, CARADAÍ, PIGUEIRA, TAMARINDO, JEQUITIBA, TAQTUMÃ, CAJAZEIRA.

A primeira árvore a ser citada é a aroeira, conhecida pelas suas propriedades medicinais e benefícios diversos. Com folhas penadas, com odor de pimenta, é explorada pela sua madeira compacta, pelo fruto, e tintura. Conhecida por ser a mais resistente do Brasil e dura cerca de 100 anos. Essa imagem da aroeira ganha dimensões em sentidos dinâmicos, que se encontra no contexto criativo em que ela se encontra. Temos, por exemplo, o registro dessa árvore em *Vidas Secas* de Graciliano Ramos, em que sua imagem traz o sentido de esteio:

- An! A casa era forte. - An! Os esteios de aroeira estavam bem fincados no chão duro. Se o rio chegasse ali, derrubaria apenas os torrões que formavam o enchimento das paredes de taipa. Deus protegeria a família.

- An! As varas estavam bem amarradas com cipós nos esteios de aroeira. O arcabouço da casa resistiria à fúria das águas. E quando elas baixassem, a família regressaria. Sim, viveriam todos no mato, como preás. Mas voltariam quando as águas baixassem, tirariam do barreiro terra para vestir o esqueleto da casa (RAMOS, 2018, p. 31).⁴⁷

Neste episódio, a aroeira está conectada à casa, na representação de sua força que suporta a fúria das águas, e dá guarida à família, pois a convicção é que se pode regressar à casa após o temporal. Já no poema, na série *Século XVIII*, ela está entre outras árvores, fazendo parte daquelas escritas em caixa alta, o que sugere um contraste às que estão escritas em caixa baixa.

O recurso da caixa alta ou caixa baixa dá ênfase às palavras no poema, na intenção de deixar claro, que alguns nomes de árvores em maiúscula estão quase no caminho da extinção, como a exemplo a AROEIRA. Além disso, parece trazer essa ideia, de que elas são muito utilizadas nas construções.

⁴⁷ RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Disponível em :< <http://lelivros.love/parceiros/>> Acesso em 04/05/2018.

Quando ela está em caixa alta, é possível percebê-la no espaço do poema, do século XVIII para o XIX, e na passagem para os outros séculos, ela parece realmente desaparecer. Isso sugere um sentido de queda, ou morte desta espécie, que em caixa baixa vai trocando suas subespécies, entre as aroeiras no século XVIII temos aroeira-branca/vermelha, atambu; no Século XIX: aroeira-de-bugre/de-campo; no Século XX: aroeira-de-bugre, aroeira-de-capoeira. Na Atualidade, as aroeiras em caixa baixa não existem, dão lugar apenas a aroeira em caixa alta.

Nessa imagem da aroeira, e das outras árvores na mesma situação, que somem do espaço do papel, temos a nítida impressão de sua queda, de sua extinção, enquanto árvore forte, que traz muitos benefícios aos seres humanos. Nessa representação, temos em Durand o símbolo catamórfico que traz esse sentido:

A queda aparece mesmo como a quintessência vivida de toda a dinâmica das trevas, e Bachelard tem razão em ver neste esquema catamórfico uma metáfora realmente axiomática. Verificaremos, de resto, que esta metáfora é solidária dos símbolos das trevas e da agitação. (...) o recém-nascido é de imediato sensibilizado para a queda: a mudança rápida de posição no sentido da queda (DURAND, 2002, p. 112).

Na dinâmica de atribuir convergências para vários sentidos, no poema o isomorfismo de queda, pode sugerir essa experiência de mudança brusca na imagem da vida para a morte. Pois ao longo do poema, as árvores na imagem antitética vida-morte, vão desaparecendo do poema, quando saem do recurso de caixa alta para caixa baixa. A árvore, assim como a queda, no regime diurno da imagem, parece ser essa queda ligada à imagem de morte, que nos impacta com a realidade que vai surgindo diante da imagem claro e escuro, que monta a página.

Esta imagem surge na imaginação e nos leva a vários devaneios, assim como Durand nos ilustra falando sobre o símbolo nictomórfico, “Os símbolos nictomórficos são, portanto, animados em profundidade pelo esquema heraclítico da água que corre ou de cuja profundidade, pelo seu negrume, nos escapa, e pelo reflexo que redobra a imagem como a sombra redobra o corpo” (DURAND, 2012, p.111). As árvores no escuro de seus nomes soam como o negrume, que nos conduz para a ideia de profundidade e nos leva a refletir sobre o contexto do sofrimento da natureza, que tenta sobreviver às intempéries do tempo e do comportamento do homem que monta esse descampado, como um branco que ganhando espaço no poema.

As palavras montam imagem de escuro no claro, que parece conduzir o ser ao seu escuro, à sua intimidade, que conduz o leitor-receptor a um imaginário de profundidade, de descida interior, transformando a morte da natureza, em momento de reflexão e mudança, sob um aspecto do esquematismo transcendental, do eufemismo que Durand (2002, p.413) diz ser a estrutura da imaginação, que integra nesse espaço aspectos afetivos, “elevação dicotomia transcendente, inversão e profundidade íntima e poder infinito de repetição... e que qualquer processo imaginário se reabsorve em última análise em uma topologia fantástica”. Essa imagem do claro escuro, também é assim trajeto do espaço íntimo do ser que o conduz à dimensão do profundo, provocando sua catarse e transformação.

O escuro, também traz esse sentido caracterizado pela noite, que também expressa angústia, como relativos à situação de trevas, que induz à decadência, relação que se estende no poema “O Mato Grosso de Goiás”, as árvores em formas de palavras visuais, em seu escuro, caminham para o declínio de sua existência, enquanto ser ecológico.

Esse ser ecológico enquanto poema, enquanto palavra parece sugerir que também é natureza entre a vida e a morte, e pode passar a ser percebida como a surrealidade que (MAFFESOLI, 2010, p. 80) ilustra como objeto de representação, “A natureza, então, não é mais um objeto inerte a representar e, depois, a explorar, mas sim uma surrealidade vivente. Aqui estamos no cerne da solidariedade orgânica própria da sensibilidade ecológica”. Essa sensibilidade ecológica é montada a partir de um imaginário que se constrói no poema, em que a natureza, em escuro, grita por sobrevivência e a natureza, em claro, tenta se manter em equilíbrio.

O Grosso do Mato de Goiás, já não é tão grosso, e vai se esvaecendo, sugerindo imagem de árvores em extinção, como queda para a morte. Imagens que se convergem em queda, árvores visualizadas em caixa alta, que caem para a morte, passando de um estágio de raridade para o estágio de esquecimento, de vida à morte, também como um processo de saturação e dominação, o limite da própria existência do verde.

Entre o escuro e o claro, percebemos um movimento que faz ampliar um branco no papel, como um esquema do animado do símbolo teriomórfico⁴⁸, que a imaginação

⁴⁸ O resumo abstrato espontâneo do animal, tal como ele se apresenta à imaginação sem as derivações e as especializações secundárias, é constituído por um verdadeiro esquema: o esquema do animado. Para a criança pequena, como para o próprio animal, a inquietação é provocada pelo movimento rápido e indisciplinado. Todo animal selvagem, pássaro, peixe ou inseto(...) Uma das primitivas manifestações é o

nos oferece, pode ser percebido na imagem da árvore também, pelo seu movimento que faz na página do texto, de cair, de estar em derrubada, de se afastarem, de criar espaços entre elas. E, ao mesmo tempo, de sair da página e se conectar com outros universos, exterior a ela. Essa imagem árvore é o abstrato espontâneo do símbolo teriomórfico, que se movimenta em agitação e transcende seu próprio eu e, impacta nos insumos para o verde, para o mundo farmacêutico, para a gastronomia, as construções, os utensílios domésticos.

Nesses contextos da árvore ser percebida em seus derivados, parece trazer a ideia de uma árvore em queda de morte, se posiciona bruscamente em vida, através de seus isomorfismos, assim como ilustra Durand, sobre os primeiros gestos do recém-nascido do símbolo catamórfico, “A queda estaria assim do lado do tempo vivido. São as primeiras mudanças desniveladas e rápidas que suscitam e fortificam o engrama da vertigem” (DURAND, 2002, p. 112). Além disso, a ilustração nos traz o contexto da queda, enquanto tempo vivido, e todo seu contexto que vem à memória o porquê do tombo, como aconteceu e as consequências. Podemos nessa ideia, considerar a árvore, sobre o contexto do porquê ela foi derrubada, como aconteceu, e as consequências do desmatamento. E, ainda podemos sugerir, que houve a queda porque o homem descobriu as infinitas utilidades da árvore, e aconteceu desmedidamente, sem nenhum planejamento, e as consequências são estas que a própria natureza reclama, em suas ações que são chamadas de “caso fortuito da natureza”.

Essa imagem catamórfica parece trazer um sentido questionador sobre a relação do homem com a natureza, ao trazer a ideia de que o homem derruba a árvore para utilizá-la em outros objetos. E ainda, no sentido de rever suas práticas em relação ao meio ambiente, pois, até então, esse parece ser o único caminho a seguir, o da tradição, enquanto muitos movimentos mostram outros comportamentos sustentáveis, de maneira a evitar a derrubada da árvore.

A queda da aroeira tem assim esse sentido de um tempo vivido, momento em que se foi desgastando por ser bem lembrada em muitas profissões quando se pensava em construir alguma coisa. Ela viveu e se deu até chegar sua quase extinção.

formigamento, "imagem fugidia mas primeira?". Não retenhamos pela etimologia da palavra o trabalho das formigas que aparenta a imagem destas últimas à da serpente fossadora. Conservemos do formigamento apenas o esquema da agitação, do fervilhar é mais sensível ao movimento que à presença formal ou material (DURAND, 2012, p. 73).

No poema, a memória trouxe o tempo vivido da aroeira, ao longo dos séculos XVIII até atualidade. Foi capaz de trazer seus momentos de glória, quando se serviu de madeira para as grandes construções, e a sua derrocada, quando o desgaste desmedido e sem planejamento trouxe sua escassez.

Essa imagem de glória da aroeira, e das outras árvores, pode ser notada na topografia do poema, no contexto da série Século XVIII, para a atualidade, na imagem da densidade, tanto para a página do poema, que podemos considerar como o chão das árvores, quanto para a própria árvore que vai perdendo sua quantidade de massa e volume.

Ao olharmos para as primeiras árvores, percebemos que elas são densas, altas, duradouras, potentes, diversificadas em nutrientes e utilidades. Já em atualidades, a maioria é de porte baixo, fina, de temporão, e são específicas em nutrientes e utilidades. E ainda, no fim do poema, a última imagem desenhada é a do ZERO, como marca de um tempo que chega a zero, dessas potentes árvores.

Já, na última parte do poema, as madeiras de lei, praticamente desaparecem. Das 57 que figuravam no primeiro movimento, só restam 5. As madeiras nobres e as brancas, totalmente extintas ao final do poema, são substituídas por plantações de cereais, que, em grosso modo, não é caracteriza como árvore, e sim plantações. Além de realçar a palavra queimada, transformando o poema em chamas e, à medida que os fonemas vão desaparecendo, e reduzindo-se em cinzas.

Da mesma forma, a palavra ZERO se interliga aos espaços em branco, que se materializam e aceleram, de forma ideogrâmica, como na imagem do ritmo da destruição. A série atualidade se posta na página do poema em um espaço de não mais floresta, mas de algumas plantações, que estão em poda, em corte e em chamas.

A imagem “derrubada” se comporta na posição de uma caída de árvores, tanto na posição visual, quanto na sonoridade da imagem. No mesmo sentido, a palavra imagem “coivara”, parece receber um impulso de coice e vara, como se a própria natureza estivesse à mercê de apanhar do homem, em coices e varas. Em seguida a palavra “lenha” ganha a imagem de lenha cortada, se apresenta separada, como uma semelhança de lenha empilhada, pronta para a queimada.

E nisto, o ideograma, a palavra imagem, aquela que se escreve desenhando a ideia que se quer transmitir, se apresenta em labaredas de chamas, que consome a natureza, e

como uma força centrífuga se metamorfoseia em imagem “aceiro”, como eliminação de vegetação, a zero, a nada.

A queda a nível zero das árvores, pode ser percebida pela ação do homem, que apesar de não estar nas linhas do poema, está nas entrelinhas, na face não escrita do texto, que faz acontecer as derrubadas, a coivara, a lenha, a queimada, o aceiro até chegar a devastação total. Nesta parte do poema, também temos a imagem de velhas práticas de devastação, que se repetem na imagem cíclica do calendário agrícola.

Nessas práticas, o que nos chama a atenção para a derrocada, são as velhas tradições dos desgastes desenfreados da natureza, e isso sugere a aproximação da ocular objetiva para essa tendência, que vem se repercutindo ao longo dos anos, e que se agiganteia em um olhar para as preocupações de sustentabilidade e preservação ambiental.

A imagem do gigantismo pode ser entendida como essa ideia de diminuir todos os outros elementos do universo, e fazer crescer, aquela que a lente objetiva focalizou, e deu relevo, para ser olhada em minuciosidade, em detalhes nunca percebidos, quando estava sob a mesma proporção de importância, que os outros elementos do universo observado.

Sob a perspectiva da lupa, que se estende para as árvores, todas as outras coisas se tornam minúsculas e embaçadas porque a preocupação agiganteia-se para o ecossistema e, para as árvores que estão a caminho da extinção. Elas parecem que estão exprimindo uma dor gigante, essa que sugere alcançar os olhos da humanidade e abrir um diálogo sobre o problema ambiental que se põe à mesa.

Isso nos leva a questionar a intempestiva ação do homem no desmatamento, que põe em risco a sua própria sobrevivência e a de seu planeta. Essa ação que pode ser percebidas como absurda, em que ele destrói a si e a toda uma geração que vem pela frente. Essa é a nossa herança, passada de geração a geração. Nietzsche (2018, p. 2)⁴⁹ traz para reflexão em Zarathustra, esse comportamento do homem como o absurdo e sem-sentido:

Uma centena de vezes, até agora, extraviaram-se e enganaram-se tanto o espírito como a virtude. Sim, uma tentativa foi o homem. Ah, quanta

⁴⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zarathustra*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. Disponível em: < <http://lelivros.site/>> Acesso em: 08/05/2018.

ignorância e quanto erro se encarnaram em nós! Não apenas a razão de milênios — também a sua loucura irrompe em nós. É perigoso ser herdeiro. Ainda lutamos palmo a palmo contra o gigante acaso, e sobre toda a humanidade reinou até agora o absurdo, o sem-sentido (NIETZSCHE, 2018, p. 2).

A reflexão se debruça para as atitudes do homem, sobre suas ignorâncias e erros sem sentido, que ele vive a acometer a todo instante. Ele profana a seu próprio ecossistema, quando o destrói. Essa relação do homem com a natureza, vem desde Gênesis, no capítulo 1(um) versículo 29 (vinte e oito) quando Deus lhe entrega a natureza para cuidar, para seu mantimento, “E disse Deus: Eis que vos dei toda erva que dá semente, que está sobre a face de toda a terra, e toda árvore, em que há fruto de árvore que dá semente; ser-vos-á para mantimento”. É essa a herança que deve ser passada, a de cuidar para que se tenha no futuro o benefício do alimento e, da sobrevivência de um modo geral.

Na imagem do gigantismo, o que se amplia na verdade não é uma natureza em seu estágio de encantamento, mas essa que padece e abre sua dor para a compadecência do universo, para que se busque soluções, em mudança de comportamento global, em práticas que busquem preservar e ampliar o que a natureza oferece, assim como a vaca que oferece o seu leite a cada dia, em medida exata para que se tenha esse sustento em outros dias.

Outra abordagem que podemos considerar nesta análise do poema, é essa do entre lugar. Bhabha (1998, p.10)⁵⁰ nos traz essa teoria, considerando que entre um lugar e outro pode existir uma brecha, um outro lugar, que fornece espaço para novas identidades:

Produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses "entre-lugares" Fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação - singular ou coletiva - que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade (BHABHA, 1998, p.10).

É possível perceber que o entre lugar surge entre uma ideia e outra, entre uma teoria e outra, que ele é o vão que consegue trazer a novidade, aquilo que ainda não foi percebido antes, e se mostra como o terreno que contém novas investidas. Assim, nessa ideia, percebemos que as árvores em derrubadas, vão sumindo do poema, e entre as árvores em caixa alta, e as que estão em caixa baixa, vai surgindo espaços em branco, um

⁵⁰ BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução Myriam Ávila. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

novo lugar que nos faz imaginar os caminhos que o homem vai desenhando, à medida que derruba árvores e abre estradas.

Nesse entre lugar, o poema parece questionar uma natureza que morre e dá espaços em brancos. É um espaço que ressalta a quantidade de madeiras de lei, e de madeiras branca, e desembaça as questões ambientais, que se propagam na ausência de árvores, ao longo dos séculos, até os tempos atuais.

O poema ainda nos leva perceber a imagem da árvore sob o isomorfismo do rizoma. Nesse contexto, temos essa estrutura da raiz da árvore, que cresce e se conecta com outros espaços, dimensões e outras imagens. Assim como na imagem em que Gilles Deleuze extrai a ideia pela estrutura de algumas plantas, em que os brotos podem ramificar-se em qualquer ponto, assim como engrossar e transformar-se em um bulbo ou tubérculo. Gilles Deleuze⁵¹ nos ilustra o rizoma dizendo:

Plantas com raiz ou radícula podem ser rizomórficas num outro sentido inteiramente diferente: é uma questão de saber se a botânica, em sua especificidade, não seria inteiramente rizomórfica. Até animais o são, sob sua forma matilha; ratos são rizomas. As tocas o são, com todas suas funções de hábitat, de provisão, de deslocamento, de evasão e de ruptura. O rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos. Há rizoma quando os ratos deslizam uns sobre os outros. Há o melhor e o pior no rizoma; a batata e a grama, a erva daninha (DELEUZE, 1995, p. 14).

Podemos perceber esse sentido do deslocamento no poema “O Mato Grosso de Goiás” quando as árvores deslizam sobre a ação humana, que as derrubam e, as manipulam em outros objetos. Também quando a ação do homem faz a mudança no ecossistema, quando derrubam as árvores densas, frondosa, altas, duradouras, resistentes, potentes, e coloca no lugar destas, as plantações de grãos, “árvores” frágeis, finas, pequenas, passageiras, como o pé de milho ou de arroz nas plantações temporárias de grãos. E no lugar destas, o que surge são as labaredas de fogo, que se deslizam em queimadas, e que dão lugar às imagens de espaço vazio, zero, de vão se conectando com caminhos criados, por uma força centrífuga que entra dentro do poema e começa a limpar o terreno da página do texto, que vai ficando vazio.

Temos assim um vazio como a ideia de uma vida à disposição para a morte, frente às investidas para o progresso da cidade. E as árvores são os objetos, tanto de destruição

⁵¹ DELEUZE, Gilles. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 1* / Gilles v.l Deleuze, Félix Guattari ; Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

quanto de nova perspectiva de vida. Ela é uma árvore que volta à vida, supera a sua própria morte e levanta, heroicamente, sob a forma de vários objetos para as tecnologias do progresso.

No sentido do progresso, ela é resgatada pela imaginação que tem no símbolo diairético, “Esquemas e arquétipos de transcendência exigem um procedimento dialético a intenção profunda que os guia é intenção polêmica que os põe em confronto com os seus contrários. A ascensão é imaginada *contra* a queda e a luz *contra* as trevas” (DURAND, 2002, p. 158). Ao dar valor às trevas, a imagem da derrubada da árvore é iluminada, pela ideia desse símbolo, justificada a dar lugar ao progresso, que no poema pode ser percebido nos esquemas de derrubar, queimar, coivarar, e de aceiro e volta à mesa do homem em forma de renovo, de plantação pela saturação e dominação, características do mito do progresso.

Para Maffesoli (2010, p. 71) essas características são as raízes do progresso, nos diz que: “Saturação e dominação. São essas as duas características do mito do Progresso. São essas as raízes do paradigma moderno. A natureza torna-se um “objeto” (o que é colocado a nossa frente)”. As árvores são estes objetos que são dados ao homem, assim como o Édem lhe foi dado para cultivar, “Não se deve esquecer, que depois da separação inicial, o jardim do Éden é dado ao homem para cultivar” (Gênesis 2,15). O homem domina a terra. Ele tem a posse da fauna e da flora para cultivar.

Esse cultivar se apresenta, na dialética dos recursos visuais de imagens dominantes de palavras, percebidas pelas escritas em negrito, para as de caixa alta, e escritas em claro para as de caixa baixa. E além desses recursos, esse claro escuro, aparece no tipo da fonte de algumas palavras, que se deixam espaçadas como em **J E Q U I T I B A**, que já no final do século XVIII, principia uma sugestão de desaparecimento.

Todo esse recurso imaginário do texto, é fermento que desperta o desejo no leitor e realmente é prova que ele deseja o leitor, assim como Barthes (1987, p.14)⁵² nos acrescenta sobre o prazer do texto: “O texto que o senhor escreve tem de me dar prova *de que ele me deseja*. Essa prova existe: é a escritura. A escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem, seu *kama-sutra* (desta ciência, só há um tratado: a própria escritura)”. Ele

⁵² BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

é um texto de prazer, nos fornece inesgotáveis fontes de leitura e cada vez que se lê o poema ele já não é mais o mesmo, como a água do rio que nunca é a mesma, sempre renovando as leituras e as possibilidades de novas investidas de investigação.

Ao longo da discussão, o poema mostrou sua força poética, quando muitas imagens surgiram, e se conectaram com um abstrato espontâneo, que partiu das duas faces do poema. E no caminho do devaneio, nos levou a dimensões inesperadas entre a vida e a morte, a queda e ascensão súbita, entre o rizomático do homem com a natureza e com ele mesmo e, entre o claro e o escuro. E ainda, na imagem do gigantismo, que amplia o contexto da necessidade de repensarmos a nossa relação com o ecossistema, e revisitarmos nossos comportamentos que faz comprometer um meio ambiente sustentável.

2.2 – A frutas em *Saciologia goiana*

Nesta análise, levantaremos a discussão sobre os elementos da natureza, que o poema oferece, dentre eles destacamos a terra, as frutas, os animais e o homem. Estes elementos, parecem mover o poema, e pintar o colorido do cerrado goiano. Isto justifica o interesse em perceber de perto, o que o devaneio nessas imagens pode nos mostrar.

2.2.1 - Fruta

Em *Saciologia goiana* temos no poema “Frutas” duas frutas que nos chamam a atenção pelas suas formas, texturas, sabores, cores, e nos aproxima a percebê-las sob este universo que se conecta a outros, como os inseridos no contexto do cerrado goiano. O poema nos apresenta a jabuticaba e a gabirola.

Frutas

É tempo de jabuticaba em Bela Vista.
- Cada pé custa cinquenta mil-réis,
Mas pode chupar uma hora por cinco.

A mão colhe depressa a maior, a mais negra,
O dente fere a casca e na boca ressoa
O estalido que a língua absorve,
E degusta, ininterrupta.

Às vezes no céu da boca a ferroadá

Zombeteira do marimbondo invasor.
 Mas é preciso comer depressa,
 É preciso comer mais, e mais.

De repente, o acontecimento mais doce:
 Os seios trêmulos da namorada insensível
 Cantam nos galhos.

É tempo de gabirola,
 Tempo de amor e de cobras.

É tempo de tarde limpa
 Nos arredores de Grimpas.

Tempo de espera e de medo,
 Tempo de tato e de dedos.

Em cada moita um desejo,
 Gosto de fruta e de beijos.

Debaixo de cada moita,
 Há mãos e cobras afoitas.

Ritual de línguas e cobras
 No tempo das gabirolas (TELES, 2016, 89).

As frutas nesse poema nos chamam a pensar sobre elas, como um objeto que sai de um universo de olhos do cotidiano, e passa a ser luminoso pelos olhos da apreensão. Assim como Bachelard⁵³ nos ensina:

Uma flor, uma fruta, um simples objeto familiar vêm repentinamente solicitar que pensemos neles, que sonhemos perto deles, que os ajudemos a ascender ao nível de companheiros do homem. Não saberíamos, sem os poetas, encontrar complementos diretos do nosso *cogito* de sonhador. Nem todos os objetos do mundo estão disponíveis para devaneios poéticos. Mas, assim que um poeta escolheu o seu objeto, o próprio objeto muda de ser. É promovido à condição de poético (BACHELARD, 1988, p. 148).

É nesse sentido que percebemos a jabuticaba como uma fruta doce, redonda, de cor negra, com casca que se rasga ao dente. Mas ela no poema, abandona sua primeira imagem, assim como a sua casca que se destrói no rasgar ao dente. Ela nos permite encontrar seus outros sentidos, como no primeiro verso que temos “É tempo de jabuticaba”, essa imagem nos traz a ideia de tempo, de temporada cíclica, como uma ação que se repete todos os anos. A época de chupar jabuticaba é esperada pelos comerciantes e, pelas pessoas que gostam de seguir a tradição de reunir a família e os amigos e, pagar por hora, para saboreá-las.

⁵³ BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

O poema apresenta o ritual de se comer jabuticaba, e nele encontramos partes do corpo que entram num ritmo frenético da pressa que se estampa nas mãos, nos dentes, na boca e, na língua, até que surge a imagem do seio, relacionada à ideia de doce, que muito se assemelha com a imagem da jabuticaba, que traz a ideia de uma textura densa e doce. Nesse momento, o poema traz a imagem de outra fruta, a gabirola.

Em gabirola temos a imagem do tempo de colher gabirola, que está relacionada, além da temporada da fruta, ao tempo de início de relação amorosa como podemos ver através dos fragmentos do poema: “de tatos e dedos/de amor/beijos/ ritual de línguas/debaixo de cada moita”. Então quando se fala em colher gabirola, relaciona-se o pensamento às moças e rapazes, que saem a procura de namorar.

No poema da jabuticaba e da gabirola encontramos a imagem do redondo, através da forma das frutas jabuticaba e gabirola, e através do tempo das frutas, que sempre retorna, como na marcação cíclica do calendário, que marca o tempo de chupar as frutas. Além disso, temos essa mesma imagem no nome dado aos versos de cinco ou sete sílabas que chamamos de redondilha menor as de cinco, e redondilha maior as de sete sílabas poéticas, que encontramos na segunda parte do poema, os versos em sete sílabas.

O poema também nos traz a imagem de euforia, através do sabor doce da fruta relacionado com a ideia de movimento de alegria, que também encontramos nos versos pelas expressões “degusta...a mão colhe depressa... comer mais e mais”. Esta mesma ideia podemos ver quando o poeta traz a imagem da gabirola, através das rimas toantes que podemos encontrar pelos sons como em **gabirola** e **cobra/ limpa** e **Grimpa/ medo** e **dedo/desejo** e **beijo/moita** e **afoitas**.

2.2.2 – Fruta do cerrado

“Fruta do cerrado” é um poema de Gilberto Mendonça Teles, que está presente tanto em *Sociologia goiana*, quanto em seu livro *Lirismo Rural: O Sereno do Cerrado*⁵⁴. Esse poema inicia trazendo uma indagação e uma suposição “um ser estranho – bicho? Homem? Tipo talvez de lobisomem”.

Aponta as características do homem, da terra e dos frutos do cerrado, e a contradição de uma terra seca que é capaz de ter “as frutas mais doces”, mostrando essa

⁵⁴ TELES, Gilberto Mendonça. *Lirismo Rural: o sereno do cerrado*. Rio de Janeiro: Batel, 2017.

tendência de resistência ao calor, e a riqueza do solo, dão formas expressivas e exóticas na percepção olfativa e do paladar, além de serem riquíssimas em vitaminas e minerais.

Nesse trabalho, partiremos da teoria do Imaginário de Gilbert Durand, sobre as estruturas da imagem no regime diurno e noturno. Utilizaremos os símbolos conforme o contexto do poema, ao explorar as imagens dinâmicas do arquétipo *Terra*, e suas possibilidades infinitas de significantes, um dos quatro elementos, que classifica a imaginação material de Bachelard⁵⁵. Que nos diz que a imaginação surge, conforme ela se associa ao “fogo, ao ar, à água ou à terra”, e ganham força no devaneio e evoluem, dinamicamente:

As imagens encontradas pelos homens evoluem lentamente, com dificuldade, e compreende-se a profunda observação de Jacques Bousquet: "Uma imagem custa tanto trabalho à humanidade quanto uma característica nova à planta." Muitas imagens esboçadas não podem viver porque são meros jogos formais, porque não estão realmente adaptadas à matéria que devem ornamentar (BACHELARD, 1997, p. 3).

Procuraremos essa evolução da imagem, quando a proposta é seguir o devaneio, que ela nos permitir, em cada contexto desenhado na narrativa que vão além dos jogos formais, na representação do homem e seu corpo que (FOUCAULT, 1999, p. 29) ilustra numa relação com a natureza:

Homem ... todas essas relações, porém, ele as desloca e as reencontramos, similares, na analogia do animal humano com a terra que habita: sua carne é uma gleba, seus ossos, rochedos, suas veias, grandes rios; sua bexiga é o mar e seus sete membros principais, os sete metais que se escondem no fundo das minas. O corpo do homem é sempre a metade possível de um atlas universal (FOUCAULT, 1999, p. 29).

Entre todas essas relações, nos deparamos com essa que se apresenta logo no início “ser estranho – bicho? homem?”, podemos senti-lo em sua carne, como a textura da própria fruta, ou mesmo como a da terra seca que faz brotar uma exuberância de frutas exóticas e saborosas, que nascem no cerrado goiano

⁵⁵ BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. [tradução Antônio de Pádua Danesi]. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FRUTAS

Um ser estranho – bicho? homem?
 tipo talvez de lobisomem,
 sai de manhã catando frutas
 pelas planícies, pelas grutas.

na terra seca do cerrado,
 vai andando, no meio curvado,
 os braços longos, cabeludo,
 conhece a terra e sabe tudo,
 sabe o código do sertão
 mesmo andando na contramão
 ou de lado, ser esquisito
 com cheiro de onça ou de cabrito,
 nunca deixa rastros e engole
 todas as cascas, mas o mole
 deixa para os seres pequenos
 que rastejam pelos terrenos,
 ratos, besouros, lagartixas,
 os que se contraem e se espicham
 e vai também deixando juntas
 as frutas mais doces, as muitas
 tipo caju, mama-cadela
 araticum, ingá, marmela-
 da de cachorro, gaibiroba
 (e até palmito de gueroba),
 murici, guapeva, araçá
 e mais jatobá, gravatá,
 o negro da jabuticaba,
 o doce cheiro da mangaba,
 o fulvo sol do pequi,
 nesta saudade daqui,
 tudo o que o homem aprecia
 e melhor ama na poesia.

- Ali vai ele, abaixa e ajunta,
 mas não responde nem pergunta:
 o ser estranho, vai curvado
 pela fartura do cerrado.
 (Teles, 2017, p.141)

A imagem terra no poema, nos chama atenção por se apresentar na representação de “seca”, enquanto ela se mostra tão frutífera, e sustenta as plantas, os animais, e o homem. Quando pensamos na terra que tem uma aparência de seca, estamos diante do próprio espelho do homem, os dois se confundem como uma simbiose. A metamorfose da terra no poema, parece ter uma relação de intimidade com o homem, em que ele pode ser visto como a própria terra. Já no início do poema, no primeiro verso, o eu lírico apresenta um questionamento sobre um ser estranho, e acrescenta uma interrogação “bicho? homem?” será que é bicho, ou homem?

A descrição desse bicho homem, parece sugerir que ele é o próprio homem do cerrado, que tem uma intimidade tão profunda com essa terra que “sabe o código do sertão”, conhece-o na palma da mão. Sabe ler o tempo e o solo, conhece o cíclico agrícola, o tempo da chuva e do sol, e o comportamento da natureza. E esse homem do cerrado, que lida diretamente com a terra, tem semelhança com a descrição do bicho homem, ele tem um andar um pouco pesado e curvado, meio largado, taciturno, olhar ao chão, isso se pode se explicar pelas altíssimas temperaturas na região goiana, que são capazes de mudar o humor e o comportamento das pessoas.

No poema, quando o eu lírico apresenta esse bicho, homem, ou lobisomem, parece mesmo mostrar a terra do cerrado nele. E isso lembra bem, a passagem bíblica, quando diz que o homem veio da terra, e a ela voltarás, “No suor do teu rosto comerás o teu pão, até que te tornes à terra; porque dela foste tomado; porquanto és pó e em pó te tornarás” (Gênesis, 3:19). E disso, podemos concluir que o homem, o “bicho” e o “lobisomem”, também são a própria terra do cerrado. E sobre eles, debruça todo o comportamento da terra. Nesse redobro eterno, ele é o pó seco e, também é úmido quando extrai seu néctar para as frutas.

Conta a lenda⁵⁶, que um homem pode se metamorfosear em lobo em noites de lua cheia, voltando a forma de homem ao amanhecer. No Brasil ele é conhecido como licantropo. Licantropo ou lobisomem, uma vez que se move, não inspira confiança, assim como Durand (2012, p. 47) nos ilustra com trecho, “a pedra é imóvel, a terra, em contrapartida, move-se, não me inspira confiança nenhuma”. Esta descrição, parece sugerir semelhança com o lobisomem. Como ele se move, também é motivo de desconfiança por muitos. É um rosto que cheira desconfiança.

A desconfiança estampada no rosto de lobisomem, parece correlacionar o rosto que Bachelard (1996, p.109) ilustra em seu livro *Poética do Devaneio*, “O rosto que aparece nessa noite da terra é um rosto do outro mundo. Agora, se uma lembrança de tais reflexos vem numa memória, não será a lembrança de um antemundo?” Os dois rostos, o

⁵⁶ As pessoas conhecem o **licantropo** na forma humana através de comportamentos estranhos, como mudança de comportamento, misteriosa e quase sempre com olhos cansados (olheira), o licantropo na forma humana é uma pessoa muito atenta as outras, sempre desconfiando de tudo como por exemplo, tem muito medo de ser descoberta a humanidade que é uma aberração, porém é muito protetora em forma humana (Wikipédia). Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Lobisomem> Acesso em:29/11/2017

do bicho homem e este ilustrado por Bachelard nos levam a percebê-los como não pertencentes a este mundo da terra, e não tem intimidade com os outros homens.

Esses rostos traduzem a imagem da transfiguração, a ideia de feroz que nos consome e nos coloca pés apressados no ritmo do medo. Esse que não respeita o código do sertão, deixa as frutas largadas no chão e, o rastro da destruição. Todo esse gesto de respeito que se tem à terra, ela parece sentir, quando doa ao homem essa imensidade que resplandece na paisagem do cerrado.

O lobisomem, bicho estranho, do poema tem atitudes de humanidade, ele consegue se perceber no sentimento do outro, quando deixa a parte mole da fruta para os “seres pequenos que rastejam pelo terreno”, e pensa na subsistência deles. Nesse sentimento, ele volta para si mesmo, para sua interioridade e se refaz em gestos de sensibilidade.

Essa imagem, também sugere a profundidade, que Durand ilustra como o gesto da descida digestiva, “o segundo gesto ligado à descida digestiva, implica as matérias da profundidade; a água ou a terra cavernosa suscita os utensílios continentais, as taças e os cofres, e faz tender para os devaneios técnicos da bebida e do alimento”. (Durand, 2012, p.47). Sob a imagem da taça e o continente, esse homem pode ser percebido na imagem da taça, que comporta seus continentes.

Esse homem em sua profundidade, e no seu útero devaneia uma alquimia com seus nutrientes, monta a sua receita, e traz para o outro o seu alimento, quando cata a parte mole e dá para os seres pequenos. O homem então, está diante de sua horizontalidade, na planície da terra do cerrado, como uma mesa posta, cheia de fartura da natureza, suas frutas do cerrado. Com isso, a terra que doa ao homem o seu fruto parece ser o próprio redobramento do homem, na imagem da mãe que alimenta seu filho.

Além de se redobrar em mãe, ela também se redobrar no próprio homem do sertão nos versos, “Na terra seca do cerrado/vai andando meio curvado” (TELES, 2017, p.100). Nestes versos, o “seco” e o “curvado” constroem a ideia de esgotamento, tanto a terra seca, quanto o homem possuem o seco na pele, mas o úmido por dentro. É como se um redobrasse no outro. Deleuze (2018, p.53)⁵⁷ ilustra bem essa representação do

⁵⁷ DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução Luiz Orlandi e Roberto Machado. Disponível em: <<http://conexoescnicas.com.br/wp-content/uploads/2015/12/DELEUZE-G.-Diferenca-e-repeticao1.pdf>> Acesso em: 15/05/2018

redobramento, como um retorno eterno, que podemos perceber como um efeito cíclico, entre a terra e o homem:

Eis por que a representação orgiaca desemboca numa dualidade que redobra sua inquietação ou que é até mesmo sua verdadeira razão e a divide em dois tipos... Mas eis que o próprio eterno, girando, suscita uma certa ilusão, na qual ele se fita, da qual ele se regozija e da qual ele se serve para redobrar sua afirmação daquilo que difere: ele produz agora uma imagem de identidade como se fosse o fim do diferente. Ele produz uma imagem de semelhança como o efeito exterior do "díspar". Ele produz uma imagem do negativo como a consequência daquilo que ele afirma, a consequência de sua própria afirmação. Com essa identidade, com essa semelhança e com esse negativo ele envolve a si próprio e envolve o simulacro. Mas, justamente, trata-se de uma identidade, de uma semelhança e de um negativo simulados (DELEUZE, p.53; 285).

