

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

ELIZABETH ABREU CALDEIRA BRITO

ARTES ECOPOÉTICAS E ECOPICTÓRICAS EM GOIÁS

GOIÂNIA

2018

ELIZABETH ABREU CALDEIRA BRITO

ARTES ECOPOÉTICAS E ECOPICTÓRICAS EM GOIÁS

Dissertação apresentada à Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC-GOIÁS - para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – nível de Mestrado – área de concentração Literatura e Crítica Literária. Linha de Pesquisa: Correntes Críticas e Crítica Literária, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Maria de Fátima Gonçalves Lima.

GOIÂNIA

2018

B862a Brito, Elizabeth Caldeira

Artes ecopoéticas e ecopictóricas em Goiás [recurso eletrônico] / Elizabeth Abreu Caldeira Brito.-- 2018.
108 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. 102-108


1. Literatura goiana - História e crítica. 2. Selma, Lêda, 1950- - Água-vida - Crítica e interpretação. 3. Poesia brasileira - Goiás (Estado) - História e crítica. 4. Arte e literatura - Goiás (Estado). 5. Ecocrítica - Goiás (Estado). I.Lima, Maria de Fátima Gonçalves. II.Pontifícia Universidade Católica de Goiás. III. Título.

CDU: 821.134.3(817.3)-1.09


ARTES ECOPOÉTICAS E ECOPICTÓRICAS EM GOIÁS

Dissertação aprovada em 11 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.

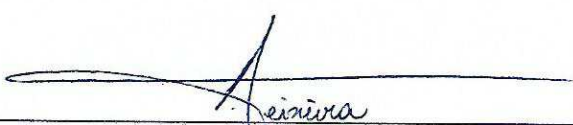
BANCA EXAMINADORA



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



Prof. Dra. Elizete Albina Ferreira
ALFA / Examinadora Externa



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

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

Prof. Dr. Cristiano Santos Araujo
FANAP / Examinador Externo Suplente

À Professora Doutora Fátima Gonçalves Lima:
partícipe e incentivadora deste sonho
realizado.

Às memórias de Pedro de Abreu Caldeira e
Romilda Ribeiro Caldeira: origem do meu ser.

Ao Célio, Leandro, Raphael, Ludmila e
Elizete: esteios do que sou.

Ao Geraldo Coelho Vaz: apoio incondicional
nesta busca do conhecimento.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Professora Doutora Maria de Fátima Gonçalves Lima, pelo incentivo, apoio, presença constante e suporte para a realização deste sonho.

À Pontifícia Universidade Católica de Goiás *habitat* de todos os níveis de meus conhecimentos: da graduação às pós-graduações.

Ao corpo docente da PUC-Goiás: à reitoria, à direção e administração da Escola de Formação de Professores e Humanidades, que oportunizam o alcance de novos patamares, nos horizontes da busca do saber e do conhecimento alicerçados no mérito e na ética.

Aos colegas da turma “Mestrado/2017” da PUC-Goiás, pelos horizontes desvendados nos mistérios da poesia, da arte do imaginário e da performatividade.

À memória de meus pais, Pedro e Romilda, pelo que sou; ao Célio, cúmplice de meus sonhos; aos meus filhos Leandro, Raphael e Ludmila, pelo amor incondicional e à minha irmã Elizete pela amizade, companheirismo e apoio irrestrito.

Ao Presidente do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás, escritor Geraldo Coelho Vaz e aos colegas do IHGG, especialmente ao amigo, escritor, Prof. Dr. Bento Alves Araújo Jayme Fleury Curado, por emprestar seus conhecimentos bio-bibliográficos e poéticos para a elaboração deste trabalho.

A todos, os meus sinceros agradecimentos.

RESUMO

Com o presente estudo visa-se analisar as imagens líricas e/ou pictóricas das poetisas Alcione Guimarães (também artista visual), Lêda Selma e Maria Helena Chein; do poeta e artista plástico, Yvan Avena e do artista visual, G. Fogaça, representantes da pluralidade que abarca a literatura, a ecopoesia e a ecopintura brasileiras produzidas em Goiás. As produções artísticas extrapolam os sentidos e contêm as metamorfoses do fazer lírico e pictórico. Abrangem horizontes além de seus espaços de criação e dos meios onde transitam suas existências. A dissertação apresenta-se composta por três capítulos: no primeiro apresentaremos os conceitos básicos que norteiam essa proposta. No segundo abordaremos as imagens líricas que permeiam o poema *Água-vida*, da escritora Lêda Selma. Em seguida, com o mesmo tema “água”, serão evidenciadas ao leitor, a tela/poema *Chove* do pintor-poeta francês, Yvan Avena; em que o eu lírico/imagético travestido em pluri-imagens dialoga angústias, solidões, desastres, desencontros e atrocidades com o observador/leitor atento e sensível ao toque da palavra e da imagem poéticas. No terceiro capítulo serão colocadas em análise as imagens poéticas e/ou pictóricas das poetisas Alcione Guimarães (que também é artista visual) e Maria Helena Chein, e, ainda, G. Fogaça, o pintor das urbes apressadas. O estudo terá como suporte as teorias do texto poético, do imaginário, da performatividade e do ecocriticismo, em contraponto com as imagens líricas e pictóricas dos referidos artistas. A presente pesquisa terá como suporte as perspectivas teóricas de Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Octávio Paz, Paul Ricœur e Alfredo Bosi.

Palavras-chave: Literatura. Artes visuais. Ecopoesia. Ecocrítica. Imaginário.

ABSTRACT

The present study aims to analyze the lyrical and / or pictorial images of the poets Alcione Guimarães (also visual artist), Lêda Selma and Maria Helena Chein; the poet and plastic artist, Yvan Avena and the visual artist, G. Fogaça, representatives of the plurality that embraces Brazilian literature, ecopoetry and ecopoint production in Goiás. Artistic productions extrapolate the senses and contemplate the metamorphoses of lyrical and pictorial making . They encompass horizons beyond their creative spaces and the means where their existences pass. The dissertation is composed of three chapters: in the first one we will present the basic concepts that guide this proposal. In the second one we will approach the lyrical images that permeate the poem *Water-life*, by the writer Lêda Selma. Then, with the same theme "water", the reader will be shown the screen / poem *Chove* by the French painter-poet, Yvan Avena; in which the lyrical / transverse image-lyrical self dialogues with anguish, loneliness, disasters, disagreements and atrocities with the attentive observer / reader sensitive to the touch of poetic words and images. In the third chapter the poetic images and / or pictorial images of the poets Alcione Guimarães (who is also a visual artist) and Maria Helena Chein will be analyzed, as well as G. Fogaça, the painter of the rushed cities. The study will have as support the theories of the poetic text, the imaginary, the performativity and the ecocriticism, in counterpoint with the lyrical and pictorial images of the mentioned artists. The present research will be supported by the theoretical perspectives of Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Octavio Paz, Paul Ricouer, Alfredo Bosi.

Keywords: Literature. Visual arts. Ecopoesia. Ecocritics. Imaginary.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Tela/Poema: <i>Chove</i> de Yvan Avena, 2007. Técnica: guache e caneta. 30x40 cm. Acervo: colecionador particular (Suécia).....	50
Figura 2 - Representações imagéticas e de códigos do número 162.....	57
Figura 3 - Tela/Poema: <i>Chove</i> de Yvan Avena, 2007. Técnica: guache e caneta. 30x40 cm. Acervo: colecionador particular (Suécia).....	60
Figura 4 - <i>Forno</i> , 2017. Alcione Guimarães. Técnica mista s/ papel aquarela. 77x 57 cm. Acervo da artista	83
Figura 5 - <i>Suspensos</i> , 2012. G. Fogaça. Óleo sobre tela. 120x130. Acervo do artista.....	90

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Versos e sílabas métricas em <i>Água-vida</i>	36
Tabela 2 - Classificações métricas mais comuns.....	37
Tabela 3 - Estrofes e sílabas métricas em <i>Água-vida</i>	38
Tabela 4 - 1ª Estrofe: versos e sílabas métricas do poema <i>Chove</i> de Yvan Avena.....	54
Tabela 5 - 2ª Estrofe: versos e sílabas métricas do poema <i>Chove</i> de Yvan Avena.....	54
Tabela 6 - Frequência de sílabas métricas no poema <i>Chove</i> de Yvan Avena.....	55
Tabela 7 - Versos e sílabas métricas no poema <i>Colheita</i> de Maria Helena Chein.....	71
Tabela 8 - Frequência de sílabas métricas no poema <i>Colheita</i> de Maria Helena Chein.....	72
Tabela 9 - Frequência de versos e sílabas métricas no poema <i>Que ainda se renove</i> de Alcione Guimarães.....	81
Tabela 10 - Quantidade de sílabas métricas no poema <i>Que ainda se renove</i> de Alcione Guimarães.....	82
Tabela 11 - Poluentes atmosféricos.....	94
Tabela 12 - Alcance da poluição atmosférica.....	95
Tabela 13 - Cidades com maior índice de frotas de carros no país.....	97

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I - A ECOPOESIA	13
1.1 - CONCEITOS DE POESIA E POEMA.....	13
1.2 – ECOPOÉTICA.....	20
1.3 – ECOCRITICISMO.....	23
1.4 - O IMAGINÁRIO NO QUE SE REFERE À NATUREZA.....	25
1.5 - RELAÇÃO ENTRE ECOPOESIA E ECOPINTURA.....	28
CAPÍTULO II - ARTES ECOPOÉTICAS E ECOPICTÓRICAS	30
2.1 - A VOZ DAS ÁGUAS.....	30
2.2 - A CHUVA POEMÁTICA DE YVAN AVENA.....	48
2.2.1- Chove nos matizes de Avena.....	60
3. CAPÍTULO III - A COLHEITA, A RENOVAÇÃO, O FORNO E A CIVILIDADE HUMANA	65
3.1 - O MITO DA SOLITUDE.....	65
3.2 - O MILHARAL NA VIGÍLIA DOS AUSENTES.....	74
3.3 - O FORNO QUE ARDE A VIDA.....	83
3.4 - A METRÓPOLE DESVAIRADA E A CIVILIDADE HUMANA.....	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
REFERÊNCIAS	102

INTRODUÇÃO

As imagens líricas e/ou pictóricas das poetisas Alcione Guimarães (também artista visual), Lêda Selma e Maria Helena Chein; do poeta e artista plástico, Yvan Avena e do artista visual, G. Fogaça, representantes da pluralidade que abarca a literatura, a ecopoesia e a ecopintura brasileiras produzidas em Goiás, são matérias do estudo dessa pesquisa.

Parte-se da problemática da atuação e interferências humanas junto à natureza e ao meio ambiente. A casa – moradia e *habitat* que abriga o homem e suas (in)adequadas mediações e manipulações do meio e da natureza.

As narrativas poéticas e pictóricas dialogam, propiciam voz à natureza e ao meio ambiente em múltiplas manifestações. Nesta perspectiva, serão apresentadas as traduções artísticas dos autores selecionados para compor o corpus desta dissertação.

No primeiro capítulo serão abordados os aspectos teóricos da fundamentação desta proposta crítica, no que se refere aos conceitos de poesia e poema, de ecopoética, e ecocriticismo e, ainda, do imaginário no que se refere à natureza. Serão norteadas, também, relações entre as ecopoésias e as ecopinturas, que compõem este trabalho.

No segundo capítulo serão analisadas as imagens líricas que permeiam o poema *Água-vida*, da escritora Lêda Selma. Em seguida, o tema “água”, será evidenciado ao leitor, na tela/poema *Chove* do pintor-poeta francês, Yvan Avena; em que o eu lírico/imagético travestido em pluri-imagens dialoga angústias, solidões, desastres, desencontros e atrocidades com o observador/leitor atento e sensível ao toque da palavra e da imagem poéticas.

No terceiro capítulo serão colocadas em análise as imagens poéticas e/ou pictóricas das poetisas Alcione Guimarães (que também é artista visual) e Maria Helena Chein, e, ainda, G. Fogaça, o pintor das urbes apressadas em busca da harmonia que escapa à vida agitada das grandes cidades, na transfiguração da civilidade humana¹.