O redobramento, que produz a imagem do duplo, como a própria imagem do símbolo, traz em si duas vertentes: significado e significante, que são necessários juntos para transmitir uma imagem primeira e desta, outras imagens dinâmicas. Para Durand (2002, p. 54) o redobramento tem esse sentido complacente de ter ao mesmo tempo os sentidos diversos:

Mais: verificamos que o objeto simbólico está muitas vezes sujeito a inversões do sentido, ou, pelo menos, a redobramentos que conduzem a processos de dupla negação: o engolido, a árvore invertida, a barca cofre que contém ao mesmo tempo que sobrenada, o cortador de elos que se torna no senhor dos elos, etc (DURAND, 2002, p.54).

O sentido de curvado na terra do cerrado, traz seu dobro, em seu negativo de terra seca, que também é terra que dá vida às “frutas mais doces” e, “tudo o que o homem aprecia” (TELES, 2017, p. 101), a terra é ao mesmo tempo a inversão de sentido, tanto ela é seca, quanto ela é fértil.

No sentido de terra seca, ela pode ser sentida como a imagem do cadáver de Baudrillard (1996, p. 51)⁵⁸: “É nesse momento, antes de se tornar novamente seco e ter a beleza do morto, que o corpo passa por uma fase realmente obscena e deve ser a todo custo conjurado e exorcizado, pois não representa mais nada, não tem mais um nome e sua contaminação inominável invade tudo”. É nesse aspecto, que podemos sugerir que a terra seca não representa mais nada, é como um cadáver, que já passa para um tempo de esquecimento, de que quando úmida deu a vida a muitos seres na natureza, e ao próprio homem, só resta a memória dos tempos de frutas.

⁵⁸ BAUDRILLARD, Jean. *As estratégias fatais*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

Para Platão⁵⁹, “A própria vida é uma espécie de dever para aqueles a quem a natureza a deu e, quando não é excessivamente cumulada de misérias, é um motivo suficiente para permanecer em sociedade”. A natureza realmente cobra esse dever, não é nenhum segredo, sobre as dores da terra, que se abre em crateras, muda de lugar, vira areia, vai embora com o rio, fragiliza as raízes das árvores, soltando seu grito de dor sob os desastres em efeitos climáticos.

A terra seca é essa imagem de redobro, sob o aspecto de matéria que é seca, verdadeiro simulacro de morta, se mostra como enferma e pede cuidados como o “dever para aqueles a quem a natureza a deu”, mas nesse estado de ser seca, e pertencer ao cerrado ela é outra, ela é aquela que traz a “fartura do cerrado”, como exemplo “as frutas mais doces”: caju, mama-cadela, araticum, ingá, marmelada, gabioba, (e até palmito de gueroba), murici, guapeva, araçá, e mais jatobá, gravatá, jabuticaba, pequi” (TELES, 2017, p. 101). Nessa redobragem, sopra no homem o seu reflexo, em que se percebe um tipo de simbiose, de terra no homem, e o homem na terra. E, pelas características do homem no poema, ele é a própria terra seca do cerrado.

Traz os traços de um homem seco: “um ser estranho/vai andando meio curvado/braços longos/cabeludo/andando na contramão/esquisito/cheiro de onça ou de cabrito/não responde nem pergunta” (TELES, 2017, p.100-101), apesar de motivos para andar ereto de felicidade pela “fartura do cerrado”, ele anda curvado, como quem traz o peso do mundo em seus ombros, anda com a fisionomia de quem não tem mais esperança, de quem realmente é o próprio estado mórbido de seco.

A terra seca molda o homem em redobrimento, no sentido do seco e do úmido. No seco, é aquele que está em estado mórbido de melancolia, como descreve Foucault, (1972, p. 297)⁶⁰ sobre este estado de seco, nos diz que o que se tem nesses doentes é a melancolia:

evitam companhia, gostam dos lugares isolados e erram sem saber para onde vão; a cor da pele é amarelada, a língua é seca como a de alguém muito perturbado, os olhos são secos, vazios, nunca umedecidos por lágrimas; o corpo todo é seco e áspero, e o rosto sombrio e coberto pelo horror e pela tristeza (FOUCAULT, 1972, p. 297).

⁵⁹ ARISTÓTELES. *Política*. Coleção Pensadores. Disponível em: <http://lelivros.love/> Acesso em: 16/05/2018.

⁶⁰ FOUCAULT, Michel. *História da Loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

Esse homem do cerrado tanto no poema quanto no dizer de Foucault, apresentam aspectos melancólicos semelhantes, e com isso se esgotam em seco. Já em estado úmido, ele é aquele que ainda se importa com os “seres pequenos” comendo a casca do fruto e deixando a parte mole para eles. No úmido, tanto a terra quanto o homem são capazes de se doarem, de simbolizarem o úmido do aconchego e trazerem momentos de encantamento e felicidade, pois eles doam alimentos e se importam com o outro.

É como se a terra, moldasse o homem em seu redobrimento, assim como se molda a terra no sentido de seca e de úmida. Durand traz esta ideia de terra na imagem criativa de modelar, ela dá forma ao homem, e o pede de volta: “Pode-se mesmo encontrar um esboço de classificação elementar no tecnólogo: a primeira categoria é de fato a da terra. Material das percussões, lugar dos gestos como "partir, contar, modelar" (DURAND, 2002, p. 53). É assim, que percebemos a terra se moldar em homem, e o homem se moldar em terra, na ideia do seco e do úmido.

Essa terra seca do poema, nos remete à imagem de uma terra que não se extrai mais nada, uma terra cansada que não se levanta, tal qual a terra que Bachelard (1994, p.68)⁶¹ chama de gleba: “Desta vez, a gleba não mais se levanta, a terra está prestes a assimilar o adormecido, prestes a absorver, a sepultar o par aniquilado”, mas ao contrário disto, ela é um seco que é úmido, capaz de dar frutos.

E ainda, apesar de seca, ela também é forte, é um símbolo que Durand (2012, p. 47) reconhece ser forte, justamente porque permite os devaneios: “a propósito de E.Poe, e em *A terra e os devaneios do repouso*, Bachelard precisa que “os símbolos não devem ser julgados do ponto de vista da forma..., mas da sua força” essa terra que Durand apresenta é esta que estamos diante dela, como um dos elementos de Bachelard, que nos permite o devaneio, como por exemplo o do seco e do úmido, e também dela ser o próprio homem do cerrado.

Da mesma forma temos os diferentes seres que em seu estado de terra, se harmonizam e se completam como numa sintaxe de comunicação de sobrevivência, como nos ilustra Foucault (1999, p.24) “Na vasta sintaxe do mundo, os diferentes seres se ajustam uns aos outros; a planta comunica com o animal, a terra com o mar, o homem com tudo o que o cerca”. No poema temos essa sintaxe da terra que se comunica com o

⁶¹ BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Trad. José Américo Motta Pessanha. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

homem, com os bichos e com as plantas. Essa mesma situação encontramos desde Aristóteles⁶² que já registrava a terra como sendo o eixo central, lugar de muita interação do homem com a natureza:

Assim, se alguém entrasse neste mundo como quem entra numa casa enorme ou numa cidade e contemplasse o céu revolvendo-se em círculos e contendo todas as coisas dentro de si mesmo, planetas e estrelas fixas movendo-se uniformemente, de modo afinado e harmonioso, com vantagem para tudo sem exceção, cabendo à terra o lugar mais central, correntes de ar e de água dispostas entre o céu e a terra, e ainda seres vivos mortais tal como imortais e as diferentes espécies de plantas e de frutos, nessa altura concluiria que nada disto foi construído sem arte, mas que houve e há um artífice para tudo isto: Deus. Os que assim raciocinam captam deus através das sombras, captando o artista através das suas obras (ARISTÓTELES).

Essa estrutura harmoniosa, montada com os elementos terra, céu, água, ar montam um contexto diferente no cerrado, em que a qualidade e a temperatura deste ambiente, influenciam no comportamento do homem e da natureza. O sol muito quente, eleva o ar em altas temperaturas, e baixa a umidade, o que implica na disposição e comportamento do homem do cerrado, o mesmo acontece com as plantas e os animais, que ficam com a fisionomia de cansaço. E apesar deste fator climático, a terra seca é capaz de mergulhar em seu útero e gerar deliciosos e inigualáveis frutos do cerrado.

Essa imagem de mergulhar em si, lembra bem o símbolo nictomórfico de Durand *que nos diz*; “Os símbolos nictomórficos são, portanto, animados em profundidade pelo esquema heraclitiano da água que corre ou de cuja profundidade, pelo seu negrume, nos escapa, e pelo reflexo que redobra a imagem como a sombra redobra o corpo” (DURAND, 2002, p.111). Como nos versos do poema, a terra seca é animada no negrume, homólogo à noite, assim como o sentido de trevas que Durand sublinha como devorador: “Ao sublinhar o isomorfismo entre o arquétipo devorador e o tema das trevas, Dontenville escreve com propriedade: “Temos a noite, a noite da terra e do túmulo, em Orcus e o Ogro” (Durand, 2002, p. 89). Ela também, pode sugerir a própria profundidade do homem com sua natureza, que o leva ao seu sofrimento, ao seu seco.

É essa tendência da terra seca que parece mergulhar em seu seco, em seu estado mórbido, assim como quem viaja em profundidade para a morte, mas que também, é mensageira de uma viagem cíclica na imagem do símbolo cíclico, como na imagem da tecelagem de Durand:

⁶² ARISTÓTELES. *Fragmentos dos Diálogos e Obras Exortativas Volume X*. Lisboa, imprensa nacional-casa da moeda, s. a. Disponível em : < www.incm.pt > Acesso em 15/05/2018

Assim, quer a técnica da tecelagem, quer a técnica da viagem assumem uma e outra, desde a sua origem, a rica mitologia do círculo. Pode-se mesmo acrescentar que a roda e todas as suas variantes, movimento na imobilidade, equilíbrio na instabilidade, antes de ser tecnicamente explorada e de se profanar em simples instrumento utilitário, é acima de tudo engrenagem arquetípica essencial na imaginação humana. Por todo o lado onde o seu emblema transparece: suástica *triskele*, *çakra*, jogo da péla, caráter circular da aldeia, espirais cosméticas, etc., ela revela-se como o arquétipo fundamental da vitória cíclica e ordenada, da lei triunfante sobre a aparência aberrante e movimentada do devir (DURAND, 2002, p. 328).

Tem assim, a terra do cerrado essa aparência dolorosa e terrificante do seco no aspecto infernal, como na ideia de castigo “É o deus selvagem, descontente, pérfido, é igualmente o deus dos tremores de terra, o que lhe dá um aspecto infernal” (DURAND, 2002, p. 79). É assim que ela se mostra, castigada pela dureza da vida, mas traz em si a imagem da vitória cíclica, como na do calendário da agricultura e dos temporões de frutas, que em determinada época, a volta de certos alimentos é esperada, com grandes expectativas gastronômicas e diversas.

O retorno cíclico, esperado, é homólogo à gestação da mãe que espera os nove meses para dar o seu fruto. Ele é considerado por Durand (2012, p. 230) como uma imagem de estabilidade: “Essa crença na divina maternidade da terra é certamente uma das mais antigas; de qualquer modo, uma vez consolidada pelos mitos agrários, é uma das mais estáveis”. Também assim acontece com a terra do cerrado que tem seu próprio “código”.

Neste poema, ainda podemos debruçar um olhar para os frutos que, tão fartamente, o cerrado nos oferece, em variedades e exuberância. De tão atraentes que são, eles tecem uma sedução aos olhos, que se acaricia pelos toques das mãos, e se realiza com a degustação.

O eu lírico nos apresenta alguns desses frutos, como quem pinta o pomar do cerrado e nos traz: caju, mama-cadela, araticum, ingá, marmelada de cachorro, gabioba, palmito de gueroba, murici, guapeva, araçá, jatobá, gravatá, jabuticaba, mangaba e pequi. Nesses frutos, a sedução vem pela cor, pelo cheiro, pela delicadeza do formato, pela espessura, pela pele, e até mesmo por todo esse conjunto. Cabe a nós agora, entrar no devaneio deste espaço dos frutos e tentar descobrir as suas imagens dinâmicas.

É como disse Bachelard, eles requerem que sonhemos com eles, que os coloquemos no caminho do devaneio, para percebê-los em dimensões inimagináveis, “Uma flor, uma fruta, um simples objeto familiar vêm repentinamente solicitar que

pensemos neles, que sonhemos perto deles, que os ajudemos a ascender ao nível de companheiros do homem” (BACHELARD, 1988 p.148)⁶³.

Pensemos então, nesses frutos, e neste momento no **caju**. De acordo com a wikipedia⁶⁴, ele possui duas partes, “O caju, o pseudofruto, é suculento e rico em vitamina C e ferro. (...) O fruto propriamente dito é duro e oleaginoso, mais conhecido como "castanha de caju", cuja semente é consumida depois do fruto ser assado”. Ele, geralmente é amarelo, alaranjado ou vermelho. Uma fruta de cor quente, como a grande maioria delas, são como o próprio sol e a temperatura do cerrado. São também como o sangue quente que corre nas veias do povo do cerrado. Eles são percebidos como povo do sangue quente, pelo comportamento que tem de não tolerar muito desaforo das pessoas.

Essas cores além de serem quentes, também se mostram sedutoras, principalmente o vermelho, que lembra a maçã do pecado. É como se elas nos seduzissem para que as mordêssemos. E não nos resistíssemos a ter contato direto com elas. E como a imagem de uma fera rasgando suas vítimas, somos nós rasgando a carne do caju. E nos saboreando de sua suculência.

Essa fruta, em sua forma, tem uma parte superior arredondada menor que a parte inferior, que se avantajam um pouco mais, como a imagem de uma saia, onde se encaixa o fruto, onde tem a castanha. O que nos lembra a imagem do encaixamento, em que uma fruta se redobra em outra, como ilustra Durand, na imagem do peixe, “O peixe é símbolo do continente redobrado, do continente contido. É o animal "encaixado" (*gigogne*) por excelência” (DURAND, 2012, p. 210). Nessa imagem do caju, a castanha é o redobrimento da polpa, pois ao olharmos para ela, ela soa como uma sombra que lembra a polpa.

Desse continente, observamos que uma parte é dura, e a outra mole. A mole, antes de estar madura, passa pela floração, ganha os primeiros contornos da espécie na cor verde, depois que fica amarelo, alaranjado ou vermelho, e está no ponto de se comer. Ela lembra a textura de uma carne, cheia de fibras, e suculenta. Muitas vezes, os principiantes, quando comem essa fruta, ficam marcados pela nódoa, que mancha a roupa ou a pele.

⁶³ BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. [tradução Antônio de Pádua Danesi.] São Paulo: Martins Fontes, 1988.

⁶⁴ WIKIPEDIA. Caju. Disponível em: < <https://pt.wikipedia.org/wiki/Caju> > acesso em: 01/082018

A parte dura, é mais seca, e dura mais tempo que a mole, e chamamo-la de castanha, para comê-la é preciso que queimá-la com cuidado, pois assim como a pimenta, é capaz de causar assaduras na pele de quem a está manuseando. Ela tem uma imagem que muito lembra a de um feto, em seus primeiros meses de vida. Que nos traz à mente, o esquema do engolimento, ou do encaixamento, como a ilustração do peixe dentro do peixe, “o feto encaixado dentro da mãe”, e a castanha de caju encaixada dentro da casca dura.

A árvore desse fruto chama-se cajueiro, de copa tortuosa. Tem um tronco de aparência como se estivesse derretendo, e aos poucos congelasse. Nas árvores de porte pequeno, é mais acentuada essa imagem de troncos tortos. E a casca dessa árvore é muito utilizada como adstringente, na assepsia bucal e combate a cáries, além de ser cicatrizante, anestésico, anti-inflamatório, e outros benefícios farmacológicos.

Outro fruto que destacamos é o **araticum**. É uma fruta originária do cerrado, e corre o risco de extinção pelas constantes queimadas e desmatamento. Esse fruto, pouco chega às prateleiras de supermercados e frutarias, não é tão fácil de se encontrar. De acordo com o G1⁶⁵:

Na língua guarani, a palavra araticum significa “fruto mole”. E apesar da aparência rústica e resistente do fruto, a parte interior, quando madura, realmente desmancha facilmente na boca. Araticum é a denominação mais comum para as variedades da família Anonáceas, como a fruta-do-conde (*Annona squamosa*), a graviola (*Annona muricata*) e o marolo (*Annona crassiflora*). O fruto se assemelha a uma pinha. Essa espécie prefere climas quentes, com pouca chuva e estação seca bem marcada. Após o plantio, a araticum dá frutos somente após o terceiro ano. O fruto, de sabor suave e forte aroma, pode ser consumido *in natura* ou em diversas receitas de licores, refrescos, bolos, geleias, compotas, entre outros doces (G1-SILVESTRE SILVA, 2015)

Como vimos, seu nome tem origem da língua guarani, que desde o início do Brasil já existia, e era muito coletado pelos índios. Como podemos perceber, essa fruta deixa de ser fruta e converge em imagens dinâmicas, nos traz outros mundos, outras imagens e outros contextos. É realmente uma viagem de devaneio, que se realiza quando colocamos o foco em determinada imagem. Ela se destrói e renasce em outros sentidos. Ela é ao mesmo tempo, passado e presente.

Ela pode ser percebida no tempo do devir, quando a imagem da fruta, repousa na imagem de memória, ela guarda em seu conteúdo, a origem de seu nome e junto disso, traz todo um contexto do tempo em que os índios guaranis eram um povo que tinha a

⁶⁵ SILVESTRE SILVA. *Frutas no Brasil*. G1. Araticum. Disponível em: < <http://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/terra-da-gente/flora/noticia/2015/01/araticum.html> > Acesso em: 05/08/2018

maior população, esse é o tempo passado, que também fica presente na imagem da fruta que se come no presente.

É como Derrida (1995, p.47)⁶⁶ nos ilustra como o sentido do repouso e do fim, “O sentido do devir e da força, na sua qualidade pura e própria, é o repouso do começo e do fim, a paz de um espetáculo, horizonte ou rosto. Neste repouso e nesta paz, a qualidade do devir e da força é ofuscada pelo próprio sentido. O sentido do sentido é apolíneo por tudo aquilo que nele se mostra”. Da mesma forma, nela repousa o seu passado, ela é ao mesmo tempo, passado e presente, a partir do momento que ganhou um nome, se tornou outra, ela saiu do seu estado de insignificância e passou a ser o presente com todo esse contexto do passado, que nos traz essa fruta que é hoje.

O araticum tem uma forma um pouco arredondada. Assim como a própria ideia que se tem da terra, redonda. E a sua cor, também é de terra. A casca dela, tem uma aparência de rachada, quase que uniformemente, o que nos lembra a terra seca do cerrado, quando está muito seca, ela começa a lascar em rachaduras. E ainda, quando se abre a fruta, é como se estivéssemos penetrando na terra. A sua primeira camada é coberta por uma fina areinha, e depois é que se chaga aos gomos. Eles têm um sabor tão adocicado, que a sua acidez se torna impercebível.

Quando ela está verde, é toda dura, e só fica mole quando está no ponto de ser saboreada. A dureza e a moleza da fruta, são tateadas pelas mãos experientes de quem reconhece o tempo de maturação. E de quem sabe também, a dureza da vida do homem e da fruta. Do homem que se atira pelo cerrado, debaixo do sol quente, no terreno cheio de mato e perigos constantes, em busca dessa fruta para sua sobrevivência. E a dureza na vida da fruta, que insiste em nascer e sobreviver, em lugares tão secos e arenosos, engolida pelos matos ao seu redor, e além de estar à mercê das queimadas constantes.

Essa fruta, lembra também o engolimento, esse da ilustração do peixe que engole peixe, em que temos a capa rachada, que engole a parte com areinha, que engole a polpa, que engole a semente dura. Podemos perceber aqui, que nem sempre o engolido, recebe um aspecto de negatividade e perecimento, esta imagem do araticum, nos mostra que o engolido dentro do grotesco da casca, foi necessário, para trazer uma polpa na imagem de néctar, a sua preciosidade.

⁶⁶ DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

É como Durand nos ilustra sobre o engolimento, “O engolido não sofre uma verdadeira desgraça, não é, necessariamente, vítima de um acontecimento infeliz. Mantém um valor. O engolimento conserva o herói que foi engolido” (DURAND, 2012, p. 206). A heroína, nesse caso, é a própria polpa, que se superou em maciez, delicadeza e sabor, quando engolida por uma camada de casca grossa, de espessura crespa, mas capaz de se mostrar tão saborosa. Além disso, o seu heroísmo pode ser percebido pela sua força, de vencer o seco da terra, o seco da árvore toda torta, o seco do tempo do cerrado, e surgir vitoriosa ao nascer com uma polpa tão delicada, úmida e de um sabor tão ímpar apreciado por muitas pessoas.

Diante desta abordagem, podemos perceber na atitude do lobisomem, quando pega as frutas do chão, um homem que parece colher do chão um verdadeiro tesouro, que não é percebido por uma grande maioria de pessoas, nos lembra o evangelho de Mateus 7:6, quando nos traz a ilustração, “...nem lanceis aos porcos as vossas pérolas, para que não aconteça que as pisem com os pés e, voltando-se, vos despedacem”. Parece que estamos vivendo isso no poema, onde as frutas são como as pérolas preciosas, dada a quem não consegue perceber sua preciosidade, assim como os porcos que não sabem reconhecer o valor das pérolas.

2.3 – A imagem da voz performática do cerrado no poema Linguagem

Em *Saciologia goiana* de Gilberto Mendonça Teles, temos outro poema que chama a atenção pelo requinte de detalhes, que monta um conjunto de comportamentos do povo do cerrado, “Linguagem”, ele possibilita enxergar uma massa que monta a imagem do cerrado goiano, através de uma voz performática, que sai de dentro do próprio poema.

Para a análise do poema, vamos explorá-lo a partir do imaginário e dos fenômenos, que surgem na infinitude dos símbolos, e que se acomodam na imagem, Como nos ilustra Durand (2002, p. 25) ao nos falar sobre isso: “Porque uma fenomenologia elo imaginário deve, antes de tudo, entregar-se com complacência às imagens e "seguir o poeta até o extremo das suas imagens sem nunca reduzir esse extremismo, que é o próprio fenômeno do elo poético?". É necessário a entrega do ser

nessa viagem da imaginação, para tentar aproximar do sentido que as imagens oferecem, e assim compreender a convergência de representação do imaginário, que a princípio podemos percebê-lo no poema, quando nos empresta uma voz, que faz várias performances no palco do texto.

Linguagem

1.

Faço boca-de-pito para a fala
Descansada da gente que proseia,
Que faz questão de prosear na sala
Sob o silêncio oleoso da candeia.

E ponho assunto no homem que se cala
Quando a viola do sertão ponteia
Na fiúza do amor, como uma bala
Zunindo no clarão da lua-cheia.

Algumas vezes eu me alembro duma
Tarde na roça: a poeira da boiada
E o berrante cortando e dando nó...

É aí que a palavra se avoluma
Mas não chega a sair, atravessada
Como espinha de peixe no gogó.

2.

Na frase escrita a marca da falada
E na falada o estilo da escritura:
A sintaxe das reses na invernada

E o ritmo do planalto na ce(n)sura.
Na sentença dos homens, a cilada;
Na conversa das moças, a ternura;
E no nome das coisas, disfarçada,
A cicatriz real da assinatura.

De vez em quando telefono só
Para escutar o timbre, o tom azul, a
Fala arrastada e o jogo das vogais.

E tento em vão dizer-te, ensaio o GO,
Mas de repente o í não se articula
E acabo sempre gaguejando os ais.

3.

Nunca aprendo a lição nem me desfaço
Do sestro de anuncia-la na bainha
De um tecido de imagens. Meu fracasso
É mais ambiguidade que adivinha.

Há nomes cavilosos e há o espaço
Do silêncio nas cordas da entrelinha.
Aí se frustra o meu papel almaço
Cantando letra, que não seja minha.

O meu está em mim como renúncia
Do mero acontecer. É predicado,
Sinal de alguma exatidão. E mais:

O linguajar da terra na pronúncia,
As sílabas além do articulado
Nas formas simples de dizer Goiás.
(TELES, 2016, p.39).

Nesse imaginário, a voz do poema sugere uma metalinguagem, uma voz alta estrondosa e, que ao mesmo tempo, se mostra com gestos, e sons em minúcias de delicadezas, que a sonoridade parece tirar a vez para dançar, no ar de quem proseia. É nessa trajetória de articulação que podemos entender a performance da fala ao ler o texto.

Essa voz, que se veste de metalinguagem, é também a que se utiliza da própria linguagem do falante do cerrado para explica o alongamento das sílabas, as articulações vocálicas e o modo de dizer algumas palavras, são esses recursos linguísticos que dão visibilidade ao texto e o torna prazeroso.

Barthes (1987, p.86)⁶⁷ ao falar sobre a voz, no seu livro *O Prazer do Texto*, dá a entender que estamos diante da voz desse poema em sua profundidade, realçando o ser, em toda sua estrutura psíquica e física, ao se esforçar para trazer o seu texto na performance da voz:

Com respeito aos sons da língua, *a escritura em voz alta* não é fonológica, mas fonética; seu objetivo não é a clareza das mensagens, o teatro das emoções; o que ela procura (numa perspectiva de fruição), são os incidentes pulsionais, a linguagem atapetada de pele, um texto onde se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, não a do sentido, da linguagem (BARTHES, 1987, p.86).

Ao falar sobre “A escritura em voz alta” e “algo fonético”, surge uma imagem de voz, que se identifica com o que se costura em performance de sons, de palavras e sentidos montando o poema “Linguagem”, que representa o jeito performático do povo goiano expressar sua fala.

Com isso, a performance voltada para a boca, nos traz a ideia de uma ginástica que movimenta os lábios, para dentro e para fora, que se abrem e fecham, que se encontram e se deixam lentamente, ou bruscamente tocados pelos dentes, ou pela língua, soprados ou buscados pelo ar dos pulmões. Como podemos ver, existe uma verdadeira articulação da boca e de outros órgãos, em gestos próximos da ideia que temos dos movimentos articulados no palco do teatro. Assim como nos mostra Lima (2016, p.101)⁶⁸ em seu artigo sobre performance em análise literária:

A performance é ligada, muitas vezes, ao “acontecimento”, traduzido do inglês happening. Além disso, é uma forma de expressão das artes visuais, consubstanciada com características das artes cênicas, em especial, improvisação e espontaneidade, na qual o espectador participa da cena proposta pelo artista, e a diferença é que, na performance, a realização artística é cuidadosamente elaborada, e, normalmente, não há participação do público ou espectadores de forma direta. Nesse sentido, o termo “performance”, combinando elementos do teatro, das artes visuais e da música, tem hoje seu conceito globalizado e sua percepção refletiu ideias intercultural e étnica, atemporal e histórica, ritual e estética, política e sociológica, um tipo de abordagem à experiência humana, um modo de comportamento um exercício lúdico, teatro...Performance também está intimamente ligada à oralidade e vocalidade (LIMA, 2016, p.101).

Como podemos notar, tanto no gesto da boca do povo goiano, ao expressar sua oralidade, quanto na definição de Lima (2016, p.101) sobre a performance, as ideias

⁶⁷ BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

⁶⁸ LIMA, Maria de Fátima Gonçalves de. Dois poetas *performativos*: Gilberto Mendonça Teles e Lêda Selma. Artigo disponível na Revista de Literatura, História e Memória. E-ISSN 1983-1498. VOL. 12 - Nº 19 – 2016. UNIOESTE / CASCATEL. p. 101-117

confluem para o entendimento de que nesse movimento podemos sentir uma espontaneidade de gestos, ligados ao contexto da tradição, da cultura e do comportamento de expressão na oralidade dos goianos. É nesse sentido que Zumthor (2000, p. 219)⁶⁹ nos traz a ideia de performance pela voz que sai do texto:

Para ouvir a voz que pronunciou nossos textos, basta que nos situemos no lugar em que seu eco possa talvez ainda vibrar: captar uma performance, no instante e na perspectiva em que ela importa, mais como ação do que pelo que ela possibilita comunicar. Trata-se de tentar perceber o texto concretamente realizado por ela, numa produção sonora: expressão e fala juntas, no bojo de uma situação transitória e única (ZUMTHOR, 2000, p. 219).

Para ele, então, é pelo eco da voz que sentimos a vibração performática na leitura do texto, e no caso em questão, o som que sai da voz do poema nos traz a ideia de que ele se avoluma, sobe e desce, estica e encolhe, dando à pronúncia goiana uma particularidade regional, marcando um contexto social e cultural.

No poema por exemplo, o próprio eu lírico nos traz a ideia de como é articulada voz goiana, no diz que eles fazem “boca de pito”, dando uma visibilidade à aproximação à boca na feição dos lábios, e com este gesto nos mostra um exemplo de como essa performance dos órgãos da boca faz surgir essa voz personalíssima do povo goiano, “É aí que a palavra se avoluma”.

O som dessa voz avolumada, parece algo muito semelhante a um berrante, instrumento de som, muito comum entre os sertanejos ou tropeiros, utilizado como facilitador na organização dos gados para conduzi-los de uma região para outra. Desse instrumento sai diferentes sons, reconhecidos como os que preparam a boiada para a partida, outros para animá-los durante o percurso, outro de parada, ou que anuncia perigo. É nesse instrumento, feito do chifre de boi, com apenas dois furos, que o berranteiro articula seu sopro, que sai pelo outro, em diversos tons.

Nisso, a voz que sai da boca goiana constrói uma imagem de pertencimento ao demonstrar característica próprias de seu contexto social e de tradição do uso do berrante, e quando ela lê e fala o poema temos a sensação que estamos diante do berrante, em seus diferentes toques, sob os quais podemos reconhecer “na frase escrita a marca da falada”, como o próprio poema nos ensina.

⁶⁹ ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz: A “literatura” medieval*. Trad. Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Assim, em boca de pito, por exemplo, quando percebemo-la fechada, e sentimo-la sob a performance do berrante, também podemos senti-la como o som de uma caverna, que mais parece ecoar o que se fala por dentro, e como o próprio eu lírico fala “é aí que a palavra se avoluma”, e é nisso que sugere a voz do eco do povo do cerrado redesenhada pelo “jogo das vogais”.

O exemplo que o eu lírico traz dessa performance da voz goiana é na fala da palavra Goiás, nos dizendo que na articulação da fala, o “i” não é articulado. Além do jogo das vogais, as sílabas são prolongadas mais do que são articuladas. Mostra ainda que existem nomes que são mais “cavilosos”, e que muitas vezes a escrita da “falada” não se aproxima da escrita, sugerindo que a letra não reconhece a fala, ou que a fala não acompanha a escrita.

É nesse jogo das vogais, e no articulado das sílabas que podemos encontrar esse eco na fala do povo goiano, que traz uma imagem de som em uma câmera lenta, como uma boca que traz as ações e os movimentos percebidos na duração da pronúncia e da articulação das vogais e das consonantais.

Esse processo de dizer as palavras sugere também uma fala carregada de oleosidade, assim como “o silêncio oleoso” que o eu lírico nos traz, e também como o “espaço do silêncio nas cordas das entrelinhas”. Esse silêncio oleoso parece desenhar a imagem de uma descida lenta, escorregadia voltada para o próprio eu, do ser goiano que podemos percebê-lo em seu íntimo, em sua particularidade de voz, que materializa todo um complexo de tradição social e cultural, que faz reconhecer esse povo do sertão de Goiás.

Esse mito do jeitinho particular de falar do povo goiano, parece sugerir a materialidade que Zumthor (2000, p. 99)⁷⁰ nos fala, “A voz é uma coisa. Ela possui plena materialidade. Seus traços são descritíveis e como todo traço do real, interpretáveis. Daí os múltiplos simbolismos, pessoais e mitológicos, fundados nela e em seu órgão, a boca”. É assim que sentirmos essa voz materializada de Zumthor no poema, que cresce e toma forma na representação de um povo no ritual do gesto de falar.

⁷⁰ ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

Essa voz materializa também o jeito do povo do cerrado, como gente que faz questão de prostrar na sala, “gente que prostra/ que faz questão de prostrar na sala/ sob o silêncio oleoso da candeia” (TELES, 2016, p.39)⁷¹. Nestes versos, podemos notar que esse povo do cerrado goiano gosta de receber as pessoas e dar-lhes atenção com as conversas, a voz desse povo prende as pessoas por deixar-lhes confortáveis participando da prosa, e quando não tem mais assunto, esse povo do cerrado acha de os tê-los, como na imagem de conforto de pôr a mão no ombro.

Essa imagem da prosa surge como a imagem do tricô, em que nos aventuramos com as agulhas, com os fios propícios ao clima local, em investidas que se parte para os pontos, para as combinações, e os contornos que vão tecendo e dando a forma esperada. Assim, também, é a prosa, uma aventura na conversa, que se costura em cada lançada de palavras, gestos e pontuação.

Essa “gente que prostra, também nos lembra a imagem do fervilhamento das formigas, “especificações dinâmicas do esquema do animado. Uma das primitivas manifestações é o *formigamento*, “imagem fugidia, mas primeira? (...) Conservemos do formigamento apenas o esquema da agitação, do fervilhar (*grouillement*)” (DURAND, 2012, p. 73)⁷². O prostrar é assim, como o movimento das formigas, parece que os órgãos da boca se agitam em movimento desnorteados, prostrando constantemente, em um ritmo hiperativo, assim também acontece com a prosa, que vai simplesmente acontecendo, improvisada e constante.

A voz do silêncio também é a voz que diz ausência, que diz o nada e também simplesmente diz, e dizendo alguma coisa, entra no caminho da dimensão espontânea, em que o silêncio pode ser poema o isomorfismo de saudade, que se mata quando o eu lírico telefona, só pra escutar a voz arrastada e o timbre que demora na articulação das sílabas “telefone só pra escutar o timbre”. A tensão entre a voz do silêncio e a voz que fala está entrelaçada, pois a voz do silêncio escuta a voz que fala e a voz que fala entra no silêncio da saudade.

Outra ocasião em que podemos sentir essa voz do poema, se abre para a imagem de Durand, quando percebemos uma leitura que pode ser encontrada no nível da tendência

⁷¹ TELES, Gilberto Mendonça. *Sociologia goiana*. 8ªed. Goiânia: Kelps, 2016.

⁷² DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

rítmica que se articula no limite da entrelinha, que nos reporta ao esquema rítmico da imagem noturna. Essa imagem faz parte do material que Durand estudou e organizou levando em consideração a tendência, a intenção e o universo dos opostos, diz ele que:

O *Regime Diurno* tem a ver com a dominante postural, a tecnologia das armas, a sociologia do soberano mago e guerreiro, os rituais da elevação e da purificação; o *Regime Noturno* subdivide-se nas dominantes digestiva e cíclica, a primeira subsumindo as técnicas do continente e do hábitat, os valores alimentares e digestivos, a sociologia matriarcal e alimentadora, a segunda agrupando as técnicas do ciclo, do calendário agrícola e da indústria têxtil, os símbolos naturais ou artificiais do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos. Essas duas partes ele análise nas quais agrupamos (DURAND, 2002, p.58).

É no regime noturno, no trajeto da tendência do esquema do movimento rítmico que podemos perceber o ritmo e a organização do verso, das estrofes e do poema. Assim como Durand (1993, p.106)⁷³ no livro *A Imaginação Simbólica*, reportou aos símbolos e a transcendência na imaginação, citando o exemplo dos gramáticos “ os gramáticos, o adjetivo aparece, na sua gênese psicológica, como epicatate, quer dizer, mentalmente pregado na substância, no substantivo, pela razão muito simples de o adjetivo ser mais geral que o substantivo, quer dizer, aparenta-se aos grandes”.

Essa imaginação e força motriz podem ser percebidas no movimento tônico de subir e descer, e que se esbarra na linha do verso, o ritmo que parece ganhar força impulsionadora no final de cada verso e que fulmina um clímax no encontro das rimas. Elas se abrem na transcrição fonética marcante em [a] que parecem se entregar à realização frenética do gozo, dando uma expressão do “esquema do movimento rítmico e o gesto sexual que subtende e ordena subjetivamente qualquer fantasia e qualquer meditação sobre o ciclo” (DURAND, 2002, p. 329) em que as rimas podem ser percebidas como isomorfismos do gozo.

Nisso, entre o silêncio, a candeia e a prosa cresce um cenário rítmico do fervilhamento, do animado em movimentos que se assemelham a uma performance num palco, onde a voz que sai do silêncio do texto é gesticulada sob um timbre diferenciado dos demais. Esse cenário, parece sugerir que os atores estão dramatizando um acontecimento, e o silêncio do palco dá um realce à voz da interpretação, destacada pelo

⁷³ DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Perspectiva do Homem. Trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1993.

foco de luz, que acompanha o vento da voz, que sopra a tessitura da prosa, e a torna a personagem principal.

Essa imagem também nos remete a uma tela famosa de Vicente Van Gogh, “os comedores de batata” em que se reúnem para uma prosa, comida, e a iluminação de uma candeia que parece realçar a voz da tela.



Figura 2 Fonte:www.google.com.br -Os comedores de batata é um quadro do pintor Vincent van Gogh, terminado em abril de 1885

Nessa tela temos a sugestão do realce nos olhos e bocas dos personagens, ao centro a luz da candeia que ilumina o semblante da voz no centro do quadro, quando clareia a face das pessoas e a simplicidade de estarem juntas, para uma prosa em que uns parecem por assunto no outro.

Tanto a voz da tela, quanto a voz do poema, na realidade, não nos remetem ao reconhecimento de uma cena relacionada a um fato, ou a pessoas determinadas ou regionalizadas, mas sugerem uma representação universal, a vida das pessoas comuns, que se reconhecem em um lugar aconchegante e familiar na tessitura da prosa. A voz também ecoa, sai de dentro do poema, e abre seu catálogo de imagens como uma objetiva que agiganteia as minúcias de sentidos, os detalhes não claramente percebidos pelo todo da tela, mas que pelo recurso da imagem de gigantismo, aproxima uma voz que parece se encontrar entre a euforia e a disforia das cores claras e escuras, assim como nas entrelinhas do poema.

Pela euforia podemos perceber o construto da claridade que dá a impressão de tirar o rosto, das pessoas da tela, do espaço da escuridão, dando visibilidade à feição, e aos detalhes de uma performance que gesticula uma voz que sai dos gestos das pessoas, das bocas, dos olhares, e dos alimentos. Por outro lado, a disforia parece se encontrar nos tons escuros que pintam a tela, que estão presentes nas roupas, nos contornos dos tetos, montando um clima frio acolhido por um escuro aquecedor.

Nesses detalhes podemos notar o recurso da ubiquidade que imaterializa o espaço, e o torna fantástico, e traz uma imagem de transcendência, que parece dar a impressão de uma prioridade no povo que proseia, “diante da extensão perceptiva... essa propriedade que a imagem tem de não ser afetada pela situação física ou geográfica: o lugar do símbolo é pleno. Qualquer árvore ou qualquer casa pode se tornar o centro do mundo” (DURAND, 2002, p. 411). É nesse sentido aproximamos a voz do poema para a voz das imagens em sua dimensão simbólica. O contexto se torna pequeno diante da ideia de realçar a voz que proseia, a essa que não tem pressa, e se estende em seu tempo de lentidão.

Nisso, a voz também se abre para o comportamento do homem do cerrado que se universaliza com qualquer outro homem, num sentido a-geográfico como no dizer de Moises (2007, p.41)⁷⁴ “a-geográfica”, em que a voz se identifica como a expressão do eu pela linguagem: “A poesia não remete para lugar algum, nem se situa em espaço algum: é a-geográfica (...) A poesia se identifica como a expressão do eu por meio de linguagem”. A voz do poema ganhou transcendência e agigantou-se de tal forma que parece sugerir que o eu lírico já não é o dono da voz, ela é do próprio poema. E ela já não é do homem, mas é imagem característica do homem do cerrado.

Nessa dimensão de um fato pequeno que ganha inversão de extensão e traz a voz como centro de atenção, que cresce pela perspectiva da ubiquidade, arrasta o olhar que atinge não só a voz, mas também o comportamento do homem, como exemplo de imaginário de um povo a partir de uma “boca-de-pito/...gente que proseia/ ...homem que se cala quando a viola do sertão ponteia/ ...bala zunindo/...berrante de boiada/ ...poeira de boiada/...berrante/...fala arrastada e o jogo das vogais/... sílabas além do articulado” (TELES, 2016, p. 40). Sob o aspecto da imagem da ubiquidade torna possível perceber

⁷⁴ MOISES, Massaud. *A análise literária*. São Paulo: Cultrix, 2007.

os detalhes dessa voz, em suas articulações com a disposição de imagens, que monta um catálogo, e que tece o imaginário do povo do cerrado.

Essas imagens da voz e do comportamento do homem, que estão presentes no poema sugestionam uma transcendência além de uma voz solitária, é a voz de um povo que segue um trajeto de comportamento do homem que está intimamente ligado ao mundo da natureza e dele se delicia com a imagem da “poeira, da lua cheia, da tarde na roça, do berrante, do peixe, das reses e da terra”, que montam o imaginário desse povo. É nesse sentido que percebemos o comportamento do homem como produto de sua história. Também é assim com essas imagens de poeira, lua cheia, tarde na roça, berrante, que podemos reconhecer a realidade imaginada do sertão goiano.

É na poeira que surge a memória de muitas histórias de boiadeiros tocando a vaca e o berrante. Ela também é reconhecida no tempo afetivo da chuva, quando exala seu cheiro despertando outros sentimentos e interesses dessa gente, que reconhece o tempo do plantio ou da colheita.

Ela é o vento que dança com a terra se movimentando para lá e para cá, se espalhando sem hora de chegar, deixa lembrança do seu tempo de passagem, percebida através de sua leve camada que fica nos móveis da casa ou impregnadas na pele das gentes. Esse devaneio pode ser considerado o próprio fenômeno poético que tenta seguir o trajeto da poesia que caminha como o vento e se acomoda em brilho nas imagens esquecidas.

III - O IMAGINÁRIO NA POESIA DE EDIVAL LOURENÇO

Neste capítulo analisaremos a ecopoesia “Habeas Lenhus”, de Edival Lourenço, em sua obra *Poesias Reunidas*, nele exploraremos a imagem rizomática que perpassa pela estrutura do poema no patamar jurídico, social, econômico e do meio ambiente, que parece relacionar com o título, e mostrar a relação do homem com a natureza.

Nesta mesma obra, exploraremos a ecopoesia “Agricultor de estrelas”, seguindo o trajeto do sentido abstrato espontâneo de arar no poema para compor o “disco de metáfora”. Para isso, entraremos no trabalho do agricultor, que nos ensina como encontrar as metáforas que estão nos sonhos.

Outro poema que nos chama a atenção neste capítulo é “O vento e a voz”, nele procuraremos o processo de eufemização do sopro do vento, que vai denunciando uma afinação musical, e para isso utiliza os mais variados objetos para sua inspiração.

Nessas abordagens, utilizaremos o plano dos sonhos, das imagens dinâmicas, nessa aragem inesgotável no fundo do brilho das estrelas, pelo trabalho da imaginação que segue a intuição poética.

3.1 – A imagem rizomática da árvore no Poema *Habeas Lenhus*

“Habeas Lenhus”, ecopoesia de Edival Lourenço, que nos chama a atenção pelo teor temático, e pela estrutura do texto que atinge a área jurídica, social e econômica. Nesta ecopoesia, abrimos uma discussão sobre a derrubada da árvore e buscamos as imagens que ela nos oferece como o devaneio a seguir.

Após a leitura do poema nos deparamos com alguns termos que nos ligam à estrutura do campo jurídico, tais como o próprio título, *Habeas lenhus*, a ideia dos fatos, da sentença, ameaça, bons modos, suspeitas, premonitórias, métodos defensivos.

Por outro lado, percebemos uma estrutura que está direcionada para a ideia de ecopoesia, uma poesia que nos levar a refletir sobre questões ambientais, tais como a derrubada do pé de acácia, árvore de bons modos, raízes avantajadas, galhos, joões-de-

barro, floração e estação. E além disso, podemos perceber algumas teorias que o texto nos oferece como uma abordagem dentro desta análise.

Neste conjunto de informações é que nos debruçamos a analisar o poema, principiando uma discussão sobre rizoma, pois nessa leitura percebemos que algumas imagens se deslizam em outras, se conectando com vários universos e vários sentidos. Neste sentido, que dispomos a tecer, o rizoma é um tema que surge e nos leva a Deleuze (1995, p. 14)⁷⁵, pois mostrou toda uma estrutura de ponto de conexão, que vai além da ideia de árvore e raiz, mas muito se aproxima da ideia de ratos deslizando uns sobre os outros:

O rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos. Há rizoma quando os ratos deslizam uns sobre os outros. Há o melhor e o pior no rizoma: a batata e a grama, a erva daninha. Animal e planta, a grama é o *capim-pé-de-galinha*. Sentimos que não convenceremos ninguém se não enumerarmos certas características aproximativas do rizoma (DELEUZE, 1995, p. 14).

Como podemos ver, o rizoma não é algo fixo, estabelecido como modelo, mas ele surge como uma ideia em suas diversas formas de representação. Nas imagens que aparecem no poema, ele pode ser percebido como a ideia do rato, na imagem da raiz da árvore, que sob o contexto da derrubada, ela se conecta com várias situações e pessoas.

Habeas Lenhus

Foi decretada a sentença:
será derrubado o pé de acácia

Ele cresceu demais
agigantou acima do sobrado
tornou-se uma real ameaça.
Sem contar que não é esta
uma árvore de bons modos:
entope as calhas de detritos
descarta galhos inteiros
sobre o telhado
causando vários incômodos
e suas raízes avantajadas
estão empinando o edifício
como se fossem elas
um macaco de mecânica vegetal.

⁷⁵ DELEUZE, Gilles, 1925-1995. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 1* / Gilles v.l Deleuze, Félix Guattari; Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

Ninguém disse pra árvore
que ela será derrubada.
Não pelo pudor do mexerico
que vontade não faltou
de lhe contar toda a verdade.
Antes porque ninguém sabe
onde ficam seus ouvidos.

Mas tenho fundadas suspeitas
de que as árvores ou pelo menos
este pé de acácia tem suas tretas
suas faculdades secretas premonitórias
e seus métodos defensivos.

Não é de ver que foi só surgir
a sentença derrubatória
este matreiro pé de acácia
agasalhou em seus galhos
um conjunto habitacional
de saltitante joões-de-barro
e entrou em floração furiosa
como nunca se vira até agora!

Ante o ecofloral argumento
há pensamento em poupá-lo
pelo menos até o fim da estação.
Será que depois
dessa bem sucedida litigância
terá ainda o pé de acácia
outro habeas lenhus
na manga?

(LOURENÇO, 2014, p.183)

Acácia amarela é o nome popular de uma árvore que tem como nome científico acácia farnesiana, como nos traz Santos e Matos (2017, p. 54)⁷⁶ em seu estudo sobre a “Cobertura vegetal sobre célula de aterro sanitário encerrada há vinte anos no Ceará”, para entender o processo de revegetação:

Nome popular (Acácia amarela), Nome científico (Acacia farnesiana) Trata-se de um arbusto ou árvore pertencente à família Leguminosae. É resistente ao fogo e usada para o reflorestamento de terras áridas degradadas devido a sua boa adaptação em ambientes áridos e semiáridos (ROCHA et al., 2012). A Acácia amarela (Figura 3 - P) não consta na lista das espécies vegetais existentes do levantamento florístico do recente Estudo de Impacto Ambiental - EIA da ampliação do ASMOC. Na célula estudada foram identificados 05

⁷⁶ SANTOS, Gemelle Oliveira e MATOS, Maria Vanisse Borges de. Cobertura vegetal sobre célula de aterro sanitário encerrada há vinte anos no Ceará. *Conex. Ci. e Tecnol. Fortaleza/CE*, v.11, n. 6, p. 54 - 64, dez. 2017. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE), campus de Fortaleza Disponível em: <http://www.conexoes.ifce.edu.br/index.php/conexoes/article/view/891/1109> acesso em: 01/10/2018

indivíduos da espécie com diâmetro entre 10 e 19 cm. O estudo desenvolvido por Santana e Encinas (2008) identificou a presença do gênero *Acácia* (espécie *mearnsii*) nas áreas adjacentes ao aterro do Jockey Club de Brasília, a referida espécie também foi sugerida por Meinerz et al. (2009), para recuperação paisagística do Aterro Sanitário de Toledo, segundo os autores é uma importante espécie para restauração de ambientes degradados, a *Acacia mearnsii* tem a capacidade de formar simbiose com fungos ectomicorrízicos (fECMs), que auxiliam o crescimento das plantas através do aumento na absorção de nutrientes e água, conferindo também maior resistência aos patógenos da raiz e às condições ambientais adversas (SANTOS E MATOS, 2017, p. 54).

Dentre várias espécies estudadas por Santos e Matos, a acácia, é uma das árvores que sobreviveu, aos dejetos sanitários, se desenvolvendo sob os resíduos. Daí se percebe uma característica dela, em ser resistente a solo considerado não sadio. Renascendo a partir de um ambiente que não propicia a sobrevivências dos vegetais, se destacando a partir daí como uma espécie para restauração de ambientes degradados.

Essa característica da acácia, de ser resistente em solo de aterro sanitário, também já foi mencionada na Bíblia no livro de (Isaías 41:19), como uma das árvores utilizadas para replantio em deserto, “plantarei no deserto o cedro, a árvore de sita, e a murta, e a oliveira; conjuntamente porei no ermo a fala, o olmeiro, e o álamo”. Essa passagem além de mostrar que a sita é conhecida também como a acácia, também nos mostra que a acácia está entre as árvores que podem reflorestar o deserto, nos traz essa informação como orientação de resistência e poder de vegetação em solo considerado seco e improdutivo.

O poema monta uma tessitura de imagens sobre o pé de acácia, que nos leva a conhecer um pouco mais sobre ela. E encontramos que ela é uma das árvores que ganhou representação religiosa, e símbolo de excelência, nos contextos bíblicos e também dentro da simbologia da maçonaria. Para os maçons ela traduz a ideia de segurança, clareza e inocência. De acordo com o site Wikipédia⁷⁷:

Acácia é um antigo nome para um grupo de leguminosas (mesma família do feijão, soja, ervilha, amendoim etc.) que foi recentemente dividido em cinco novos gêneros. Dois destes - *Senegalia* e *Vachellia* - são os únicos com ocorrência registrada para o Brasil. *Senegalia* é o mais numeroso, com cerca de 52 espécies no Brasil (Morim & Barros 2010), enquanto *Vachellia* possui apenas duas espécies, uma delas antigamente tratada por *Acacia farnesiana*, de ampla distribuição pelo mundo, mas provavelmente originária da América tropical. Também é muito famosa no mundo inteiro por ser um dos símbolos mais importantes da Maçonaria. Inclusive há uma música chamada *Acácia Amarela*, de Luiz Gonzaga, em homenagem à Maçonaria e o respectivo símbolo Maçônico, a própria Acácia (WIKIPÉDIA).

⁷⁷ WIKIPÉDIA. Acácia. disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ac%C3%Acacia> > e < https://pt.wikipedia.org/wiki/Acacia_cyanophylla> acesso em 01/10/2018

A acácia amarela, encanta as pessoas pela beleza da organização dos pêndulos com cachos amarelos. Ela também lembra o verde e amarelo da bandeira brasileira. A sua cor está relacionada com o sol, trazendo todas as considerações a respeito dele, como astro rei. Além disso, tal como o sol que ressurgue todas as manhãs, as flores também seguem esse comportamento se abrindo todas as manhãs.

De acordo com o site (flores.culturamix)⁷⁸, geralmente elas começam a aflorar entre mês de setembro a fevereiro, e nessa floração ela é vista como chuva de ouro “A árvore acácia costuma ter o seu período de florada entre meses de setembro e fevereiro. Nesses meses os galhos dessa árvore ficam repletos de cachos lindos e amarelos que é o que rendeu o nome de chuva de ouro”. Esse encantamento em se mostrar como chuva de ouro, parece tecer relação com o verso do poema “ecofloral argumento”, que soa como uma maneira de defesa da própria existência da árvore frente a sua derrubada. Com o encantamento das pessoas diante de sua floração, ela parece mesmo mudar as estações dos corações de seus opositores, fazendo surgir a sensibilidade que mora dentro de cada um, como podemos ver no sentido do verso “há pensamento em poupá-lo”.

Além disso, ela se destaca pela sua madeira muito resistente à duração no tempo. Ela foi uma árvore muito importante na construção de sarcófagos, além de muito resistente ao tempo, também tem facilidade em se recuperar em poucos dias ao enfrentar um incêndio, como nos mostra os dados do *Projeto Via algarviana* site (www.viaalgarviana.org)⁷⁹ “o eucalipto e a acácia, são ainda mais resistentes e, após um incêndio, podem apresentar sinais de recuperação em apenas alguns dias”.

Essa característica de ser resistente ao tempo e ao incêndio, também podemos ver no pé de acácia do poema, através do conjunto de imagens do texto, mostra que o tempo todo ela parece ter uma carta na manga, para reagir contra a sua derrubada, como podemos ver nos versos, “terá ainda o pé de acácia/outro *habeas lenhus*/na manga?”. Diante dessa característica, ela não parece pertencer aos grupos leguminosos, com suas características de árvores de galhos e troncos finos, frágeis, moles, não resistentes às intempéries do

⁷⁸ Acácia . A árvore acácia costuma ter o seu período de florada entre meses de setembro e fevereiro. Nesses meses os galhos dessa árvore ficam repletos de cachos lindos e amarelos que é o que rendeu o nome de chuva de ouroculturamix.com.Acácia. Disponível em < <http://flores.culturamix.com/flores/naturais/flor-de-acacia>> acesso em 02/10/2018

⁷⁹ Hugman, Stephen e Santos, Pedro Nuno Teixeira. Projecto: Via algarviana <http://www.viaalgarviana.org/wp-content/uploads/2015/07/Rota-das-Arvores-Monumentais-PT.pdf> acesso em 02/10/2018

tempo. Pelo contrário, em momentos de maior fragilidade como o desgaste do tempo e a questão do incêndio, ela parece ressurgir mais forte, assim como as suas flores que ressurgem sempre belas a cada manhã.

A importância e o uso de sua madeira também pode ser notada em alguns versículos bíblicos que indicam presença da acácia em vários acontecimentos importantes como podemos ver na construção do tabernáculo de adoração do povo ao seu Deus. Em (Êxodo 25) por exemplo temos:

Então falou o SENHOR a Moisés, dizendo: Fala aos filhos de Israel, que me tragam uma oferta alçada; de todo o homem cujo coração se mover voluntariamente, dele tomareis a minha oferta alçada. E esta é a oferta alçada que recebereis deles: ouro, e prata, e cobre, E azul, e púrpura, e carmesim, e linho fino, e pêlos de cabras, E peles de carneiros tintas de vermelho, e peles de texugos, e madeira de acácia, Azeite para a luz, especiarias para o óleo da unção, e especiarias para o incenso, Pedras de ônix, e pedras de engaste para o éfode e para o peitoral. E me farão um santuário, e habitarei no meio deles. Conforme a tudo o que eu te mostrar para modelo do tabernáculo, e para modelo de todos os seus pertences, assim mesmo o fareis. Também farão uma arca de madeira de acácia; (...). E farás varas de madeira de acácia, e as cobrirás com ouro. (...)E ali virei a ti, e falarei contigo de cima do propiciatório, do meio dos dois querubins (que estão sobre a arca do testemunho), tudo o que eu te ordenar para os filhos de Israel. Também farás uma mesa de madeira de acácia; o seu comprimento será de dois côvados, e a sua largura de um côvado, e a sua altura de um côvado e meio (ÊXODO 25:2-23).

Como podemos ver, ao organizar o material para a construção do tabernáculo e móveis que fariam parte deste local sagrado, a madeira de acácia fazia parte desse conjunto de elementos na construção de altar, de varais, da mesa. Dado que parece curioso, como uma árvore que se destaca em tamanha importância para Deus, e se mostra tão viva entre o sagrado, é ao mesmo tempo motivo que se destaca como intriga no poema.

Logo adiante, em outros versículos, constatamos a presença dela que se destaca em seu outro nome, em algumas versões bíblicas, ela é vista também como madeira de cetim. O altar de madeira de acácia, também conhecido como cetim em (Êxodo 27:1, 6), “Farás o altar de madeira de Acácia. Seu comprimento será de cinco côvados, sua largura de cinco côvados e sua altura será de três côvados...farás também varais para o altar varais de cetim, e os cobrirás de cobre”. Nesse mesmo acontecimento de construção do tabernáculo, temos além do altar, os varais com uso dessa madeira. Ela realmente parece ser algo mais que uma simples árvore, ela é uma escolhida para se servir como objeto de sagrado. Como podemos ver, ela parece ser um mediador entre o céu e a terra, entre o homem e Deus. Nessa mesma imagem também podemos vê-la comparada ao muro das

lamentações, considerado o lugar mais sagrado do judaísmo, onde muitos cristãos o visitam para as suas orações. Essa árvore pode ser vista, não só como elemento sagrado, ela também se destaca como importante potencial na área da farmacologia, como remédio, perfume, como nos informa o site (flores.culturamix):

Essa é uma árvore bastante controversa, pois ao mesmo tempo que é tóxica também pode ser usada para finalidades medicinais. A flor dessa árvore tem potente ação laxante de maneira que pode limpar o organismo. Já as suas folhas têm ação poderosa para limpar a pele. Os frutos dessa árvore podem ter eficiente ação contra diversos problemas incluindo picada de cobra. Embora todas as partes dessa planta ofereçam algum benefício medicinal é imprescindível contar com a supervisão de um médico para evitar problemas com a sua toxicidade. Devido a sua fragrância marcante e característica essa flor é utilizada no fabrico de perfumes no mundo todo. Na Bíblia são feitas referências à queima dessa árvore com o objetivo de produzir incensos (FLORES.CULTURAMIX).

Como vimos, a acácia também alcança os interesses medicinais, além de sua raiz ser utilizada para os chás caseiros indicados para os tratamentos analgésico, antibacteriano, antirreumático, digestivo, estimulante e outros. Além disso, também desde registros em Êxodo quando Deus escolhe a acácia para montar o altar, temos ao mesmo tempo a utilização da madeira e ao mesmo tempo o perfume como incenso, como se fosse o altar dos perfumes. Nisso, hoje também, ela é uma das árvores que chama a atenção dos fabricantes de perfumes, que exploram sua essência para os mais diversos produtos e cosméticos de higiene e beleza.

Como vimos, ao mergulharmos no nome desta árvore, foi como entrar na própria profundidade deste ser, e retornar ao poema como o próprio pé de acácia retorna “em floração”. Diante deste encantamento, é que olhamos para a estrutura do poema, partindo do título “Habeas lenhus”, em latim, assim como *habeas corpus*, significa, de acordo com o dicionário em latim⁸⁰: “Que tenhas o corpo. Meio extraordinário de garantir e proteger com presteza todo aquele que sofre violência ou ameaça de constrangimento ilegal na sua liberdade de locomoção, por parte de qualquer autoridade legítima”. O título já é uma garantia à sobrevivência do pé de acácia.

O poema apresenta uma estrutura semelhante à de uma sentença: o relatório, a fundamentação e o dispositivo. Desta forma, percebe-se um espaço rizomático em que a

⁸⁰ Dicionário em Latim online. Disponível em: <<https://www.dicionariodelatim.com.br/habeas-corpus/>>
Acesso em: 22/09/2017

sentença se assemelha a uma raiz que desliza entre o requerente, passa pelo secretário, segue destino ao requerido, às testemunhas e ao juiz.

Esse poema “Habeas Lenhus” retrata bem a relação do homem com o meio ambiente, em que a natureza não parece ser a parceira do homem, mas aquela que atrapalha seus sonhos e idealizações. Assim como Maffesoli ilustra:

A natureza não é mais um parceiro com que se pode jogar, parceiro que convém respeitar, mas sim um objeto à mercê de exploradores que pode ser violentado à vontade. Dominar, domesticar, possuir, se se retomam as ocorrências cartesianas, constituem, então, o inconsciente coletivo moderno (MAFFESOLI, 2010, p. 72).

Tal ilustração consegue ilustrar bem a situação do Pé de acácia, onde o homem não é mais um parceiro visível, como podemos ver em suas atitudes quando ele busca uma sentença para a derrubada da natureza: “Foi decretada a sentença: será derrubado o pé de acácia”

A segunda estrofe do poema mostra o conteúdo decisório da sentença, relatório sobre os motivos da petição “Ela cresceu demais...causando vários incômodos” e cita que agigantou acima do sobrado/ entope as calhas de detritos/descarta galhos inteiros/ e suas raízes avantajadas/estão empinando o edifício” se apresentando, como colocou Deleuze, “o objeto que pode ser violentado à vontade”. Essa sentença marca interlocução da árvore com o homem.

A interlocução da árvore com o homem, traduz a ideia aproximada de raiz. Nessa imagem, o homem e a árvore são como a raízes, que sai, ganha espaço e entra no espaço do outro, como um rizoma de haste subterrâneo, que Deleuze nos ilustrou anteriormente. Esse rizoma também parece estar presente na parte visual do poema em suas estrofes, ao deslizar de um verso para o outro e de uma estrofe para a outra.

Nesse sentido também, a segunda estrofe desliza para a terceira mostrando a outra parte do conteúdo decisório, baseado na contestação e nas suas justificativas. A defesa, em suas ardilosas artimanhas, personifica a árvore: “Antes porque ninguém sabe/onde ficam seus ouvidos”, como um ser que ouve e fala, para em pé de igualdade se defender, mas ao mesmo tempo insere a questão da árvore como um ser especial, que não possui ouvidos.

Na quarta estrofe, ponderada pela impugnação, ainda das fundamentações, a árvore ganha espaço rizomático, se aponta mais suspeita e evidencia as acusações e fundamentações: “este pé de acácia tem suas tretas”

A quinta estrofe apresenta fatos novos merecedores de reforma da sentença. Mostra que é útil e que, portanto, é digna de viver, “este matreiro pé de acácia/agasalhou em seus galhos /um conjunto habitacional/de saltitante joões-de-barro/e entrou em floração furiosa”, de forma rizomática deslizou pela fauna fazendo conexão ecológica. Como uma impugnação o pé de acácia mostra sua força através da natureza, na imagem da árvore mãe que acolhe, que se doa em abrigo para outros seres, que embeleza o meio ambiente e promove sombra.

A sexta estrofe apresenta a decisão numa ecolinguagem, se mostra convencida que diante de tamanha força e beleza as teses desenvolveram para poupá-la “Ante o ecofloral argumento /há pensamento em poupá-lo/pelo menos até o fim da estação”. Até que venha outro recurso o pé de acácia merece viver. A imagem da derrubada do pé de acácia é semelhante à imaginação do símbolo da inversão, o da penetração para o centro, em descida lenta de Durand:

esse caminho para o centro ser; ao mesmo tempo, ou alternada (...) o que distingue afetivamente a descida da fulgurância da queda, como de resto do levantar voo, é a sua *lentidão*. A duração é reintegrada, domesticada pelo simbolismo da descida graças a uma espécie de assimilação, por dentro, do devir. A redenção do devir faz-se, como na obra de Bergson, pelo interior, pela duração concreta. De tal modo que toda descida é lenta, "leva o seu tempo", ao ponto de confinar, por vezes, com a laboriosa penetração (DURAND, 2002, p. 201).

Na imagem de penetrar o seu eu, o pé de acácia parece pressentir seu destino e resolve lutar, utilizando de artimanhas defensivas, como descrito neste verso: “agasalhou em seus galhos um conjunto habitacional de saltitantes joões-de-barro e entrou em floração como nunca se vira até agora!” (LOURENÇO, 2014, p.184). Ao agasalhar os joões-de-barro e entrar em floração, ela desabrocha em imagem luminosa de vida, de renovo, e muda seu destino.

Essa imagem da árvore agasalhando os pássaros é semelhante à imagem de Bachelard do ser que prepara uma saída e sai da sua concha: “Mas de onde vem o dinamismo evidente dessas imagens excessivas? Essas imagens se animam na dialética do escondido e do manifesto. O ser que se esconde, o ser que "entra na concha", prepara

"uma saída"" (BACHELARD, 1998, p. 270)⁸¹. Assim como o pé de acácia, que entra para sua concha enquanto os "mexericos" tomam conta dos arredores sobre sua sentença, e prepara sua saída com uma nova prova que aflora às vistas de todos, com a tática do próprio argumento de utilidade da natureza que está viva e faz parte de um ecossistema.

Em Durand, essa imagem de entrar na concha também se aproxima da ideia do símbolo nictomórfico dos ser entrar para sua profundidade, entrar em verticalidade: "animados em profundidade pelo esquema heraclítico da água que corre ou de cuja profundidade, pelo seu negrume, nos escapa, e pelo reflexo que redobra a imagem como a sombra redobra o corpo" (DURAND, 2002, p.111). Quando o pé de acácia entra pra dentro do si é como a água que corre para o seu rio, experimenta as intempéries das ondas, entra em seu negrume, na sua profundidade, e no momento que ele entra pra si, ele é aquele dos argumentos da sentença, mas ao sair florando, ele se mostra em seu redobro de retorno espiral.

A floração é o próprio sentido potente de seu retorno, e símbolo cíclico da vida em que temos a floração, o fruto, a semente, a árvore e volta, continua o ciclo da vida do pé de acácia em seu temporão de florir e no tempo de maturação. É como na explicação de Deleuze: "exprime uma transformação incorpórea e instantânea dos corpos. Os corpos têm uma idade, uma maturação, um envelhecimento" (DELEUZE, 1995, p.14)⁸². Ao realizar uma queda para dentro de si, ela também passa por transformações incorpóreas e instantâneas e surge, arditamente, dominando os corações sob a forma de encantamento, florida e cheia de pássaros.

Dentro deste imaginário de encantamento, o pé de acácia veste uma roupagem de um verdadeiro simulacro que se torna tão hiperreal que apaga a memória da outra árvore que tanto aterrorizava os moradores de sua localidade, a ponto de ter uma sentença de morte. A simulação da árvore foi capaz de apagar seu próprio modelo de pé de acácia, trazendo o modelo de um hiperreal, que Baudrillard (1991, p. 08)⁸³ nos diz ser um real sem origem nem realidade:

⁸¹ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

⁸² DELEUZE, Gilles. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia* / Gilles Deleuze, Félix Guattari; tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

⁸³ BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Antropos. Tradutora Maria João da Costa Pereira. Lisboa, 1991.

Hoje a abstração já não é a do mapa, do duplo, do espelho ou do conceito. A simulação já não é a simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real. O território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. É agora o mapa que precede o território – precessão dos simulacros – é ele que engendra o território cujos fragmentos apodrecem, lentamente, sobre a extensão do mapa. É o real, e não o mapa, cujos vestígios subsistem aqui e ali, nos desertos que já não são os do Império, mas o nosso. O deserto do próprio real (BAUDRILLARD, 1991, p. 8).

O pé de acácia se desreferencializa em prol de sua sobrevivência, deixa de ser o ser da intriga e passa de um estágio de incômodo, em que todos se sentiam incomodados por ela, a um estágio de encantamento e aconchego, ela já não é uma presença, mas uma ausência de si mesma, pois ela se tornou o seu outro.

E para se tornar um outro, ela mergulha em um espaço fantástico eufeminizado pelo encaixe da imagem terrificante que invade a vida do homem, se torna um estorvo, pelas raízes, e se torna uma imagem ambivalente como no exemplo de Durand na imagem do espinho da rosa : “ é ao mesmo tempo e na mesma relação que os espinhos da rosa se tornam mensageiros de perfume” (DURAND, 2002, p. 42).

Podemos perceber a imagem terrificante no pé de acácia com a imagem de seu crescimento: “ela cresceu demais/agigantou/ real ameaça”; e em seus modos: “não é de bons modos/entope as calhas/descarta galhos/incômodos/raízes avantajadas/empinando o edifício”. Categoricamente, esse pé de acácia transmuta-se, hiperbolicamente, em um monstro gigante representando o seu próprio destino, que passa o terror a todos.

Nessa hipérbole eufeminizada, o pé de acácia consegue mudar os rumos da sentença ao vencer suas próprias trevas quando retorna outro ser, todo florido e que agasalha passarinhos, se mostrando um ser encantador, utilitário, e que não merece uma sentença de morte.

Diante disso, pela abordagem ao poema, podemos dizer que foi possível extrapolar o nível da linha escrita e adentrar em outros horizontes das entrelinhas, que nos permitiu percebê-la em contextos não mencionados no poema, isso nos permitiu conhecer um pouco mais sobre essa árvore que o poema nos trouxe como motivo de incômodo e de derrubada. Apesar dela se mostrar no poema como árvore que não possui bons modos, por ser grande demais, e suas raízes empinar edifícios, e entupir calhas, ela se identificou como a escolhida por Deus para compor seu altar de adoração, e resistente às intempéries insalubres e de fogo, além de ser reconhecida por Deus como aquela capaz de reflorestar o deserto.

Essa resistência também foi percebida no poema através desse sentido que leva a imaginar as “cartas que ela tem na manga” para ganhar o *Habeas lenhus* e sobreviver, mostrando ser útil quando é capaz de se servir como conjunto habitacional para joões-de-barro. E além disso foi capaz de encantar as pessoas, com seus cachos de flores amarelas, mudando totalmente as intenções do coração daquela gente que queria sua derrubada.

Observamos com isso que a imagem rizomática no poema, não se encontrava apenas na raiz do pé de acácia que conseguiu atingir pessoas, edifícios, conhecimentos jurídicos, mas a imagem da árvore como um todo que atingiu o sagrado, a medicina, e abriu um diálogo sobre as questões de resistência dessa árvores para diversos solos e ainda sobre a possibilidade de reflorestamento até mesmo em campo desértico.

3.2 - O trajeto do sentido abstrato espontâneo de arar no poema Agricultor de estrelas

Nesta discussão que nos propomos a desenvolver sobre o poema “Agricultor de estrelas”, de Edival Lourenço, do livro *Poesia reunida*. O poema mostra um processo de construção de devaneio, em que o eu lírico é o próprio agricultor, é aquele que lida com a terra, manipulando-a, desvendando seu mistério, identificando sua qualidade de solo, para a partir disto, extrair o seu potencial para plantar e colher os melhores frutos. Já a terra, pode estar relacionada com o espaço da imaginação que organiza as imagens para montar o imaginário do autor e do leitor. Nesse processo de devaneio, os melhores frutos podem ser percebidos como as melhores metáforas que o eu lírico passa a compor, como uma canção germinada da essência da alma.

Diante disso, temos como objetivo analisar o poema, sob o aspecto de obra de arte, que nos permite o devaneio. Especificamente, procuraremos perceber a ecopoesia enquanto recurso de leitura que traz em si elementos que visem questionar o relacionamento do homem com a natureza, além de possibilitar a leitura do poema sob efeito de componentes teóricos que revestem as imagens do texto em questão.

O interesse por essa análise ao poema surge a partir das imagens artísticas que encontramos nele, as quais podemos percebê-las como objeto artístico, desvenuadas e lustrada pelo artista e aurada pelo leitor, que se posta em perceber o texto considerando o

efeito e o significado que as auras podem causar no leitor, além de percebê-lo em seu processo histórico, como nos coloca Jauss (1979, p.70)⁸⁴

A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com (*Eimtelung auf*) seu efeito estético, isto é, na compreensão fruidora e na fruição compreensiva. Uma interpretação que ignorasse esta experiência estética primeira seria própria da presunção do filólogo que cultivasse o engano de supor que o texto fora feito, não para o leitor, mas sim, especialmente, para ser interpretado. Disso resulta a dupla tarefa da hermenêutica literária: diferenciar metodicamente os dois modos de recepção. Ou seja, de um lado aclarar o processo atual em que se concretiza o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e, de outro, reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de tempos diversos. A aplicação, portanto, deve ter por finalidade comparar o efeito atual de uma obra de arte com o desenvolvimento histórico de sua experiência e formar o juízo estético, com base nas duas instâncias de efeito e recepção (JAUSS, 1979, p.70).

Assim, podemos dizer que ao ler o poema estamos diante do mundo de imagens que percebemos, que nos permite sentir um outro mundo, esse que nos parece uma fluidez do primeiro mundo das ideias, que se esvazia para dar lugar à passagem para o devaneio, o espaço do leitor, que começa a apreender todo um universo de juízo, com base no seu contexto de experiência estética.

Tudo isso, pode se dizer que é possível a partir da ideia de que o leitor recebe o texto na condição de prazer e fruição ao mesmo tempo, porque o prazer também está justamente na fruição que nos permite a procura, a indagação e a terceira margem, que pode se encontrar na ideia da fenda. A distinção entre os dois termos é tema que Barthes (1987, p.20)⁸⁵ nos traz ao explicar o prazer do texto, como podemos ver em sua citação:

O *brio* do texto (sem o qual, em suma, não há texto) seria *a sua vontade de fruição*: lá onde precisamente ele excede a procura, ultrapassa a tagarelice e através do qual tenta transbordar, forçar o embargo dos adjetivos – que são essas portas da linguagem por onde o ideológico e o imaginário penetram em grandes ondas. Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* da leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem (BARTHES, 1987, p.20).

Nessa ideia de prazer e de fruição, consideremos entrar na sedução do poema cheio de gestos e insinuações que nos convida a ultrapassar os limites da linha, conduzindo-nos a entrar no mundo das entrelinhas, que parecem montar “o disco de

⁸⁴ JAUSS, Hans Robert. *A estética da recepção: colocações gerais*. In: LIMA, Luiz Costa. *A Literatura e o leitor: textos de estéticas da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

⁸⁵ BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

metáforas”, que o eu lírico nos seduz a conhecer, como no processo de trabalho do agricultor, que passa a arar a terra e encontrar os seus segredos.