O diálogo entre a literatura, a arte visual e o meio ambiente, representado pela natureza presente nos textos ecopoéticos e ecopictóricos incluídos nos três capítulos que compõem este trabalho, inserem-se na abordagem da contemporaneidade. Demonstram poética e imagetivamente as interferências humanas em suas diversas implicações; quer sejam éticas, ambientais, sociais e culturais, onde o ecocriticismo vem marcar sua presença, como um álibi aliado às artes que dão voz à calada mudez da natureza, que (sobre)vive e revela sintomas desastrosos advindos do impacto ambiental a que está exposta.

¹ Parte do subtítulo do estudo sobre a obra *Suspensos* do pintor G. Fogaça, corpus desta dissertação.

A presença humana está intimamente ligada aos impactos ambientais negativos no meio ambiente e, conseqüentemente, na natureza; não só as pessoas físicas, como também as jurídicas. Estas poluem mananciais com descartes químicos, poluentes e aqueles com o crescente e descontrolado aumento das áreas urbanas, dos veículos automotores, da utilização inadequada dos recursos hídricos, do crescente consumismo, da exacerbada aquisição de bens materiais e dos exageros na produção de lixo doméstico.

Neste sentido, a nossa proposta baseada no ecocriticismo, orientado pelo pensamento Cheryll Glotfelty e Harold Fromm, na obra *O Leitor de Ecocriticismo: Marcos na Ecologia Literária* (1996) onde defendem que o “estudo da relação entre literatura e o meio ambiente físico” (apud. SLOVIC, 1999, p. 6), no que se refere a uma análise da relação dialética do objeto artístico.

Este é mediado pela hermenêutica das linguagens: literária e artística visual, que nos possibilita, sob novos olhares, rever as atitudes do homem, especialmente o ocidental, frente à natureza e às influências negativas sobre ela, que não está alheia ao homem, considerando que esse é parte integrante daquela.

A teoria do ecocriticismo, propulsionada por uma consciência universal de crise, demonstra sua preocupação com os aspectos éticos, os compromissos e os impactos ambientais. Ela se propõe a estudar, sob os prismas estéticos e culturais, as manifestações artísticas contemporâneas que se delineiam das problematizações do meio ambiente que se deteriora lentamente, graças às intervenções humanas nas três ecologias a que se refere Félix Guattari: a do meio ambiente, a das relações sociais e a da subjetividade humana, sob o viés das artes e da poética do imaginário.

Esta poética marcada pelas forças da imaginação está presente nos ecopoemas de Alcione Guimarães (artista visual e poetisa), Lêda Selma, Maria Helena Chein, dos artistas visuais: G. Fogaça e Yvan Avena (também poeta). Como se poderá perceber no decorrer deste trabalho.

CAPÍTULO I

1. A ECOPOESIA

A poesia é a essência do verbo que exprime o ser do homem em seu reflexo existencial, imbuído na contemplação da própria natureza e do universo que o rodeia. Neste contemplar o homem expressa no verbo poético, um olhar solitário e solidário que direciona pensamentos sobre o ser da natureza em geral, nas interferências humanas perante o meio em que vive. Os poemas que traduzem esta manifestação, sobre o estar do homem junto à natureza e o meio ambiente, são classificados como textos que revelam a ecopoesia.

1.1 - CONCEITOS DE POESIA E POEMA

Há similitudes e discordâncias acerca da conceituação de poema e poesia. O poeta, ensaísta, tradutor e diplomata mexicano, Octavio Paz Lozano, Nobel de Literatura de 1990, notabilizado, especialmente por seu trabalho prático e teórico no campo da poesia moderna ou de vanguarda, definiu sobremaneira poesia e poema com o seguinte questionamento:

Perguntando ao poema pelo ser da poesia, não confundimos arbitrariamente poesia e poema? Já Aristóteles dizia que "nada há de comum, exceto a métrica, entre Homero o Empédocles; e por isso com justiça se chama de poeta o primeiro e de filósofo o segundo". E assim é: nem todo poema - ou, para sermos exatos, nem toda obra construída sob as leis da métrica - contém poesia. No entanto, essas obras métricas são verdadeiros poemas ou artefatos artísticos, didáticos ou retóricos? Um soneto não é um poema, mas uma forma literária, exceto quando esse mecanismo retórico - estrofes, metros e rimas - foi tocado pela poesia (OCTÁVIO PAZ, 1982, p.16).

Para Octávio Paz “há máquinas de rimar, mas não de poetizar” (PAZ, 1982, p.16). Ele defende a premissa que há poesia mesmo na ausência do poema. Afirma que a poética está presente na natureza, nas paisagens, nas pessoas e até mesmo nos acontecimentos.

A poesia, desta forma, habita a vida assim como o ar habita os viventes. Ele assevera que se a poesia surge “como uma condensação do acaso” (PAZ, 1982, p.17), ou alheia à produção criativa do poeta, nestes casos se está diante do poético. Para ele, o poema, que é uma obra, surge quando o “fio condutor e transformador da corrente poética” (PAZ, 1982, p.17), que é o poeta torna-se o meio para a eclosão do texto lírico. Insere-se, neste caso, o poético.

Neste sentido, Octávio Paz acrescenta sua teoria sobre poesia e poema ao defender a ideia:

A poesia se polariza, se congrega e se isola num produto humano: quadro, canção, tragédia. O poético é poesia em estado amorfo; o poema é criação, poesia que se ergue. Só no poema a poesia se recolhe e se revela plenamente. É lícito perguntar ao poema pelo ser da poesia, se deixamos de concebê-lo como uma forma capaz de se encher com qualquer conteúdo. O poema não é uma forma literária, mas o lugar do encontro entre a poesia e o homem. O poema é um organismo verbal que contém, suscita ou omite poesia. Forma e substância são a mesma coisa (OCTÁVIO PAZ, 1982, p.16).

De acordo com o poeta e crítico, a poesia habita o poema, da mesma forma que se hospeda em uma tela, uma canção e uma tragédia. É a partir do poema que emerge todo lirismo que reside na poesia. O poema é, então, o habitat da coexistência do homem e sua poesia. Ao corroborar esta assertiva, Lima (2013, p. 89) afirma que: “O poema é uma revelação de uma realidade interior que atravessa abstratamente a realidade perceptível através dos sentidos. É a materialização do desejo de um porto sonhador a traduzir a angústia do poeta à procura do seu próprio mundo”.

A poesia, assim como qualquer obra artística, intersecciona dois polos: o do emissor e do fruidor, ou receptor. Nela o poeta e o leitor são “autores”, ao dimensionar, neste caso, o aspecto lúdico, dinâmico e performático do verbo. Nesta interação, o eu lírico revela as matizes do pensamento numa (re)leitura da natureza, ao vivificar a linguagem. O autor, na completude da poesia, decifra o instante de criação do poético. Mesmo na consideração de que a poesia comunica-se mesmo antes de ser compreendida.

A poesia com uma contemporaneidade sempre presente, plurissignificativa, fruto de uma existência solitária e solidária que, de sua individualidade e de seu intimismo, derrama raios de luzes poéticas, ao clarear a escuridão ou ao contrário no escurecimento da claridade.

O artista da palavra expõe seu conhecimento a respeito da vida com a gratuidade própria da obra literária. A arte da palavra constitui sua matéria de luta, seu arco, sua defesa por um mundo melhor e, ao mesmo tempo, sua lira, sua emoção, seu êxtase, seu delírio e seu prazer, organizada por meio da linguagem. Octávio Paz, em sua obra *O Arco e a Lira* (1982), afirma que:

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero. Oração, litania, epifania, presença (PAZ, 1982, p.16).

O poeta é o ser dos sentidos. Sente a vida com mais intensidade e sensibilidade. Sua produção poética não reflete a realidade. Ele a reconstrói ao tornar-se o mediador entre a dor e a arte lírica. É ao mesmo tempo, sonhador e racional; aquele que lamenta e o que denuncia. O profeta tem o dom de prever, a coragem de censurar, de denunciar a tempo os infortúnios e as catástrofes. O poeta censura os erros passados e presentes. O profeta prevê o futuro. Ambos dão voz a novos porvires, cada um ao seu modo.

A palavra é a arma do poeta. Ele forma, nas páginas da vida, a sua construção imaginária, dentro da linguagem. Com habilidade, delinea a sintaxe invisível da poesia e, deixa para o leitor, suas imagens limpas, com significação pluriforme, rica e eterna. O poema surge pelas ondas das metáforas, pelo ritmo, pelos versos que guardam os segredos das palavras com seus sons e seus silêncios, pelo poeta e pela poesia, que torna-se perene à medida que esconde (e revela) os segredos da linguagem.

O poeta, à medida que penetra, senhor de si, no reino das palavras, ilumina a escuridão que habita o homem, por intermédio do seu verbo e de seu sentimento do mundo da melhor forma possível, como se fosse o Senhor da Palavra, o Senhor da Linguagem, o Senhor das imagens que iluminam o verbo que emoldura a poesia e é por ela emoldurado.

Para Joan Cohen, a arte poética é “uma exaltação do mundo, uma celebração das coisas, devolvidas pela consciência totalizante ao seu poder emocional e imaginário” (COHEN, 1987, p. 250-251). Neste sentido, o autor credits à poesia o festejo de uma linguagem marcada por secretos labirintos dominados pelo imaginário que acende emoções.

Ao corroborar as especificidades e totalidade da poesia e seu poder inquietante, Lefebvre em *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa* (1980. p. 267), afirma que a poesia como uma das manifestações da arte “não aspira senão à pura espontaneidade de uma existência sem origem nem fim, sem necessidade prática nem racional, semelhante a uma espécie de ato de fé, de fé no que se pôde chamar o impossível”. Ele conclui o raciocínio ao questionar que se a arte é um mito deve-se buscar as origens no caráter mítico, em que habitam os nossos desejos e onde eles alcançam sua legitimidade.

Valéry, citado por Lefebvre em *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*, (1980. p. 267), considera que é “da essência da poesia que ela seja, consoante às diversas naturezas dos espíritos, ou de nulo valor ou de importância infinita: o que a assimila ao próprio Deus”. Lefebvre justifica a afirmativa “Consoante os espíritos”, no sentido de que a palavra consoante se refere à economia,

(que é mutilação) ou para o puro consumo (que levaria ao suicídio; e compreende-se por que, nos nossos dias, a arte e a morte são tão frequentemente associadas, sendo a

arte no seu limite, a maneira de viver, por procuração imaginária, um estado fatal situado para além da mesquinhez da necessidade) (LEFEBVRE, 1980, p. 267).

Neste sentido, ao considerar que todo e qualquer valor é relativo, pois só encontra sentido nas hierarquias criadas pela economia; então, tanto o valor *nulo* quanto o *infinito* são míticos. Lefebvre em sua análise da afirmativa transcrita acima, de Valéry, continua: “Quanto ao Deus que a poesia seria, ele é-lhe inerente e não pode, portanto, vir-lhe de fora em seu socorro: a única possibilidade para Deus de ser infinito é a sua própria nulidade” (LEFEBVRE, 1980, p. 267).

Sendo assim, a poesia abriga Deus e é por ele abrigada. Sendo intrínsecos e unos: poesia e Deus, Esse não teria, externamente, a possibilidade de alcançá-la e salvá-la. Por Ele ela é salva, pois habitando-a, como a nulidade o habita, vivem, portanto, uma para o outro e vice-versa.

Lefebvre (1980, p. 267) defende, ainda, que “a arte é a verdade do nosso erro” e continua: “(é forçoso recorrer a fórmulas em que a razão consente em ser maltratada). Porque ela é o abscesso da fixação do nosso enigma”. Sendo assim, a arte e a poesia como integrante de seu bojo são formas de se dialogar “com as diversas naturezas dos espíritos” (LEFEBVRE, 1980, p. 267) são vozes das verdades dos equívocos.

Segundo Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo da poesia* (1997, p. 75), a poesia moderna reinventou, assim como a música e a pintura, modos arcaicos ou primitivos de expressão. Utilizando todas elas o mesmo princípio de expressão: a liberdade. Liberdade que associada à eficácia da palavra e suas analogias nas construções metafóricas alcançam por meio do poeta a sua voz sagrada do poema. Como afirma Cortázar:

Só o poeta é esse indivíduo que, movido por sua própria condição, vê na analogia uma força ativa, um aptidão que converte, por sua vontade, em instrumento; que escolhe a direção analógica, nadando ostensivamente contra a corrente comum [...] que defende a eficácia da palavra, o ‘valor sagrado’ dos produtos metafóricos (CORTÁZAR, 1974, p. 87).

Maurice-Jean Lefebvre em *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa* (1980 p. 49), cita as palavras de Paulhan, quando afirma que qualquer escrita é considerada um poema, se o apreciarmos com uma intenção de poesia. Lefebvre corrobora a assertiva ao basear-se nas experiências surrealistas onde os textos do cotidiano, tais como rótulos, *slogans* publicitários ou políticos, reclamos, pequenos anúncios e até mesmo “barracas de feira que tanto agradavam a Rimbaud” (LEFEBVRE, 1980, p. 49).

Neste sentido, o fazer artístico é mediado por um “milagre”. O milagre que habita a arte, de acordo com Domingos Carvalho da Silva, quando afirma que: “a poesia é acima de

tudo um milagre, o milagre da alma e o milagre daquela ‘alguma coisa’ sem a qual a arte é inconcebível” (SILVA, 1989, p. 85). A poesia como milagre e alojamento de ‘alguma coisa’ caracteriza-se pela possibilidade de dizer o indizível. De carregar nas palavras, nas entrelinhas e nos interstícios dos silêncios, as inúmeras figuras que a linguagem lhe proporciona, além das metáforas que agregam mais do que a linguagem abarca.

Sendo assim, a intencionalidade literária e artística se faz presente quando as vozes da “alma”, no fazer poético, afastam-se do sentido do discurso do seu uso prático. Ao considerá-lo como “um novo estado da linguagem em que o processo da significação contraria mais que o sentido ou a coisa significada” (SILVA, 1989, p. 90).

Nesta perspectiva, a intencionalidade literária e artística propicia ao poeta e ao artista visual a faculdade da liberdade de habitar o tempo e o espaço sem peias ou amarras. A linguagem surge como um discurso. Um discurso que ao dirigir-se a todos, não se dirige a ninguém. O referente, sua meta de alcance, é o que há de mais vasto. Todas as formas de expressão humana imagináveis, que diferentemente do discurso habitual em que se busca um referente específico possa tornar-se-ia inteligível; pois seu desempenho para informações e ações, só se completa para determinada situação.

O escritor José Fernandes, no artigo *Imaginário do segredo no erótico* afirma que: “A arte poética deve encerrar sempre um enigma, a fim de se tornar encantatória, porquanto o encanto é imprescindível ao prazer da leitura e, sobretudo, ao prazer da decifração dos artifícios que transferiram a palavra da órbita do logos, para a dimensão metafísica e semiosférica do sublime” (FERNANDES, 2007, p. 73).

Desse modo, o discurso poético, por ser “sublime”, como assevera (FERNANDES, 2007, p. 73) suscita o prazer da leitura. Leva ao deleite da palavra construída e lapidada no verso, como um prazer quase carnal. É neste universo de fusão lírica entre o ser e a poesia, que as palavras vestem-se de enigmas, para o encantamento na decifração do logos que leva ao sublime e diviniza o poeta por sua criação estética, por não se furtar aos signos, símbolos e sinais advindos da palavra. É na transformação do nada, do anterior à criação, em um mundo de signos em rotação, que reside a poesia.

Mário Quintana define a poesia como sendo um alívio para a tecnologia. Ele afirma que:

Não pretendo que a poesia seja um antídoto para a tecnologia atual, mas sim um alívio. Como quem se livra de vez em quando de um sapato apertado e passeia descalço sobre a relva, ficando assim mais próximo da natureza, mais por dentro da vida. Porque as máquinas um dia viram sucatas. A poesia, nunca (QUINTANA apud SAVARY, 1987, p. 111).

Neste sentido, a poesia, como uma adaga em uso, perfura o invólucro em que o mundo se oculta e nos revela outro perfil. Torna possível a completude do universo, que poderá ser assimilado além de sua efemeridade. O poeta, imerso nesse espaço, deixa como legado sua face oculta, transparente ou desfigurada, em que a linguagem é o transporte e a poesia o seu caminho. Nesse percurso os rastros poéticos seguem dizendo o que não foi dito, ou seja, o que não diz está lá, nos subterfúgios das entrelinhas e suas camufladas sombras bem ditas.

A palavra poética, a ser desvendada, necessita de leitura, sensibilidade, busca, reflexão e revelação. T. S. Eliot corrobora essa assertiva. Para ele: a poesia pode comunicar-se antes de ser compreendida. Ao ratificar este conceito, Friedrich afirma: “Ninguém escreveria versos se o problema da poesia consistisse em fazer-se compreensível”. O mistério é então parte inerente da poesia (FRIEDRICH, 1978, p. 16).

O escritor e crítico literário Gilberto Mendonça Teles, em *Teoria do Texto poético*, (2016, p. 9) afirma que:

A Poesia (com P maiúsculo) é uma linguagem especial, encantatória e lúdica, abstrata na sua essência e concreta na estrutura artística do poema. Uma de suas funções é a de por à mostra tudo aquilo que, por muito simples e pequeno, se torna invisível e vai passando despercebido no turbilhão e na intensidade da vida comum (2016, p. 9).

O escritor continua sua narrativa a cerca da essência e da dicotomia da linguagem poética. Afirma que no lançamento de um de seus livros, em Paris, apresentou a seguinte conclusão:

Hoje, eu penso a literatura, principalmente a poesia, como uma linguagem que se quer mágica e que exhibe sempre a sua imagem de sedução. Uma linguagem que ama ao mesmo tempo o comum e o incomum, o visível e o invisível, isto é, o lado tido como invisível, mas que está sempre visível para quem tem olhos para *ver*. Uma linguagem capaz de falar das coisas mais simples e difíceis como o amor, a vida, a morte, tudo. Uma linguagem que se abre para o que há de mais belo e angustiante na sociedade – é o que entendo por *linguagem poética* (TELES, 2016, p. 9).

Neste sentido, a poesia, sob o domínio da expressão da linguagem poética pela palavra, confere visibilidade às coisas do mundo. Torna a voz lírica do poeta diferente das vozes dos demais escribas. Há quem necessite da poesia como segunda opção de comunicação, como forma de se livrar ou atenuar a *dor de sentir*. A poesia queima e no seu excesso de luz, consome e traduz a vida. Só na produção poética é possível habitar entrelinhas, preencher espaços intersticiais entre a palavra e o silêncio e, ainda, habitar o inaudito. É nesse silêncio da expressão poética que reside resquícios da eternidade. Alheia ao

tempo e ao espaço, que norteiam a vida, a poesia reluz incrustada no universo da linguagem poética que a traduz.

Ao poeta é atribuída a aventura de barganhar enigmas. Para ele, a palavra se veste de significados que vão além do que se propõe, alcançando assim a plenitude na expressão poética. Este alcance, que a língua jamais almejaria, só é atingido por intermédio da poesia. Só ela é capaz de dizer o indizível. Mesmo com a precariedade dos meios, abordar o incomensurável e resgatar, para a humanidade, a habilidade de falar.

Lefebvre em *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa* discorre sobre o harmonioso organismo vivo que compõe o universo cuja imperfeição humana provoca sua cisão e manifestações de *formas enganosas*. Para ele: “A poesia tem por missão conjugar os contrários, realizar na linguagem a *coincidentia oppositorum*, permitir assim ao homem superar os seus limites ou, pelo menos, dar-lhe a ilusão duma tal superação” (LEFEBVRE, 1980, p. 109).

Sendo assim, à poesia compete o encargo de conjugar os contrários e concretizar na linguagem as coincidências das oposições, ao possibilitar aos seres da palavra a superação de limites ou a ilusão desta conquista. Neste sentido, a poesia carrega unicidade em seu discurso. Ela tem, então, em sua fluidez única a característica de desviar da linguagem. Porquanto reveste-se de negatividade por desconstruir a composição linguística.

Na ilusão da conquista dos limites da palavra, a poesia é livre. Livre para (re)construir a linguagem; para realizar-se e satisfazer-se no jogo dos múltiplos dizeres da linguagem, suas formas e seu domínio. Senhora dos saberes dos verbos e das emoções, a poesia diz tudo, em não dizer nada. Sem compromissos com verdades, as utopias da vida são apresentadas, oferecidas e degustadas em seu corpo poético.

A poesia, por não possuir o “contrário de si mesma”, se mostra como uma linguagem sem negação, na afirmativa de Antonio Donizeti da Cruz, no artigo: “Lilia A. Pereira da Silva: imaginação poética e criação artística”. Para ele “o poeta tem por objetivo construir um mundo despacializado, onde tudo será totalidade acabada” (CRUZ, 2012, p. 52) E continua: “a poesia só conhece a necessidade e é por isso que ela é a imagem verbal da eternidade. A poesia, por meio da arte, produz o “efeito do sonho”, onde cada ser e cada coisa, liberta da sua negação, é entregue à sua própria identidade patética” (COHEN, 1987, p. 249, apud CRUZ p. 9).

1.2 - ECOPOÉTICA

Para Lèvi-Strauss (1996, p. 73) em *Tristes trópicos* (2016, p. 72), “O homem atribui à natureza, traços humanos, para poder se revestir, ainda que ilusoriamente, das forças da natureza. Na cosmologia grega, o mundo é dotado de uma hierarquia funcional que o torna semelhante ao organismo biológico”. Sendo assim, os seres humanos, na tentativa de compreender a natureza e suas revelações, utopicamente, a hominizam para assim se beneficiar de sua hegemonia.

Por outro lado, Moreira (1984, p. 80-81) descreve o homem como sendo a natureza hominizada. Para ele o homem é o sujeito e o objeto de sua trajetória histórica:

O homem é ele próprio natureza e história: natureza hominizada. A hominização do homem pelo trabalho de transformação da natureza é decorrência de ser ele o sujeito e o objeto de sua própria história. O homem naturiza-se historicizando a natureza e historiciza-se naturizando a história. Por isto, dialeticamente, quanto mais com o desenvolvimento científico e técnico o homem cresce em poder sobre a natureza, ele mais dela se liberta e mais com ela se funde, porque mais dela e nela se incorpora. A natureza está no homem e o homem está na natureza, porque o homem é produto da história natural e a natureza é condição concreta, então, da existencialidade humana (MOREIRA, 1984, p. 80-81).

Neste sentido, essa incorporação do homem pela natureza e da natureza pelo homem é a condição da existência dos seres racionais sobre a face da terra. Sendo assim, a natureza permeia a vida humana em todos os aspectos. Desde os tempos mais remotos, ela esteve presente na literatura.

Com o advento recente da consciência ecológica esse mote tomou para si o termo ecopoesia, ecopoema ou eco-poética. No artigo *Ecopoesia é conexão*, publicado sob o título: *O Habitat da Linguagem: um manifesto de Ecopoesia*, o autor James Engelhardt, professor de Engenharia Ambiental na Universidade de Miami, discorre sobre os “compromissos” da ecopoesia com as quatro conexões que ele enumera: “Envolver a natureza; ligar-se à cultura e à sociedade que habita; ser responsável ética e moralmente e por fim, ligar-se à capacidade humana de jogar”.

Sendo assim, a ecopoesia é uma forma de “envolver o mundo pela linguagem e por meio dela”. Para Engelhardt: “Essa poesia pode ser cautelosa com a linguagem, mas no fundo acredita que a linguagem é uma habilidade evoluída que vem de nossos corpos, que está próxima do núcleo de quem somos no mundo”.