A partir dessa sensação de sedução antes do gozo, encontramos no processo da fruição, que passa a buscar em cada mergulho rítmico, o toque na essência das palavras que nos conduz para o clímax da fenda, que nos revela um outro tipo de prazer, que vai além da superfície do texto, e se encontra no espaço da imagem esvaziada, que deu lugar a um novo sentido de ler o mesmo texto.

Diante disso, mergulhemos nesse texto, como um campo aberto às ideias que nos permite perceber outros sentidos, adormecidos em imagens que acordam para outros sentidos, isso nos convida a considerá-lo desde seu título, pois ele é como o início do trajeto do ritmo dos sentidos, que compõem o poema. Para melhor entender o conceito de sentido, buscamos Ricoeur (2000, p.86)⁸⁶ em sua citação sobre o tema que no diz:

O sentido é, relativamente a uma palavra, o que esta palavra nos faz entender, pensar e sentir por sua significação; e sua significação é o que ela significa, isto é, aquilo de que ela é signo, de que ela faz signo. Mas a palavra de sentido se diz também de toda uma frase, algumas vezes mesmo de todo um discurso (RICOEUR, 2000, p. 86).

É nesse sentido de buscar o que a palavra nos faz entender, que procuremos o brilho da estrela na palavra do sonho, para caminhar no texto poético e descobrir suas cores e imagens. É como a sutileza das máscaras de ser uma imagem primeira, mas ser outra pela imaginação dinâmica. Assim como Durand (2002, p. 405)⁸⁷ ilustra “As máscaras "estão na vanguarda da defesa contra a morte!", depois laicizam-se e tornam-se suportes da emoção estética pura”. Sentido este, que no poema pode estar relacionado com a proteção da vida do sonho, tirar a máscara é estender a mão para a morte do sonho, pois quando se tira a fantasia, a realidade vem à tona com a dureza da vida.

Sob a ideia dinâmica, a máscara no poema é a que protege a imagem da vida, do amor e do sonho, que povoa o espaço do “agricultor de estrelas”. Como Bachelard ilustra sobre a imaginação material do objeto, pela sua “ressonância” “fenômeno que nada prepara”, como ele diz: “não é preciso justificar primeiro a imagem pelo conjunto do poema (ou da obra) nem pela realidade sensível, mas, sim, manter-se num “espaço de

⁸⁶ RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola: São Paulo, 2000.

⁸⁷ DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

linguagem” formado, delimitado, ou pela frase, ou pelo verso que a contém” (TADIÉ, 1992, p.113)⁸⁸.

Pelo princípio da palavra agricultor de acordo com o dicionário etimológico⁸⁹ temos prefixo “*agri* – campo”, no dicionário Houaiss⁹⁰ temos “que(m) se dedica à agricultura, lavrador”. Aliado a isto, o verbo cultivar parece ser o modo significativo para os resultados desta profissão. Nesse mesmo sentido, a palavra-força que se destaque nas atitudes do eu lírico está para a tendência do verbo “*arar*”. E arar a terra parece ter o sentido de dominar seus sonhos e reter as melhores palavras na composição de sua canção.

Agricultor de estrelas

Movido a sonhos e palavras
Este é o meu arado esplêndido
E seus discos de metáforas.

Com ele aro rios e mares
Cordilheiras e padarias
Aro as noites de luar
E também o raiair dos dias

Aro eiras e beiras
Faço dele o meu cinzel
Aro abismos e horizontes

Depois subo arando o céu.

(LOURENÇO, 2014, p. 99)

Ver como a força desse verbo “*arar*” conduz o sonho do agricultor, é entrar no próprio sonho metapoético do eu lírico, onde ele explica como ara seu sonho no cultivo das palavras que montam o poema. Para Ricoeur (2000, p.324) o “*ver como*” também é um modo imaginário condutor que se estende entre o sentido e a imagem:

O “*ver como*” é um fator revelado pelo ato de ler, na medida em que este é “o modo sob o qual o imaginário é realizado”. O “*ver como*” é o liame positivo entre veículo e conteúdo: na metáfora poética, o veículo metafórico e como o conteúdo, e de um ponto de vista, mas não de todos os pontos de vista, explicar uma metáfora é enumerar os sentidos apropriados nos quais o veículo é visto como o conteúdo. O “*ver como*” é a relação intuitiva que mantém juntos o sentido e a imagem (RICOEUR, p.324).

⁸⁸ TADIÉ, Jean-Yves. *A crítica literária no século XX*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

⁸⁹ CUNHA. Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

⁹⁰ VILLAR. Mauro de Salles. *Pequeno dicionário Houaiss da língua portuguesa*. São Paulo: Moderna, 2015.

Traduzir o sentido das imagens não é uma tarefa fácil, pois está em jogo a sensibilidade de “ver como”, que cada um em sua particularidade de sensibilidade poder ter um “ver como” não tão próximo como se espera, mas aproximado. Assim como Plaza (2003, p. 94) nos coloca sobre esse processo de tradução:

a tradução como processo simbólico irá determinar as leis de como “um signo dá surgimento a outro, pois o símbolo é uma lei ou regularidade de futuro indefinido, uma lei que governará e será materializada e que determinará algumas de suas qualidades, unindo o sensível ao inteligível, isto é, será uma forma significativa (PLAZA, 2003, p. 94).

É assim, que pela fenomenologia do imaginário o sentido e a imagem do agricultor podem ganhar contornos de representações inesperadas pelo que a agricultura pode ser cultivar na terra dos sonhos do eu lírico.

A agricultura do agricultor parece não ser a ligada diretamente com as coisas da cultura da terra para produzir os vegetais, as frutas, a criação dos animais, a lavoura, além de outros alimentos como as bebidas, fibras, energia, roupas, medicamentos, ferramentas e outros produtos da terra.

Pelo contrário, seu objetivo de arar a terra é regado pelos sonhos e pelas palavras. Esse agricultor é diferente, ele consegue arar rios, mares, cordilheiras, pradarias, noite de luar, raiar dos dias, eiras, beiras, abismos, horizontes e céu. Então podemos considerar que essa terra do agricultor é uma terra fértil de imaginação. Onde os frutos não são alimentos para o corpo, mas para a contemplação e para a alma.

A imagem da terra pode ser percebida pela sua metamorfose em sonho arado pelo agricultor. Ela é uma terra imaginária onde nascem frutos imagísticos que nascem pelo devaneio do eu lírico e que arar seria manusear em metáforas as palavras molhadas como rio, mares e noite de luar; e também as palavras secas como cordilheiras e pradarias.

Nas cordilheiras e pradarias a aragem nos permite adentrar ao sentido da imagem do deserto, lugar de imagem de imensidão que para Bachelard (2003, p.198)⁹¹ não está ligada ao objeto em si, mas no ser:

os dois polos de uma projeção de imagens. Em outros livros, em particular para a imensidão, tentamos caracterizar as meditações dos poetas diante dos espetáculos grandiosos da natureza. Aqui, trata-se de uma participação mais íntima do movimento da imagem. Por exemplo, teremos que provar, seguindo

⁹¹ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

certos poemas, que a impressão de imensidão está em nós, que ela não está ligada necessariamente a um objeto (BACHELARD, 2003, p.198).

Essa impressão de um espaço da imensidão do eu lírico onde o sonho alimenta as palavras, também é o lugar de arar, assim como Tadié (1992, p.113) ilustra, essa imagem de trabalho: “as imagens do trabalho depravado também lhe pertencem: engenhos de tortura, armas de guerra, arnês, e as imagens de um mecanismo já imprestável, que por não mais humanizar a natureza, é inatural e também inumano”. Com isso, para o agricultor, o trabalho não estaria para a tortura, mas para o sentido de delírio em que ele utiliza como armas, as palavras para cultivar o mecanismo de seus sonhos.

É nessa imensidão de delírio que o eu lírico ara, e consegue os seus discos de metáforas. O disco, assim como a roda, tem a imagem de círculo, do mesmo modo que se percebe nos movimentos dos delírios das idas e vindas da imaginação, como na imagem do purgatório, onde se refina as palavras, deixando-as mais puras em encantamentos metafóricos, assim como na imagem de lapidar e retirar da pedra bruta o cristal mais limpo e encantador. É nesse sentido do trabalhado árduo em conseguir o refinado brilho da metáfora, que ele consegue utilizar a imaginação para ser o agricultor de estrelas.

A imaginação neste poema não está no eu lírico, está no trabalho de arar a terra dos sonhos, como Paz, (1984, p.65)⁹² nos coloca ela vive no espírito do lugar: “A imaginação não está no homem, ela é o espírito do lugar e do momento; não é apenas a potência pela qual vemos a realidade visível e a oculta: é também o meio através do qual a natureza, pelo olhar do poeta, se olha”. E o lugar é a terra dos sonhos onde ele ara em busca das estrelas.

Para isto, ele esculpe as palavras como quem lapida pedras brutas, como a imagem primeira que se destrói dando lugar a outras em outros sentidos provando com isso a metáfora da estrela, que pode ser encontrada em diversas aragens na terra dos sonhos, tanto nos abismos como também na terra do horizonte; como nas terras das noites, dos dias, do céu, dos rios, dos mares, das cordilheiras e das pradarias.

⁹² PAZ, Otávio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

E ao arar essas terras, o eu lírico parece navegar no esquema geral da fricção rítmica que Durand (2002, p. 333) ilustra com o rítmico do isqueiro “admite que o isqueiro por vai-vém rítmico”. E com isso, extrair a faísca do ritmo na imagem das estrelas.

Arar na terra do abismo é entrar no sonho da terra da grande depressão, da verticalidade descendente, na profundidade do próprio ser e extrair desse solo as suas melhores estrelas para que se possa compor o disco das metáforas. É como na ilustração de Paz (1984, p.169) sobre o excremento: “O excremento é demoníaco e terrestre; sua imagem, o ouro, esconde-se nas tripas da terra e nos cofres, tripas simbólicas, do usurário. Há, no entanto, outra imagem do excremento que é sua transfiguração: o sol. O ouro excremental do usurário oculta-se nas profundidades”. É nessa terra do sonho em profundidade que também o eu lírico retira sua metáfora como estrela.

A profundidade para Durand (2002, p. 54) está ligada ao segundo gesto das imagens em que “o meio humano é o lugar da projeção das imitações”: “O segundo gesto, ligado à descida digestiva, implica as matérias da profundidade; a água ou a terra cavernosa suscita os utensílios continentais, as taças e os cofres, e faz tender para os devaneios técnicos da bebida ou do alimento”. Tanto na imagem da terra quanto na imagem da comida descendo pela boca ao estômago, temos a convergência do gesto da queda do alimento ou do ser para o seu íntimo profundo. E tanto na terra quanto no estômago ocorre uma alquimia que faz surgir um retorno de um ser que já não é mais o mesmo e, nessa imagem do retorno e do outro, que o eu lírico consegue trazer mais uma estrela para compor seu disco de metáforas.

Além de arar o profundo escuro do abismo, ele também consegue investir no claro do horizonte, para isto recorreremos a Durand (2002, p. 54) que também fala sobre o gesto da queda brusca da criança que se levanta, como quem levanta e olha para o horizonte:

Este isomorfismo aparece aos olhos do psicólogo quer em pessoas normais que descrevem automaticamente horizontes luminosos na prática da elevação imaginária, horizontes "deslumbrantes", de "azul-celeste e dourado!", quer em psicóticos nos quais os processos de gigantização imaginária se acompanham sempre de "luz implacável... brilhante ... que cega ... impiedosa de todos os movimentos espontâneos (DURAND, 2002, p. 54).

Arar na terra do horizonte, então seria deslumbrar com o que o sublime tão grande pode oferecer como tão esplêndido, é retirar desse brilho de deslumbramento o seu melhor brilho, no sentido de compor mais uma metáfora.

No seu trabalho de arar, sua lida continua em investir nos rios e mares “aro rios e mares”. Em rios, temos essa imagem formal dele caminhar, passear pelas cidades e florestas, sair de um lugar e reaparecer em outro, fazer sua travessia, geralmente de um lugar mais alto para o mais baixo. É o seu fluxo torrencial de água que desagua no mar.

Na imagem do rio, como na imagem do sangue no corpo, temos também a água feminina que Durand (2002, p. 101) ilustra como a comparação com o fluxo menstrual: “O que constitui a irremediável feminilidade da água é que a liquidez é o próprio elemento dos fluxos menstruais. Pode-se dizer que o arquétipo do elemento aquático e nefasto é o sangue menstrual”.

O rio, assim como o homem, faz sua travessia, como quem cumpre uma missão no plano superior, intermediário e profundo. Se comunica com o alto se metamorfoseando em chuva, fenômeno que comunica com a atmosfera e atinge a terra, dando-lhe vida na floração dos campos, vigor no temporão das frutas e legumes, limpidez na imagem da própria vida do campo e da cidade, e retorno para seu próprio leito.

No plano intermediário, assim como sua característica doce, o rio é humanizado, entrega ao homem a pescaria de peixes e algas para seu sustento, além de se servir como transporte e, turismo e novas descobertas, ele é luz e alegria do homem.

No plano inferior está seu fundo escuro, os seus mistérios e o submundo de seres que não vão à luz da superfície, que vivem na sombra do escuro, onde as feras devoram feras, na imagem do caos a água “pertence, tradicionalmente a um reino da existência abaixo da vida humana, o estado de caos ou dissolução que segue a morte comum, ou a redução ao inorgânico” (FRYE, 1989, p.147)⁹³, essa mesma imagem do caos também é imagem que remete medo ao desconhecido, medo como a imagem terrificante.

Nesta imagem terrificante ele ganha o sentido de fera, pelos seus movimentos misteriosos e imprevisíveis, tempestuosos, capaz de afundar navios e desastres marítimos, como a imagem terrificante das feras, que Durand (2002, p. 74) descreve como monstruosa em outros contextos como em: “aspecto terrificante monstruoso, tal como o cavalo ela métopa de Selinonte que sai do pescoço cortado da Górgona, e depois intervém toda uma série de valorizações negativas”.

⁹³ FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Pércles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1989.

Nessa imaginação, tanto o rio quanto o mar são como outras terras em que o eu lírico parece arar nesse lugar, de onde ele extrai as mais profundas metáforas que se cristalizam em estrelas para compor seu disco. Assim como Bauman (2006, p. 10)⁹⁴ também ara a terra da liquidez e extai estrelas para compor palavras que expressem o sentido da vida em um mundo moderno líquido, onde tudo se escapa muito rápido “La vida líquida, como la sociedade moderna líquida, no puede mantener su forma ni su rumbo durante mucho tiempo”. Do mesmo sentido, o rio parece não mais ser o rio, perde seu único sentido, ele já uma outra forma, e traz outra imagem, e outras ideias.

Além de arar no úmido, onde tudo parece líquido e fertilizante para a imaginação, ele também ara no seco das “cordilheiras” e “pradarias”. Nas cordilheiras, temos a imagem de uma terra embolada ou amontoada, com grande conjunto de montanhas formadas pela tensão entre placas tectônicas, onde são criadas por tensão chamadas de zonas de divergência.

Já em pradarias temos o seu contrário, a terra é lisa. É nessa terra que o eu lírico vai arar, onde tudo é baixo e rasteiro, assim como o solo também o é, com suas tocas e túneis, do mesmo modo que o plano inferior do mar, tem seu lado misterioso e terrificante do escuro da profundidade.

É também no chão das cordilheiras e pradarias, entre os altos e baixos, entre o frio e o quente, no seco ou no úmido da terra, entre a verticalidade descendente e ascendente, o eu lírico extrai as melhores metáforas para compor seu disco.

Arar nas terras das “eiras e beiras” é entrar na própria expressão das palavras “eira” e “beiras”, em relação à divisão da classe social e sua riqueza, que segundo o wikitionary⁹⁵ essa expressão tem suas origens na arquitetura das fachadas das casas:

A origem dessa expressão vem das antigas casas. As casas dos mais pobres não tinham eiras nem beiras (detalhe na fachada das casas, próximo ao telhado), já os mais ricos a tinham. Existem três: eira, beira e tribeira. Cada uma tinha seu significado como possuir dinheiro, cultura, religião, etc (https://pt.wiktionary.org/wiki/sem_eira_nem_beira).

Na terra das eiras, temos a imagem da balança que pesa o mais e o menos, a escassez e a fartura, a dignidade da pessoa humana em seus recursos de sobrevivência. Temos a terra em que se encontra a importância dada à cobertura, onde encontramos o

⁹⁴ BAUMAN, Zigmunt. *Vida líquida*. Ediciones Paidós Ibérica S.A. 2006, Barcelona

⁹⁵ WIKITIONARY. Eiras e beiras. Disponível em: < https://pt.wiktionary.org/wiki/sem_eira_nem_beira > acesso em 27/05/2018

telhado, que dá proteção à casa, que também é uma terra de onde se extrai as melhores imagens que descobrem ou cobrem o homem.

Olhar para a “eira” do pobre ou para a “beira ou tribeira” do rico é imaginar a estrutura de todo o contexto de sua condição social e a ostentação do capitalismo social, que cada vez mais vem esfacelando a vida social e, aumentando a distância entre ricos e pobres. E arar nessa terra, é entrar nas cores do mundo pela convergência isomórfica do redobramento do conteúdo que Durand (2002, p. 191) utiliza para a demonstração a imagem da descida e a taça, e do denário e o pau:

O redobramento do continente pelo conteúdo, da taça pela beberagem leva irresistivelmente a atenção imaginária a concentrar-se na sintaxe dramática do fenômeno do mesmo modo que no seu conteúdo intimista e místico. É assim que se passa insensivelmente do simbolismo místico da taça ao simbolismo cíclico do denário. (...) a taça, sobredeterminada ela própria pelas fantasias ~o conteúdo e das substâncias alimentares ou químicas que contem, abordamos agora uma constelação de símbolos que gravitam todos em torno do domínio do próprio tempo (DURAND, 2002, p. 191).

Dessa forma, arar a terra das “eiras e beiras” é fazer a caminhada na borda da taça e em seu profundo contingente, e dele encontrar as metáforas que extraíam a força das imagens que compõem a expressão da divisão social, da vida que anda nas eiras e nas beiras.

Por último, o eu lírico ara a terra do céu, as coisas do firmamento, “subo arando o céu”, as coisas que estão relacionada com o espírito, tanto do ser quanto do próprio poema que busca sua iluminação nas coisas profundas. Nessa imagem ascendente, Durand (2002, p. 60) relaciona com o esquema da verticalização ascendente: “Assim, ao gesto postural correspondem dois esquemas: o da verticalização ascendente e o da divisão quer visual quer manual.”

Nessa postura, o homem realiza sua profundidade com o plano superior, e com a imagem do retorno, pois cada vez que eleva seu pensamento aos céus ele sobe, e também desce, como na imagem da escada de Jacó citada em Gênesis 28,11-19: “E sonhou: e eis uma escada posta na terra, cujo topo tocava nos céus; e eis que os anjos de Deus subiam e desciam por ela”. Essa terra que se ara na escada, em subir e descer é como estar à procura de se tornar outro, nunca o mesmo, é como se o eu lírico estivesse realizando a sua travessia espiritual na tendência de ser um espírito melhor a cada dia.

Outra aragem, e talvez a primeira do eu lírico está voltada para seu próprio trabalho, nele a expressão do nome “agricultor” pode sugerir uma tendência para “agri –

culto(r)”, *agri* lembra “agridoce” algo entre o sal e o doce. Também, de acordo com a origem do nome fornecida pelo site <http://www.significado.origem.nom.br/nomes/agri.htm> temos o prefixo que norteia em torno do sentido de parto, de dar a luz. Sentido este que muito se aproxima com a luz das estrelas, consideras metáforas que o eu lírico extrai de sua aragem. E em “culto” temos o sentido do sagrado, que pode sugerir o respeito a esta terra de aragem, que traz tanto o fruto para o corpo quanto para o espírito.

Diante de toda consideração, ao sentido de arar do agricultor em busca das brilhantes metáforas, o poema parece iluminar, em seu tão grande brilho o fundo escuro das palavras esquecidas, dormentes no fundo da terra, no fundo do mar e no fundo do ser, e traz à tona as mais refinadas metáforas para compor sua canção.

3.3 - O processo de eufemização do sopro do vento no poema *O vento e a voz*

Levantaremos nesta análise, uma discussão sobre o vento que se apresenta no poema de Edival Lourenço, *O vento e a voz*, que nos leva a pensar sobre o sentido do vento, e da voz e seus tons, na composição musical, que sai dele através de elementos da natureza, e que quase não são notados, como capazes de se servirem como instrumento musical.

O vento está presente em nossa vida desde o início da civilização quando Deus o colocou dentro do homem, soprando pelas narinas como nos diz (Gênesis 2:7), “E formou o Senhor Deus o homem do pó da terra, e soprou em suas narinas o fôlego da vida; e o homem foi feito alma vivente”. Com isso, podemos perceber que é com ele em movimento dentro do corpo, que a vida acontece, e tudo parece circular e progredir.

Desde então, e ao longo das civilizações temos presenciado a performance do vento em vários acontecimentos da vida humana, como os que estão relacionados com a descoberta do oxigênio pelos estudiosos Scheele, Joseph Priestley, Antoine Lavoisier, Mao-Khoa e Leonardo da Vinci. Assim como na descrição bíblica nos aponta que o ar é

necessário para a vida, os estudos de Peixoto (1998, p.01)⁹⁶ também concluíram esse entendimento:

Oxigênio, do grego oxi, 'azedo', gênio, 'gerador de', ou, 'eu produzo'), nome dado por A.-L. Lavoisier em 1777, por acreditar erroneamente que ele era um constituinte essencial de todos os ácidos (que aliás, não são exatamente de sabor azedo, mas sim ácido). O chinês Mao-Khoa no sec.VIII d.C., e depois Leonardo da Vinci, no sec.XV, foram os primeiros a perceber que o ar não era um elemento. No seu livro, Mao-Khoa afirma que a atmosfera é composta de duas substâncias: Yan, ou ar completo (nitrogênio), e Yn, ou ar incompleto (oxigênio). Além deste conhecimento ele afirmava que o ar comum poderia ser melhorado pelo uso de metais e mesmo carbono que roubariam a parte Yn do ar. Como se este fato não bastasse na enigmática história do oxigênio, no mundo ocidental, Leonardo da Vinci, artista e cientista famoso, mais conhecido pelo seu quadro da Mona Lisa, descreveu claramente a relação existente entre a combustão e a respiração, concluindo que onde uma chama não vive nenhum animal que respira pode viver.

Como podemos ver, além do homem, outras vidas no mundo necessitam do ar para a sobrevivência, conforme o que foi demonstrado com a questão do fogo que se apaga na falta de ar. E com isso, o homem passou a dominar mais informações sobre o ar, outras descobertas foram se aprimorando em conhecimentos que mudaram o comportamento da sociedade em várias áreas do conhecimento. Em alguns casos, a qualidade do uso dele está sendo questionada como questão de poluição ao meio ambiente, como nos traz Peixoto (1998, p.01):

Certos poluentes que atingem grandes altitudes, catalisam a destruição do ozônio, interferindo nesse processo de proteção; entre estes destruidores de ozônio estão certos compostos orgânicos fluoroclorados empregados em compressores de ar-condicionado e geladeiras, assim como, ao que tudo indica, gases expelidos pelos jatos e foguetes espaciais (PEIXOTO, 1998, p. 1).

Como mencionado, algumas descobertas trouxeram um conforto melhor para o homem, mas hoje já estão sendo vistas como causadoras de poluição, o que nos leva a questionar todos os outros comportamentos de utilização do ar, se estão sendo monitorados e sustentáveis ao meio ambiente. De acordo com a revista (Veja, 2018)⁹⁷ a preocupação mostra impactos na saúde do homem, que vem sofrendo com doenças devastadoras:

⁹⁶ PEIXOTO, Eduardo Motta Alves. *Oxigênio*. QUÍMICA NOVA NA ESCOLA Elemento Químico N° 7, MAIO 1998. Eduardo Motta Alves Peixoto, bacharel em química pela FFCL-USP e doutor pela Universidade de Indiana, EUA, é professor associado no Instituto de Química da USP-São Paulo.

⁹⁷ Revista Veja. *Poluição mata 50 mil pessoas no Brasil a cada ano, alerta OMS*. Publicado em 2 maio 2018, 15h54 Disponível em <https://veja.abril.com.br/saude/poluicao-mata-50-mil-pessoas-no-brasil-a-cada-ano-alerta-oms/> acesso em:03/10/2018.

A **Organização Mundial de Saúde** (OMS) alertou esta semana que a **poluição** do ar representa atualmente o maior risco ambiental para saúde. De acordo com um novo estudo feito pela entidade, nove em cada dez pessoas no planeta respiram ar com altos níveis de poluentes; isso representa 90% da população mundial. Por causa dessa contaminação, 7 milhões mortes anualmente por doenças relacionadas a esses poluentes, como câncer de pulmão, AVC e asma, segundo dados coletados em mais de 4.300 cidades em 108 países.

Estes dados, da OMS, só vêm acrescentar a informação que estamos diante de um problema vital, causado pela poluição no ar, este elemento que está em movimento pela vida do homem, e de todos os outros organismos. Além disso a ação humana de poluir, não só prejudica o ar, mas compromete a sobrevivência do quarteto bachelardiano “ar, fogo, terra e água”.

Todo esse movimento do ar, nos leva a questionar seu comportamento em ser percebido como fácil condutor de elementos, ele parece ser viscoso como uma imagem gliscromórfica que Durand (2012, p.272)⁹⁸ ilustra como estrutura do Regime Noturno, “do elo, da viscosidade manifesta-se pela frequência dos verbos e especialmente dos verbos cuja significação é explicitamente inspirada por esta estrutura gliscromórfica: prender, atar, soldar, ligar, aproximar, pendurar, abraçar”. Nessa imagem de grude, esse ar que está desenhado no poema, abraça outros sentidos, de eufemização, de ritmo, de performance e musical, abrindo uma visibilidade para os objetos quase não percebidos diante do cotidiano da vida.

Ao grudar em elementos da natureza, ele realiza uma verdadeira performance no palco do meio ambiente, onde acontece as coordenadas dos movimentos do ar na imagem do vento, tecendo a sonoridade da vida em objetos impercebíveis de onde se extrai as notas musicais. A performance do vento pode ser entendida desta forma, como na ideia de teatro, em que os atores se jogam no espaço, em gestos na representação de uma realidade.

Para Zumthor (2000, p. 59)⁹⁹ a performance é um momento de recepção, “a performance é então um momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido.” É assim que podemos sentir a performance no poema, “como um enunciado

⁹⁸ DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. / Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

⁹⁹ ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Educ, 2000.

recebido”, sentido através da sonoridade que o poema nos traz, um ritmo sonoro por meio da leitura dele.

Nisso, buscaremos trazer para o momento, as possibilidades das imagens fornecidas pela imaginação. E nesse caminho, investiremos na extensão das imagens, atentando-se para a linguagem, sob o sentido da percepção, e abandonando a primeira imagem para dar lugar a uma nova imagem pelo processo de eufemização, conhecido como uma função da imaginação, como podemos ver em Cruz (2012, p. 65)¹⁰⁰ “A função da imaginação é, acima de tudo, “uma função de ‘eufemização’, mas não é simplesmente ópio negativo, máscara que a consciência ergue diante da hedionda figura da morte, mas pelo contrário, dinamismo prospectivo que através de todas as estruturas do projeto imaginário, tenta melhorar a situação do homem no mundo”. No poema “O vento e a voz”, a imaginação destes elementos, entram no processo de eufemização, com ela a velocidade e o movimento do vento sugerem um dinamismo de imaginação musicada.

A imaginação nos apresenta essa capacidade de deformar a imagem e criar outra imagem, como Bachelard nos ilustra, “ela é antes a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens” (BACHELARD, 2001, p.1)¹⁰¹. A imaginação parece ser o elo entre a primeira imagem, e as novas imagens que vão surgindo, a partir dela.

A primeira imagem é o que Bachelard diz ser o velho nome, ou seja, o primeiro nome do objeto, “o objeto poético, devidamente dinamizado por um nome cheio de ecos, será, a nosso ver, um bom condutor do psiquismo imaginante. É necessário, para essa condução, chamar o objeto poético por seu nome, por seu velho nome, dando-lhe justo nome sonoro” (BACHELARD, 2001, p. 5). É importante observar nesse contexto, que o objeto poético, tido como condutor, é o ponto de partida do dinamismo da imagem. Ele ganha uma mobilidade imaginária em seus ecos, e alcança o imaginário. Deixa o mundo real e passa para o irreal, pelo processo dinâmico, que Mello (2002, p.96)¹⁰² considera comandar a linguagem:

processo dinâmico que comanda a linguagem poética, tanto no nível fônico, quanto sintático, Burgos reconhece a presença de linhas de força tecendo o

¹⁰⁰ CRUZ, Antonio Donizeti da. *O universo imaginário e o fazer poético de Helena Kolody*. Cascavel: EDUNIOESTE, 2012.

¹⁰¹ BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*/ Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

¹⁰² MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

discurso. Essas linhas chamadas esquemas (schèmes), não são vagas, incontroladas e incontroláveis, inevitável produto da explosão de imagens; ao contrário, recuperam a energia das imagens, ditando suas constelações, impondo a passagem de uma imagem à outra (MELLO, 2002, p. 96).

Isto também nos permite entender, que é através desse processo dinâmico, que a primeira imagem, a presente, é que se faz pensar uma imagem ausente, e desta ocasiona um complexo de outras imagens. Este comportamento da imaginação é como perceber a aura da obra, as imagens que surgem e se projetam no espaço do próprio imaginário. Pois, como diz Bachelard (2001, p. 1), “Graças ao imaginário, a imaginação é essencialmente aberta, evasiva”. Ela é como um campo aberto para o imaginário, que nos permite perceber a organização de imagens que buscam representar uma realidade ausente. É assim que podemos perceber a imaginação e as imagens no poema “O vento e a voz”, de Edival Lourenço, as imagens se abrem para o devaneio, de acordo com o contexto do texto, e vai ganhando sua dinamicidade própria, e faz surgir novas imagens.

Nela podemos perceber, ainda, o movimento das imagens, que Bachelard (2001, p. 1) nos traz como uma nova perspectiva de sentido, “imagens novas. Vivem da vida da linguagem viva... que renovam a alma e o coração... imagens móveis... o seu movimento próprio”. Elas, simplesmente, surgem como uma aptidão plástica, e uma dinâmica de se tornarem renováveis. Elas sugerem não se prender a nenhuma forma fixa, pois são vivas, e ser vivo é estar em constante contato com a renovação das coisas e do pensamento.

É nesse sentido que penetraremos na imaginação material do sopro e do vento do poema, sonhando com a matéria, entrando na sublimação aérea, pelo ar natural e livre, seguindo a própria vontade do ritmo do poema, que se encontra nos seus movimentos, e seu contato com a natureza. O vento pode ser percebido, não como o violento cheio de fúria, de cólera cósmica, mas o vento que encontra uma ação de movimento dinâmico, que se multiplica em muitas notas musicais.

Podemos entendê-lo como o fenômeno formado pelo movimento do ar na atmosfera. Ele pode ser percebido em sua lentidão, quase parado, quando o ar dá a entender que está abafado. Em corrente de média velocidade, o vento é apreciado por todos, ao trazer a alegria pelo frescor ao meio ambiente. Ao agir em alta velocidade, sob o nome de tufão ou furação ele é muito temido.

Ele também se serve como objeto de imaginação de muitos poetas, dentre eles destacamos o de Edival Lourenço em “O vento e a voz”, que eufeminiza o fenômeno brusco e o movimento desgovernado de seu sopro para a sensibilidade, para a afinação musical.

É no poema que ele ganha essa aura de sublime e consegue alcançar sua afinação, como “o sopro que flauta”, onde se pode perceber a própria criação do poema. Nisso é confuso dizer que o vento é um fenômeno da natureza ou que o vento é o próprio poema, pois os dois estão intimamente ligados na demonstração do processo de construção e afinação.

Tirando como exemplo a ilustração de (DURAND, 2002, p.79) na imaginação sobre o vento que o alcançou a comparação quanto ao seu tempo e ao sentimento, em: “É o que Jung deixa entender a propósito dos Centauros, divindades como vento rápido, e acrescenta, como um freudiano, "do vento furioso femeeiro"?", encontramos no vento de Lourenço ilustrações de intimidade com as coisas e, com a natureza, buscando os sentidos da percepção auditiva em detalhes esquecidos pela monotonia corriqueira da vida.

Nesse poema “O vento e a voz” é o título que se apresenta ganhando asas ao ritmo das coisas, se isomorfisa na asa como um outro ser, assim como na ilustração de Durand (2002, p.317), “Ser híbrido, ao mesmo tempo fasto e nefasto, as ondulações do seu corpo simbolizam as águas cósmicas enquanto as asas são imagem do ar e dos ventos”, é assim também o vento de Lourenço, um vento híbrido, misturado à sua voz se personifica para encontrar o melhor tom.

Pela imagem do vento, “livre, anônimo, impessoal, anônimo, livre de alças e amarras, em busca de cordas vocais, de modo a se expressar, articuladamente”, também pode-se perceber característica do próprio poema em construção, livre, sem rimas, sem metro, com belas imagens que se constroem pelos objetos menos previsíveis. É assim também, que podemos perceber o poema.

O vento e a voz

O vento é um sopro
 Impessoal, anônimo,
 Livre de alças e amarras
 Em busca de cordas vocais
 De modo a se expressar
 Articuladamente.

Como não sabe
 Qual objeto é a corda
 Adequada para lhe garantir
 A devida voz, o vento vaga testando
 As lâminas das árvores
 O violino dos capins
 As plumas dos pássaros
 A saia da moça que passa
 (e meu coração cansado
 Mal entreabre um olho
 Feito um cachorro velho
 Que cochila ao mormaço
 Das três da tarde)
 O vento testa o fio tenso do varal
 A fresta da janela entreaberta
 A latinha de refrigerante
 Largada na rua
 De todos tirando sons.

O vento ainda não sabe
 Nos degredos de minha garganta
 É que moram seus segredos
 - o sopro que flauta.

(LOURENÇO, 2014, p. 102)

Nesse poema, o vento parece se personificar em voz, com cordas vocálicas que estão presentes nas parcelas de seres da natureza, impercebidos pelos olhos da agitação da multidão. Esse vento parece testar cordas que estão na natureza “lâminas das árvores/ violino dos capins/ plumas dos pássaros/ saia da moça/ fio tenso do varal/ fresta da janela/ latinha de refrigerante/”. Essas imagens são como ecos da natureza que busca interagir com o homem, esse que se agita todos os dias e deixa passar despercebido as coisas simples da vida que estão diante de nossos olhos, como a canção do vento saindo das coisas inimagináveis, que o poeta encontra.

Nessa percepção de sentir o vento, a natureza participa da canção do vento que flauta, o eu lírico mostra mais uma vez de onde sai a canção do vento “árvores, capins e pássaros”. Com esse recurso ele mostra também que o vento interaciona com o

movimento tanto do campo quanto da cidade, percebidos em “saia da moça, fio tenso do varal, fresta da janela e latinha de refrigerante”.

Olhar para a natureza, é também perceber o homem em sua simbiose, nesse relacionamento com a natureza, que parece demonstrar uma dependência e, ao mesmo o descaso com ela. Essa dependência pode ser sentida na imagem da necessidade do vento para secar a roupa no varal “O vento testa o fio tenso do varal”, e desrespeito na imagem de jogar lixo na rua “A latinha de refrigerante largada na rua”, um lixo que entope os bueiros, demora anos e anos para deteriorar, aproximadamente mais de cem anos, sem considerar que o lixo sem o tratamento adequado faz um mal à saúde, entope bueiros e provoca transtornos como a enchente da água da chuva nas cidades, causando o movimento da força da água em desmoronamentos e um conjunto de desequilíbrio da natureza.

Nesse sentido, tanto o vento quanto a garganta parecem guardar o segredo da punição. O vento anônimo que anda por traz da chuva forte impiedosa (que provoca os desastres na natureza) e, a garganta que engole as substâncias (em alquimia provoca as mudanças mais profundas no ser). Na tensão entre esse vento anônimo e os objetos, encontramos o processo de eufemização do vento, que pode ser percebido como o próprio poema em busca de suas imagens poéticas. Com isso, ele é capaz de se mostrar em seu lento, sopro que tira os tons e monta a canção no espaço da natureza.

A eufemização pode ser entendida como a suavização de uma situação grave para menos gravosa, como por exemplo a morte de alguém pode ser suavizada pela ideia de partida. Ela é ilustrada por Durand (2002, p. 116) pela antítese de uma representação, “A eufemização, constitutiva, como veremos, da imaginação é um processo que todos os antropólogos notaram e cujo caso extremo é a antífrase na qual uma representação é enfraquecida disfarçando-se com o nome ou o atributo do contrário”. Nisso, podemos notar que o feio pode ser percebido em seu belo, o bruto em sua sensibilidade, o silêncio em seu barulho, o deserto em sua água, e assim por diante em seus contrários ou outra representação imaginária.