Ele afirma que o pós-modernismo e seus projetos servem de subsídios à ecopoesia. Essa pode utilizar de seus enfoques e suas estratégias, porém a pós-modernidade não é a

morada da ecopoesia. Seu espaço extrapola esta nomenclatura, pois seu “jogo levará a mais conexões” (ENGELHARDT, 05/2016).

O ecopoema, que deve fundir-se com a cultura e a sociedade que está imbuída, personifica-se quando veste-se de consciência ecológica, de forma racional ou mesmo inconsciente. Ele toma emprestado da ecocrítica um de seus apegos e o seu lema: a natureza não humana. O autor Engelhardt, enuncia uma série de questionamentos acerca do homem frente à natureza não humana, para depois emitir as respostas. Então é possível perceber:

Como podemos nos conectar com a natureza não humana que parece muito mais, muito maior do que nós mesmos? Como podemos entender isso? Uma maneira é louvar a natureza irrealista. Outra é elogiar o controle humano da natureza. A ecopoesia, no entanto, ultrapassa as tradições da pastoral ou da georgica; como na ciência, a natureza é neutra e só pode ser abordada com o entendimento de que a natureza não humana permanecerá para sempre não humana. É profundamente Outro e duramente nos confronta com o que significa ser humano. Como poetas, podemos nos aproximar e explorar a natureza não humana, mas a conexão sempre recuará. A ciência, no entanto, permite que o poeta nomeie as coisas com cuidado. E olha para a mente que faz e lê poemas e aponta o poeta para estratégias de composição, estruturais e estéticas (ENGELHARDT, 05/2016).

Neste sentido, a ciência é uma ferramenta essencial para que o poeta possa dar vazão à sua voz, pois aos poetas cabe a aproximação e a exploração da natureza não humana, considerando que esta conexão sempre recuará. À ciência cabe o fio condutor da inspiração para a transpiração na produção poética, pois ela “olha para a mente que faz e lê poemas e aponta o poeta para estratégias de composição, estruturais e estéticas” (ENGELHARDT, 05/2016).

A família é tese importante da ecopoesia. Como o espaço do homem é no seio familiar e esse possui em seu bojo a genética da vida. A família que nos precede e que existirá além do nosso tempo, aquele em que se aconchega, a que está ao nosso redor. Ela é a responsável pela nossa conexão com o universo distante e o próximo que nos circunda. É o espaço da nossa história e dos nossos lugares. É nela onde tudo se inicia. Sendo assim é, também, mote da ecopoesia, na medida em que o autor consegue ampliar sua conexão para além do núcleo familiar e dos imediatismos humanos.

Poesia surge com a própria consciência de mundo, que se amplia desde o núcleo familiar até a infinitude onde alcança a imaginação, pois à poesia cabe o desejo, as emoções e os saberes da palavra poética quando quer dizer o inaudito.

Para Engelhardt: “A cultura é um produto da evolução; é um produto da natureza não humana, mas reconhecemo-lo como nosso produto humano” (ENGELHARDT, 05/2016).

Para ele:

O ecopoema deve enfrentar esse paradoxo; deve se conectar aqui. Cultura. Natureza não humana. É em torno dessas diferenças indissolúveis que os ecopoéticos buscam as fases de transição, os ecótonos, as fronteiras mutáveis que produzem linguagem, insight, luta. Mas é claro que essas diferenças não são diferenças de forma alguma. Somos seres naturais construindo cidades tão naturalmente quanto as abelhas constroem colmeias. Ao contrário da abelha, no entanto, estamos cientes das colmeias que construímos, por que as construímos, como elas se conectam, intelectualmente, com outras colmeias, outras pessoas. Também ao contrário da abelha, quando olhamos para outras criaturas, entendemos que não podemos conhecê-las. Assim, as diferenças retornam para nos cercar e a busca pela poesia recomeça (ENGELHARDT, 05/2016).

A imbricação do ecopoema com o espaço e o universo que o cerca lhe impõe compromissos éticos e morais que necessitam de atenção, investigação e um olhar para os vários questionamentos acerca da “função” ecopoética de um texto. São vários os questionamentos que o poeta Engelhardt apresenta:

O ecopoema deve fazer alguma coisa no mundo? Mas como se pode dizer que um poema realiza alguma coisa? Ou essa posição é apenas de uma poética que reconhece apenas a estética? Existe uma retórica para a ecopoesia? O ecopoema pode ser convincente como um objeto e como um apelo político? O significado da natureza não humana é estável? Será que pode ter um significado? (ENGELHARDT).

Para ele, as perguntas permanecerão sem respostas. E acrescenta: “que a comunidade de ecopoetas deve rastrear, investigar, voltar suas mentes para uma e outra vez”.

A última conexão da ecopoesia a que se refere Engelhardt está associada à característica do ser humano, mais que de outros animais, de jogar. Para ele os ecopoemas devem suscitar nos indivíduos, ao tempo em que esse interage com outros seres e com o universo, a capacidade de se alegrar e experienciar. O autor defende a ideia de que “O jogo permite a coevolução interdependente que explora o contingente dentro da conexão, que permite que a mente vagueie sem limites”. Finaliza na afirmação de que “O jogo revela conexões profundas” (ENGELHARDT, 05/2016).

Essas conexões propiciam à ecopoesia a fusão e o entrelaçamento da arte da linguagem escrita com os anseios no universo, especialmente no que se refere às demandas da natureza e das interferências humanas em seu *habitat*: o meio ambiente.

Sendo assim, aos ecopoetas e ecoartistas cabe incluir em sua verve lírica, visual, performática e imaginária, o universo e suas vicissitudes, o ser que habita o homem, a família originária de tudo; e a linguagem que diferencia o indivíduo da natureza, enquanto confere à ela a voz dos emudecidos pelo silêncio das coisas e dos seres naturais.

1.3 - ECOCRITICISMO

Etimologicamente o ecocríticismo surgiu da união entre os vocábulos “Ecologia” e “Crítica”. Foi na tentativa de aproximar o termo ecologia ao fenômeno literário que William Rueckert utilizou a terminologia ecocrítica pela primeira vez, no artigo *Literatura e Ecologia: um experimento em ecocrítica em 1978*. Por sua vez Cheryl Glotfelty, publicou os ensaios, *O Leitor de Ecocríticismo: Marcos na Ecologia Literária* (1996). Essa edição oficializou a inclusão da nomenclatura como uma vertente dos estudos de literatura.

O co-editor da obra de Glotfelty, Harold Fromm, no prefácio da publicação, de 1996, justifica a ousadia da autora: “os planos dela eram ambiciosos (...): buscar um interesse em ecologia enquanto profissional em literatura e difundir a concepção de ‘ecocrítica’ na produção de uma antologia de ensaios ecocríticos” (FROMM, 1996). A partir desta iniciativa, os Estados Unidos, o Canadá e alguns países da Europa, passaram a produzir acadêmica e literariamente, estudos e abordagens da ecocrítica.

A Essa modalidade, ecocrítica, é dada a oportunidade de buscar, analisar e dar voz ao silêncio das coisas da natureza e do mundo exterior; graças aos estudos culturais e pós-estruturalistas onde houve a descentralização das abordagens, ou seja: a mudança da perspectiva homocêntrica para ecocêntrica. Neste sentido, fica em evidência o espaço externo do autor e a forma de produção do texto, assim como a influência do olhar do outro na obra.

Sendo assim, o estudo ecocrítico se serve do lugar e do contexto da produção, mais que a intenção e a obra de quem a produz. Conforme afirma Peter Barry, em *Teoria do Começo - Uma Introdução à Teoria Literária e Cultural* (2009, p. 252).

Para a ecocrítica, a natureza realmente existe, além de nós mesmos, não precisando ser ironizada como um conceito por enclausuramento entre aspas, mas realmente presente como uma “entidade” que nos afeta, e que podemos afetar, talvez fatalmente, se nós a maltratamos. A natureza, então, não é redutível a um conceito que concebemos como parte de nossa prática cultural (BARRY, 2009, p. 252).

A palavra eco, emprestada para o prefixo de ecocrítica, origina-se do grego “oikos”, que na Grécia Antiga representava a unidade básica de uma sociedade. *Oikos* era composta por um líder, sua esposa, filhos e os indivíduos escravizados, que ocupavam o mesmo espaço familiar, o *oikos* de então, se assemelhava aos feudos medievais, cujos proprietários rurais dominavam seus súditos e os povos da região, onde a liberdade de ir e vir lhe era facultada. A comunidade *Oikos* sobrevivia, especialmente, da produção rural na agricultura e na pecuária.

De acordo com pesquisas no site <https://www.significados.com.br/oikos/> o termo *Oikos*, em português, é entendido como “casa”, “ambiente habitado” ou “família”. A etimologia da palavra é também componente da expressão que origina o vocábulo ecologia, cuja origem é *Ökologie*, onde *oikos* denota “casa” e *logos* “estudo”. Neste sentido, ecologia, nomenclatura criada pelo cientista alemão Ernst Haeckel, é a ciência que estuda a casa, ou o ambiente habitado ou, ainda, o lugar em que se vive e as relações entre os seres vivos e o meio ambiente onde vivem, como também, as interferências que um exerce sobre o outro.

O uso da palavra ecologia, antes restrito ao cientificismo, passou por meio dos movimentos ambientalistas, ao uso popular na década de 1960. São várias ramificações, de estudo e pesquisa, que se dedica à ecologia. Dentre elas a Agroecologia, a Autoecologia, a Demoecologia (Dinâmica das Populações), a Ecofisiologia (Ecologia Ambiental), a Macroecologia, a Sinecologia (Ecologia Comunitária), e, a partir de 1996 passou a integrar o novo paradigma dos estudos literários: a Ecocrítica, abordada anteriormente.

Sendo assim, o que importa, sobremaneira, é a forma com que o homem relaciona-se com o meio em que vive, evidente no texto literário e pictórico a abordagem de uma visão ecocêntrica. Aquela que permite visualizar, por parte do leitor e/ou observador da arte visual, o compromisso oriundo do autor com o meio ambiente. Ricardo Marques no artigo *Ecocrítica*, no E-Dicionário de Termos literários, disponível no site <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ecocritica/> afirma que:

Tal como na defesa do ambiente e na ecologia, podemos verificar, nos estudos ecocríticos, uma tomada de posição mais assertiva, que poderíamos denominar de “deep ecocriticism” (ecocrítica profunda) ou, caso apenas se trate de uma alusão ou de uma referência mais velada, “shallow ecocriticism” (ecocriticismo superficial). No que toca aos temas da “poesia ecológica” será útil ver o artigo de James Engelhardt intitulado “The language habitat: na Eco-poetry manifesto” “O habitat da língua: na Eco-poetry manifesto”. Quer o título do manifesto, quer a sua frase inicial deixam entrever, *ab ovo*, que o que preocupa a esta poesia, de uma forma geral, é a conexão do exterior com o poeta – “Eco-poetry as connection”, sendo esta o “habitat da linguagem” (MARQUES, 11/03/2012).

Ricardo Marques ao dar continuidade à sua assertiva, com relação ao artigo de Engelhardt, fartamente comentado no subtítulo anterior, afirma que o autor vislumbra uma conexão do escritor com a natureza e com o mundo que o cerca, pois “Só podemos falar de uma conexão corpórea com o mundo” (MARQUES, 2012).

Neste caso, a abordagem do ecocriticismo permeará todos os elementos do universo e da natureza, quer seja nos aspectos da fauna, da flora, assim como o espaço e as características pertinentes. Ao considerar que toda experiência advém do sujeito que habita

cada pele, este é, também, assunto da ecocrítica que configura, ainda a maneira de sentir, de ser e de estar no mundo.

Ao considerar ainda, que o ser humano é oriundo de um lugar, de uma genética, de uma cultura que edificam sua identidade, torna-se fundamental a conexão do ser com o seu exterior. Portanto, o exemplo mais fidedigno deste enunciado são as famílias, pois como afirma Engelhardt, citado por Ricardo Marques: “As famílias formam a cultura, conectam-nos à cultura, são onde a cultura começa [...] o ecopoema deve se conectar à cultura e à sociedade que habita” (ENGELHARDT, 2012).