É nesse sentido que a imagem do vento se destrói enquanto o ser da tensão do sopro, e passa na representação da canção ao construir a ação de flautar, e com isso consegue ser percebido em seus diversos tons que ele tira da natureza, que sai de objetos inesperados, como se ele viesse a se reconstituir em outros.

No varal, ele parece se comunicar com o lado exterior ao ser humano, a sua capa, aquilo que está exposto e é visto por todos, pelas roupas esticadas ao seu sopro ele constrói a imagem de levar e de trazer as notícias que são espalhadas sobre os grandes feitos dos homens. Ele testa o “fio tenso”, assim como o poema testa a sua afinação no trajeto da poesia em retirar as melhores imagens para o devaneio.

E ele sai vagando e testando a voz nos objetos, como quem procura os melhores tons, do mesmo modo que no poema o poeta costura os seus fios dinâmicos, tece imagens diversas que se emblemam, assim como na citação de Paz (1971, p. 233)¹⁰³ que vê o poema como o próprio emblema: “O poema é um emblema da linguagem da natureza e dos corpos. O coração do emblema é o verbo: a palavra em movimento, o motor e o espírito da frase”. Tanto o vento, quanto o poema emblemam a linguagem, o vento em flauta consegue emblemam a linguagem através dos melhores tons tirados de objetos cotidianos, esquecidos pelo volume de imagem que permeia o mundo da rotina. E o poema na imagem do vento faz o mesmo, se constrói com imagens cotidianas esquecidas.

Na construção do poema, o poeta busca a parte do todo, como quem vai ao âmago do objeto, para percebê-lo em seus detalhes, como no verso: “As lâminas das árvores”, uma parte menos observada que a própria árvore em seu contexto. Na imagem da lâmina da árvore, temos uma representação de duas faces cortantes na procura do melhor tom, os contrários se harmonizam na busca de um todo, que é o melhor som.

Se aproximarmos a ocular da lâmina da árvore, podemos iluminar um campo esquecido ou não percebido, que Durand (2002, p. 409) utiliza da imagem da ocularidade para iluminar: “A ocularidade” vem iluminar com a sua luz todas as excitações sensoriais e os conceitos. É o que a terminologia visual das artes musicais manifesta: altura, volume, medida, *crescendo*, apenas exprime, através da imaginação musical o caráter topológico profundo de qualquer imagem”. Nesta fresta da lâmina, também é possível perceber que existe uma particularidade muito maior em articular todo esse contexto de exemplificação para o resultado da voz do vento ao flautar.

Nessa aproximação, a lâmina é homóloga à corda vocal, mas ao distanciarmos desse objeto, ele vai diminuído sua importância, sua utilidade e beleza, e se perde na

¹⁰³ PAZ, Otavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

multidão de outros e se torna quase imperceptível, onde sua voz é sufocada por outras vozes.

Outro tom que o poeta testa, é na fresta da janela: “A fresta da janela entreaberta”. A janela é consideração objeto de imaginação, quando se abre uma janela, abre-se o universo aos olhos, como na janela de trens; abre-se a alma, como na expressão “janela da alma”; abre-se para o sol quando se abre a janela pela manhã; A voz entra no meio termo da janela, nem aberta e nem fechada, parece uma janela a espiar, e é nessa janela que se mostra outro objeto, o que nos faz entender que entre uma coisa e outra, pode existir outra.

Assim como o entre lugar da citação de Santiago (2000, p. 26)¹⁰⁴ sobre o entre lugar do discurso latino-americano: “Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana”.

Nesse entre lugar da janela, também aparentemente esquecido, o poeta utiliza para buscar na imagem do sopro do vento, a sua afinação poética, ao encontrar a sua voz. Como diz Zumthor (2000, p. 98): “Esses valores da voz tornam-se os da própria linguagem, desde que ela seja percebida como poética”. Nesse flautar, o vento e a poesia conseguem tocar nos entre lugares da linguagem sensível da natureza para emitir sua voz e extrair sua afinação para compor a música e a poesia.

O vento também testa a voz nas plumas dos pássaros “As plumas dos pássaros”, lugar quase imperceptível de encontrar um som, mas a música visual das plumas em seu lento se espalhando, desorientadamente, parece construir uma voz da natureza no plano superior, onde a distância se projeta para a visibilidade de algo que se destaca na multidão. Como na imagem das estrelas, que são mais visíveis em lugares mais escuros. Lá na altura dos pássaros o vento fez sua performance e tirou o seu som.

Seria assim para a imagem dinâmica, que entra no devaneio da imaginação das plumas dos pássaros e pode percebê-lo no mundo das plumas em seu contexto material ou mesmo formal. É como tirar do nada o seu aglomerado de informações, ou mesmo

¹⁰⁴ SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco. 2000.

nesse espaço do vazio do buraco de Maffesoli (1996, p. 87)¹⁰⁵ uma nova estrutura: “o buraco é o que determina o mundo (*mundus est immundus*). Em suma, o imaginário do vazio é o que permite a estrutura do real”. E é nesse sentido do buraco que a pluma se deixa perceber, em uma nova estrutura, que só a afinação audível do poeta foi capaz de perceber a sensibilidade de sua voz.

A pluma, como imagem dinâmica, deixa de ser pluma e pode ser outra imagem, como a de roupagem, a que cobre o ser contra o frio do tempo ou da vida e ganha outros sentidos como pela sua textura, sua cor, seu tamanho e especialmente no que singulariza a pluma em seu movimento desordenado e lento ao vento. Neles, a voz que flauta alcança outros horizontes, e não se prende somente em oferecer o seu tom, mas o adubo para a imaginação poética.

Em todos os buracos esquecidos, o vento assim como o poeta, é capaz de tirar do vazio uma forma de se expressar “De modo a se expressar”. E quando faz isso, deixa revelar seu lado interior através de seus toques nas coisas esquecidas em vazios, lustrando ou acariciando as coisas como objeto de arte.

Ele então se mostra nesse poema como um verdadeiro objeto poético, que para Bakhtin (2000, p.78)¹⁰⁶ é visto como estético, “o objeto estético – os produtos da arte, os fenômenos da natureza e da vida – expressa certo estado interior cujo conhecimento estético consiste em vivenciar esse estado interior”. É assim como objeto de arte que o poema, e o interior do vento, se mostra em sua gênese, se abre para o exterior em sensibilidade interior ao extrair das coisas imperceptíveis as melhores vozes, que faz o vento atingir seu ápice ao flautar. Esse poema, como obra de arte traz em si diversas e consegue trazer para o imaginário uma realidade esquecida, a sua originalidade e o seu inusitado.

¹⁰⁵ MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Trad. Bertha Halpern Gurovitz. Petrópolis: Vozes, 1996.

¹⁰⁶ BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

IV – A ECOPOESIA EM GILBERTO MENDONÇA TELES E EDIVAL LOURENÇO

Levantaremos aqui neste capítulo algumas abordagens de análise entre a literatura e o meio ambiente. Exploraremos nos poemas as imagens que avançam para as questões do comportamento do homem e do ecossistema, que impactam em repensar posturas que interferem em promover a sustentabilidade.

Diante disso, analisaremos os poemas “Salmo Césio 137”, na obra *Saciologia goiana* de Gilberto Mendonça Teles, e “Ode a Goiânia” na obra de Edival Lourenço *Poesias Reunidas*. Ambas ecopoemas, trazem uma representação de uma realidade de acidente ambiental que aconteceu em Goiânia. Isso nos desperta o interesse em explorar as imagens dinâmicas e as estruturas do imaginário de Gilbert Durand.

Outra imagem que surge ao longo da obra de Gilberto Mendonça Teles, em *Saciologia goiana*, é o “costume”, como prática reiterada que impacta em desgastes da natureza, como as queimadas, os desmatamentos de árvores de lei para fazer cinza e utilizar como adubo e, a contaminação dos rios pelo mercúrio.

E no poema “Caminhos”, em *Saciologia goiana*, de Gilberto Mendonça Teles, os impactos podem ser percebidos no sentido do caminho que o homem vai construindo na natureza, esses caminhos, às vezes, são construídos por necessidade de um trânsito ou ainda pelo desmatamento que por si só montam o caminho pela mata.

4.1 - O espaço fantástico em Salmo-Césio 137 em Gilberto Mendonça Teles

Trata-se de abordagem à ecopoesia na imagem do desastre do césio, que causou um grande impacto ambiental, o que nos leva a explorar a função fantástica do espaço em suas três propriedades estruturais, a topologia, as relações projetivas e a similitude em seus aspectos genéticos da ocularidade, profundidade e ubiquidade da imagem, além dos regimes durandianos, num espaço que se constrói a partir do imaginário no poema “Salmo-Césio 137” de Gilberto Mendonça Teles e no poema Ode a Goiânia de Edival Lourenço.

A finalidade é explorar o imaginário de Gilbert Durand, a partir da relação de imagens com as imagens, que dão vida aos poemas, imagens que levam ao questionamento sobre o tipo de natureza que sofreu esse impacto ecológico, sobre o comportamento da

sociedade local e mundial frente as responsabilidades e responsabilização e, as consequências para a humanidade.

Para isto, utilizaremos a fenomenologia do imaginário na revelação da imagem como consciência imaginante, uma vez que seu objeto é dado instantaneamente, e se entrega com espontaneidade seguindo o caminho do poeta. Este trabalho trata de perceber o poema como uma ecopoesia, com conteúdo que aborda a ecologia do local da obra e do autor, sobre um grande impacto ambiental evocado pelo eu lírico, a partir de sua dor e lamentação verticalizada, que apesar de estar em terra estranha, comungava com uma dor universalizada pelas consequências do maior acidente radiológico do mundo. Neste trabalho a imaginação tem o comando das ideias.

O poema é uma obra de arte que representa uma realidade que tem como motivo imaginário a imagem do Césio 137 homólogo ao acontecimento histórico do césio em Goiás¹⁰⁷. Essa poesia, enquanto obra de arte nos leva ao devaneio, que o imaginário conduz por meio de sua função fantástica, polarizantes, transcendental, que consideramos abordar a partir da imaginação dinâmica.

A abordagem fenomenológica que segundo Eagleton¹⁰⁸ nos traz que é importante tanto o que o autor sente em sua criação quanto o conteúdo da literatura: “A crítica fenomenológica focaliza, tipicamente, a maneira pela qual o autor sente o tempo ou o espaço, ou a relação entre o eu e os outros, ou sua percepção dos objetos materiais” (EAGLETON, 2006, p.90). Nessa perspectiva, é que se busca a explorar a imagem do césio 137 no poema, o mundo da natureza e o contexto do autor em sua região. Percebe-se uma realidade sentida pelo poeta, cuja interpretação e representação sugere interlocução difusa com um povo.

Para falar sobre realidade sentida na obra literária, nos aproximamos da ilustração de Eagleton (2006, p. 90) que acredita nesse tempo sentido e vivido: O "mundo" de uma obra literária não é uma realidade objetiva, mas aquilo que em alemão se denomina *Lebenswelt*, a realidade tal como organizada e sentida por um sujeito individual. É assim que percebemos uma realidade sentida pelo o poeta, através de seu poema, e ao realizar

¹⁰⁷ (G1, 2013) O incidente teve início depois que dois jovens catadores de papel encontraram e abriram um aparelho contendo o elemento radioativo. A peça foi achada em um prédio abandonado, onde funcionava uma clínica desativada.

¹⁰⁸ Teoria da literatura : uma introdução / Terry Eagleton i tradução Waltensir Outra ; [revisão da tradução João Azenha Jr]. 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

seu trabalho utiliza de imagens homólogas entre o acontecimento do desastre do césio 137 e o acontecimento do Salmo 137, a partir de imagens que se aproximam pelas ideias e contexto.

O eu lírico tece seu campo imaginário com elementos que se comunicam com o mundo exterior e com a própria obra. No diálogo com o mundo exterior, ele constrói questionamentos sobre os cuidados com o meio ambiente e as consequências dos casos de poluição provocados pelos empresários em suas ações entre seus interesses econômicos e o mal que podem causar à natureza. E com o poema, todo um conjunto de imagens dinâmicas se constelam na tendência de se abrir para o mundo sentido em dor, pânico, contexto cultural, tempo, espaço, forma, conteúdo carregado de imaginário.

E é nesse sentido, que a imagem e o contexto reconhecem uma força do símbolo que surge e povoa o espaço da folha escrita no poema e o espaço imaginado do desastre ambiental. Assim como Durand (2012, p.40) nos mostra que a imagem tem uma força pelo contexto “Como muito bem diz Bachelard ” a imagem poética tem sempre um contexto. Ao interpretar a imagem, ele a traduz numa linguagem diferente do *lugar poético*” (...) que "os símbolos não devem ser julgados do ponto de vista da forma ..., mas da sua força". "mais viva que qualquer desenho" porque transcende a forma” (DURAND, 2012, p.40). Temos a partir desse entendimento, que a força simbólica das imagens, é capaz de dinamizar a imagem em outras imagens. Nessa abordagem ao Césio, ele deixa de ser o elemento químico e passa a ser a força de imagem dinâmica numa tessitura de sensibilidade poética, e no sentido de gigantismo ela cresce torando-se o universo maior em questão.

Além da representação da imagem do césio sob o efeito do gigantismo, ela também sugere a do efeito fantástico da ubiquidade , outro caráter da imagem do espaço fantástico que para Durand essa representação pode dar à imagem o caráter de importância focalizada, como o “centro do universo” “qualquer árvore ou qualquer casa pode se tornar o centro do mundo” (DURAND, 2012, p. 411), e o centro do mundo é a questão do acidente radioativo que causou impacto ambiental local e que afetou o mundo.

Nesse sentido, a ocular objetiva parece sugerir uma aproximação da situação e cria uma perspectiva gigante ao projetar todos os focos de atenção para o problema radioativo. O tema também ganhou um gigantismo nos poemas, e em *Saciologia Goiana* de Gilberto Mendonça Teles, destacamos o “SALMO – CÉSIO 137”, que chama a

atenção por ser uma poesia em que o eu lírico parece sugerir uma homologia entre as imagens presentes no salmo 137 e ao desastre do Césio 137 que aconteceu no Brasil na cidade de Goiânia.

Aproximando essa ocular para o poema, ele se mostra grande para dentro e para fora, para dentro se disseca sugerindo a estrutura narrativa homóloga ao do *SALMO 137* em capítulos e versículos, e sua maneira poética de cantar a Deus, nesse mesmo sentido o poema se estrutura, assim como o Salmos, em nove evocações, diferenciando no acréscimo de mais dois poemas titulado como 10 e 11. Já na Bíblia em salmos 137, temos o versículo 1 que nos traz a imagem de rio, de localidade, assentar, e de chorar “Junto aos rios da Babilônia, ali nos assentamos e choramos, quando nos lembramos de Sião” (Salmos 137:1) e no poema de Teles em seu verso primeiro, temos uma homologia presentes nestas imagens “Junto às margens poluídas deste Rio de Janeiro nem houve tempo de assentarmos e chorar as manchetes de Goiás” (TELES, 2016, p.131).

SALMO – CÉSIO 137

1 - Junto às margens poluídas deste Rio de Janeiro nem houve tempo de nos assentarmos e chorar as manchetes doloridas de Goiás.

2 – Nas amendoeiras, nos altos edifícios e favelas, dependuramos o silêncio Das violas goianas.

3 – Porquanto aqueles que zombaram de nós e andam que nem cegos no Ritmo burocrático do Brasil apenas sabem do Serra Dourada e dos Banhos de Água Quente e só para se alegrarem com a nossa desgraça Nos dizem, cariocos:”Contai mais algumas histórias de Goiás”.

4. Mas como falar do azul de nossas coisas verdes a pessoas tão estranhas, Que vivem apenas de suas praias e de seus carnavais ou de suas saudosas Mordomias federais?

(...)

9 – Se um dia eu me esquecer de ti, ó minha terra, é somente para te lembrar Mais e para que a minha mão direita se junte à esquerda e possam Destruir para sempre a ignorância, a má vontade dos políticos e o Oportunismo dos que pretendem faturar sobre Goiás.

10 -

Tudo começou como se,
Tudo como se começou,
Mas não está aqui
Quem nisso um dia pensou.

Havia no ar, em suspense,
A agitação de um negro voo
De lucro e logro – o mais pertence
Ao que se fez e deixou.

Quem assim quis não foi ao fundo,
Ou em si mesmo se afundou:
Deu no pé, fugiu no mundo,
Virou fumaça, azulou.

Não deixou nada de nada
A não ser palavras ou
alguma coisa iluminada
Que um dia também se apagou.

Aos poucos se viu que havia,
Além do mito que restou,
Um clarão de poesia
Na alma de quem o contemplou.

Se tudo começou como,
Algo sem começo ficou:
Quem viu o primeiro tomo?
Quem não leu bem o que encontrou?

Não se sabe nem de nome
Quem, por instinto, o provocou:
Talvez viaje, mas sem nome;
Talvez discursar, e acabou.

11.

Acabou, nada: um mito bem maior
Sopra invisível pelo mundo inteiro.
No fundo, bem no fundo, há o remorso
De uma luz negra acesa no banheiro.

Um arco-íris se oculta sob o célio,
Torna-se azulverde e movimenta
As cordas perigosas de um trapézio
Nas nuvens radioativas da tormenta.

Mas nos céus de Goiás, no seu poente,
Na esperança que há por todo lado,
Alguém escutará continuamente
Meu coração batendo acelerado.

(TELES, 2016, p.129)

A partir da ocular da ubiquidade, o eu lírico estampa seu lamento como o centro de todo universo, como a dor que não é só dele, mas compartilhada pelo mundo. E em torno dessa dor, do acidente ambiental, ele inicia com a imagem da margem que se destaca

para outras imagens. Sugere isomorfismo de dualidade, como no sentido do abraço da água na terra, um abraço que entrega à terra seus dejetos.

Nessa dualidade, a imagem da margem abre o questionamento para seu todo, em devaneio ela se conecta com outras imagens no poema. Isomorfisa com divisa, no sentido de marcar a margem da página, que divide entre aquilo que deveria ser escrito, e o que foi escrito na página da sentença de responsabilização dos culpados ao acidente radioativo do césio em Goiás. Este sentido se relaciona com o verso: “a má vontade dos políticos”. Se mostra, ainda, como o divisor de águas, quando fere o meio ambiente abrindo uma dualidade de interesses, como no verso: “não deixou nada de nada/ a não ser palavras ou/ alguma coisa iluminada”, temos aí a margem dos interesses dos afetados pelo acidente, e a dos responsabilizáveis pela obrigação de cuidar.

A margem, também surge, entre o povo e o poder público, de um lado o povo que necessita de garantia dos direitos humanos, e de outro o poder que controla os interesses das classes sociais, como ideia presente no verso “as cordas perigosas de um trapézio”, neste verso a margem é a própria corda que mostra o perigo de subir tão alto, num caminho reto, em que se mantem o controle e o equilíbrio, ou se distrair olhando para os lados e tombar ao chão.

No poema, a margem ainda isomorfisa como posição no sentido de divisor dos planos superior e inferior, como no verso que marca o plano superior “nos altos edifícios” e plano inferior “favelas”, de tal modo temos de um lado plano inferior dos acontecimentos “ó minha terra” e de outro o plano superior em: “mas nos céus de Goiás”. Ela margeia o silêncio das violas goianas, de um lado a vida com as violas goianas, vida cheia de alegria com pessoas dançando, cantando, amando, trocando suas gentilezas, encontro com os amigos, e outros festejos comemorativos, tocando as emoções do coração; e de outro, o silêncio que emudece as pessoas, a frieza do cotidiano, a vida sem as pessoas amadas que se foram, pelo impacto ambiental causado pelo césio 137.

A margem também é isomorfa de local, advérbio de lugar lá e cá, apresenta, o eu lírico dividido entre cá (Rio de Janeiro) e lá (Goiânia), de um lado está cá “as margens poluídas desse Rio de Janeiro” e de outro está lá as “manchetes doloridas de Goiás”, um lado que zomba, os que só conhecem o **Serra Dourado e A Água Quente**, locais turísticos de Goiás e, de outro, a calamidade em Goiânia, as consequência do impacto ambiental, “o mito que restou”.

Outro isomorfismo que surge é a imagem de totalidade, no sentido de homogeneidade adaptadora, que parece sugerir o elemento céσιο em íons negativos e positivos, juntos, ao mesmo tempo, numa homogeneidade adaptadora podem provocar desastre, e por outro lado é capaz de ser terapêutico nos tratamentos em combate ao câncer. Sua totalidade em homogeneidade se assemelha ao sistema chinês do Tao que Durand (2012, p. 439) diz: “*homogeneidade adaptadora*. Esta pré-lógica estaria então muito próxima do tradicional Sistema chinês do Tao, do Yin e do Yang”. Uma homogeneidade de totalidade, é assim, no sentido da totalidade, que percebemos em Teles uma homogeneidade adaptadora quando traz para o poema o verso o seu lado direito unindo com seu lado esquerdo em defesa da terra do eu lírico: “Para que a minha mão direita se junte à esquerda” (TELES, 2016, p.139). As direções díspares caminham juntas se complementam para funções diversas. Esse isomorfismo de homogeneidade adaptadora também pode ser notado na imagem do arco-íris, em que as cores frias a cores quentes se unem formando uma totalidade em forma de arco luminoso, que também para acontecer este fenômeno ocorre a união de sol e chuva, do quente e do frio.

Na imagem do Yin, Durand (2012, p139) em uma de suas comparações, mostrou “Yin”, evocando o atributo Yin a ideia de tempo frio, encoberto, de céu chuvoso, de tudo o que é fêmea e interior”. Nesse mesmo sentido, temos ideia de frio, no que o acidente do céσιο representou e deixou, quando esfria e congela, no tempo da memória, a felicidade local, como podemos ver através do silêncio das violas “silêncio das violas goianas” (TELES, 2016, 139), o silêncio traz a imagem do frio, mas um frio que acontece na humanidade do homem, tanto na suas ações em lidar com a situação do acidente, quanto no frio da dor que apaga a alegria, que está ligada à ideia de violas goianas em silêncio.

As violas goianas são famosas por cantarem o chão goiano, o povo do campo, a natureza do sertão e do cerrado goiano, em meio aos seus frutos e seu comportamento festeiro nas danças e nas festas típicas. Essa imagem de frio presente em Yin, parece se conectar com o sentido isomorfo de frio no poema, por meio das cores frias, como podemos notar nos versos “como falar do azul de nossas coisas verdes”. Uma frieza relacionada à a natureza goiana. Em que a cor azul traz a ideia de frieza e depressão e a cor verde como ideia de amor à natureza. O azul e o verde também são as cores básicas das cores frias, assim como são as que sustentam a imagem de um patrimônio ambiental riquíssimo em sua diversidade.

No poema essa imagem do Césio 137 surge a partir de seu título, sob a estrutura da profundidade. Na percepção de Durand a profundidade considera ser “o segundo caráter da imagem (...) que tomada no seu sentido mais amplo e quase moral (...) mais psíquico que literalmente geométrico (...) a imaginação reconstitui espontaneamente a sua profundidade”. A profundidade é a substância da verticalidade do povo de Goiás, experimentada na dor pelas consequências de um desastre ambiental radioativo do Césio 137.

No poema o sentido de profundidade parece aproximar a imagem da dor no isomorfismo do frio presente no verso: “chorar as manchetes de Goiás” (TELES, 2016). O choro carrega um sentido de tempo pensado que provoca dor que estampa um frio em intensidade, em congelamento do eu lírico em alteridade de saudosismo em profundidade.

O isomorfismo de profundidade está presente no poema pela sua representação de verticalidade nos versos “altos edifícios”, “aqueles”, “mordomias federais”, “minha”, “voo”, “fundo”, “alma”, “banheiro”. Essas imagens sentidas pelo eu lírico, homologam com a ideia de profundidade do ser, ele faz uma descida dentro de si mesmo, são essas que transmitem uma introspecção para o eu, para sua intimidade, que o conduz ao seu fundo mais íntimo, ao seu espelho.

A profundidade, ainda segundo Durand (2012, p. 54) a profundidade é “o segundo gesto ligado à descida digestiva, que implica as matérias de profundidade; a água ou a terra cavernosa suscita os utensílios continentais, as taças e os cofres, e faz tender para os devaneios técnicos da bebida ou do alimento”. Nos acrescenta, que a descida e o profundo espelho sombrio mostram o duplo do ser, o ser e o ser espelhado como argumenta em:

Imagens da descida e da profundidade é admiravelmente sentido pelo poeta:... coisa singular, é dentro de si mesmo que se deve olhar o exterior. O profundo espelho sombrio está no fundo do homem e parece sugerir um gigantismo de ocular que cresce para dentro, uma luz gigante que passa a iluminar o escuro do íntimo, a vasculhar e a se encontrar. Aí é o claro-escuro terrível (...) descobrimos a uma distância de abismo, num círculo estreito, o mundo imenso (DURAND, 2012, p. 54).

O profundo do espelho parece sugerir que o eu lírico faz uma viagem ao fundo do seu ser e traz à tona o seu duplo espelhado, em sua fragilidade de dor, que se coloca no lugar do outro em alteridade, em vida sentida e consegue perceber suas mudanças.

Isso implica o retorno espiral do eu lírico em rever as atitudes das pessoas frente a situação do desastre. Assim como podemos ver na imagem da concha espiralada que

Durand toma como exemplo de espiral que cresce sem modificar sua forma: “A espiral, e especialmente a espiral logarítmica, possui essa notável propriedade de crescer de uma maneira terminal sem modificar a forma da figura total e ser assim permanência na sua forma "apesar do crescimento assimétrico?" (DURAND, 2012, p. 314). Nesse sentido, o eu lírico já não é mais o mesmo, agora é um ser com vida sentida que sente as indiferenças do poder executivo e judiciário em relação às posturas que deveriam tomar frente ao acontecimento do acidente radioativo que aconteceu em Goiás.

Dessa mesma forma, o césio 137 em profundidade da memória do ser, já não é mais o mesmo, é o seu duplo na imagem do desastre que retorna a cada ano na lembrança de um povo com vida sentida pela memória, que sempre traz o desastre espiralado para a vida presente. É o césio que retorna em forma de desastre e se mostra na imagem da injustiça, faz delação das atitudes humanas diante ao acidente radioativo, como sugerem os versos: “quem assim quis não foi ao fundo/ou em si mesmo se afundou:/ deu no pé, fugiu no mundo, /virou fumaça, azulou” (TELES, 2016).

Esses versos parecem homólogos ao comportamento dos responsáveis e dos responsabilizáveis. A isto temos a ideia de justo e justiça em que Platão debruçou olhar para a natureza do problema: “o foco se dá sobre a natureza do problema, e formulam-se indagações (...) solução baseia-se na correspondência entre a dimensão pessoal e a interpessoal, entre equilíbrio da psique e equilíbrio da polis” (MAFFETTONE, 2005, p. 3). Nessa intenção, buscamos a estrutura da ocular de Durand, para abordar o tema da justiça numa projeção mais próxima com os acontecimentos e com a realidade, como na ideia da ocularidade.

O tema visual é explorado numa função fantástica por Durand sob a estrutura da ocular “a ocularidade vem iluminar com sua luz todas as excitações sensoriais e os conceitos”. Com isso aproximamos a ocular objetiva nesta situação dos acontecimentos, na dimensão do césio, enquanto representação dinâmica de desastre, assim como as imagens que tendem a uma direção no imaginário. Assim como nos ilustra Durand (2012, p. 47): “Para alguns" a "constância dos arquétipos" não é a de um ponto no espaço imaginário, mas a de uma "direção" (...) símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias”. A direção a ser explorada é no isomorfismo com sentido de luz que foi capaz de seduzir e provocar a queda do povo goiano. Luz que se assemelha à serpente em seu encantamento, pois ela é capaz de hipnotizar para enrolar sua presa, sem ser notada, e

depois dar o bote, assim como o Césio nos acontecimentos dos poemas. O césio 137 é um elemento químico que contém irradiação, que segundo Collins (1988, p. 169)¹⁰⁹ esclarece sobre sua composição e função, bem como seu comportamento na natureza: O césio-137 é um radionucleotídeo produzido a partir da fissão do urânio que se desintegra emitindo partículas betas, elétrons e raios gama. Ele é usado [...] como fonte de raios gama na indústria e nas irradiações terapêuticas (COLLINS et al., 1988).

É nessa desintegração de partículas, em suas linhas brilhantes que ele ganha espaço no ar, como elemento fértil rizomático faz conexão com todas as pessoas e todas as coisas do espaço, momento em que a ocular objetiva vem iluminar o contexto histórico local.

A ocular também se projeta no isomorfismo de justiça que parece buscar um equilíbrio entre a justiça às pessoas que sofreram com o acidente e a obrigação do estado em primar por justiça, bem como a medida de justiça na responsabilização dos responsáveis. Antes de mais nada é preciso compreender a cidade e seu contexto cultural no fluxo de suas manifestações e suas atitudes. Isso implica dizer entender atitudes como as que estão expressas nos versos “não ir a fundo”, “deu no pé” e “azulou”. Esses versos são como ecos que sempre retornam, buscando justiça pelos sentimentos que sempre voltam à memória do povo goiano, como se eles abrissem a *caixa de pandora*, que consegue agitar e abalar toda a estrutura da tranquilidade e serenidade de um comportamento ético que parece inerte diante das normas.

Nesses versos podemos notar que a justiça é ausência, é ar dissipado, pulverizado no brilho fugaz das lantejoulas, realiza as investigações dá entrada nos procedimentos e processos, mas fica no esquecimento, não ir adiante “não ir a fundo” “deu no pé” e “azulou” (TELES, 2016), como processos que ficam parados nos fóruns. Dessa forma, o césio é comparado ao brilho fugaz, passageiro. Esse isomorfismo de justiça parece se projetar num gigantismo para o mundo, em que o mundo clama por justiça numa recorrência ou na regressão dos fatos que voltam a cada ano do acidente e questiona a injustiça.

¹⁰⁹ COLLINS, Carol H. Revista Química Nova. *O que é o césio 137?* P. 169. Vol11No2_169_v11_n. 2, 1988.

Outro poeta que traz o gigantismo para a temática do césio é Edival Lourenço com o poema *Ode a Goiânia*¹¹⁰. Ode é conhecido como poema lírico com versos medido e canção alegre. O poeta utiliza do recurso da Ode em sua desestrutura formal, que parece manter relação com a desestrutura da cidade.

Nesse poema o eu lírico canta sua dor à cidade de Goiânia frente ao acidente radioativo do césio 137 que vitimou várias pessoas. O poema de Lourenço, faz sua abertura com a imagem de paradoxo, uma declaração que tece os acontecimentos e as suas contradições ao senso comum. Um poema que canta uma apuração dos fatos de tamanha dor sentida, que o eu lírico sugere que não se pode exprimir, nem mesmo pela sensibilidade do poema quando diz: “quase im-poemáveis”.

Canta o eu lírico que o acidente do césio aconteceu muito rápido, que se espalhou como na fluidez de gás “fluidez de gás” levando a morte muitas pessoas como podemos ver através do verso “tessitura de ossos”. O olhar dos poeta ganhou a sensibilidade na canção de seu poema ao mostrar imagens de dor, dos fatos e do desprezo, e descuido do olhar do poder.

A ocular projetada à situação do desastre deu imensa visibilidade ao mundo que soube por meio dos frenéticos noticiários, através de diversas tecnologias. Chuvas de informações a todo instante reviviam os acontecimentos, como um eterno retorno que o abordava como foco em fractais.

Sob a ótica do planejamento e os cuidados em contornar a situação, parecia fugir às expectativas dos acontecimentos corriqueiros emergenciais que a vida urbana era acostumada a lidar. O tratamento ao ocorrido não se assemelha a um procedimento cirúrgico, tal qual os preparativos de uma cirurgia quando o médico, planeja e organiza o ambiente, convoca a equipe especializada, reserva o local do corpo a ser investido em cuidados, esteriliza, coloca os panos protetores e delimitadores, e investe no trabalho esperado. A situação era de uma proporção bem maior e mais urgente, jamais preparada por qualquer campo profissional da cidade e arredores, para lidar com as consequências do acontecimento.

A situação do fato, foge ao “Olho do Poder”, que olha a periferia dos acontecimentos e procura atingir o mesmo efeito do claro no escuro da visibilidade, assim

¹¹⁰ LOURENÇO, Edival. *Poesia Reunida*. São Paulo: Ex Machina, 2014.

como ilustra Foucault (1979, p. 211)¹¹¹ quando fala “Bentham pensou e disse que seu sistema ótico era a grande inovação que permitia exercer bem e facilmente o poder (...) ele descobriu uma tecnologia de poder própria para resolver os problemas de vigilância”. A esse olho do poder, que não se mostra como poder de resolver toda a situação no alívio da dor e promover a dignidade das pessoas humanas que sofreram com o acidente radioativo.

Ode a Goiânia

Goiânia, de paradoxos
 Quase impoemáveis:
 A um só tempo
 Fluidez de gás
 E tessitura de ossos
 Tua vulva de gerânio
 Teu falo de antúrio
 Tua boca
 - máquina de moer motivos.

Conheço teus caminhos
 Muito antes da contramão
 Conheço teus sonhos
 Antecedentes ao revés
 O siso, o césio o riso néscio
 Ante o pesadelo azul.

Tuas várzeas, teus ribeiros, teus pássaros
 (agonizantes até na memória)
 Ainda nem suspeitavam
 Desta tecnópole atroz
 De valas, vilas, glórias vis
 Bombas atônitas
 Deuses voláteis
 (ou seriam venais?).
 A tua idade mídia
 A cultivar obsessões
 Paixões descartáveis
 Heróis de refil.

Qual paralelo
 Entre o presente real
 E o presente sonhado
 De quem se engendrou
 E te emergiu
 Das águas do sonho?

Por certo não havia
 Este rio esquadrejado
 Desfiado nas teias
 Nem esta eventual carranca
 De urbe hard e rude
 E tua agenda de colisões

¹¹¹ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

A nos moer o espírito
Em severo caos de cristais
- trágica flor em carne viva.

Não havia estas caras esqueléticas
Que só veem nesta dor
Ingredientes da lição
De que os últimos serão
Irremediavelmente os últimos.

Perplexo, armo tenda
De sentimentos nômades
Ante a vã cosmética de teus jardins
- face irônica da dor –
Que, no riso cínico
De máscaras sem caras más,
Mete pânico nos eleitos
E o crespo dedo no alvado
Dos que moram e desmoronam
Em praça pública
só pra macular
a etiqueta da compostura.

Goiânia, quem poderá
Neste início de milênio
Executar-te um projeto heterodoxo
De construir-te um mágico porto
E nele ancorar um mar
(que não seja Báltico nem Morto
Ou até pode ser
Ser caírem por sorteio)
E singrar num barco a vela
Teus contêineres de anseios?

Goiânia, um silo de indagações alimenta o rebanho de dúvidas
No estabular sossego dos enigmas.

Ainda assim, Goiânia,
Um sutil sonho nos adere
Como os liames secretos
De um istmo íntimo
A subverter os intentos
Do acidente geográfico.

(LOURENÇO, 2014, p.190)

A imagem do paradoxo no poema “Ode a Goiânia” se expressa em seu inverso, como a imagem do mundo inverso que Deleuze¹¹² na percepção da inversão das coisas e dos valores, traz que tudo está invertido:

Na medida em que se furta ao presente, o devir não suporta a separação nem a distinção do antes e do depois, do passado e do futuro. Pertence a essência do devir avançar, puxar nos dois sentidos ao mesmo tempo: Alice não cresce sem ficar menor e inversamente. o bom senso e a afirmação de que, em todas as coisas, há um sentido determinável; mas o paradoxo e a afirmação dos dois sentidos ao mesmo tempo (DELEUZE, 1974, p. 7).

Do mesmo modo paradoxo, assim como as imagens projetadas no fundo dos olhos ao seu inverso e que transmitem o seu contrário, do mesmo modo a situação do desastre se mostra caótica e parece sugerir tranquilidade. De um lado a caoticidade do mundo inverso, famílias que foram afetadas pelo acidente; técnicos que se envolveram nos procedimentos de controle e descontaminação das áreas afetadas, que sofreram contaminação; a proliferação da contaminação pelo ar, pela água, pelo contato, doenças; e o ilhamento das pessoas, do mercado na livre concorrência, além de outras situações vividas tanto pelo povo goiano, quanto com o Brasil em relação a outros países, pois nas linhas limítrofes haviam um controle rígido de passagem de pessoas (ninguém podia sair ou entrar na cidade afetada). De outro lado, o comportamento dos responsáveis, de quem passa um ar como tudo está resolvido.

Dois lados que se comportam entre a fragilidade e o poder do fragmento “vulva de gerânio” fragilidade na imagem da vulva e, de outro “falo de antúrio” imagem do masculino por meio do “falo”, imagens que tem como tema o poder pelo “falo” e maternidade pela “vulva”. O isomorfismo de feminino para “vulva” parece sugerir imagem de imanência a um corpo, que em seu destino traz em si um outro paradoxo de princípio e fim, que podemos perceber em relação à canção do poema em que narra o princípio de Goiânia e o seu fim (passado e futuro). A imagem que se constrói nessa ideia mostra o antes e o depois do acidente do césio, que é marcado pelo verso “muito antes da contramão”, “antecedente ao revés” e em “ante o pesadelo azul”, versos que mostram o antes da contramão no isomorfismo de mudança de direção.