Vale ressaltar, que qualquer produção cultural do indivíduo, quando dá voz ao silêncio em uma tela, a uma escultura, a um livro, a um poema, a um filme, uma instalação e/ou uma coreografia; e, se essa voz se conecta com o meio ambiente que o cerca, e assume uma atitude de responsabilidade. Então sua obra diz respeito à Ecocrítica. Destaca-se, ainda, que o autor, integrado à teia cultural que o circunda, imerge na teia que interage com a natureza. Espaço, esse que se ramifica. Ao homem cabe saber que ocupa um espaço que não é só dele. Ser cômico que tudo se move com sentido e significado no espaço que o circunda.

Sendo assim, a Ecocrítica ocupa-se em localizar e linkar os espaços e lugares que originaram os textos e sua múltiplas vozes. Afirma Ricardo Marques, baseado no prefácio de John Elder no *Ecopoetry* que: “Paralelamente, a perspectiva ecocrítica é útil aos estudos literários porque esta parece eliminar-lhe um pouco dessa aridez que muitas teorias literárias podem conter em si.” Eis o referido prefácio:

Uma das maiores vantagens de uma abordagem ecológica à poesia pode, na verdade, ser o fato de nos libertar da frouxidão da cultura acadêmica predominante. Às vezes, o discurso acadêmico pode parecer uma conversa condenada a ser executada em repreensões e, portanto, ter perspectivas limitadas de compreensão e crescimento mútuos [...] (MARQUES, 2012, p. 22).

Mais que a fusão de palavras, a metodologia ecocrítica em sua ampla atuação, se faz presente quando pontua o lugar e os elos de produção e recepção. A teoria propõe-se a analisar as vozes artísticas em sua perspectiva, unindo e fundindo outras ciências, tais como a literária e as exatas.

1.4 - O IMAGINÁRIO NO QUE SE REFERE À NATUREZA

A imaginação, vista como a possibilidade de criar imagens, é definida por Bachelard, como: “a faculdade de deformar as imagens propiciadas pela percepção, isto é, como a

faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, por meio de uma acentuada e contínua alteração” (BACHELARD, 2001, p.1).

Sendo assim, as imagens impulsionadas pela linguagem e sua capacidade criadora provocam e instigam a imaginação. Bachelard, ainda, nos adverte: “se uma imagem presente não faz pensar uma imagem ausente, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, não há imaginação. Há a percepção, lembrança de uma percepção, memória familiar, hábito das cores e das formas” (BACHELARD, 2001, p. 21).

Neste sentido, deve-se associar a terminologia imaginação ao termo imaginário e não à imagem, pois cabe ao segundo, que para Durand é um “esforço do ser para erguer uma esperança viva diante e contra o mundo objetivo da morte” (DURAND, 1999, p. 62), a faculdade de propiciar translucidez e profundidade e como um *feedback* retorna ao psiquismo como uma luz que floresce o novo.

A imaginação que origina o imaginário está na tênue linha que separa a realidade da irrealidade. Ele defende que uma “Ação recíproca que se estabelece entre o aspecto finito e infinito do Eu, ou seja, o aspecto graças ao qual o Eu impõe um limite à sua atividade produtiva e o aspecto graças ao qual o supera e o distancia. Ela é assim algo flutuante entre a realidade e a irrealidade” (ABBAGNANO, 2000, p. 932).

Neste sentido, a imaginação se veste de aspectos associados à criatividade e à maleabilidade, para possibilitar à mente criadora percorrer os caminhos do símbolo, da alegoria e de ações fecundas para a produção do fazer artístico, poético ou pictórico, utilizando de todas as percepções inerentes ao ser humano.

Na concepção de Durand, o imaginário é representado pelas palavras que concebem ao homem a condição de sapiens pensante, que em harmonia com as imagens, propicia a ele a produção do pensamento. Neste sentido, a fusão das imagens e suas relações compõem a faculdade de pensamento do indivíduo, de onde advém os processos psíquicos do *homo sapiens*. (DURAND, 1999). Sendo assim, todos os aspectos relacionados à cultura e às relações afetivas, sociais e históricas do homem, são permeadas pelas palavras, que em harmonia com as imagens revelam o seu pensamento.

Para Durand, o princípio essencial do imaginário, diante do progresso científico, é um fenômeno sem significado e de pouca importância. Afirma que “O imaginário (...) é a norma fundamental (...) perto da qual, a contínua flutuação do progresso científico aparece como um fenômeno anódino e sem significado” (DURAND, 1999).

O filósofo Maffesoli pontua que “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” (MAFFESOLI, 2010, p. 80). O que Maffesoli aborda diz respeito às mudanças de percepção. Há que se estimular práticas para o desenvolvimento da sensibilidade ecológica por meio da solidariedade orgânica.

Sendo assim, as ecopoemas e as ecopinturas corpus deste trabalho são apresentadas sob um questionamento ecológico. E por meio delas quem sabe possamos estimular e repensar práticas para o desenvolvimento da sensibilidade ecológica por meio da solidariedade orgânica, que de acordo com a Iniciativa *Ecoliteracy* apresentada por um grupo de investigação e de implementação de soluções de proteção contra radiações eletromagnéticas, tanto naturais como de origem tecnológica, que são focos de poluição em todos os ambientes, que sejam domésticos, comerciais, educacionais, disponível no site <http://radiationrisks.geohabitat.pt/pt>.

Esse grupo defende que para o alcance dessa sensibilidade ecológica devemos vislumbrar e estimular cinco práticas:

1- Desenvolver empatia por todas as formas de vida. Significa desenvolver o respeito por todas as formas de vida, alterando a perspectiva do ser humano como ser dominante, para uma posição de reconhecimento do ser humano como parte igual entre os outros seres;

2- Assumir a sustentabilidade como uma prática comunitária. A qualidade da rede de relações interdependentes dentro de uma comunidade deve ter em consideração a necessidade da cooperação para que as práticas de vida respeitem a natureza, como base essencial de suporte à vida.

3- Tornar visível o invisível. É fundamental desenvolver uma percepção sobre a variedade de efeitos da actividade humana sobre os outros seres vivos. O impacto do comportamento humano cresceu exponencialmente nos últimos tempos, no tempo, no espaço, e em magnitude, tornando difícil avaliar todos os possíveis efeitos de cada causa. Não obstante a atitude de desenvolvimento da percepção deve ser estimulada.

4 – Antecipação de consequências não intencionais. Este exercício tem dois aspectos:

a) um relacionado com a conveniência de adotar o "Princípio de precaução" em todos os contextos de imprevisibilidade de consequências do impacto da actividade humana no ambiente.

b) outro que tem a ver com o desenvolvimento da capacidade de resiliência, para que se possa desenvolver a capacidade de as comunidades naturais e sociais recuperarem de situações imprevistas e não intencionais.

5 – Compreensão de como a vida é suportada pela natureza. É essencial desenvolver uma sociedade que respeite as futuras gerações de seres vivos e outras formas de vida.

A natureza suportou como sucesso o desenvolvimento da vida durante bilhões de anos. Portanto, é essencial examinar os processos de desenvolvimento na Terra, para aprender estratégias que possam servir para orientar as iniciativas humanas.

<http://radiationrisks.geohabitat.pt/pt/3-9-Vida-na-Natureza/Para-uma-nova-sensibilidade-ecologica/>

Os estudos sobre as ecopoemas e as ecopinturas estão inseridos dentro da poética do imaginário, considerando a reflexão de Gilbert Durand quando exprime que o imaginário: “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 vem se arrumar (ranger) todos os procedimentos do espírito humano” (DURAND, 1999, p. 30).

Sendo assim, as imagens, as palavras em harmonia, os pensamentos e ideias, organizam e compõem todas as ações do ser que pensa, ou seja, se revelam no conjunto de palavras que formam uma nebulosidade de imagens que traduzem e transcrevem as atitudes e o pensamento do homem envolto em sua cultura e nos valores sociais, afetivos e históricos. Para Durand, o imaginário “como o grande denominador fundamental” torna-se pouco importante e sem significado. Ele afirma que “O imaginário (...) é a norma fundamental (...) perto da qual, a contínua flutuação do progresso científico aparece como um fenômeno anódino e sem significado” (DURAND, 1999, p. 31).

Durand pontua, ainda, que para o espírito o imaginário é um “esforço do ser para erguer uma esperança viva diante e contra o mundo objetivo da morte” (DURAND, 1999, p. 31). Essa esperança viva manifesta-se nos ecopoemas e ecopinturas em que as imagens e as palavras ecoam o que a natureza suspira, lamenta e agoniza emudecida. Neste sentido, o meio ambiente, por meio das artes literária e pictórica, busca ser ouvido, visto e sentido em todas as suas nuances.

1.5 - RELAÇÃO ENTRE ECOPOESIA E ECOPINTURA

A arte contemporânea tem como meta a inquietação e a busca por instigar e levar à reflexão. O filósofo italiano Giorgio Agamben em seu ensaio *O que é contemporâneo?* (AGAMBEN, 2009) esclarece:

...o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o fecho de trevas que provém do seu tempo. (p. 62) O poeta - o contemporâneo - deve manter fixo o olhar no seu tempo. (...) Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente (AGAMBEN, 2009, p. 62, 64).

Sendo assim, o poeta mergulha sua “pena nas trevas do presente” para apresentar seu lirismo poético ao mundo. Enquanto o artista visual contemporâneo desempenha sua arte “mergulhando” seu pincel nas “trevas do presente”, para escancarar à vida o seu interior, por meio de ideias, conceitos imagéticos, cores, traços, matizes e performances.

É no diálogo da contemporaneidade entre as artes literárias e visuais com o meio ambiente permeadas com as diversas interferências do homem, dito civilizado; nas abordagens éticas, ambientais, sociais e culturais, cujas manifestações se fazem presentes tanto na linguagem poética por meio dos ecopoemas, quanto na linguagem pictórica, por intermédio das ecopinturas. O compromisso do artista visual com a reflexão crítica sobre seu papel é preponderante.

Neste sentido, a obra de arte, ao expor sentimentos, apresenta por meio de sua performatividade, de seus gestos, formas e matizes, conceitos e paradoxos que permeiam emoções despertadas pelo poético em todas as suas manifestações. A produção artística em suas expressões de (in)verdades subjetivas, não pretende explicar-se. Ela busca estimular a subjetividade das sensações. Instiga o observador a interagir como um coautor partícipe da obra.

O Eu, imerso no imaginário, é capaz de sistematizar as imagens e seus matizes fecundos, mutáveis e móveis. Mas, para a linguagem ativa, inovadora, poética e pictórica, faz-se necessário o ineditismo da abordagem artística.

A linha tênue que separa os conflitos da realidade e do imaginário é o *habitat* do artista da palheta e/ou da palavra, machucado pela realidade. Ele tem como legado a responsabilidade de inserir o mundo real, convencional e concreto em sua arte, por meio do imaginário, da performatividade, da subjetividade e da abstração. Ele não revela, na arte, o que está no mundo, pois naquela habita, às vezes o que esse nega. A ela é concebível o delírio como propulsão à reflexão e ao deleite artístico.

O artista contemporâneo permeia uma consciência universal de crise. Sua preocupação, com os aspectos éticos e os compromissos ambientais, sucumbe à invisibilidade quando é transportada para os pincéis e as poéticas do imaginário. Sob os prismas estéticos e culturais, as manifestações artísticas contemporâneas, problematizam as questões do meio ambiente e da ecologia, sob o viés da ecopoesia ou da ecopintura.

CAPÍTULO II

2. ARTES ECOPOÉTICAS E ECOPICTÓRICAS

2.1. A VOZ DAS ÁGUAS

A escritora, Lêda Selma de Alencar, cujo poema *Água-vida* fundamenta o corpus deste estudo, utiliza-se de inúmeras inspirações para comunicar-se poeticamente. Dentre elas, o imaginário e a natureza em sua performance atuante.