O que acontece antes da mudança de direção, pode ser percebido através dos versos “conheço teus caminhos”, “conheço teus sonhos”, “o siso, o césio, o riso néscio”,

¹¹² DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*; tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva/Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

caminhos, sonhos e cérios como elementos benéficos de construção de princípio. Já no sentido da “contramão” é o caminho para o fim, que pode ser notado através dos versos “desta tecnópole atroz”, “bombas atônitas”, “deuses voláteis”, “valas, vilas, glórias vis”, “paixões descartáveis”, “heróis de refil”, “rio esquadrejado”, “eventual carranca” e em “caras esqueléticas”, fim marcado pelas imagens de bombas, glórias passageiras, heróis descartáveis, o mau humor, o esquadrejamento e o semblante abatido, como perda de energia física.

Já o masculino na imagem do falo isomorfismo de poder, pode ser visto nos versos “tua boca/ - máquina de moer motivos”, “de máscaras sem caras más, /mete pânico nos eleitos/ e o crespo dedo no alvado / dos que moram e desmoronam/ em praça pública”, poder visto pelas imagens da peça que oculta a identidade, aquele que aterroriza, imprevisibilidade, áspero, que destroem, aquele que impacta nas estruturas da cidade.

O poder visto na imagem da “boca”, é ilustrado por Durand no seu livro estruturas antropológicas do imaginário, homóloga à serpente, sombra, abismo como em: “à "boca" das cavernas, à "boca de sombra" da terra, às vozes "cavernosas" incapazes de pronunciar vogais doces (...) “Hugo aos temas do abismo, da boca e do esgoto, Torquernada, obcecado pelo inferno, descreve-o como uma boca mutiladora, "cratera de mil dentes” (DURAND, 2012, 89). Nesse contexto, a boca está relacionada com o mal, incapaz de ser dócil, pelo contrário a boca e o abismo caminham juntos como mutiladores. Isso para Deleuze está mais próximo do humano, máquina órgão: ‘A boca do anorético hesita entre uma máquina de comer, uma máquina de falar, uma máquina de respirar (ataque de asma). (...) cada um com as suas pequenas máquinas. Uma máquina-órgão para uma máquina-energia, e sempre fluxos e cortes (DELEUZE, 2004, p. 7)¹¹³.

Já em Lourenço, a boca isomorfisa com poder enquanto máquina que mói motivos dos “silos de indagações/alimenta o rebanho de dúvidas/ no estabular sossego dos enigmas”, essas imagens sugerem que o poder reduz a pó os questionamentos e o sossego das coisas incertas, pelas quais passaram os procedimentos de atuação frente ao acidente do cério.

O paradoxo, também faz aberturas para o entre lugar, que Derrida aborda quando fala do lugar das ciências humanas quando deixa de ser privilegiada permite surgir o lugar para outra ciência: “E a Etnologia... teve condições para nascer como ciência no momento

¹¹³ DELEUZE, Gilles. *O anti-édipo*. Capitalismo e esquizofrenia 1. São Paulo: Assírio e Alvim, 2004.

em que se operou um descentramento: foi deslocada, expulsa do seu lugar, deixando então de ser considerada como a cultura de referência X” (Derrida, 1995, p. 234).

Assim como a ciência deixou de ter esse lugar privilegiado e surge o espaço que faz surgir outra ciência, no poema temos esse entre lugar que surge nos versos “qual paralelo/ entre o presente real/ e o presente sonhado” entre estes dois mundos, o real e o sonhado, surge uma nova Goiânia como se percebe nos versos “Goiânia, quem poderá/neste início de milênio/executar-te um projeto heterodoxo/ de construir-te um mágico porto/ e nele ancorar um mar/ e singrar num barco a vela/ teus contêineres de anseios?”.

Entre um lugar e outro, o eu lírico aponta uma Goiânia, que já não mais é a mesma, já é a Goiânia que surgiu do entre lugar. Em ambos os poemas parece sugerir a mesma imagem fria do acidente do césio 137, o descaso da justiça e das pessoas que não experimentaram a mesma dor. Tanto Teles, quanto Lourenço, na construção de seus poemas, quando as imagens se convergem e satelizam em imagens que tentam trazer à tona a reflexão sobre o acidente “césio 137” ocorrido na cidade de “Goiânia”.

Outro isomorfismo presente no poema é a banalidade, o nada na imagem do niilismo enquanto morte, enquanto nada, que se manifesta nos versos: de “tessitura de ossos”, “e em Lourenço, e em Teles “negro voo... ao que se fez e deixou”, “não deixou nada de nada”. Podemos perceber um nada reativo, que reage a tudo, que apaga tudo, como um recomeço: “3º. A sua vontade de poder é a vontade de nada, como condição do seu triunfo. Inversamente a vontade de nada só tolera a vida fraca, mutilada, reactiva: estados vizinhos de zero (...). Esta é a aliança de Deus – Nada é do Homem – Reactivo. Tudo está invertido” (DELEUZE, 1974, p. 07), um nada que inverte valores tão construtores da personalidade humana que retorna a cada ano de seu aniversário.

O retorno do césio no isomorfismo da banalidade, na dimensão de gigantismo sob a projetiva ocular da ubiquidade que circular em órbita do escândalo que parece não mudar o comportamento das pessoas em reação ao nada sobre as posturas inapropriadas dos políticos. No poema de Gilberto Mendonça Teles, “Salmo-Césio 137” temos “Acabou, nada: um mito bem maior/ sopra invisível pelo mundo inteiro”, e em “Ode a Goiânia” de Lourenço, temos “Goiânia, um silo de indagações/alimenta o rebanho de dúvidas”.

Esse retorno parece vir com reação pelo nada, nada de responsabilização, nada da justiça, esse retorno consciente que parece sugerir uma força de toda a cidade em querer justiça, semelhante ao pensamento Nietzscheano em relação ao nada e a cidade: “2º. Mas, assim, elas dão o exemplo, fazem com que a vida inteira venha juntar-se a elas, adquirem o máximo de poder contagioso – formam comunidades reactivas” (DELEUZE, 1974, p. 7). Ambos os poemas nos levam à reflexão sobre o comportamento do judiciário por meio de omissões, ou esquivamento. Para a imagem de injustiça, temos em Teles afundar-se presente nos versos: “quem assim quis não foi a fundo/ ou em si mesmo se afundou:/ deu no pé, fugiu no mundo/ virou fumaça”, e em Lourenço temos: “que, no riso cínico/de máscaras sem caras más, /mete pânico nos eleitos”.

Esse nada, regressa a dor constante desse povo que foi vítima do acidente do céσιο, vítimas de quem manipulou a capsula, de quem ajudou no controle da dispersão do céσιο pelo meio ambiente, e de quem se ilhou na cidade Goiânia, pela rejeição de outras cidades, pela rejeição ao comércio, pelo medo da contaminação.

Assim, pela dor os dois poemas se encontram, na dor no poema “Salmo-Césio 137” Teles pelo verso “a partir do choro “Chorar as manchetes”, e na dor Lourenço, a Ode por si só já é um choro em forma de canção “Ode a Goiânia” e ainda em “face irônica da dor”. E nessa dor, está presente o medo que, também, é uma imagem que surge na cor azul tanto em Teles, quanto em Lourenço; em Teles temos: “azulou” e em Lourenço “pesadelo azul”. Também pela dor a vida é sentida, é ressentida, e chora a dor de um povo:

1º. O ressentimento: é o teu erro, é o teu erro. Acusação e recriminação projectivas. É por tua causa que sou fraco e infeliz. A vida reactiva subtrai-se às forças activas, a reação deixa de ser “agida”. A reação torna-se qualquer coisa de sentida, “ressentimento”, que se exerce contra tudo o que á activo” (DELEUZE, 1974, p. 7).

Toda essa dor é tema verticalizado no próprio poema que traduz a profundidade no poema e se liga aos questionamentos exteriores. Nesse espaço fantástico, do tema que leva à profundidade pela imagem poética da água está presente nos poemas e se conectada ao homem pela horizontalidade e verticalidade.

Em “Salmo-Césio 137” de Gilberto Mendonça Teles temos a horizontalidade da água nos versos “às margens poluídas deste Rio de Janeiro”, “suas praias” e em Lourenço: “e nele ancorar um mar/ que não seja Báltico nem Morto”, “e singrar num barco a vela”.

Toda essa horizontalidade verticaliza no ponto da água em devaneio de reflexão à vida, que conduz o ser ao seu íntimo e o traz à tona de seu novo eu.

Ambos textos, “Salmo-Césio 137” e “Ode a Goiânia” atravessam os acontecimentos de acidente sobre o césio 137 que aconteceu na cidade de Goiânia no Brasil, analisados pela teoria durandiana sobre a estrutura do espaço fantásticos em suas qualidades ocularidade, profundidade e ubiquidade que exploram isomorfismos dos arquétipos dinâmicos que os poetas utilizaram na tessitura do texto.

Traz como método aquele que considera o devaneio espontâneo que Pitta também nos traz como imagens que estudam imagens “as imagens devem, de fato, serem estudadas por outras imagens, o que implica igualmente uma escrita, um estilo poético adaptado”. Nesse entendimento, para a pesquisa, o método segue o estilo poético da criação do poema, estudar a imagem pela imagem a partir do devaneio poético, com vistas à fenomenologia no processo da imaginação criadora citada por Bachelard.

4.2 – Os costumes que impactam em desgastes da natureza em Gilberto Mendonça Teles

Lentamente e aparentemente, as coisas na natureza parecem seguir a sua rotina, desde o rio em seu leito, o vento em seu movimento e o alimento que chega à mesa. Mas por traz desta cortina, temos presenciado a hiperatividade da natureza que transborda o rio na cidade, do vento que destampa um povoado, o sol em altas temperaturas que chega a secar a plantação, e a geada que provoca a morte das plantas.

Tudo isso é uma preocupação que toma conta de todos nós, quando estamos enfrentando a fúria da natureza, e que nos consome em fragilidade e medo. Como ilustra (TUAN, 2005, p. 333)¹¹⁴, as coisas estão caminhando para uma situação pior:

Embora os adultos jovens e cultos comumente não vivam com medo da violência física, outras ameaças mais nebulosas aborrecem suas vidas. Frequentemente, parecem estar preocupados com o futuro, tanto o próprio quanto o da humanidade. Eles têm a sensação desagradável de que "as coisas estão se tornando piores"; o futuro promete não apenas maior deterioração dos centros das cidades como também crise ecológica, tensão racial, fome mundial e desastre nuclear.

¹¹⁴ TUAN, Yi-Fu. *Paisagens do medo*. Tradução Livia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005. [1979]

Diante disso, abrimos aqui uma discussão sobre as velhas práticas reiteradas, sobre as atitudes humanas, os homens que agem sempre da mesma forma, como um modelo passado de geração a geração, e que podemos entender como o costume. Estes que não percebem a natureza em seu comportamento e em sua rotina.

Essa discussão entre a literatura e o meio ambiente, postula na ideia da obra aberta que se comunica com outras áreas do conhecimento, assim como ilustra Humberto Eco (1991, p.40)¹¹⁵ em uma de suas grandes obras:

...uma obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original

É com essa ideia de fruição, e de que a obra de arte é passível a muitas interpretações, que traremos algumas representações imaginárias, que nos faz refletir sobre nossas atitudes, frente a um comportamento do homem, em suas práticas com a natureza, que se repete.

O costume também é uma das auras que aparece nas obras de arte Gilberto Mendonça Teles, em *Sociologia goiana*, aparece como imagens que nos conduz à reflexão, sobre as atitudes do homem que impactam no comportamento da natureza, como um se existisse um verdadeiro fervilhamento sob o seu curso normal de existência.

Uma das primeiras imagens que trazemos, é a do aceiro, que temos no poema “Caminhos”, em *Sociologia goiana*, “o aceiro na floresta no sentido das roças/ a servidão sem pressa nos campos e nas grotas. /A linha da conduta na trilha pelo mato/ o fogo que circula nos ventos do cerrado/ a cantiga dos carros na lama dos carreiros/ a direção dos fatos nas nuvens da clareira” (TELES, 2016, p. 50)¹¹⁶. Ele parece ser a imagem de uma trombeta quando é tocada para anunciar algum feito. Do mesmo modo, que ele é construído para anunciar o fogo na mata. Segundo o site do R7¹¹⁷ ele é uma prática utilizada para impedir o progresso de incêndio.

¹¹⁵ ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

¹¹⁶ TELES, Gilberto Mendonça. *Sociologia goiana*. 8ª edição. Anotações de Maria do Rosário de Moraes Teles. Goiânia: Kelps, 2016.

¹¹⁷ Aceiro - Um aceiro é uma abertura na vegetação com material combustível que atua como barreira para retardar ou impedir o progresso de incêndio florestal. Um aceiro pode ocorrer naturalmente, onde há uma falta de vegetação ou “combustível”, como um rio, lago ou desfiladeiro. Também podem ser feitas pelo homem e muitos deles também servem como estradas ou trilhas. Os objetivos gerais consistem em maximizar a eficácia da barreira contra fogo para retardar a propagação de um incêndio, e por meio de corta-fogos de tamanho e densidade suficientes para reduzir o tamanho final do prejuízo. Objetivos

E sobre esta prática podemos refletir sobre o costume do aceiro que está no sentido da roça, “o aceiro na floresta no sentido das roças”, ele se mostra como sinal do hábito de colocar fogo para plantar roça. Será que esse é o único caminho para o cultivo da roça? Ao colocar fogo na mata, a fumaça polui o ar. Provoca reações no comportamento dos animais que fogem do mato, e que por vezes, ficam desprotegidos e ameaçados de morte.

E, além disso, muitas espécies de árvores são dissipadas, pois as queimadas liberam gases tóxicos, e acabam com a vegetação local, modificando toda a estrutura do ecossistema gerando um efeito estufa. Os gases prejudicam a saúde tanto dos homens, quanto dos animais. Grande parte da população sofre com problemas respiratórios, como podemos ver, por exemplo, na reportagem do G1¹¹⁸ em que o médico alerta sobre doença de pele e respiratória, “A forte fumaça que encobriu o céu de Rio Branco na manhã desta quarta-feira (24) pode trazer complicações e problemas de saúde para a população. Em tempo de seca, a fumaça está na cidade quase todos os dias tornando o contato e a inalação quase que inevitável”. Como podemos ver, ela é prejudicial à saúde

E ainda, segundo o G1¹¹⁹, essa prática das queimadas é responsável pela poluição do meio ambiente, quando elimina gás carbono. Além disso, esse dado leva o Brasil ao ranque dos piores poluidores, o que nos traz uma preocupação sobre a situação:

As queimadas são responsáveis por mais de 75% da emissão de gás carbônico no Brasil, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). (...) o Brasil está entre os dez maiores emissores de gases de efeito estufa para a atmosfera. Segundo o IBGE, especialistas consideram a elevação dos teores de gás carbônico na atmosfera como a grande responsável pela intensificação do efeito estufa. (...) nos últimos anos, uma prática comum no Brasil tem deixado ambientalistas em alerta: a destruição da vegetação natural, com destaque para o desmatamento na Amazônia e as queimadas no cerrado. O fogo, de acordo com a publicação, é usado tradicionalmente no país para a renovação de pastagens e preparo de novas áreas para atividades agropecuárias, e essas queimadas são autorizadas por órgãos ambientais, desde que haja controle e manejo do fogo.

Como podemos notar, além de emitir gases tóxicos, prejudiciais à saúde, o calor emite radiação à atmosfera, o que deixa os ambientalistas em alertas, pois essas atitudes

adicionais servem para manter a ecologia da floresta e reduzir o impacto na poluição do ar e global do clima para equilibrar os custos e benefícios dos diferentes projetos (R7. Aceiro)

R7. Aceiro, características gerais. Gestão do meio ambiente. Disponível em : <http://meioambiente.culturamix.com> acesso em 28/08/2018

¹¹⁸ G1 Brasil. Com fumaça na capital, médico alerta para doenças de pele e respiratórias. Disponível em < <http://g1.globo.com/ac/acre/noticia/2016/08/com-fumaca-na-capital-medico-alerta-para-doencas-de-pele-e-respiratorias.html>> Acesso em: 28/08/2018

¹¹⁹ G1 Brasil. Queimadas causam mais de 75% da emissão de gás carbônico no Brasil. Disponível em:< <http://g1.globo.com/brasil/noticia/2010/09/queimadas-causam-mais-de-75-da-emissao-de-gas-carbonico-no-brasil.html>>, postado em 01/09/2010 Acesso em: 28/08/2018

das queimadas impactam no efeito estufa, como podemos ver com o que dispõe a Wikipédia¹²⁰:

Por efeito estufa entende-se a retenção pela atmosfera de radiação emitida pela superfície terrestre, impedindo-a de ser liberada para o espaço. A origem primária desta radiação é o Sol, que continuamente emite para o espaço imensas quantidades de radiação em vários comprimentos de onda, incluindo a luz visível, mas também comprimentos não observáveis pelo ser humano sem a ajuda de instrumentos, como o ultravioleta. Cerca de um terço da radiação que atinge a Terra proveniente do Sol é refletida de volta para o espaço assim que alcança a atmosfera, mas dois terços penetram na atmosfera e chegam à superfície terrestre (continentes e oceanos). Por isso, a superfície é aquecida. Uma pequena parte dessa radiação que chega do Sol também aquece diretamente a atmosfera (Wikipédia, a enciclopédia livre).

Podemos entender que os comportamentos humanos em relação à natureza, precisam ser revistos, porque a natureza está fervilhando, se retorcendo e se readaptando às condições que são impostas a ela. Ela pode ser percebida como o próprio animal, semelhante ao comportamento das larvas, “É este movimento que, imediatamente, revela a animalidade à imaginação e dá uma aura pejorativa à multiplicidade que se agita. É a este esquema pejorativo que está ligado o substantivo do verbo fervilhar (*grouiller*), a larva” (DURAND, 2012, p.74). Nesse estremecer, ela se transforma, e sua temperatura está elevando cada vez mais, provocando o calor extremo, a seca, o solo seco, muitas vegetações que estão desaparecendo do planeta.

Outro costume que vem perpetuando, e que o eu lírico trouxe como representação de uma realidade, é o uso da cinza, da madeira de lei, como adubo, “aprenderam desde cedo que a terra se cansa/ e que o melhor adubo é mesmo a cinza/ da madeira de lei/ preparam alguns litros e alqueires de roça,/ derrubando árvores” (TELES, 2016, p. 72). O poema, então, se abre para as questões ambientais sobre a derrubada de árvores, e além disso “árvores de lei”.

Esse método, também é uma questão que (HENRIQUE, 2011, p. 374)¹²¹ traz em seu artigo como um método possível, desde que sustentável, e que aja reposição, “destruir soberbas matas de terras ubérrimas, que vão ser entregues para sempre à cultura, não é grande mal e mesmo não se poderia recriminar contra esta prática se toda a madeira de

120 Wikipédia. Efeito estufa. < https://pt.wikipedia.org/wiki/Efeito_estufa>

121 HENRIQUES, Amilson Barbosa. Artigo: A Moderna Agricultura no final do século XIX em São Paulo: algumas propostas. Mestre em História - Doutorando - Programa de Pós-Graduação em História - Faculdade de Ciências e Letras de Assis - UNESP - Univ. Estadual Paulista, Campus de Assis - Av. Dom Antônio, 2100, CEP: 19806-900, Assis, São Paulo - Brasil. E-mail: amilson_barbosahenriques@yahoo.com.br. 2011. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/his/v30n2/a17v30n2>> acesso: 29/08/2018.

lei fosse aproveitada.” Para ele, essa prática é possível, desde que a madeira seja aproveitada, mas como vimos, a queimada da madeira é prejudicial à saúde, e ainda neste contexto, o uso descontrolado de certos tipos de madeiras que caminham para a extinção, e é uma questão que gera desequilíbrio e preocupação ambiental.

A utilização das cinzas da madeira de lei, implica também nessa questão que o eu lírico colocou como preocupação, a derrubada das árvores, “derrubada/coivara/lenha/queimada/aceiro (...) Em maio e junho/ preparam alguns litros e alqueires de roça, / derrubando árvores” (TELES, 2016, p. 66 e 73). Como podemos ver, esse comportamento das queimadas e do desmatamento, que vem perpetuando ao longo de décadas, são questões ambientais, que implicam repensar as posturas comportamentais e governamentais.

Sabemos que essas práticas já foram regulamentadas como crimes ambientais, pela Lei nº 9.605, de fevereiro de 1998¹²², que trata sobre as sanções penais e administrativas de atividades e condutas lesivas ao meio ambiente. Em seu artigo 45, normatiza o crime com pena de reclusão, “Art. 45. Cortar ou transformar em carvão madeira de lei, assim classificada por ato do Poder Público, para fins industriais, energéticos ou para qualquer outra exploração, econômica ou não, em desacordo com as determinações legais: Pena - reclusão, de um a dois anos, e multa”. Isso parece não ser suficiente, pois temos registros, que nos mostram a continuidade dessa prática como um costume que vem perpetuando.

Como podemos ver, de acordo com o site do Instituto nacional de pesquisas espaciais - Inep¹²³, o foco de queimadas, após a lei ambiental, ainda continua, apesar de se mostrar como uma invariável, ainda perpetua. E no decorrer dos anos, o índice mais elevado, em comparação com os outros meses, dentre junho a outubro, o mês mais quente, e no qual ocorre queimada com mais intensidade é setembro. Este é um dado que pode ser considerado para os estudiosos do meio ambiente, relevante para as ações de intervenção.

¹²² BRASIL. Lei nº 9.605, de fevereiro de 1998. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L9605.htm> Acesso em 29/08/2018

¹²³ INEP. Disponível em: <http://www.inpe.br/queimadas/portal/estatistica_paises>

Ano	Janeiro	Fevereiro	Março	Abril	Mai	Junho	Julho	Agosto	Setembro	Outubro	Novembro	Dezembro	Total
1998	-	-	-	-	-	3551	8067	35552	41976	23499	6805	4448	123898
1999	1081	1284	667	717	1812	3632	8758	39493	36918	27017	8863	4376	134618
2000	778	562	848	538	2097	6274	4740	22204	23293	27337	8399	4465	101535
2001	547	1060	1267	1081	2090	8405	6488	31839	39831	31039	15640	6200	145487
2002	1653	1569	1678	1683	3817	10845	18086	72423	93425	59262	39920	17098	321459
2003	6702	3102	3556	3648	6453	16769	30404	57021	97770	57502	35432	22994	341353
2004	3892	1938	2930	2963	6611	18033	30369	64094	121412	54301	45376	28651	380570
2005	7075	2902	2532	2756	5085	7870	30258	90764	102479	65031	31645	14338	362735
2006	4543	2390	2429	2276	4315	7608	17798	54640	76488	32045	29309	15422	249263
2007	4223	2764	3342	2557	5130	12724	19946	91095	141236	67234	31426	12327	394004
2008	2778	1754	1890	1909	2959	4603	14040	34443	50680	51787	30727	14435	212005
2009	3875	1400	2013	2294	3143	3804	7831	21802	36124	31220	29406	12278	155190
2010	3685	2915	2873	2684	4202	9909	21043	90469	109044	38848	24058	9773	319503
2011	1894	1133	1269	1624	2630	5637	9772	23891	55045	23344	18547	13394	158180
2012	2983	1734	2513	2512	3997	6838	14874	50944	63422	39867	18125	9527	217336
2013	2546	1722	2289	1896	2848	4670	8796	21432	36032	22167	11961	11873	128232
2014	3053	1377	1933	2030	2933	6214	10537	40865	42068	36578	17677	10728	175993
2015	4326	2031	1665	2028	2171	5578	8553	37894	61750	46752	26420	17713	216881
2016	5968	3245	3430	3417	3293	6207	19257	39114	42229	30820	19168	8216	184364
2017	2255	1245	1928	1710	2580	5400	17578	37398	72915	33615	19343	11666	207633
2018	2496	1415	2662	1634	3367	5799	12060	18158	-	-	-	-	47591
Máximo	7075	3245	3556	3648	6611	18033	30404	91095	141236	67234	45376	28651	394004
Média	3192	1806	2052	2016	3408	7728	15359	47868	67206	39963	23412	12496	233089
Mínimo	547	562	667	538	1812	3551	4740	21432	23293	22167	6805	4376	123898

Figura 3- Fonte INEP - Comparação do total de focos ativos detectados pelo satélite de referência em cada mês, no período de 1998 até 29/08/2018.

Esse quadro das queimadas, parece fazer conexão com as queimadas provocadas nas roças, que a obra traz como reflexão de um comportamento de costumes que perpetuam ao longo das décadas. Isso nos mostra que o texto poético comunica com os estudos ecocríticos, que consideram estudar a literatura e o meio ambiente, como interesse dos ambientalistas, que veem nessas pesquisas as contribuições críticas, que podem nos levar aos questionamentos de certos comportamentos humanos, que devem ser repensados.

Do mesmo modo, a obra nos traz outras evidências desses comportamentos do homem e da natureza, que delimitamos o foco para uma abordagem mais próxima, como podemos ver em seguida, questões ambientais como a contaminação do rio por mercúrio, que compromete a saúde do homem e da natureza.

Outro impacto ambiental, que nos chama a atenção, é a contaminação dos rios pelo uso do mercúrio, que também pode ser percebido como representação de uma realidade, e que está presente em *Sociologia goiana*, no poema “Hidrografia”, que (TELES, 2016, p. 54) nos traz:

No Meia-Ponte, armei os infinitos/ da minha vida e andei sobre a corrente,/ pronunciando a tônica dos mitos/ espalhados nas margens pela enchente/ No Grimpas, o silêncio do mercúrio/ marcou, além da febre, a travessia:/ as coisas tinham nome e seu murmúrio/era mais do que nome, era poesia (TELES, 2016, p. 54).

Como podemos ver o poema traz uma representação de uma realidade ausente que nos leva a reflexão quando nos traz a imagem da “enchente” e “mercúrio”. Ambas as imagens sugerem um diálogo entre a literatura e o meio ambiente. Estas duas imagens parecem se acenderem numa imagem de gigantismo, e seus pormenores, e destampam o viés das entrelinhas.

No viés que faz surgir a “enchente”, levantamos um olhar sobre o grande volume de águas, causado pelas chuvas, e que não encontra seu curso de escoamento natural, e por isso, acaba invadindo a cidade, e fazendo seus estragos nas terras mexidas pelo homem, como os volumes de terras tirados dos morros, ou nos morros construídos pelo acúmulo de lixo. Ou ainda, enchentes causadas pelas mudanças que o homem faz nas margens ribeirinhas, quando fazem as queimadas e limpam as áreas que sustentam a proteção dos rios.

E no viés do mercúrio, a atenção é voltada pelo uso desse metal nos garimpos, que acabam por contaminar os rios, como nos ilustra o artigo de (BOLDRINI, 1983, p. 106)¹²⁴, o mercúrio despejado nos rios, compromete a vida dos peixes e do homem, que conseqüentemente, também como o peixe contaminado. Diz ela sobre o resultado de sua pesquisa:

Os resultados obtidos quanto ao teor de mercúrio total na água, sedimento e peixes do rio Moji-Guaçu e Pardo mostram o comprometimento da qualidade das suas águas no que diz respeito à preservação da vida aquática e, conseqüentemente, à utilização dos peixes para consumo humano (BOLDRINI, 1983, p. 106).

¹²⁴ BOLDRINI, Celina Vargas. Revista DAE nº 135. Dezembro de 1983.

Além da contaminação do rio Moji-Guaçu, recentemente Pacheco (2018, p.01)¹²⁵ na página do G1, mostrou um estudo que realizou com expedição de pesquisadores do Instituto de pesquisas científicas do Amapá (Iepa), uma equipe identificou a contaminação de peixes por mercúrio.

O mercúrio é um metal que existe na natureza e não sabemos qual é o nível natural de presença dele. Em cada ambiente ele vai acontecer numa determinada concentração e nesse estudo que nós fizemos eram em áreas que tinham atividade garimpeira", explicou a doutora em zoologia do Iepa, Cecile Gama, uma das integrantes das expedições. "Todas as bacias hidrográficas apresentam peixes com alto nível, até preocupante, do metal. Estudamos as principais bacias e principalmente em áreas de conservação e isso torna mais preocupante ainda, porque esses peixes em áreas de conservação deveriam estar intactos ou não manipulados (PACHECO, 2018, p. 1).

Podemos observar que os resultados apontados tanto na pesquisa de Boldrini em 1983, quanto na de Pacheco em 2018, muita coisa não mudou, os resultados continuam apontando alto teor de mercúrio nos rios. Esse impacto, com certeza, pode influenciar na vida dessas pessoas que vivem em contato direto com os rios contaminados. Além daquelas que consomem com frequência os peixes desses rios.

Isso lembra, a imagem do engolimento, que Durand (2012, p. 206) ilustrou com Jonas na baleia, “O Jonas é eufemização do *engolimento* e, em seguida, antífrase do conteúdo simbólico do engolimento. Nesse mesmo sentido da eufemização do engolimento, podemos perceber que o peixe engoliu o mercúrio dentro do rio, e o homem engoliu o peixe com o mercúrio, e se contaminou. E, de acordo com a Wikipédia¹²⁶ essa contaminação causada pelo mercúrio, pode comprometer a saúde, causando vários tipos de problemas:

A **contaminação por mercúrio** é um tipo de intoxicação por metais devido a exposição ao mercúrio. Os sintomas dependem do tipo, dose, método e duração da exposição. Eles podem incluir fraqueza muscular, falta de coordenação, dormência nas mãos e pés, erupções da pele, ansiedade, problemas de memória, problemas na fala, problemas de audição, ou dificuldade para enxergar. O alto nível de exposição ao metilmercúrio é conhecida como doença de Minamata. A exposição de metilmercúrio em crianças pode resultar em acrodynia (cor-de-rosa da doença) em que a pele torna-se cor-de-rosa e cascas. As complicações a longo prazo podem incluir problemas renais e diminuição da inteligência. Os efeitos de longo prazo para uma dose baixa de exposição ao metilmercúrio não são claros.

¹²⁵ - PACHECO, John. G1 AP, Macapá. Estudo aponta alta contaminação de peixes por mercúrio em todas as bacias hidrográficas do AP. Disponível em: < <https://g1.globo.com/ap/amapa/noticia/estudo-aponta-alta-contaminacao-de-peixes-por-mercuro-em-todas-as-bacias-hidrograficas-do-ap.ghtml>>, acesso em: 28/08/2018.

¹²⁶ - Intoxicação por mercúrio. Wikipédia. Disponível em:< https://pt.wikipedia.org/wiki/Intoxica%C3%A7%C3%A3o_por_merc%C3%BArio> acesso em: 28/08/2018

Pelas informações, várias são as consequências causadas pela exposição ao mercúrio, isso implica dizer que as políticas públicas voltadas para as questões ambientais devem investir em ações de preservação ambiental, pois esse metal ainda é muito usado em garimpos na manipulação do ouro. Sem contar que, ele está muito presente no dia-a-dia da vida cotidiana em lâmpadas fluorescentes, pilhas e obturações dentárias. E isso justifica umas mudanças de comportamentos, de quem está diretamente ligado ao uso desse metal.

Como se não bastasse uma visão ecológica sobre o desmatamento, a enchente, o rio contaminado com o mercúrio, as queimadas, o eu lírico trouxe para o contexto as, “margens poluídas do Rio de Janeiro” (TELES, 2016, p. 129). O tema também foi motivo de uma conferência internacional que aconteceu no Rio de Janeiro, “Rio de Janeiro, de 24 a 26/4: Conferência internacional debate proteção do mar e combate à poluição marinha”. Além disso, o 8º Fórum Mundial da Água¹²⁷, fez uma pesquisa que divulgou que 25 milhões de toneladas de resíduos são despejados nos oceanos, “Um estudo que revisou a literatura mundial sobre poluição marinha estimou que pelo menos 25 milhões de toneladas de resíduos são despejadas por ano nos oceanos. E a maior parte disso - 80% - tem origem nas cidades, em razão de uma má gestão dos resíduos sólidos” (Estadão, 21/03/2018). A questão realmente é bem preocupante, extrapola os limites da poesia, ganha um contexto rizomático, e está diretamente conectada a todos nós, ao nosso comportamento ao lidar com o lixo.

Esta situação, está diretamente ligada ao pescador, quando não consegue realizar sua pesca, pois a água poluída afasta os peixes das costas, dificultando o manejo e comprometendo o seu sustento. Além disso, ela também está ligada às indústrias, que são consideradas as maiores poluidoras, como exemplo disso, de acordo com o G1 Goiás¹²⁸ em 25 de outubro de 2011:

Segundo a empresa Saneamento de Goiás (Saneago), a Itambé foi detectada como um dos 22 maiores poluentes do Meia Ponte. “Isso é um dano inestimável, até porque ainda não sabemos falar qual a extensão do problema ambiental que isso vai causar”. E isso vai se propagando por toda parte, para cada litro de água que caía no rio, a indústria jogava 250 mililitros de dejetos. Isso representa, segundo o órgão,

¹²⁷ Giovana Girardi. O Estado de S.Paulo. <https://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,oceanos-recebem-25-milhoes-de-toneladas-de-lixo-por-ano,70002235798> acesso em 30/08/2018.

¹²⁸ G1.Goiás. Indústria de laticínios de Goiás é multada em R\$ 100 mil por poluir rio. Disponível em: <<http://g1.globo.com/goias/noticia/2011/10/industria-de-laticinios-de-goias-e-multada-em-r-100-mil-por-poluir-rio.html>> Acesso em: 30/08/2018

250 vezes a mais que o permitido pelo Conselho Nacional de Meio Ambiente (CONAMA).

Realmente é espantoso, o comportamento e o descaso de muitos empresários, e até mesmo de turistas, quando passam temporadas às margens ribeirinhas, e que ao partirem desmancham os ranchos e deixam seus lixos por lá, e nisso vem a chuva e leva a bagunça para os rios, contribuindo para o amontoado de rejeitos que poluem os rios.

Dessa forma, a literatura de Gilberto Mendonça Teles, *Sociologia goiana*, se comunica com o meio ambiente, e não para por aí, alcança a imagem do descampado de terras, em prol da construção de vilas, cidades e junto disso a questão da biodiversidade na imagem do mosquito, “o que fazer com as matas naturais/ que davam mosquito e muito trabalho/ Depois de muito estudo, / lotaram tudo” (TELES, 2016, p. 135). Assim, é possível entender que, com o desmatamento a aproximação de insetos e outros animais invadem a cidade em busca de alimentos. Além disso, de acordo com *Gazeta do Povo*¹²⁹, a proliferação dos mosquitos na cidade, e algumas epidemias, tem relação direta com o desmatamento:

A epidemia alarmante do zika vírus, transmitido pelo mosquito *Aedes aegypti*, também portador da dengue, da febre amarela e do vírus chikungunya, vem cada vez mais assumindo os aspectos de uma catástrofe de saúde pública. Mas, segundo especialistas, essa epidemia é também o exemplo mais recente de como as intervenções humanas sobre o meio ambiente, no sentido mais amplo, podem favorecer organismos portadores de doenças, como o *Aedes*, e os vírus que eles trazem consigo (GAZETA DO POVO).

Tudo isso parece uma combinação delicada, causada pelo avanço da população contornado, pelas suas necessidades básicas de moradia, emprego, saúde, educação e segurança em prol de uma vida digna, aglomeram em lugares que já estão saturados pelo desenho do desenvolvimento econômico que o mundo moderno traçou como ideal.

Nesse aspecto é que podemos perceber que a literatura, como obra de arte representa esse complexo temático, se portando como imagem de auras que transpõem uma dinâmica de ideias inimagináveis na primeira leitura da imagem.

¹²⁹ GAZETA DO POVO. Lixo e desmatamento estão entre as causas ambientais da proliferação do zika <https://www.gazetadopovo.com.br/saude/lixo-e-desmatamento-estao-entre-as-causas-ambientais-da-proliferao-do-zika-732iu6h9rvpqljud3rc50z4ds/>. Copyright © 2018, Gazeta do Povo. Todos os direitos reservados. Acesso em: 30/08/2018.

Assim, a literatura traz mais uma questão de reflexão sobre o meio ambiente, e acrescenta ainda que alguns casos são motivos de estudos e de ações que ainda merecem projetos e um planejamento sustentável. Isso é uma das ilustrações que (TUAN, 2005, p. 331) nos traz como um desafio a ser alcançado:

Os muitos desafios e ameaças da natureza podem ser superados somente quando os seres humanos se unem e exercem seu poder. Casas, celeiros e canais de irrigação são testemunhas visíveis do esforço humano para controlar os caprichos da natureza, e o esforço tem alcançado tanto êxito, que em uma sociedade tecnológica a natureza raramente infunde medo (TUAN, 2005, p. 331).

Diante disso, podemos perceber que a literatura se mostra, mais uma vez, como um canal de interlocuções, que aproxima o meio ambiente como objeto de representação de uma realidade vivida, de um passado que também é presente, que une em um mesmo espaço o homem e o ecossistema, além disso, estampa suas necessidades, seus comportamentos e suas relações como um contexto de natureza que está dentro do próprio homem, externado em suas atitudes no cotidiano da vida.

4.3 - O paradoxo do bom senso que destrói o sentido único na imagem no poema *Caminhos* de Gilberto Mendonça Teles

O sentido paradoxo no texto, é esse que tende a destruir a imagem *caminho* no sentido único e no senso comum, que nomeia o poema. Ele é essa ideia da imagem em uma viagem na imaginação que mergulha no contexto do texto e se conecta com outras realidades inimagináveis. Nisso, ela vai se deformando e se recriando como imagens surpreendentes e não esperadas de se encontrar.

Sobre o ser que se apresenta em seu sentido único, nos recorreremos em (DELEUZE, 1974, p. 06)¹³⁰ sobre sua ilustração de Alice e o espelho, temos: “assim como *Do outro lado do espelho* tratam de uma categoria de coisas muito especiais: os acontecimentos, os acontecimentos puros. Quando digo "Alice cresce" quem dizer que eia se toma maior do que era. Mas por isso mesmo ela também se toma menor do que e agora”. É nesse entendimento, com base no contexto da Alice no espelho, em que o ser

¹³⁰ DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*; tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva/Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

que se apresentava em um sentido único, e que ao mesmo tempo também se apresenta em outro sentido, e se manifesta, concomitantemente, um que também é outro.

Do mesmo modo, exploraremos no poema “Caminhos”, da obra *Sociologia goiana*¹³¹, de Gilberto Mendonça Teles, a imagem do caminho em seu sentido primeiro e no outro ser, que ele se transforma, esse que pode ser percebido diante do e atrás do espelho. Nisso, ele não é apenas o caminho, ele deixa de ser apenas local de passagem entre dois ou mais lugares, e se abre como o verso do espelho para outras imagens dinâmicas.

Caminhos

Os buritis-veredas na luz da estrela-d'alva
O guia da surpresa no atalho da invernoada.
A picada dos índios (a picada das cobras)
Os trieiros sumindo-se no caminho das tropas.

Os roteiros do ouro nas vertentes da serra
O trânsito dos bois nos passos do Anhanguera.

Os sendeiros sem ponte na procura do sal
A distância e seus ondas nas estradas reais.

O aceiro na floresta no sentido das roças
A servidão sem pressa nos campos e nas grotas.

A linha da conduta na trilha pelo mato
O fogo que circula nos ventos do cerrado.

A c'antiga dos carros na lama dos carreiros
A direção dos fatos nas nuvens da clareira.

Nas vias do Araguaia
nas pinguelas e corgos
Nos pontilhões e vaus
nas batidas e cortes
No ferro desses trilhos
nos seus medos de Oeste
No azul das rodovias
nos seus fins e sequestros
As raízes do método
a viagem

A bênção

E o jato de um projeto sem rumo no sertão.

(TELES, 2016, p.50)

Esse poema nos traz a ideia de “caminho” no sentido de percebê-lo em suas mais variadas imagens, e como fio condutor de um ponto de partida, buscamos a ilustração de (DELEUZE, 1974, p. 6) ao falar sobre o paradoxo do sentido comum: “o paradoxo é, em

¹³¹ TELES, Gilberto Mendonça. *Sociologia Goiana*. Goiânia: Kelps, 2016.

primeiro lugar, o que destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas”. Diante desta afirmação, consideremos a imagem de caminhos no poema, como a ideia de “sentido único” que pode ser percebida nesse paradoxo, que se destrói como sentido único e abre espaço para a construção de outros sentidos.

Diante da face do espelho, o poema na imagem do caminho pode se mostrar em seu sentido único, como caminho, e por trás do espelho essa imagem se destrói e nos mostra outros sentidos, dentro do próprio poema, como para fora dele, quando o contexto o conduz dinamicamente a outros universos semânticos.

Dentro do poema, esse sentido do caminho pode ser percebido em seus sinônimos, como: “caminho/ atalho/ trilhos/ rodovias/ viagem”. Essas imagens, podem ser vistas como a própria Alice que ficou diante do espelho, elas em seu sentido único, que traz a ideia da primeira imagem que vem à nossa mente quando queremos identificá-la.

Já no fundo do espelho, ela é a que está no caminho do devaneio, a primeira imagem vai espontaneamente se destruindo, ao se conectar com outros contextos e com outras imagens. Ao fazer isso, ela se destrói como sentido único, mas ela ainda é passado que carrega o presente ao se transformar em outros sentidos, e com isso, diante do espelho ela agora pode ser percebida em seu duplo, ou triplo, e assim por diante, a sua face já não é a percebida na ideia de signo em seu composto de significante e significado, mas na viscosidade que sai do significado, em infinitas faces.

Queremos assim, perceber o caminho, por exemplo, dentro de várias imagens, que o ritmo do poema nos oferece, pelas ideias que vão surgindo no universo da imaginação, que monta o imaginário do contexto do texto e do leitor. Extraíndo a força que cada uma nos oferece em sua profundidade.

Na imagem de caminho, temos essa ideia de travessia, em que o próprio ser se projeta em queda e entra em sua profundidade. A queda, para Bachelard (2001, p. 91)¹³² nos leva a uma ideia de real psicológico, “as metáforas da queda são asseguradas, ao que parece, por um realismo psicológico inegável. Todas elas desenvolvem uma impressão psíquica que, em nosso inconsciente, deixa traços indeléveis: o medo de cair é um medo

¹³² BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaios sobre a imaginação do movimento*. / Trad. Antônio de Pádua Danesi. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

primitivo”. Ela nos remete ao medo, pois toda queda nos traz a ideia de dor, e a tendência do ser humano é fugir da dor. A dor é como as curvas do parafuso, que se contorce para entrar na parede, é por isso que a queda provoca o medo, ninguém quer se ver contorcendo em dor.

Esse real psicológico, que Bachelard (2001, p. 91) ilustra como o sentido vivido na imagem da queda, ele traz como medo, que constitui como pavor da escuridão, que gera a insegurança pela ideia de que no escuro não é possível reconhecer uma base de equilíbrio, “o medo de cair é um medo primitivo. Vamos encontrá-lo como componente dos mais variados medos da escuridão”. Assim também é o caminho em sua queda, nos leva aos mais variados escuros.

A queda nos leva ao escuro do desconhecido, mesmo que por aquele caminho já passamos muitas vezes, ele nunca é o mesmo, é como ir pelo caminho da água no rio, que sempre se faz outra. Esse caminho é sempre uma queda dentro de si mesmo, à medida que segue em frente, deixa para traz, e ao mesmo tempo carrega o seu passado para frente, dentro de suas vivências, e no modo de lidar com a coisas que estão por vir.

Nessa queda do caminho que se segue, o ser entre no escuro digestivo que Durand, (2012, p.120)¹³³ nos ilustra como a imagem de caminho em seus dois lados, “Encontramos aqui o simbolismo carnal completo, axializado pelo tubo digestivo, reenviando para significações anais que não escapam ao poeta: “É o tubo digestivo que faz comunicar a tua boca, de que tu te orgulhas, e o teu ânus de que tens vergonha”. Nessa ilustração, o caminho é percebido na direção de seus extremos contrapostos, no lado digestivo que direciona à boca e por outro lado ao ânus.

Ao relacionarmos a direção do caminho para a boca, podemos entendê-lo como vida, onde ele experimenta o encantamento que pode ser percebido nos sabores, nas cores, na forma, na textura dos alimentos, no encantamento pela alquimia dos temperos, na limpidez da água, no prazer que se expressa com os dentes ao amassar a comida, no processo de salivagem que batiza a satisfação da mastigação e deglutição para dentro do corpo, e na realização de carinho que se articula nos lábios.

Já na direção do ânus, o destino da vida parece ir ao encontro da morte, onde a suculência dos alimentos, já se perderam nos encontros com os órgãos do corpo, e nisso

¹³³ DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral* / Gilbert Durand: tradução Helder Godinho. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

eles se aglomeram em um bolo escuro, quente e fétido, que gera o sentimento de nojo, em que o próprio corpo rejeita e pulsa para fora. E assim, tanto a vida como a morte podem ser percebidos nessas direções extremas, como se desenha na fé cristã o caminho para o céu e para o inferno.

Nesse entendimento, o caminho também é aquele que entra para dentro do próprio ser, em sua queda moral e espiritual. É esse que provoca dor no seu íntimo, pois a dor na queda tem a tendência de quebrar um estágio de equilíbrio, ou desarticular a zona de conforto, provocando mudanças nas estruturas. Nesse percurso, o ser em queda, vai sofrendo suas transformações, e se reconstruindo, como o novo caminho, com marcas de suas novas e velhas pegadas, segue a ideia de que ele já não é mais o mesmo, pois ele se destrói e retorna outro.

Nessa imagem, o devir segue em dois sentidos, assim como ilustra Deleuze (1974, p. 8) “com a sua capacidade de furtar-se ao presente, e a identidade infinita: identidade infinita dos dois sentidos ao mesmo tempo, do futuro e do passado, da véspera e do amanhã”. E nessa mesma imagem que o ser em “caminho”, furta-se ao presente, e traz uma identidade infinita, carregando em si o futuro e o presente. Nessa infinitude, o caminho pode ser percebido, no contexto do texto, em suas variantes formas e tamanhos, mostrando curto, longo, estreito, acolhedor, protetor, divisor ou mesmo lugar das diferentes viagens.

No “atalho” temos essa imagem de um caminho secundário, desvio forçado por alguma situação no trânsito maior, como a ideia de uma rota de fuga. Podemos visualizá-lo como feito às pressas, sem nenhum preparo. Ele também traz esse sentido de encurtar o tempo da distância, como quem tem a agilidade no espírito da esperteza. E nos remete a perceber que, quem passa por ele, já tem intimidade com o caminho maior, e sabe que existe o atalho, e que escolher passar por ele, é saber aonde quer chegar.

Passar por um atalho, é como pular etapas, julgadas não tão importantes para chegar mais rápido ao ponto de destino. Isso também nos lembra as etapas escolares, em que foi planejado o currículo com um conjunto de metas e objetivos para o aluno que a escola quer formar, e que pular uma etapa é deixar uma lacuna, que faz parte do amadurecimento. Assim é o atalho, em que o objetivo é simplesmente chegar, deixando para trás, as experiências que o ser leva para dentro de si, que implicam em suas transformações.

Assim como as imagens do caminho e do atalho são percebidos no sentido do paradoxo, e nos levam a extremos dinâmicos, não esperados pela imagem primeira, da mesma forma temos a imagem do “trieiro”. Ele é caminho aberto por sucessivas passagens. Ele nos traz a ideia de um caminho bem definido, no meio de arbustos, pela passagem constante de muitas pessoas, que foram deixando suas pegadas e formando o trieiro. Ao visualizarmos como o conjunto de pegadas fortes, firmes e diferentes, podemos entender que nelas existem marcas de certeza e de decisão.

Também na ideia de sucessivas passagens, temos a imagem de cruzamentos de desejos, de diferença dentro de um mesmo caminho, assim como o polvo e seus tentáculos, como Durand (2012, p. 107) nos traz a ideia de isomorfismo pelos seus tentáculos, “O polvo, pelos seus tentáculos, é o animal ligador por excelência. Vemos que o mesmo isomorfismo passa através dos símbolos de Sila, das sereias, da aranha ou do polvo”. Nessa imagem o trieiro é o elo ligador às suas várias passagens, que traz ao mesmo tempo dentro de si, as suas diferentes marcas. É ainda, aquele que entra no mato, nos arbustos, no meio dos espinhos e se vê à mercê dos perigos incertos das ciladas do escuro e das feras.

Além de caminho, de atalho, e trieiro, temos a imagem da rota em “Os roteiros do ouro nas vertentes da serra”. Ela pode ser compreendida como um caminho que liga o povo em direção ao ouro, e nisso ele é medido, traz um itinerário que tem como ponto de referência elementos da própria natureza, que vai se desenhando pela paisagem em meio a árvores, flores, terra, cascalhos, temperatura do ambiente, hálito do ar, e um risco torto na subida à serra. Traz a imagem de uma subida lenta, torta e que mesmo deixando os sinais de cansaço pelo corpo, traz o ouro como medalha de vencedor que estampa a felicidade no rosto.

A subida lenta na serra pelo roteiro do ouro, é como a eufemização de elevação, como algo estendido rapidamente para cima, que nos lembra o esquema da queda eufemizada pela descida de Durand (2012, p. 2001), e que pode ser ilustrado como a verticalidade ascensional, “Se a ascensão é apelo à exterioridade, a um para além do carnal, o eixo da descida é um eixo íntimo, frágil e macio”. Essa subida na serra, também pode ser percebida como macia, acariciada pela lentidão dos passos. E, além disso, pode ser sentida como o ser que se levanta do ventre, para uma outra vida, aquela que ficou alguns meses se montando peça por peça, e que se faz pronto, para uma nova investida pelo mundo.

No poema, o caminho se encontra também na ideia de trânsito, “O trânsito dos bois nos passos do Anhanguera”. Nele, temos a imagem de um espaço que agrega a circulação dos gados que seguem o Anhanguera. Nisso parece que estamos diante do ritmo frenético que a mineração trouxe para os caminhos de Goiás.

Esse movimento nos lembra o movimento do animal, que Durand (2012, p. 73), nos ilustra como o esquema do animado, “O resumo abstrato espontâneo do animal, (...) é constituído por um verdadeiro esquema: o esquema do animado. Para a criança pequena, como para o próprio animal, a inquietação é provocada pelo movimento rápido e indisciplinado”. Nesse sentido é que podemos perceber o caminho, na imagem do fervilhamento do trânsito, em seus movimentos espontâneos, rápidos e indisciplinados, onde a vida pode se surpreender com alguns acidentes.

Isso também contribui em mostrar que na trajetória da vida, nem sempre o caminho é retilíneo, sem interrupção ou impactos que causam traumas. Também nos reporta a perceber que o espaço não pertence somente a um andarilho, mas nele comporta uma diversidade de pessoas, que carregam seu universo de comportamentos e expectativas, por isso pressupõe uma linha delimitadora de mão e contramão, que nos mostra a possibilidades de realizar ultrapassagens nos trajetos que se misturam a outras pessoas, respeitando o tempo de cada um. Isso nos permite enxergar que este espaço do trânsito é onde colidimos com os conhecimentos, as experiências, os interesses e experimentamos colocar em prática o que somos e o que aprendemos nessa escola da vida.

Em outro sentido, temos a representação do caminho na imagem do aceiro, como um espaço que se debate para abrir um rastro, que une as duas extremidades, como a imagem de um grande abraço da terra em forma de círculo, como uma barreira que impede o fogo a propagar para outras áreas. Como um abraço que retrocede o desespero e engole o soluço de uma dor, de uma ferida.

Nesse abraço que forma um círculo, ele nos traz a ideia da mandala, que para Durand (2012, p. 247) é um fechamento místico, “O círculo mandálico é acima de tudo centro, fechamento místico como os olhos fechados do Buda, isomórfico do repouso suficiente na profundidade.” Assim também é o aceiro, sob a forma do círculo fecha os olhos para o fogo que se alastra, e promete em sua fronteira, sustentar o equilíbrio e a paz para a região da mata, a qual investe a proteger.

Da mesma forma que o aceiro marca um limite, temos a imagem da linha, que delimita um espaço, “A linha da conduta na trilha pelo mato”. A delimitação de uma conduta, pode desenhar o sentido das normas, que estabelece dois caminhos, o certo e o errado, não na ideia da norma geral, mas aquele que mostra como andar na mata, conforme podemos ler nas entrelinhas da expressão “marinheiro de primeira viagem”, para quem não tem o costume de andar no mato, vai sentir as dificuldades ao adentrar neste percurso.

Andar então, na linha do mato, é estar vestido a caráter, tanto com os adereços de vestimentas adequadas, quanto com a animosidade de enfrentar o inusitado que a mata pode oferecer. Isso favorece a ideia de que entrar na mata é investir no desconhecido, incorporando os seres que vivem na mata, andando na leveza dos passos dos pássaros, e se posicionar em movimentos mais rápidos como de um falcão-peregrino, ter a atenção no olhar, como de uma coruja em noite escura. Nesse sentido, a linha é o caminho desenhado como conduta, e que se apresenta e se renova como um caminho misterioso.

O caminho, também se mostra no poema como clareira, “A direção dos fatos nas nuvens da clareira”. Ele é percebido dentro da própria natureza, quando o escuro da mata vai mostrando o clarão das árvores que vão se afastando uma das outras, rareando um espaço e montando um claro-escuro dentro da mata.

Esse claro-escuro é como a luz na noite escura que Bachelard (2001, p. 202), chama de nebulosa, “é, na contemplação de uma noite, o tema de incessantes deformações. Sua imagem é contaminada simultaneamente pela nuvem e pelo leite. A noite se anima nessa luz leitosa. Uma vida imaginária se forma nesse leite aéreo. O leite da lua vem banhar a terra”. Nessa imaginação, a noite mostra seu claro como um leite aéreo, através de seu negro a noite encontra seu claro, e se encanta com essa brancura noturna que pode ser contemplada na terra.

Ela lembra a imagem do espelho sombrio, que Durand (2012, p. 209) nos mostra como o fundo do homem, “O profundo espelho sombrio está no fundo do homem. Aí é o claro-escuro terrível... é mais que a imagem, é o simulacro, e no simulacro há qualquer coisa de espectro... Ao debruçarmo-nos para esse poço... descobrimos a uma distância de abismo, num círculo estreito, o mundo imenso”. Então essa clareira pode ser percebida como o claro no escuro, o brilhante ou a iluminação que ilumina o ser em seu profundo escuro e o traz para a luz, e então ela é o momento de libertação do ser de seu estágio de repouso, quando o ser se resolve em suas transformações interiores.

A clareira então pode ser sentida como a chegada, iluminada pela satisfação de sair do escuro. É como a imagem do dia que sai de dentro da noite e vai regalando as portas e janelas da cidade despertando as pessoas para se reposicionarem para a prontidão do dia. Nessa labuta do dia-a-dia, podemos percebê-lo quando o ser se abandona em prol do trabalho, assim como na Yoga, ele mergulha em profundo abandono de si mesmo, e entra em outro universo, que não é o seu eu. Assim como Jung (2000, p. 313)¹³⁴ nos ilustra sobre o ser que precisa abandonar o seu eu, o nebuloso dentro de si, para ser recolocado em suas funções:

Neste caso e neste preciso momento o poder abandonar-se tem um significado decisivo. Mas como tudo passa, poderá ocorrer um outro momento, em que o eu abandonado deverá ser recolocado em suas funções. O abandonar-se dá ao inconsciente uma oportunidade tão grande, quanto necessária. Uma vez que ele é constituído de opostos, dia-noite, claro-escuro, positivo-negativo e até mesmo bom-mau, é portanto ambivalente, pelo fato de repetir-se inevitavelmente o momento em que o homem, a exemplo de Jó, precisará manter-se firme e fielmente nos trilhos, a fim de não descarrilhar catastróficamente; e isso ocorre justamente quando a onda da maré retorna (JUNG, 2000, p. 313).

Assim, nesse claro-escuro, como vimos, o ser muitas vezes precisa se abandonar para se refazer, e atingir o equilíbrio de andar nos trilhos, mas isso só pode acontecer conscientemente, quando o claro e o escuro são praticamente espontâneos e espelham uma personalidade reorganizada. Como nos diz Jung, isso deve ocorrer com firmeza, para que o ser não venha a sair do ponto de estabilização.

Outro caminho que podemos ver no poema, é na imagem de “pinguela, “Nas vias do Araguaia/ nas pinguelas e corgos”. Nota-se aí, uma ideia de ponte feita por pedaços de madeiras amarradas, ou pregadas uma na outra, que estende como travessia de um lugar ao outro, sob a expectativa do medo, dela não ser resistente, ou mesmo da possibilidade de se dar um passo em falso e cair. Ela não gera segurança, mas parece ser em muitos lugares a única oportunidade de passagem e por isso muitas pessoas arriscam passar por ela.

A ponte também traz a ideia de união, ela une dois lados separados por um vão, pela descontinuidade, então ela é como uma função de elo costurador ou ligador como no esquema do encaixamento que Durand (2012, p. 322) ilustra, “O tecido é o que se opõe à descontinuidade, ao rasgo e à ruptura. É a trama e o que subentende. Pode-se mesmo encarar uma revalorização completa do ligador como o que "junta" duas partes separadas,

¹³⁴ JUNG, Carl Gustav, 1875-1961. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* / CG. Jung; [tradução Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva]. Petrópolis: Vozes, 2000.

o que "repara" um hiato". Nesse sentido, ela também promove a comunicação dos lugares, a alquimia de pessoas em suas formas diversificadas de comportamentos, de gostos, de educação divergente, de culturas opostas e de trocas de experiências.

Já no sentido do trilho, "No ferro desses trilhos", temos a imagem de um caminho liso, duro, resistente a altas temperaturas e frio na imagem do ferro que vai montando os trilhos, que se deixa ser deslizado em fácil movimento em suas diversas estações. Nessa dureza e frieza, percebe-se o sentimento da indiferença ao caminho que absorve a carga de gente ou de produtos. Parece ser um caminho da transformação, em que durante a viagem o ser vai se tornando leve, ao deixar seu peso nos trilhos.

Diante destas abordagens, podemos concluir que a primeira imagem do caminho encontrou o paradoxo que destruiu seu sentido único e o senso comum, e foi se encontrando dentro do texto, em vários outros sentidos, dinamizados pela iluminação da matéria e da dinâmica do símbolo. Isto possibilitou ao leitor caminhar por espaços inimagináveis construídos pelo devaneio, que seguiu o sentido da construção poética.

Nestas imagens do caminho, podemos perceber também o impacto ambiental causado pelo homem, quando ele cria percursos de trânsito, ou mesmo quando ele provoca o desmatamento, que por si só vai montando em descampado de clareira, e percebe-se o rareamento das árvores na mata, desenhando caminhos.

Em cada internada, parece que o eu lírico mostra a destruição na mata nos diversos tipos de caminhos, como ele mesmo diz para um "projeto sem rumo no sertão", mas tudo parece acontecer como marca das pegadas do homem. No primeiro verso temos a indicação da surpresa, como uma invasão ao terreno, que ainda não se demonstra ter uma familiaridade, pela tropa, pelos índios e pelas cobras.

Isso sugere que os caminhos no sertão goiano acompanham a ideia de um projeto, onde se desenha os métodos, os objetivos, as principais ações e os resultados esperados, mas o que temos na imagem do poema é uma ideia que parece seu reverso, os resultados que impactam na mata e nos animais desse sertão.

Podemos observar, a sugestão de elementos que mostram os impactos ambientais causados pela presença do homem em busca da exploração do ouro no sertão goiano. Os caminhos traçados no poema mostram os rastros que esse acontecimento deixou no sertão goiano. Pode-se notar as marcas das tropas que marcam o caminho dentro da mata; na repetição de subir a serra em busca do ouro, fez-se surgir um novo caminho. Da mesma forma caminhos foram criados com a vinda dos gados, também surgiram aqueles de servidão pelos campos e em grotas, dentro do mato, outros criados pelos carreiros, pelos

bois atrás do Anhanguera, e outros em busca do rio Araguaia, em trilhos de ferro, em sendeiros, em estradas reais, em rodovias, em viagens.

Tudo isso, parece-nos aos olhos a imagem do movimento das formigas, que vão cortando folhas e galhos em vários pontos, numa articulação frenética, que Durand (2012, p. 73) chama de fervilhamento, “Uma das primitivas manifestações é o *formigamento*, “imagem fugidia, mas primeira”. (...) Conservemos do formigamento apenas o esquema da agitação, do fervilhar”. Em vários pontos do texto temos essa imagem, como uma luz que se acende na relação com os índios, com as cobras, com o ouro, com os bois, com as roças, com os carreiros e com os trilhos. Como se ao mesmo tempo vários fatos estivessem acontecendo nos diversos pontos do sertão, conforme os interesses de cada um.

Esse movimento, também nos remete à ideia de progresso, que podemos ver sinalar o trieiro no mato para as viagens com as rodovias, como diz Paz (1984, p. 49)¹³⁵ de passo a passo ir para além, “Continuo ir para além, sempre para além — não sabemos para onde. É a isto chamamos progresso”. Desse mesmo modo, “não sabemos para onde”, mas como uma ideia de caminhar sempre em frente, parece que temos no texto uma ideia de progresso na imagem do “projeto sem rumo”. Isso nos remete as cidades goianas que temos hoje, influências e consequências dessas atitudes de “sempre para além”, dos Anhangueras que chegaram ao sertão goiano lidando com o gado, com a terra, com o ouro, com as estradas e com o próprio homem.

Diante dessa abordagem, podemos concluir que o poema nos traz ideias sobre os diversos tipos de caminhos que o homem fez na natureza, e por assim dizer em si mesmo. Essas imagens nos levam a refletir sobre o comportamento do homem diante da derrubada de árvores, da exploração da terra, do desrespeito aos índios quando seu mundo foi invadido por estes caminhos, e ainda, sobre a ideia de progresso.

Nos leva a pensar sobre essa relação nebulosa entre o claro-escuro, entre a morte e a vida, quando matamos a natureza em proveito próprio, em prol de uma vida mais digna. Esse escuro que vem crescendo, quando os índices ambientais mostram altas temperaturas, e que a Wikipédia¹³⁶ nos mostra como consequência de algumas atitudes humanas em prol do progresso:

¹³⁵ PAZ, Octávio. *Os Filhos do barro: do romantismo à vanguarda* / Octávio Paz; tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

¹³⁶ - Wikipédia. Aquecimento global. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Aquecimento_global> acesso em: 03/09/2018.

Aquecimento global é o processo de aumento da temperatura média dos oceanos e da atmosfera da Terra causado por massivas emissões de gases que intensificam o efeito estufa, originados de uma série de atividades humanas, especialmente a queima de combustíveis fósseis e mudanças no uso da terra, como o desmatamento, bem como de várias outras fontes secundárias. Essas causas são um produto direto da explosão populacional, do crescimento econômico, do uso de tecnologias e fontes de energia poluidoras e de um estilo de vida insustentável, em que a natureza é vista como matéria-prima para exploração. Os principais gases do efeito estufa emitidos pelo homem são o dióxido de carbono (ou gás carbônico, CO₂) e o metano (CH₄). Esses e outros gases atuam obstruindo a dissipação do calor terrestre para o espaço. O aumento de temperatura vem ocorrendo desde meados do século XIX e deverá continuar enquanto as emissões continuarem elevadas (WIKIPÉDIA, 2018).

Assim temos a imagem de um claro que parece crescer, ao se estampar nas atitudes do homem, como vimos no texto, nas ideias do aglomerado de gente que foi se formando pelo caminho, e ações do homem nos aceiros, no roteiro do ouro e no rareamento da mata. Assim o escuro parece estar nas atitudes do homem, e o claro na resposta da natureza. Com tudo isso, o poema também nos leva a refletir sobre as marcas nos caminhos, que estamos deixando em busca do progresso.

CONCLUSÃO

A presente pesquisa se baseou na análise da obra *Saciologia goiana* de Gilberto Mendonça Teles, e alguns poemas de Edival Lourenço, tendo como suporte teórico a teoria de Gilbert Durand e a fenomenologia de Bachelard.

Ao analisar os poemas trabalhamos com a força da imagem nas estruturas dos símbolos de Durand, e na ideia de Bachelard em que a imagem analisa a imagem. Com isso destacamos a força da imagem dinâmica, que nasce quando a primeira imagem se destrói, permitindo que o dinamismo da imagem dinâmica a conduz para outros sentidos, conectados ao contexto do texto.

Quando utilizamos a imagem do paradoxo, que traz dois sentidos ao mesmo tempo, para analisar algumas imagens, percebemos algo diferente da imagem dinâmica, com a abordagem do paradoxo a imagem primeira não chega a se destruir uma para encontrar outra totalmente, mas ela carrega uma bagagem de passado e presente ao mesmo tempo, porque se torna passado e presente ao mesmo tempo.

Percebemos com a análise dos poemas, que a literatura está aberta para vários campos do conhecimento, pois analisar um poema é também fundamentar-se em várias direções de teorias e pesquisas. Com isso, notamos também uma força que sai do corpo do poema e se abre para o mundo exterior a ela, assim como a ilustração da *Obra Aberta* de Humberto Eco, que nos remete para a abertura e a infinitude do texto literário, mas isso parece possível com a interação do leitor.

Utilizamos várias imagens simbólicas de Durand, pela ideia do imaginário e percebemos as imagens dos poemas sob o contexto da ocular que aproxima a ideia de gigantismo, as imagens parecem receber um foco quando tudo ao redor parece estar escuro. Esse recurso nos trouxe a possibilidade de ver a imagem em seus detalhes que se ampliavam para vários contextos. Da mesma forma aconteceu com a imagem de ubiquidade quanto uma imagem se tornou o centro da atenção.

Todos os recursos de análises que utilizamos foi no sentido de imagem analisando imagem, e com isso percebemos outros sentidos e dimensões que a primeira imagem permitiu conhecer, ao ser destruída, os poemas ganharam mais luz porque as imagens parecem que fizeram uma viagem nas entrelinhas do texto poético,

e nos trouxeram um outro texto, é como se o texto se tornasse grande porque ele cresceu, ao mesmo tempo que ele continua o poema.

Ao iniciarmos esta análise procuramos trazer para a discussão os conceitos de poema, poesia, ecopoesia e ecocrítica, como suporte teórico e fundamentação crítica. Diante deste material percebemos nas poesias trabalhadas a suas transpirações que nos trouxeram à tona os elementos da natureza, as imagens poéticas, o imaginário e a imaginação.

Encontramos o caminho da imaginação na análise das ecopoesias a partir da ideia dos ecocríticos, que espelharam seus trabalhos do mesmo modo que a crítica feminista e marxista, pela representação do pensamento e comportamento da sociedade em relação ao meio ambiente.

Partimos para a primeira leitura dos poemas, tanto de Gilberto Mendonça Teles em *Sociologia goiana*, quanto dos poemas de Edival Lourenço em sua obra *Poesias Reunidas*. Em uma segunda leitura, com o olhar mais focados em escolher os poemas que nos trazem alguma conexão com elementos da natureza, passamos a escolhê-los. Nesse trabalho de escolha, percebemos que ambos os poetas trouxeram imagens poéticas e ecocríticas que nos levam a refletir sobre o comportamento do homem com a natureza.

Ambos poetas trouxeram à tona a questão do desastre ambiental provocado pelo Césio 137 através de seus poemas que cantaram sobre o desastre, o impacto ambiental, o descaso dos políticos, a injustiça, e o comportamento da sociedade. Entre as imagens poéticas é possível perceber o comportamento do homem com a natureza, frente aos cuidados que se espera ter para um espaço equilibrado e sustentável que possibilite a vida com dignidade e qualidade.

Os poemas nos deixam perceber a imagem do homem em suas diversas instâncias, desde os políticos, os comerciantes, e os que lidam com a justiça, os responsáveis legais em cuidar do meio ambiente, suas responsabilidades e responsabilizações, diante do aconteceu com o acidente do Césio 137 em Goiânia.

Nesse sentido de perceber esses elementos da natureza, identificamos na obra de Gilberto Mendonça Teles, um conjunto de representações que monta o cerrado goiano pelas imagens de animais, plantas, solo, ar, fogo, água, comportamentos, tradições, pensamentos, e registros históricos e geográficos.

Notamos que a obra aborda algumas condutas do homem ao habitar a terra, que mudou o comportamento da natureza, como acontece no poema “O Mato Grosso de Goiás”, que registra que essa região pertencia a uma extensão de terras desde a área de Anápolis a Pirenópolis, Jaraguá e Goiás, já com o ritmo acelerado do progresso dá lugar para o novo MGG, uma região que abarca Ceres, Rialma, Goianésia e Jaraguá.

Outro poema que registra bem o comportamento do homem com a natureza, é o intitulado “Economia”, tanto na parte 1 quanto na parte 2 deste poema, temos atitudes como “Bartolomeu Bueno ameaçou/ botar fogo nos rios/ - quero o ouro” na parte 1, e “o ouro de aluvião chegou ao fim/ para a tranquilidade dos peixes”, nestas partes podemos realçar um comportamento de destruição desmedida do homem em prol de sua satisfação pessoal, em acumular riqueza.

De uma forma mais peculiar a Edival Lourenço, encontramos algumas imagens no poema “desarmonia” que registram essa reflexão sobre a relação do homem com a natureza: “a casa de meu avô foi demolida/ ao ceder espaço/ para a expansão urbana/ meu avô asilou-se no silêncio/de uma casa de idosos/ convivência com outros avôs/ como se bichos é que fôssemos” (LOURENÇO, 2014, p. 123) nestes versos a reflexão se estende não somente em relação ao homem em busca de progresso, que muda o espaço da natureza, derrubando uma casa antiga e dando lugar a outro projeto, mas coloca em evidência a sua relação com sua própria raça, ao mostrar como trata o idoso.

Em outro poema Lourenço (2014, p. 129), “Entropia” mostra a mudança do mundo a partir de vários acontecimentos praticados pelo homem no registro de meio século de vida, muita coisa mudou, mas dá ênfase que “só não caiu a fumaceira do mundo/ o efeito estufa, minha carência/ de realidade, o pavor perpétuo/ de descolar da vida, levando/ à bancarrota o meu império/ de rubras manhãs”. Ele evidencia a passagem de meio século e as mudanças que acontecerem, menos a despreocupação com os desgastes com a natureza, que levam ao efeito estufa e causam os impactos ambientais.

Em seu poema “Campo interior” Lourenço (2014, p. 137), canta uma natureza aplacada pela ação humana, nos traz as imagens de “o campo devastado é tão vasto/ nos seus confins de sequidão/ o espírito vaga a esmo/Lá o sol se chama púrpura/ (...) as aves avessas/Tudo são murchos arbustos/ grafando sinais de interrogação”. O poeta nos traz registro de uma natureza devastada, de um sol que traz uma imagem modificada e de uma indagação sobre o que se estampa na natureza.

Além dessas imagens que mostram como o homem comporta em relação à natureza frente os anseios do progresso e interesses comerciais, encontramos essas imagens a partir da análise pelo recurso do devaneio poético, utilizando a imaginação. Ao analisar os poemas trabalhamos com a força da imagem nas estruturas dos símbolos de Durand, na ideia de Bachelard em que a imagem analisa a imagem. Com isso destacamos a força da imagem dinâmica, que nasce quando a primeira imagem se destrói, permitindo que seu dinamismo encontre outros sentidos, conectados ao contexto do texto.

Utilizamos a imagem do paradoxo, essa que traz dois sentidos ao mesmo tempo, e ao analisar algumas imagens, percebemos que a imagem primeira não chega a se destruir totalmente para encontrar outra imagem, vimos que ela carrega uma bagagem de passado e presente ao mesmo tempo, como por exemplo no poema “Ser Tão Camões” de Teles (2014, p. 47) a imagem “Fez crescer a zoadá dos mosquitos”, temos a imagem “zoadá de mosquito”, que carrega uma outra imagem do passado, quando não existia “zoadá” pois havia outras vozes da natureza, como a do boto, do rio, dos peixes, das sereias, da lua, do jaó e, do saci. A “zoadá” é a própria voz que traduz o presente através do silêncio da natureza.

Utilizamos várias imagens simbólicas de Durand, pela ideia do imaginário e como por exemplo sobre o contexto da ocular que aproxima a ideia de gigantismo, em que uma imagem ganha dimensão espetacular diante da importância que se destaca de uma ideia em relação às demais. Com essa ideia destacamos a questão abordada nos poemas “Salmo-Césio 137” de Gilberto Mendonça Teles, e “Ode a Goiânia” de Edival Lourenço, quanto trouxeram para o contexto de suas obras uma questão de desastre ambiental que se tornou maior que todos os problemas na época do acidente radioativo, quando todas as atenções do planeta estavam voltadas para este problema.

Esse recurso nos trouxe a possibilidade de ver a imagem em seus detalhes que se ampliavam para vários contextos. Da mesma forma aconteceu com a imagem de ubiquidade quanto uma imagem se tornou o centro da atenção.

Destacamos também nesta análise o símbolo nictomórfico que Durand nos trouxe como “animados em profundidade pelo esquema heraclitiano da água que corre ou de cuja profundidade, pelo seu negrume, nos escapa, e pelo reflexo que redobra a imagem como a sombra redobra o corpo” (DURAND, 2012, p. 111), identificamos esta imagem como o mergulho que o eu lírico faz em seu devaneio, nos mostrando um ser que entra para dentro de seu negrume em contato com sua dor, e voltar para o seu mundo exterior

como um outro ser modificado, como podemos ver no poema “Agricultor de Estrelas” de Lourenço (2014, p. 99) “Aro eiras e beiras/ faço dele o meu cinzel/ aro abismo e horizontes/depois subo arando o céu”. Nesses versos encontramos um verdadeiro mergulho em outros campos de conhecimentos, e a partir dessas experiências, o eu lírico se transforma, e já não é mais o mesmo.