A autora, cidadã goiana e goianiense, nasceu em Urandi-BA. É presidente da Academia Goiana de Letras. Sua primeira publicação data de 1986, com o livro de poesia intitulado *Das Sendas à Travessia*. Dentre suas obras, são destaques: *Erro Médico*, *A dor da gente*, *Pois é filho*, *Fuligens do sonho*, *Migrações das Horas*, *Nem te conto*, *À deriva* e *Hum sei não!*, entre outras.

Cronista e eximia poetisa, registra com humor, performatividade, conhecimento, sapiência e imaginário a vida, os trejeitos humanos, as dores, conquistas, os saberes e os sentimentos goianos e universais. Sua voz poética revela uma artista no domínio dos signos da linguagem. Inúmeros poemas de sua lavra transitam pelo imaginário e repousam, sem descanso, no ecocriticismo. A supremacia da autora com a arte da palavra, demonstra a consciência de que o ato criador é duplo: intuição e reflexão, ou seja: inspiração e transpiração, ou, ainda: sentimento e razão. Pois, o sentimento inspira a poetisa, mas é o controle e domínio do verbo, que elaboram o resultado poético.

A voz lírica, no ecopoema *Água-vida*, de Lêda Selma, apresenta uma relação dialética entre a literatura e o meio ambiente, como pontua os estudos do ecocriticismo. O referido poema mostra-nos a água como: “água benta, água dos rios, água da encosta, água dos poros, água do orvalho, água da lágrima, água que limpa os fossos humanos, água da chaga que lavou as trevas” (Revista da Academia Goiana de Letras, n. 32, p. 221). Nas águas da poética selmaniana, o eu-lírico transborda-se na plurissignificância da água para a origem e gênese da estrutura vital da vida, ao evidenciar uma unidade universal e uma intenção cosmopolita, da voz lírica, por onde a água faz fluir o imaginário.

O filósofo Tales de Mileto, considerado o pai da filosofia unitarista, defende que a água é a essência de todas as coisas. Afirmou que o universo é feito de água (<https://super.abril.com.br/ideias/o-universo-e-feito-de-agua-tales-de-mileto/>). Para ele a

matéria-prima básica que originou o universo é este líquido que esverdeia as várzeas. O mesmo fluido que serve de mote para o lirismo da escritora Lêda selma no poema *Água-vida*.

A água, tema poético e filosófico de inspirados devaneios de todas as gerações de literatos, é uma substância química cujas moléculas são constituídas por dois átomos de hidrogênio e um de oxigênio. Sua presença é condição *sine qua non* para a existência da vida no globo terrestre. Constitui toda forma de existência humana e não humana, devido às suas propriedades, presentes nas células de todos os organismos vivos, de atuar como mediadora das reações bioquímicas.

Em seus três estágios físicos principais (líquido, sólido e gasoso), é presença em todo o planeta, devido às variações de temperaturas. A líquida, hodierna nos rios, lagos e oceanos é inodora, insípida e transparente (em pequenas quantidades). Mas, essa translucidez, em grandes volumes, se colore de matizes azulados ou esverdeados. Líquida, cobre cerca de três quartos da superfície terrestre.

A água agrega características típicas de dilatação irregular, capacidade de diluição de várias substâncias e o alto calor específico. A essas características é creditada a ela a qualidade de dar origem à vida, nos primitivos mares do globo terrestre, e propiciar a evolução das espécies.

A existência dos mares, como elemento principal na superfície terrestre (ocupa 71% da crosta do planeta), não assegura à vida humana e à natureza sua sustentação. A salinização das águas dos oceanos tornam-nas impróprias para o consumo e para a irrigação. Por outro lado, somente a água doce, uma pequena quantidade acessível na superfície do planeta, é propícia à ingestão. Devido à sua ineficaz distribuição inúmeros territórios, à mercê de políticas públicas inadequadas, subsistem sob a égide de carências hídricas.

Outros fatores que comprometem o abastecimento eficaz de água no planeta dizem respeito à ação do homem. Quer seja a retirada inadequada dos leitos autóctones e da água subterrânea para a irrigação da agricultura, ou, ainda, a vasta e imprópria utilização de defensivos agrícolas que contribuem para a constante poluição das águas, cujas consequências são devastadoras para a produção de alimentos, a saúde pública e a biodiversidade na face da terra.

Um fator preponderante, que compromete a qualidade de vida no planeta, é a falta da água potável para grande parcela da população mundial. O uso inadequado dos recursos hídricos e suas consequências desperta a humanidade para uma nova consciência de se utilizar prudentemente a água.

O título do poema *Água-vida*, da escritora Lêda Selma, na ludismo da linguagem poética, insinua no jogo fônico a *água-viva*, um dos animais marinhos de grande beleza e simbologia dicotômica: fragilidade e fortaleza, vida e morte, o prazer instigado pelo olhar e a dor provocada pelo contato físico.

O animal marinho possui o corpo composto por 98% de água. De tamanho variável entre 2,5 cm a 2m, tem tentáculos que alcançam até 30,5 de comprimento. Existem milhares de espécies diferentes conhecidas, há mais de 650 milhões de anos. A água-viva compõe o filo dos Cnidários que em grego significa “urtiga que queima”. Sua classe é a dos Cifozoários, cujo nome de origem grego, significa “xícara ou taça”, por lembrar o formato desses objetos. Fazem parte, também, dos Cnidários os corais, as anêmonas do mar e a caravela-portuguesa.

As águas-vivas têm aparência transparente e de simetria radial. Assemelham-se aos raios de uma roda, seus membros estendem-se de um ponto central do corpo. Sua estrutura não possui cérebro, ossos e nem coração. No centro do corpo está localizada a boca. Seus nervos sensoriais são rudimentares. Estão localizados na base de seus tentáculos. Servem para visualizar a luz, orientar seu trajeto e detectar odores.

O termo *Água-vida* é formado por dois substantivos “água” (concreto) e “vida” (abstrato). Entre os substantivos mora o hífen, que além de compor a justaposição de palavras, para criar novos significados, cada termo e o sinal gráfico apresentam-se como uma metáfora para a travessia entre a água e a vida, na qual está marcada pela morte da existência dos seres pela ausência da água. Sugere, ainda, uma dependência da vida em torno da presença da água.

Sendo assim, a vida não existe sem a água. Neste sentido, há o silogismo aristotélico chamado *entimema*. Esse fato ocorre quando a dialética e a retórica dedutiva, vinculada a duas proposições fazem surgir uma terceira composição argumentativa conclusiva. Conforme apregoa o conceito de que:

Um silogismo é um argumento que consta de três proposições; destas, a última deduz-se necessariamente a partir das duas outras. O termo resulta do conceito latim *sylogĭsmus*, que, por sua vez, deriva de um vocábulo grego. Trata-se de uma forma de raciocínio dedutivo em que duas das proposições são premissas e a terceira é uma conclusão. O silogismo é uma argumentação que, a partir de um antecedente que compara dois termos com um terceiro, permite inferir ou deduzir um conseqüente. Por outras palavras, o modelo de silogismo é formado por três proposições que incluem um termo médio (que é comum às duas premissas e é eliminado na conclusão) e dois extremos.
<https://www.trabalhosfeitos.com/ensaios/Silogismo/43919830>. Html p.5.
 14/11/2013.

Neste sentido, no poema *Água-vida* encontramos:

$A \times B = C$. Cuja forma lógica é a seguinte:

P1 - A vida depende da água.

P2 - Os seres são vivos e a água é vida.

C – Logo: *Água-vida*.

Conclusão: Não existe vida sem água.

O vocábulo “Viva” significa, ainda, o ser ativo, em ação, cheio de celeridade, vivo. Constitui, também, um grito de vitória, exaltação e aclamação.

A retórica eco-poética de Lêda Selma consagra a água em seus diferentes aspectos, utilidades, signos, simbologias, semas, mitemas, geografias e metáforas existenciais, que dão voz e vez ao líquido essencial à natureza, à vida humana e não humana:

ÁGUA-VIDA

Água benta, dos axés, dos ritos,
 água dos rios, dos mares, das nuvens,
 água da encosta, das serras, neblina,
 água dos poros, suor, saliva.
 Água do orvalho que engoliu a gota,
 água da lágrima, água do ventre,
 água que limpa os fossos humanos,
 água da chaga que lavou as trevas.

Na ribanceira, em romaria,
 águas vadias em nudez lasciva,
 cantam, e dançam, e fogem sozinhas.
 Na cachoeira, solfejos, suspiros
 são alegria de primeira água
 a escorrer também na tosca bica.
 E a água é leite que diviniza o seio,
 e a água é seiva de alma depurada.

Nem sempre, água de perfume,
 água de rosas, água de cheiro.
 Às vezes, água dura, que gato não bebe,
 mas espanta amores aguados.
 Por outras, água da cana, água do vinho,
 água do esguicho, água das veias,
 águas dormentes, águas com sono,
 águas selvagens sem eira nem beira.

Águas correntes, vindas do longe,
 água dos montes, águas lacustres,
 águas salobras, águas torrentes,
 água da goteira, água da fonte,
 águas que sonham, águas que voam.
 Muita água passará debaixo da ponte...
 E levará segredos, sonhos, pecados
 engalfinhados nos porões do tempo.

Águas que chegam, águas que partem,
 são peregrinas, seguem o vento

e deixam rastos de muitas viagens.
 Águas passadas não movem moinho,
 mas movem lembranças,
 carregam saudades,
 desaguam silêncios,
 entornam verdades.

Águas tremidas, água da enxurrada,
 águas da enchente, águas do medo,
 águas do leite que virou mortalha,
 águas represadas, água dos bueiros.
 Os rios gritam, o Meia-Ponte sofre,
 o Araguaia murcha em águas vazias,
 e a sanha insana da ação do homem
 para o planeta, é a gota d'água.

Na Amazônia, fatura de flora
 já é passado e assombra o hoje!
 Raízes tentam abraçar funduras
 e buscam o fio da água amotinada
 nos confins da mata enfraquecida.
 Árvores querem encharcar os caules,
 engordar as folhas, alimentar a fauna,
 dar água à seca e sobrevivência à vida.

Clamam-se por rios livres,
 margens férteis, peixes vivos!
 Água que sacie a terra,
 que dê de beber à vida.
 Água pura, feito água-marinha,
 transparente como a água-viva.
 E do olho d'água, que a natureza espie
 a esperança com água na boca.

(SELMA, Revista da Academia Goiana de Letras, n.32, 2017, p. 221).

O eco poema *Água-vida* perpassa o imaginário que nas análises do filósofo, antropólogo e sociólogo Gilbert Durand é: “Uma espécie de museu de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas” (2001, p. 6). Sendo assim, o imaginário está presente em toda a cultura e nos indivíduos que a compõe. Latente, habita, o modo de ser, de agir, de se expressar e de sentir dos sujeitos.

Para Durand a imagem integra o processo de símbolos que fundamenta a consciência na percepção do mundo. Ela se abstém de ser um signo, uma faculdade independente ou, ainda, um fenômeno consciente. Em *Água-vida* não poderia ser diferente. O imaginário manifesta-se por toda a matéria eco poética.

Ao considerar que o imaginário é o repositório de todas as imagens internalizadas produzidas e a serem produzidas, neste sentido, os números presentes, abstraídos, da obra tem os seus referenciais. As suas interpretações compõem os estudos mais antigos entre as ciências, na concepção de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant. Desde os tempos mais remotos,

suas simbologias são frutos de análises e estudos. Eles são considerados manifestações do cosmo.

Platão considera que o conhecimento e o estudo dos números são a essência do equilíbrio cósmico e interior. Sendo assim, a composição do poema em oito oitavas, simboliza a completude e o equilíbrio cósmico. Essa estabilização só se alcança na harmonia entre o ser humano e o seu espaço vital: o universo.

O numeral “oito” apresenta-se como um mediador entre o círculo e o quadrado; entre a terra e o céu. Carrega em seu bojo o simbolismo da justiça, de um mundo intermediário e o equilíbrio central da vida. Representado na horizontal, o número, representa o infinito. É a ligação entre o físico e o espiritual, o divino e o terreno. Concebe o que não tem limite. O número é sagrado para os japoneses. Para os africanos é um elo totalizador e para os cristãos representa a transfiguração, a ressurreição e a renovação.

Neste sentido, a simbologia do numeral oito está associada às inovações e a novos começos. Pode-se visualizar este símbolo nos dias da semana, que se renovam no oitavo dia, assim como a escala musical que retorna ao início na oitava nota.

O número sete está relacionado ao Velho Testamento, enquanto o oito é pertinente ao Novo Testamento, onde proclama a bem-aventurança de um novo mundo e a prosperidade dos homens na terra. O cristianismo defende, ainda, que foi no oitavo dia que ocorreu a ressurreição de Cristo. Prega, também, que o número de sobreviventes do dilúvio, na Arca de Noé, totalizava oito pessoas. Nos relatos bíblicos este acontecimento anuncia o recomeço e um novo tempo.

Cada octeto de *Água-vida* é composto por 2 x 4 versos. A constância do número quatro apresentada nos versos, remete-nos aos 4 elementos da natureza (água, terra, fogo e ar); às 4 estações do ano, aos 4 pontos cardeais, aos 4 naipes do baralho, às 4 fases da lua, etc. O número 4, em analogia ao quadrado, representa o que é terreno. Por outro lado, a figura do círculo simboliza a esfera celeste. A linha interseccional entre esses dois polos é representada pelo octógono. Sendo assim, o octogonal simboliza a mediação entre as esferas terrestre e divina. Por meio dele o ser humano pode se aproximar do sublime, do eterno e do divino.

O poder vocal de *Água-vida*, traduzido pela cadência da voz e do ritmo poemático, se alterna uniformemente nos versos, cuja metrficação irregular, confere ao ecopoema uma correspondência sonora enriquecida pelas rimas; que resultam da conjugação sintática e semântica que agrega ao poema o seu ritmo e o seu fascínio.

Os oito octetos do poemáticos apresentam-se sob dois aspectos: o do ritmo, que flui da metrficação e o da conjugação interna dos elementos semânticos e sintáticos da

composição ecopoética selmaniana. A metrificação aleatória apresenta-se, em cada verso, com uma métrica diferente, distribuídas da seguinte forma:

Tabela 1 - Versos e sílabas métricas em *Água-vida*

ORDEM	VERSOS 1ª Estrofe	SÍLABAS MÉTRICAS
1	Água benta, dos axés, dos ritos,	9
2	água dos rios, dos mares, das nuvens,	10
3	água da encosta, das serras, neblina,	10
4	água dos poros, suor, saliva.	9
5	Água do orvalho que engoliu a gota,	10
6	água da lágrima, água do ventre,	9
7	água que limpa os fossos humanos,	9
8	água da chaga que lavou as trevas.	10
VERSOS 2ª Estrofe		
1	Na ribanceira, em romaria,	8
2	águas vadias em nudez lasciva,	10
3	cantam, e dançam, e fogem sozinhas.	9
4	Na cachoeira, solfejos, suspiros	10
5	são alegria de primeira água	9
6	a escorrer também na toska bica.	9
7	E a água é leite que diviniza o seio,	10
8	e a água é seiva de alma depurada.	9
VERSOS 3ª Estrofe		
1	Nem sempre, água de perfume,	7
2	água de rosas, água de cheiro.	9
3	Às vezes, água dura, que gato não bebe,	12
4	mas espanta amores aguados.	8
5	Por outras, água da cana, água do vinho,	11
6	água do esguicho, água das veias,	8
7	águas dormentes, águas com sono,	9
8	águas selvagens sem eira nem beira.	10
VERSOS 4ª Estrofe		
1	Águas correntes, vindas do longe,	9
2	água dos montes, águas lacustres,	9
3	águas salobras, águas torrentes,	9
4	água da goteira, água da fonte,	9
5	águas que sonham, águas que voam.	9
6	Muita água passará debaixo da ponte...	11
7	E levará segredos, sonhos, pecados	11
8	engalfinhados nos porões do tempo.	10
VERSOS 5ª Estrofe		
1	Águas que chegam, águas que partem,	9
2	são peregrinas, seguem o vento	9
3	e deixam rastos de muitas viagens.	10
4	Águas passadas não movem moinho,	10
5	mas movem lembranças,	5

6	carregam saudades,	5
7	desaguam silêncios,	5
8	entornam verdades.	5
VERSOS 6ª Estrofe		
1	Águas tremidas, água da enxurrada,	10
2	águas da enchente, águas do medo,	9
3	águas do leite que virou mortalha,	10
4	águas represadas, água dos bueiros.	11
5	Os rios gritam, o Meia-Ponte sofre,	10
6	o Araguaia murcha em águas vazias,	10
7	e a sanha insana da ação do homem	10
8	para o planeta, é a gota d'água.	9
VERSOS 7ª Estrofe		
1	Na Amazônia, fartura de flora	10
2	já é passado e assombra o hoje!	10
3	Raízes tentam abraçar funduras	10
4	e buscam o fio da água amotinada	11
5	nos confins da mata enfraquecida.	9
6	Árvores querem encharcar os caules,	10
7	engordar as folhas, alimentar a fauna,	11
8	dar água à seca e sobrevivência à vida.	11
VERSOS 8ª Estrofe		
1	Clamam-se por rios livres,	7
2	margens férteis, peixes vivos!	7
3	Água que sacie a terra,	8
4	que dê de beber à vida.	7
5	Água pura, feito água-marinha,	9
6	transparente como a água-viva.	9
7	E do olho d'água, que a natureza espie	12
8	a esperança com água na boca.	10

Desta forma, as sílabas métricas estão espargidas entre os versos de menor número silábico: Pentassílabo (os que possuem 5 sílabas, chamados de redondilha menor) e um de maior número: Dodecassílabo (os que possuem 12 sílabas poéticas), conforme classificação na tabela abaixo.

Tabela 2 – Classificações métricas mais comuns

Ordem	Classificação	Quant. de sílabas poéticas
1	Monossílabo	1 sílaba poética
2	Dissílabo:	2 sílabas poéticas
3	Trissílabo	3 sílabas poéticas
4	Tetrassílabo	4 sílabas poéticas
5	Pentassílabo ou Redondilha Menor	5 sílabas poéticas
6	Hexassílabo ou Heroico Quebrado	6 sílabas poéticas
7	Heptassílabo ou Redondilha Maior	7 sílabas poéticas
8	Octossílabo:	8 sílabas poéticas
9	Eneassílabo	9 sílabas poéticas

10	Decassílabo	10 sílabas poéticas
11	Hendecassílabo	11 sílabas poéticas
12	Dodecassílabo	12 sílabas poéticas
13	Bárbaro	13 ou mais sílabas poéticas

Tabela 3 – Estrofes e sílabas métricas em *Água-vida*

Nº de Estrofes	Nº de Sílabas Métricas								
	5	6	7	8	9	10	11	12	Total
1 ^a	-	-	-	-	4	4	-	-	8
2 ^a	-	-	-	1	4	3	-	-	8
3 ^a	-	-	1	2	2	1	1	1	8
4 ^a	-	-	-	-	5	1	2	-	8
5 ^a	4	-	-	-	2	2	-	-	8
6 ^a	-	-	-	-	2	5	1	-	8
7 ^a	-	-	-	-	1	4	3	-	8
8 ^a	-	-	3	1	2	1	-	1	8
Total	4	-	4	4	22	21	7	2	-

As oito estrofes, compostas por oito versos irregulares, delineiam uma sonoridade musical e uma oscilação métrica que se assemelham ao fluir das águas do poema, onde a cadência se pluraliza na força rítmica, no movimento, na densidade, na turbulência e/ou calmaria das águas de *Água-vida*. A predominância métrica se apresenta nos versos eneassílabos (22 vezes), e, em seguida nos versos decassílabos (21 vezes). Em menor quantidade temos os versos hendecassílabos (11 sílabas métricas), que se repetem 7 vezes.

Os heptassílabos ou Redondilha Maior, com 7 sílabas poéticas, os versos octossílabos com 8 sílabas poéticas e os pentassílabos ou Redondilha Menor, ou seja, versos com 5 sílabas poéticas: ambos, os três, com se apresentam em 4 versos, e, por fim, os versos dodecassílabos (que se repetem 2 vezes).

O poema exprime imagens que trazem o signo da fluidez da água, sugerindo a ideia da liquidez da substância química que vivifica o Universo. O vocábulo água conduz o poema por meio de adjetivos “água benta” e locuções adjetivas “dos axés, dos ritos” que qualificam elementos da natureza.

No primeiro verso, “Água benta, dos axés, dos ritos”, o eu lírico exprime o caráter ou a natureza de cura e propriedades místicas e religiosas da água, seu grau de excelência em purificar os males e humores da natureza e sua superioridade física e metafísica, reforçada no verso seguinte com a alusão ao apontamento da “água dos rios, dos mares, das nuvens,/água

da encosta, das serras, neblina/ água da encosta, das serras, neblina,/água dos poros, suor, saliva”, o que desperta para o caráter geográfico, ambiental, corpóreo que produz a vida do homem e da natureza.

No segundo quarteto da primeira oitava “Água do orvalho que engoliu a gota,/água da lágrima, água do ventre,/água que limpa os fossos humanos,/água da chaga que lavou as trevas.” O eu poético inicia com uma prosopopeia. Personifica a água. Utiliza uma imagem marcada por hipérbato para contemporizar um sentido plural ao poema.

Nos versos seguintes, da estrofe, a água traz a dor da “lágrima” e a plenitude do ventre que faz *habitat* à vida; a água purificadora de impurezas e dores. Em “água da chaga que lavou as trevas” envolve a purificação que o cristianismo apregoa às dores das chagas de Jesus Cristo, o Filho de Deus, que possui o álibi da salvação da humanidade.

Ao humanizar, na segunda estrofe, o ecopoema, reveste-se de complexas imagens de fêmeas que: “vadias em nudez lasciva,/ cantam, e dançam, e fogem sozinhas.” Águas que se travestem de fêmeas “lascivas” seduzem, fogem e deixam no abandono aqueles que dela necessitam a sobrevivência.

Para Bachelard, em *A água e os sonhos*, “Todas as formas de amor recebem um componente do amor por uma mãe” (BACHELARD, 1998, p. 119). Marie Bonaparte, citada pelo filósofo, afirma que para o homem adulto a natureza é “uma mãe imensamente ampliada, eterna e projetada no infinito” (BACHELARD, 1998, p. 119-120).

Desta forma, o ecopoema *Água-vida* conclama, no penúltimo verso, do segundo quarteto, da segunda estrofe, a mãe natureza que é feminilizada. Nele a água recebe a aparência leitosa da metáfora láctea, nas palavras de Bachelard, (1998, p. 121). A água, então, é o “leite que diviniza o seio”; a água-mãe que amamenta sua prole e sacia a fome a sede seus rebentos. E, acima do bem e do mal, acima do pecado humano e das almas pecadoras, “a água é seiva de alma depurada”.

No primeiro quarteto, da terceira estrofe, o clamor poético aromatiza a *Água-vida*, e deflagra as poluições das águas. Afirma que ela nem sempre é perfumada, nem sempre é “de rosas” e muito menos “de cheiro”. Neste sentido, a água se apresentada com as interferências humanas que poluem e profanam a água. Ao dar voz “à água que gato não bebe”, a matéria poética torna a água “dura” para espantar “amores aguados”. Sendo assim, à falta de amor, denominado pelo eu lírico como “amor aguado”, há que se dar um basta com a “água dura”.

A alternativa apresentada pelo eu poético para os “amores aguados” está no segundo quarteto. Nele, são apresentadas possibilidades de estimular o amor “aguado” com alguns solventes do superego (bebidas que excitam o prazer e diminuem as fronteira dos limites), ou

seja, aperitivos e bebidas que estimulam e liberam a libido, tais como: “água de cana” e a “água do vinho”. O termo aguado a que se refere o eu lírico, também relaciona-se à cor morta, sem vida e sem encantos. Água poluída, sem os abundantes seres aquáticos que necessitam do meio líquido para sua existência.