Já no poema “O Mato Grosso de Goiás”, de Teles (2016, p. 63) extraímos a ideia do negrume, desse símbolo nictomórfico, a partir do recurso gráfico, no estilo da letra das palavras escritas em caixa alta, relacionado com o significado de morte, quando cada palavra de árvore era escrita em caixa alta ela desaparecia da página do texto, criando uma devastação da natureza expressa pelo vazio, que vai se formando na página do poema.

Outra imagem que exploramos foi a do símbolo catamórfico de Durand que está relacionada com a ideia de queda, que podemos encontrar no poema “Certas incertezas” de Lourenço (2014, p.250) que nos traz “que faremos/ quando o Sol/da era que vem vindo/ derrete os gelos polares/ e os circuitos/ impressos de nossos/ engenhos e caem por terra/ a pátria dos ursos brancos/...quando o deserto invade/ outeiros e vales/fazendo gaguejar os rios”. Através desse símbolo, encontramos nestes versos a representação da queda da natureza que vai se desfazendo a partir do contexto do advérbio “quando” que parece entonar situações de queda, de esfacelamento da natureza, quando o sol se torna quente demais, e derrete o gelo, o deserto invade o rio, e desta forma a natureza vai perdendo seu fulgor, perdendo sua força, mudando as questões climáticas.

Ao utilizarmos o imaginário de Durand, conseguimos fazer uma terceira releitura da obra, encontrando outros caminhos de análise conectados aos símbolos que ele explora em sua obra *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, o nictomórfico sobre a ideia de profundidade, o catamórfico sob a representação da queda, o teriomórfico na ideia do comportamento dos animais, como a representação do formigamento da formiga e das larvas, além da imagem da descida e a taça. Analisamos ainda algumas imagens relacionando-as com as teorias do eterno retorno, da voz performática, do rizoma, o sentido abstrato espontâneo, do paradoxo, do eufemismo e outras que nos mostraram que as imagens leem imagens, e elas se multiplicam em outras infinitudes de imagens.

Todos os recursos de análises que utilizamos foi no sentido de imagem analisando imagem, e com isso percebemos outros sentidos e dimensões que a primeira imagem permitiu conhecer, ao ser destruída, os poemas ganharam mais luz porque as imagens

parecem que fizeram uma viagem nas entrelinhas do texto poético, e nos trouxeram um outro texto, é como se o texto se tornasse grande porque ele cresceu, ao mesmo tempo que ele continua o poema.

Percebemos com a análise dos poemas, que a literatura está aberta para vários campos do conhecimento, pois analisar um poema é também fundamentar-se em várias direções de teorias e pesquisas. Com isso, notamos também uma força que sai do corpo do poema e se abre para o mundo exterior a ela, assim como a ilustração da *Obra Aberta* de Umberto Eco, que nos remete para a abertura e a infinitude do texto literário, mas isso parece possível com a interação do leitor.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *O Direito de Sonhar*. 4ª ed. Tradução de José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Bertrand Brasil, 1994.
- _____. *A poética do devaneio*. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- _____. *A Água e os Sonhos*. Ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- Dicionário em Latim online. Disponível em: <<https://www.dicionariodelatim.com.br/habeas-corpus/>> Acesso em: 22/09/2017
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- _____. *Campos do Imaginário*. Trad. Maria João Batalha Reis. Coleção Teoria das Artes e Literatura. São Paulo: Instituto Piaget, 1996.
- _____. *Imaginação Simbólica*. Trad. Carlos Aboim de Brito. Perspectiva do Homem. Lisboa: edições 70, 1995.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução Salma Tannus Muchail. 8ªed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica Moderna; da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curiori. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- DELEUZE, Gilles e Félix Guattari. *Introdução: Rizoma./ Texto extraído de Mil Platôs (Capitalismo e Esquizofrenia) /Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa*. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1995.
- GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- LOURENÇO, Edival. *Poesia Reunida*. São Paulo: Editora Ex Machina, 2014.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- NUNES, Benedito. *Passagem para o Poético*. São Paulo: Ática, 1986.
- PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. Col. Logos.
- PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- PITTA, Danielle Perim Rocha. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005.

POUD, Ezra. *ABC da Literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2002.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.

TELES, Gilberto Mendonça. *Sociologia goiana*. 8ª. ed. Goiânia: Kelps, 2016.

ZUNTHOR, Paul. *A Letra e a Voz: A “literatura” medieval*. Trad. Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ANEXOS:

ANEXO I - Uma abordagem ao autor

Abordar a obra de Gilberto Mendonça Telles e de Edival Lourenço, convém conhecer um pouco do universo desses escritores, sobre o que eles escrevem, quais ritmos poéticos o leitor consegue apreender com as leituras de suas poesias e que imagens podemos encontrar. Esses ritmos conseguem levar o leitor a outros contextos e realizar suas viagens ao mundo do imaginário.

Gilberto Mendonça Teles

Gilberto Mendonça Teles, autor da obra *Saciologia Goiana*, nasceu em 30 de junho de 1931, em Bela Vista de Goiás. Graduou-se em Letras pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás em 1956. Graduou-se também em Ciências Jurídicas e Sociais pela Universidade Federal de Goiás em 1957.

Publicou vários artigos, capítulos de livros e livros dos quais destacamos, desde 1970: *Sérgio de Castro Pinto: 70 anos de vida e 50 de poesia.*; *Lirismo Rural*; *O terra a terra da linguagem*; *Os álibis do amor*; *Saciologia goiana*; *Vanguardia Latinoamericana: Historia, Crítica y Documentos*; *O lado alado da poesia & da crítica*; *O fascínio das origens*; *Memórias / Entrevistas: As 111 primeiras entrevistas de G.M.T*; *Literatura e artes na crítica contemporânea*; *Uma grande guerra no cerrado? Mandika, um feiticeiro do fim do mundo*; *Pai e filho além dos livros*; *Brumas do silêncio*; *Saciologia goiana*; *O mito camoniano*; *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*; *Improvisuais*; *Pássaro de pedra*; *Aprendizagem de um romântico inveterado*; *Teologia de Bolso*; *Linear*; *Melhores poemas*; *Plurale de nuvole. Antologia poética*; *La syntaxe invisible*; *Lugares imaginários. Antologia poética bilingüe*; *Contramargem (No Prelo)*; *Drummond - A Estilística da Repetição*; *A Escrituração da Escrita - Teoria e Prática do Texto Literário*; *& Cone de Sombras*; *A Crítica e O Princípio do Prazer - Estudos Goianos I*; *Os Melhores Poemas de Gilberto Mendonça Teles*; *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*; *Estudos de Poesia Brasileira*; *Retorica do Silencio*; *Camões e A Poesia Brasileira*; *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*; *Drummond - A Estilística da Repetição*.

Dentre estes livros, destacamos **Sociologia goiana** em sua 8^a edição, que se divide em Prefácio, Sombras da Terra, Camongo e Antologia. Traz uma série de poemas que se destacam em forma e conteúdo poético.

Em *Sociologia goiana*, o poeta propõe falar sobre a fome, o povo, o desemprego. Ele abre a obra sob a forma de sumário a consultar as críticas, o leitor, as livrarias, a inspiração e a reflexão deixando que outros problemas façam parte da obra.

A parte em *Sombras da Terra* é marcada pelo seu início com um poema intitulado *Invocação*, que faz referências mitológicas. Na *Invocação* existe a apresentação de um herói na imagem de um saci, encerrado nos moirões. A musa é descrita como aquela que tem olhos morenos. E sua narrativa canta “os quatro cantos do mundo que escondo em Goiás”.

Dentre os poemas, que fazem parte das *Sombras da Terra*, destacamos alguns que denotam o impacto ecológico que vem à tona para análise, como *O Mato Grosso Goiano e suas séries*, *Frutas*, *Salmos Césio 137*, *Ser Tão Camões*, que trazem um teor ecopoético e, que nos propomos a ser analisa-los sob o efeito do imaginário de Gilbert Durand.

Nasce o interesse em analisar a obra sob o aspecto do imaginário e, da ecopoesia do cerrado goiano, lugar rico em imagens sobre o ecossistema, que mostra os animais e a vegetação, suas árvores e frutos. Além do meio ambiente, se o eu lírico fala sobre política, economia, comércio, cultura, tradição e as relações de um povo.

Os poemas sugerem uma verdadeira lição de literatura introduzindo diversos tipos de estruturas poéticas que a princípio podemos visualizar uma nítida relação com seu conhecimento em Literatura Portuguesa, quando introduz o poema *Invocação* no estilo camoniano, e até mesmo jurídico com seu poema *Declaração/Inventário* no estilo do recurso de um inventário.

Alguns poemas também marcam um rico conhecimento geográfico da região e seus limítrofes, o que favorece a obra ser percebida como um verdadeiro campo de pesquisa para a literatura e, outras áreas do conhecimento. Como por exemplo o poema *Fronteiras*, que comunica Goiás com Maranhão, Piauí, Bahia, Minas Gerais, Mato Grosso, Pará e Epílogo como o próprio Goiás.

De uma forma geral, descreve Goiás muito bem no poema *Linguagem* com as imagens: boca-de-pito, gente que proseia, viola do sertão, bala zunindo, roça, boiada, berrante, planalto, fala arrastada e jogo das vogais e sestro. E ainda, no poema *Ser Tão*

Camões nas imagens: sertão, peixes e sereias, indígenas, Araguaia, cerrados, porteiras, grotas, tocaia, canivete, bala perdida, campos, arvoredos, águas de cristal e ouro. Nas Antologias das tropas, a percepção sobre o cerrado goiano continua, através dessas imagens: seriemas, vaqueiro, gameleira, terras bárbaras, gente forte, sertão, aleluias, florinhas-de-maio, pios súbitos, grilos, mormaço de dezembro, casa sertaneja, cangalhada, tropas, ressequida vegetação tenra e rasteira dos campos goianos, peão, arreios, periquitos, cerrado, moleza do clima, chapadões fogo dos cerrados, cipoal e trepadeiras, sabiá, jatobá e aroeira.

ENTREVISTA DE GILBERTO MENDONÇA TELES A ROSALLY BRASIL PEREIRA

Goiânia, 17 de dezembro de 2018.

1 – *O que o motivou a escrever?*

1 – Penso que foi pelo gosto da leitura de poemas e contos nos livros didáticos, na escola primária e nos jornais que meu pai recebia. Mas a minha leitura alfabetizada tem uma data: “setembro de 1939”, quando, aos sete anos, na loja cheia de fregueses, peguei o jornal *O Anápolis*, que acabava de chegar, e li alto as letras garrafais: A GUERRA COMEÇOU! Todo mundo me olhou espantado e meu pai, admirado, veio logo pegar o jornal e repetir -- A GUERRA COMEÇOU. A partir daí, quando não havia freguês, eu lia as notícias e anúncios e via que ele gostava de me ver ler. Fora da loja, no meu quarto, eu passei a ler as revistas de quadrinhos os contos e romances que minha mãe lia e me passava. Menos o romance *Iracema*, de José de Alencar, o qual, segundo ela, eu só devia ler quando crescesse mais. Li-o aos quinze anos, e adorei. Mais tarde, como professor, cheguei a dar um curso sobre esse romance. Mas, eu sempre soube fazer o tempo de trabalhar, estudar, brincar, jogar futebol, pescar e até o de fingir que namorava. Hoje fico admirado de como conseguia tempo para tudo isso. Parece que o tempo da infância é meio mítico e mais elástico como um estilingue.

2 – *Qual livro o despertou para a literatura?*

2 – Para ficar num livro só, repito que foi *Iracema*, de José de Alencar, o pequeno romance que, embora em prosa, era meio ficção, meio poesia; e não posso esquecer os poemas de Casimiro de Abreu, lidos numa *Cartilha da Infância*, na Escola Municipal de Braz Abantes. À medida que fui crescendo na escola, passei a ler poetas como Olavo Bilac e Raimundo Correa. No entanto, o primeiro livro de poemas que entrou na minha biblioteca pessoal (com cerca de 20 mil volumes ---, hoje doados a Universidade Federal de Goiás) foi *Poesias completas de Junqueira Freire*, presente de um colega de aula no Ateneu Dom Bosco. Mas, Rosally, a estas alturas eu já lia muito, chegando (já no Liceu) a matar aula de ginástica para ficar lendo na Biblioteca Municipal de Goiânia, nesta época na av. Araguaia. Lia e ouvia música clássica no restaurante do SAPS, na rua 1, esquina com a av. Goiás. Lia apenas pelo gosto da leitura e, talvez, para ter o que conversar com alguns companheiros dos dezesseis anos.

3 – *Algum escritor teve influência em suas obras?*

3 – Claro que sim: como passei a ler tudo – do popular (e ruim) ao melhor e mais clássico --, cada livro (cada autor: Bilac, Raul de Leôni, Bandeira, Drummond, da prosa de Mário de Andrade à de Guimarães Rosa) tudo isso abria secretamente gosto, prazer e sentidos estéticos diferentes, percebidos aos poucos, quando, já com a lógica crítica, passei a escolher, a selecionar, a saborear os poemas e as páginas como uma iguaria impossível de abandonar. Muitos estrangeiros também foram lidos, mas prefiro focar os escritos em língua portuguesa.

4 – *Como você descreveria a sua trajetória como escritor?*

4 – Acabei de tentar fazê-la pondo ênfase nos autores que lia e me influenciavam de tal maneira que os relia e chegava às vezes a copiar seus poemas e textos para senti-los por dentro da linguagem, perto das técnicas, no tratamento dos temas e imaginando imitá-los nos seus estilos.

Claro que foi preciso muito de autocrítica para não chegar ao simples plágio. São os mesmos escritores que mencionei acima, que ainda releio com prazer. Ao mesmo tempo que lia e escrevia os poemas hoje em *Aprendizagem* (só publicados na maturidade dos sessenta anos), estudava e me aperfeiçoava no conhecimento da crítica, da poética e da retórica, e de tudo (de filosofia e ciência) que sentia precisar para escrever bem e saber avaliar o que eu lia por obrigação ou por prazer. É claro, Rosally, que em torno dos vinte anos, dando as minhas aulinhas, eu estudava mais as matérias que lecionava (português, literatura, filosofia, linguística e outras), das quais me fui desprendendo à medida em que fui crescendo e entrando no espírito universitário e me dedicando especialmente à Literatura e à Teoria Literária, que leciono a mais de cinquenta anos.

Para concluir esta questão, acho que a minha trajetória como escritor pode ser resumida na combinação de um simples sintagma com as suas variantes de “**emoção poética**”, “**emoção crítica**” e “**emoção didática**”, em que o poeta não deixa o discurso crítico ser muito seco e os dois não deixam o do professor ser por demais pedante. Sobretudo quando há uma notável coincidência do tipo “bodas de diamante”: 60 anos de magistério superior ininterrupto *versus* 60 anos de casamento ininterrupto com Maria do Rosário de Moraes, mesma companheira “nesta longa vida”, como diria Machado de Assis.

5 – *Quais fatos marcaram sua vida, e que são vestígios em sua obra?*

5 – Alguns teóricos (marxistas / neomarxistas) pregaram que a vida do escritor não tem nada a ver com a sua obra e, com isto, deixaram de perceber muitas sutilezas expressivas nos livros dos escritores que examinaram. Um repetido exemplo é ler o que a maioria dos críticos brasileiros disseram da poesia de Drummond. Por mais que os versos apontem para algum traço da vida do Autor, olharam de esguelha e só viam o que “desejavam” ver: apenas o “social”. Não foram capazes de ver que o social vem do poeta, que é homem, que ama, sofre e que, por mais que tente, não consegue eliminar o subjetivo que se mostra e esconde-se nas imagens do discurso poético.

No meu caso, há inúmeros acontecimentos vividos que, direta ou indiretamente, são “legíveis / visíveis” nos meus poemas, “refletindo-se” em livros como *Memórias / Entrevistas*, de 2017:

a) Aos vinte anos não tinha um bom emprego. Fiz concurso público federal e trabalhei catorze anos no Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), onde passei pela direção dos vários cargos da Inspetoria em Goiânia e adquiri o sentido de objetividade perceptível nos meus livros de crítica literária. Quando se criou a Universidade Federal de Goiás (UFG), em 1961, fui transferido para lá, com o objetivo de organizar o Centro de Estudos Brasileiros. **São marcas que se podem ler na *Sociologia goiana*.**

b) Na UFG, fui lotado na Faculdade de Letras, trabalhando também no CEB, que organizei e de que fui diretor até o seu fechamento pelo Golpe Militar de 1964. No concurso público que o MEC abriu em 1965, mesmo efetivado como Professor de Literatura Brasileira fui obrigado a fazer esse concurso, no qual obtive o primeiro lugar nas quatro cadeiras a que concorri: Literatura Brasileira, Teoria da Literatura, Linguística e Língua Portuguesa. Optei pelas duas primeiras. Em 1964 havia recebido *O Ato Institucional nº 1* (AI-1). Cinco anos depois recebi o AI-5. Recuperei meus cargos com a Anistia. **São marcas autobiográficas em poemas de *Sociologia goiana*.**

c) Em 1965, O Instituto de Alta Cultura de Lisboa me ofereceu uma bolsa de estudos em Portugal, época em que pude fazer um curso na Universidade de Coimbra. Neste mesmo ano fiz conferência na Universidade Clássica de Lisboa e participei de um Congresso Internacional de Linguística em Madrid. O Adido Cultural do Brasil em Lisboa esteve na minha conferência na Clássica de Lisboa. Convidou-me a visitar a Embaixada e me perguntou se eu não gostaria de trabalhar para o Itamaraty (Ministério

das Relações Exteriores) fora do Brasil, nos Centros de Estudos que o Brasil mantém na América do Sul. Isto explica porque estive à disposição do Itamaray durante quatro anos no Urugway. Trabalhando em Montevideu, alguém em Goiânia inventou que no Urugway eu mantinha contato com Jango e Brizola. Surge então o AI-5. Assim, sem acreditar nos “amigos” de Goiás, optei em vir morar no Rio de Janeiro, onde estou há 48 anos, como Professor Emérito da PUC-Rio e aposentado da UFRJ. **Há marcas biográficas em vários poemas.**

d) O Rio de Janeiro dá visibilidade a quem escreve. Isto explica porque fui convidado a ser professor em universidades de Portugal, Espanha, França (2) e Estados Unidos, além das inúmeras conferências no exterior. É fácil ver os sinais das minhas andanças no exterior. **Cf. meus livros traduzidos em onze línguas e em diversas antologias, além de estudos a respeito.**

e) A partir do Rio de Janeiro, obtive os melhores prêmios nacionais, três dos quais da Academia Brasileira de Letras. Um dos quais em Belo Horizonte, O Prêmio do Banco Bandeirantes, a que concorreram 435 poetas de todo o Brasil. O único poeta que obteve os três votos da Comissão Julgadora, de Minas Gerais, foi o goiano GMT com o livro *Arte de armar*, editado em 1977. Pouco tempo depois o Governo de Minas Gerais encampou o prêmio e proibiu a concorrência de escritor que não fosse de Minas Gerais.

6 – Como você descreveria a sua relação com Carlos Drummond de Andrade? E dessa relação, o que podemos deixar registrado para a história da literatura?

6 – O Prof. de Filosofia Marcos Carvalho Lopes publicou, em 2016, um livro *Entrevista cademeana*, com o subtítulo de “Um Abecedário de Gilberto Mendonça Teles”, Trata-se de uma entrevista diferente: não me pergunta nada, mas põe diante de meus olhos palavras que ele catou em livros meus. Um desses “verbetes” é **Drummond**, eis o que escrevi:

Tive a felicidade de conviver com o poeta Carlos Drummond de Andrade, de receber dele telefonemas, cartas, bilhetes e livros com dedicatórias, como, por exemplo, a edição de *Poesia e Prosa*, da Aguilar, lançado em 1979, que ele deixou na portaria do prédio onde vivo. Eis a dedicatória: “*Querido Gilberto: Você tem sido generoso “cúmplice da minha poesia”, analisando-a e valorizando-a como eu jamais poderia esperar. Meu agradecimento profundo, neste abraço amigo, que é também de admiração pelo seu*

espírito crítico e pelo criador, igualmente notáveis. / Carlos Drummond / Rio, outubro, 1983.”

Para mim, como crítico, a vida e a obra de Drummond se deixam marcar verticalmente por dois cortes que se entrecruzam: **a)** – “*O filho que não teve anda no ar suspenso*”, bem repetido na sua poesia e que aponta para a hipértese do poema “No meio do caminho”, onde se alude à **pedra / perda** do filho recém-nascido, que viveu apenas alguns instantes. [Veja-se o meu poema “A Perda”, em *Caixa-de-fósforos*, de 2002]. Quem sabe não aponta também, indiretamente, para os ávidos netos argentinos... **b)** – Pura essência da nossa melhor poesia depois de 1930 são os livros: *Brejo das almas*, *Sentimento do mundo*, *A rosa do povo*, *Claro enigma*, *Lição de coisas* e *Paixão medida*. “O mais são nuvens”, diria o próprio Drummond.

Felizmente, neste *Abecedário* a letra D de Drummond vem logo abaixo da letra C, de Camões, por quem o poeta de Itabira (que guardava “*certo remorso de Goiás*” e soube amar, na vida e na poesia, mais que qualquer metido a D. Juan) tinha a maior admiração, tanto que mistura seus nomes, meio humoristicamente em CAMMOND & DRUMMÕES, mas de maneira sublime quando, no final de *A paixão medida*, em “O Poeta”, de uma só estrofe decassilábica, joga com o “ouro/olho” “vazado/vazando” de Camões e com a etimologia céltica de seu próprio nome em “ondas altas” [drum-ondas] misturadas com o resplendor da obra e da vida de Luís de Camões:

Este, de sua vida e sua cruz
uma canção eterna solta aos ares.
Luís de ouro vazando intensa luz
por sobre as ondas altas dos vocábulo.

Sob estes aspectos estrutura-se a melhor poesia brasileira do século XX. E há também algum aspecto da personalidade de Drummond que, conforme a sua pergunta, Rosally, posso deixar registrado para a história anedótica (história de vida) para a literatura brasileira. Por exemplo um aspecto da amizade de Drummond e de sua forte personalidade. Cheguei ao Rio, vindo de Montevidéu, em janeiro de 1970. Os jornais anunciavam o lançamento da *Reunião / Drummond*, na Livraria José Olympio. Fui, comprei o livro e fiquei na fila. Quando chegou minha vez, pus o livro na mesa, com o papel no meu nome. O Poeta estava sentado, quando leu meu nome se levantou, e me disse; “É você?”. Nós só nos conhecíamos por carta. Autografou o livro, levantou-se e

me disse: “Venha comigo”. Deixou a fila esperando e me levou a duas moças que conversavam num canto. Disse a uma delas: “É o Gilberto”. Voltou à mesa dos autógrafos e me deixou ali sem saber a quem fui apresentado. Passou o Darcy Damasceno, que eu já conhecia, me cumprimentou e eu tive a chance de perguntar: “São boas escritoras?”. Ele me respondeu, rindo: “Este negócio de boa é com o Drummond, que é namorado da Lygia”. Outra pequena história é o que se deu com o jornalista Fernando Py. Teria falado algo contra o poeta, de quem era amigo. Drummond soube e cortou todo e qualquer contato com ele: desligava o telefone, devolvia as cartas sem abri-las, conforme me contou o próprio Py. Sabendo da minha amizade com Drummond, o jornalista me procurou, lamentando-se de que o Poeta fugira dele, que havia terminado um grande trabalho de pesquisa sobre os poemas de Drummond nos jornais, antes de saírem em livro. Pedi-me que falasse com o Poeta para recebê-lo. Falei, Drummond me contou o que aconteceu no passado e me autorizou a dizer ao Py, que o receberia. O jornalista ficou feliz. Pouco tempo depois, soube que ele cometeu outra indiscrição com relação a Drummond, que não o recebeu mais.

A sua pergunta dá lugar a muita coisa da vida do Poeta, o melhor mesmo é não ser indiscreto.

7 – Sobre sua obra *Sociologia goiana*, qual realidade ela representa, como obra de arte?

7 – Por dentro da *realidade real e natural* existem outras realidades, visíveis e invisíveis, assim como vários sentidos possíveis de serem conectados, dependendo da força perceptiva e imaginária do leitor. Vejamos primeiro a realidade do semema *Sociologia goiana*, tal como ela está descrita no “Prefácio” à 10ª edição desse livro, em 2019, cuja origem assim resumo:

O pano de fundo mais sólido é o da cartografia goiana, quando não havia ainda o Estado do Tocantins. De repente, olhando o antigo mapa, vi sair de dentro dele o corpo do Saci, com a sua única perna (melhor, sem perna, inteiriço), identificando-se com as fronteiras internas do mapa de Goiás: a perna totalmente fállica do Saci era o mapa do meu estado, que ia possuindo o Brasil por dentro, limitando-se com quase todos os estados, quer dizer, também o do meu estado de espírito quando escrevia os poemas para um volume que ainda não tinha título. Aí, quando me ocorreu a montagem de “saciar”

com “sociologia”, senti que o título representava mesmo a reunião de todos os poemas e expressava, pela reunião simbólica dos traços do Saci, as suas / as minhas diabruras e libertinagens pelo Planalto Central e até pelo Brasil inteiro.

Foi a partir de então que comecei a me dar conta de que a malandragem do Saci provinha da sua própria forma fálica, tal como o criou ou registrou Hugo de Carvalho Ramos – criou literariamente onze anos antes do Saci de Monteiro Lobato. No entanto, apenas o “descreveu”, não o “analisou” no seu sentido maior da personagem simbólica que praticamente acabava de criar, a serviço da literatura: Um negrinho, com um gorro vermelho, um cachimbo, uma cabaça de feitiço nas costas e uma perna só, com a qual ia pulando no cerrado. “Uma perna só” foi como descreveu o escritor adolescente, que não se deu conta de que a perna do Saci na verdade era um pênis, não uma perna – um corpo só, sem perna, mas com um pé.

Veja-se agora o *real literário*, ligeiramente desviado do primeiro que lhe serve de suporte na linguagem, agora, mais viva pelas figuras que o ampliam na direção da **arte**. É deste degrau da arte (ou da Beleza) que se pode vislumbrar o real simbólico numa visão antropológica da literatura. O imaginário aí é abissal, não tem fundo e só se deixa sondar pela força da cultura que o investiga e expressa. A meu ver, a minha *Sociologia goiana* foi criada com a intenção de representar numa forma de arte verbal todas as formas de vida, todas as manifestações da cultura do Brasil Central.

8 - O que o inspirou a escrever o poema “Frutas”?

8 – Foi o meu bom conhecimento do Cerrado. O que pode ser comprovado pelo *Lirismo rural* (O Sereno do Cerrado), editado o ano passado. Esse livro é uma continuação, digamos metafísica, da *Sociologia goiana*. Quando menino, em Hidrolândia, depois das primeiras chuvas em setembro e outubro, a meninada (meninos e meninas) saía à tarde para catar gabirola. A cidade se estendia pelo campo (ou melhor, o campo entrava pela cidade), assim como íamos fazendo, indo para mais longe, na esperança de pegar as mais graúdas e doces. Aí surgiam também as estórias: catar gabirola mais longe era sinônimo de “brincar” de amor e até de noivado e casamento... De maneira que os pais recomendavam às suas filhas não se afastarem muito da “rua”, isto é, da cidade.

O poema explora o significado do plural “frutas” que nessa região sul de Goiás (nas cidades de Bela Vista, Hidrolândia e Piracanjuba e muitas que surgiram depois de 1950) quer dizer precisamente **jabuticaba**: “Tempo de frutas”, tempo de jabuticaba, isto é, depois de setembro. O meu poema joga com os dois sentidos, no singular e no plural. A primeira

parte esconde a palavra *fruta* numa possível rima no verso “*e degusta, ininterrupta.*” O tema é o namorado que sobe, trepa mais do que a namoradinha e, em vez, das jabuticabas, fica vendo os seios da menina. Já a segunda parte amplia a conotação erótica em torno das histórias que se contavam de casamentos organizados à pressa... “Foram chupar gabiroba”... Os versos de sete sílabas, com rimas toantes, sugerem também a alegria e os cantos que vão se ouvindo e sugerindo coisas amorosas.

9 – *O que gostaria de acrescentar a esta entrevista?*

10 – Uma pergunta que, se você quiser, pode ficar sem resposta. O que a levou a estudar *Sociologia goiana* em sua dissertação de mestrado?

Rio de Janeiro, 20 de dezembro de 2018.

Edival Lourenço

Edival Lourenço, filho de Geraldo Lourenço de Oliveira e Doraci Paes de Oliveira, é advogado e escritor. Atualmente, preside a União Brasileira de Escritores de Goiás. Escreveu: Poemas: Estação do cio, Coisa incoesa, As vias do voo, Pela alvorada dos nirvanas, Os enganos do carbono e A caligrafia das heras – Crônicas: O elefante do cego, As Luzes do pântano e Aqueles tiros de domingo – Contos: Mundocaia e Os Carapinas do Sri Lanka – Romance: A Centopeia de Neon e Naqueles morros depois da chuva.

Dentre estes, destacamos a obra *Poesias Reunidas* de Edival Lourenço, que está dividida nos títulos: *Pela alvorada dos nirvanas*, *A caligrafia das heras*, *Enganos do Carbono*, *Estação do Cio*, *Coisa incoesa*, *As vias do voo*.

Em alvorada dos nirvanas temos vários ritmos, símbolos e imagens que caminham em vários contextos como podemos ver com os fragmentos: a manhã de dezembro se personifica e comete atrocidades; as palavras ganham contornos de lâminas com seus gumes, a poética consegue ser veia e ter aneurisma, e o eu lírico viaja em sua revelação.

Em caligrafia das heras, o eu lírico consegue, através do ritmo arar os sonhos e, as palavras, montar disco de metáforas, construir poesia com cheiro, viajar pelo rio do poema ao passar de gota em gota, flagrar no alvo da lauda o tu e o eu no poema. Além disso, consegue perceber o dia como uma fruta.

Com as coisas mais imprevisíveis o eu lírico consegue criar imagens e ritmos, que o leva ao seu eu, como uma reflexão para o eu dos outros, quando traz os enganos do carbono. Nisso o ritmo consegue atingir o contexto da família, o dia dos pais e a conexão com o presente e as ideias de felicitações, que o capitalismo impõe como modelo de comportamento. Além disso, o ritmo também consegue chegar às imagens que contornam o ecossistema. Mostra preocupação com o meio ambiente. E entre as imagens de impacto de destruição e, embelezamento do cerrado goiano, o eu lírico vai montando sua caminhada cheia de plantas, flores, frutos, animais, costumes e, comportamentos, que nos leva a questionar as tradições e o mundo sustentável.

ENTREVISTA DE EDIVAL LOURENÇO A ROSALLY BRASIL PEREIRA

Goiânia, 17 de dezembro de 2018.

1 – O que o motivou a escrever?

Quando contava com mais ou menos oito anos de idade ocorreu um fato que foi decisivo para que eu viesse a estudar e tentar a sorte na Literatura. A gente morava num rancho de folhas de palmeiras, afastado de vizinhos. Naquele tempo e lugar o normal era que ninguém soubesse ler e escrever, a não ser os patrões. Minha mãe não lia, meu pai apenas soletrava, mas tinha dificuldades em reunir as sílabas em palavras, numa espécie de gagueira pré-leitura. Às margens do Rio Claro, no Oeste Goiano, meu destino, como o das demais crianças, parecia já bem definido: seria analfabeto e trabalhador rural sem terra, como meus pais. Um belo dia um divulgador do Biotônico passou por lá. Fez degustação com uma colherzinha de chá da tintura para cada um de nós. Achei gostoso. Nem parecia remédio, pois os que minha mãe fazia de casca, raiz ou folha eram sempre amargos ou de gosto horrível.

O homem me viu magrelo e logo argumentou que o remédio era bom pra abrir o apetite, e tal. Como meu pai não tinha dinheiro para a aquisição, rebateu com espírito: Apetite ele tem. Até demais. O que falta é comida. Sem jeito de realizar a venda o homem ficou por ali esperando que saísse qualquer coisa pra comer. Meu pai caprichou: jogou um cacete no pescoço de um frangote que ciscava na larga, que ele acertou de primeira, um cachorro de porta foi lá e buscou e minha mãe preparou com molho de açafrão. O feijão já estava cozido na trempe lá fora e o arroz pilado e lavado na cuia. O assunto com meu pai parecia apagar e para não ficar à toa enquanto esperava, ele puxou de uma revistinha e começou a ler pra mim umas charadas do tipo o que é, o que é: nasce em pé e corre deitado? Passou para umas historinhas, que vim saber mais tarde que eram de Monteiro Lobato. Fiquei encantado: como podia alguém correr os olhos sobre aquelas fileiras de formiguinhas mortas em cima do papel e ir falando coisas que eu achava tão bonitas?!

Depois do almoço, após elogiar a hospitalidade, o molho de frango e meu interesse pela leitura, ele se foi. E para meu júbilo deixou um exemplar do Almanaque. Como prestara atenção na leitura eu repetia em voz alta as charadas e as historinhas. Sempre que

havia oportunidade de encontrar alguém eu sacava logo do Almanaque, que levava no embornal e “lia” para os interlocutores. Todo mundo fingia achar que eu sabia ler. Hoje sei que é fingimento porque nunca me chamaram para ler algum bilhete ou carta que parentes houvessem mandado.

A partir daquela experiência, como efeito colateral do remédio, adquiri e reforcei a convicção de que eu iria estudar ainda, aprender a ler de verdade e escrever histórias como aquelas. Ninguém acreditava nisso, além de mim. Não existiam escolas num raio de 40 km e nem recursos havia para que eu fosse pra perto de uma delas. Meu pai não ia deixar seu meio de vida no sertão. Mas a roda da vida foi girando, orientada por esse propósito, de tal sorte que em 1963, aos 11 anos, com a venda de minha parte numa colheita de feijão, comprei meu primeiro enxoval de estudante e entrei pro curso primário no Grupo Escolar Israel de Amorim, em Iporá. Acho que foi um milagre. O que posso fazer para beatificar o Almanaque do Biotônico Fontoura?

2 – Qual livro te despertou para a literatura?

Depois do Almanaque do Biotônico, quando comecei a estudar, vieram os textos da cartilha. Mas paralelo a eles, entrei em contato com os livrinhos de cordel que, por muito tempo achei que eram o máximo em termos de coisa para leitura. Quando eu fazia o segundo ano da segunda fase do primeiro grau, ganhei de um professor as poesias completas de Gonçalves Dias. Decorei grande parte do livro. Foi meu contato efetivo com a alta literatura, especialmente com a poesia.

3 – Algum escritor teve influência em suas obras?

Depois de Gonçalves dias, li tudo o que era possível encontrar, Castro Alves, Casimiro de Abreu, Augusto dos Anjos, Drummond, Bandeira, Gullar, João Cabral, Pablo Neruda. Acho que fui influenciado por todos eles. No entanto, acho que Gonçalves Dias comparece mais em meu trabalho, disfarçado de mim mesmo, do que qualquer outro.

4 – Como você descreveria a sua trajetória como escritor?

Como diria Jamil Sneje: Eu se fiz por si mesmo. Não tenho formação literária, nem recebi maiores orientações de leitura. Sou um escritor orgânico, que fez o próprio currículo. Sempre misturei as tendências, as escolas literárias. Não respeito essas diferenças. Ainda bem que a crítica resolveu chamar este tipo de procedimento de pós-moderno. Não é por falta de um rótulo que eu não seria poeta.

5 – Quais fatos marcaram sua vida, e que são vestígios em sua obra?

Pensando bem, a vida de todos nós é cheia de alegrias e tragédias, de vitórias e derrotas, o medo da morte assola todo mundo. Então todos têm motivos para ser poeta. No entanto, acho que o fato de ter nascido numa sociedade do neolítico tardio (vida de índio. Meu pai era um descendente de Caiapó que quase voltou às origens), e ter a oportunidade de participar da sociedade tecnológica me concedeu um senso de alteridade enorme. Isso me proporciona momentos de espanto, propícios à poesia.

6 – Sobre sua obra *Poesias Reunidas*, qual realidade ela representa, como obra de arte?

Não tenho fundamentação teórica para dizer isso com propriedade. Mas acho que ela representa a visão de uma geração que veio do sertão profundo para a sociedade do conhecimento tecnológico. É um arco de vivências cuja amplitude nenhuma outra geração logrou presenciar. Acho que ela simboliza essa geração e o sentimento dessa geração.

7 - O que te inspirou a escrever o poema Ode a Goiânia?

Lembro-me que na época em que o escrevi foi para atender a um pedido de alguém que queria publicar uma coletânea falando sobre o aniversário de Goiânia. O que me inspirou foi o sentimento de pertencimento que tenho por Goiânia, a gratidão que tenho pela cidade que acolheu meus sonhos juvenis e ao mesmo tempo uma cidade de diferenças brutais, onde não é incomum se ver a cidade de Ferrari com carroça de coletor de papelão de lixo para reciclagem.

8 – O que gostaria de acrescentar à esta entrevista?

Fico muito honrado e orgulhoso de que minha obra tenha servido para se fazer um trabalho de dissertação, como essa que você está realizando. Desejo-lhe boa sorte, extensiva aos professores, orientadores e participante da banca julgadora.