A água de cana é, também, conhecida por cachaça, cana, caninha ou pinga. É uma bebida alcoólica, tipicamente brasileira, obtida pela fermentação e destilação do caldo da cana ou do melaço da cana. De uso predominantemente popular é utilizado por todas as classes sociais. Já a “água do vinho”, bebida conhecida por ser a preferida dos deuses, tem sua origem mitológica em várias nações.

No ocidente, de tradição greco-romana, sua origem é atribuída ao deus Baco, a versão romana do deus grego Dionísio, filho de Júpiter com Sêmele. Diz a mitologia que ele detinha os conhecimentos de preparação do vinho e de várias drogas. Perseguido por Juno, a esposa de Júpiter, seu pai, ele saiu pelo mundo espalhando a cultura da vinha por toda a Ásia, quando se tornou adulto. Dionísio é considerado o deus da libido, da fecundidade, da alegria, do teatro e da natureza. A primazia mitológica, sobre a cultura da vinha e a produção do vinho, remonta, também, às mitologias: egípcias, etruscas, chineses, persas e outros.

Na mitologia cristã os segredos do vinho são creditados ao Noé. Aquele da arca do dilúvio. A história afirma que Noé ao desembarcar da arca, que construiu para salvar os animais e a humanidade do dilúvio, tornou-se agricultor: “começou Noé a ser lavrador da terra, e plantou uma vinha. E bebeu do vinho, e embebedou-se; e ficou nu em sua tenda”, diz o livro do Gênesis.

Essas “águas” sugeridas na matéria poética para espantar “amores aguados”, são estimulantes para alcançar o orgasmo e o prazer culminado na “água do esguicho”. E, depois do prazer das “águas selvagens sem eira nem beira”, o amor não mais “aguado” alcança as “águas dormentes” e as “águas do sono”; lugar em que o prazer e a saciedade encontram guarida.

O filósofo Bachelard afirma que “para a imaginação, tudo o que *escoa* é água; tudo o que *escoa* participa da natureza da água, diria um filósofo.” Para ele “o epíteto da água corrente é tão forte que cria sempre e por toda parte o seu substantivo” (BACHELARD, 1998, p.121). Sendo assim, a natureza da água no ecopoema selmaniano se substantiva na busca de caminhos para seguir rumos, diversificar localizações e modos de existir.

Bachelard conclui que a cor não tem importância: “ela dá apenas um adjetivo; não designa mais que uma variedade. A imaginação material vai imediatamente à qualidade substancial” (BACHELARD, 1998, p.121). Neste sentido, a qualidade substancial das águas

são as “correntes, vindas de longe/água dos montes, águas lacustres/ águas salobras, águas torrentes,/água da goteira, água da fonte”.

No segundo quarteto, da quarta estrofe, o ser poético “naturiza-se” ao poetizar a natureza e poetiza-se “naturizando” a poesia, tomando de empréstimo os termos utilizados por Moreira, (1984 p. 80), quando canta que as “águas que sonham, águas que voam”. Ao humanizar a água, a matéria poética naturiza-se e alcança a capacidade humana e/ou animal de sonhar e de voar. Pois os animais, também, têm a aptidão dos sonhos e alguns do voo. O poema continua o seu discurso e sua performatividade.

O segundo verso se inicia profetizando, por meio do provérbio português, que: “Muita água passará debaixo da ponte...” Esta referência às pontes da existência humana, para as travessias dos rios da vida, nos remete ao filósofo Nietzsche, citado por Walter Kaufmann. 1950:

ninguém pode construir em teu lugar as pontes que precisarás passar, para atravessar o rio da vida – ninguém, exceto tu, só tu. Existem, por certo, atalhos sem números, e pontes, e semideuses que se oferecerão para levar-te além do rio; mas isso te custaria a tua própria pessoa; tu te hipotecarias e te perderias. Existe no mundo um único caminho onde só tu podes passar. Onde levas? Não perguntes, segue-o (NIETZSCHE, 1950, p. 608).

Neste sentido, a voz lírica se exalta no raciocínio imagético da fruição e renovação das águas, cuja correnteza, assim como a voz, o tempo e a memória deságuam em sublimes palavras, que a água “levará segredos, sonhos, pecados/engalfinhados nos porões do tempo”. Sendo assim, a metáfora viva e dinâmica da água, que possui a prerrogativa da purificação anímica e corpórea, que tudo lava e leva; levará, também, os segredos, os sonhos e os pecados, no discurso profético das reflexões e lições que as águas transcrevem de forma concreta, abstratamente e/ou metafórica, como na possibilidade da água levar os segredos mais secretos, aqueles que são intrínsecos e inerentes à condição humana de existir, de sentir e de pensar.

A *Água-vida*, na quinta estrofe, demonstra, no primeiro quarteto, a mutabilidade e a mobilidade humana, que assim como as águas chegam e partem; “peregrinas, seguem o vento/e deixam rastros de muitas viagens”. As águas, assim como a raça humana, são os únicos “seres” que habitam toda e qualquer parte da terra.

O homem está em todos os lugares, pois é o detentor da maior capacidade de adaptação dos víveres deste planeta. E a água por ser a condição *sine qua non* de existência de todas as vidas na face terrestre e o leite que nutre os filhos da terra está, também, em todos os rincões terrestres, como um seio, que alimenta a todos, pois para Paul Claudel, citado por

Bachelard, (2002 p.127, 128), o rio e por extensão a água “É a liquefação da substância da terra, é a erupção da água líquida enraizada no mais secreto de suas dobras, do leite sob a tração do Oceano que mama”.

O ecopoema *Água-vida* segue seu curso, mais uma vez, utilizando da voz manifesta da sabedoria popular, para o seu discurso poético. Vem nos lembrar da imutabilidade do passado e que o passado não modifica o presente e o futuro. O ditado apregoa: “Águas passadas não movem moinhos”. O saber público refere-se ao funcionamento do moinho de água movido pelo vigor e dinamismo da correnteza dos rios que o impulsiona ao funcionamento. Sendo assim, a água na presença do moinho o faz funcionar, mas, depois que o ultrapassa, depois de cumprir a função de movê-lo não pode mais intervir em seu movimento.

Considerando o distanciamento das correntezas que levam as águas para nunca mais retornarem, nos remete ao pensamento do filósofo pré-socrático, da Ásia Menor, Heráclito de Éfeso (540 a C – 470 a C.) quando afirma que: “Nenhum homem pode banhar-se duas vezes no mesmo rio... pois na segunda vez o rio já não é o mesmo, nem tão pouco o homem!”. A água nos recorda da unicidade de seu trajeto que jamais será repassado. Em *Água-vida* essa analogia vem de encontro à vida e seus efêmeros instantes, que devem ser vividos por serem únicos, sem a possibilidade de ‘outra vez’.

Por outro lado, Alfredo Bosi em *O ser e o tempo da poesia* (BOSI, 1997, p.13), afirma que “o agora refaz o passado e convive com ele,” nas imagens que após serem absorvidas são lembradas pelas reminiscências ou pelos sonhos, levando a “coexistência de tempos que marca a ação da memória”.

Neste sentido, a voz poética acrescenta ao provérbio: “Águas passadas não movem moinho”, a possibilidade de que essas águas possam interferir, sobremaneira, no modo de ser e de estar no aqui e agora, pois as águas passadas do ecopoema: “movem lembranças,/carregam saudades,/ deságuam silêncios,/ entornam verdades,” corroborando, assim, o que preconiza Bosi quando afirma que o presente refaz o passado e o incorpora à vida no aqui e agora da existência humana.

Relatora das problematizações, oriundas das intervenções humanas de poluições e catástrofes na natureza, a voz lírica faz eco, poeticamente, ao lamento das águas que devido à agressividade sofrida, quer seja por agrotóxicos; quer seja por dejetos que a contaminam, geram medos e angústias pela destruição que as águas provocam, arrasando localidades, dizimando pessoas, destruindo coisas e a natureza. A mortandade dos peixes é, também, um lamento da matéria poética em que os agrotóxicos levam a morte imbuída nas “águas do leite

que virou mortalha”. Há, ainda, no bojo de *Água-vida* a presença das águas revoltas como sentimentos de muitos, como também, as águas paradas na estagnação humana diante do imponderável circulo da vida e de viver.

As “as águas represadas” são lamentos do rio, onde agricultores, egoístas e inescrupulosos impedem, por meio do represamento, o fluir natural dos rios, impossibilitando que os seus pares possam ter acesso às águas de qualidade e em profusão. O lamento poético, da poetisa baiana, considerada goiana e goianiense, associa o seu pranto aos “gritos” dos mananciais de nossa região: Rio Meia Ponte e Rio Araguaia, principais afluentes da bacia hidrográfica goiana.

O Rio Meia-Ponte, um dos 36 afluentes do Rio Paranaíba, é de importância fundamental para Goiás, por localizar-se no centro-sul do estado. Ele abastece a capital e mais 39 municípios goianos, dentre eles os mais populosos do estado: Goiânia, Aparecida de Goiânia, Anápolis, Senador Canedo e Itumbiara.

De acordo com estimativas do IBGE, em 2016, a densidade demográfica dos municípios abastecidos pelo Rio girava em torno de 3.131 milhões de habitantes, cerca de 48% da população do estado. Estudos apontam que apenas nove municípios, dos 39, possuem coleta e tratamento de esgoto, com exceção de quatro cidades (Goiânia, Cacheira Dourada, Itauçu e Itumbiara), as demais apresentam menos de 65% de coleta e tratamento.

As outras cidades apresentam índices pequenos, ou deságuam o esgoto diretamente no Rio Meia-Ponte, quando não, “em sistemas individuais de tratamento (fossas negras/sépticas) que contaminam o lençol freático e o curso d'água, da mesma maneira” (IBGE, 2016).

O poema *Água-vida* empresta sua voz ao grito do Rio Meia-Ponte, pois de sua origem caudalosa, de águas puras, limpas inodoras e abundantes quase nada mais resta. Sua bacia hidrográfica tem sido dilapidada no decorrer dos tempos por desmatamentos com o intuito de implementar atividades industriais e agropecuárias. Essas atividades comprometem a vegetação nativa, a preservação da fauna e da flora da região: recursos genéticos fundamentais para a qualidade hídrica e o equilíbrio do ecossistema.

O Ministério Público do Estado de Goiás editou um manifesto do órgão com relação à sua atuação na defesa e preservação do Rio Meia-Ponte. Eles afirmam que:

O MPMGO tem acompanhado de perto a instalação de quatro empreendimentos hidroelétricos na Bacia do Meia Ponte (PCH Santa Rosa II, PCH Mota, PCH Chapéu e PCH Cachoeira), que estão em fase de licenciamento e que provocarão impactos ambientais e sociais com as suas instalações.

Somado a este cenário preocupante apresentado, atualmente, a região da bacia do Rio Meia Ponte é uma das mais desenvolvidas do Estado, principalmente no setor de comércio e da agroindústria, por estar próximo a capital, Goiânia. Associadas a estas

atividades econômicas está o surgimento de grandes centros urbanos, aumentando a demanda pelo uso da água para o consumo e matéria-prima. É urgente a necessidade de uma atuação forte e integrada do Ministério Público do Estado de Goiás nesta problemática. É imprescindível a busca pela mitigação das ações degradadoras desta região, de uma cobrança por planejamento e execução de ações pelos órgãos de fiscalização e controle, e da vigilância na implementação das políticas públicas que interfaceiam esta problemática. Isso se faz urgente para que num futuro próximo não se intensifique problemas de abastecimento público e que prevaleça também o múltiplo uso da água a fim de não paralisar o desenvolvimento dessa região importante do nosso Estado.

(http://www.mpggo.mp.br/portal/conteudo/bacia-hidrografica-do-rio-meia-ponte#.W55_RuhKhPY).

Essas ações visam mitigar a dilapidação a que está submetido o Rio Meia Ponte, na região metropolitana de Goiânia e de outras cidades circunvizinhas abastecidas pelo importante Rio. Há ampla preocupação de autoridades e ambientalistas, especialmente, com os resíduos descartados irregularmente às margens do rio, não só resíduos sólidos advindos das construtoras, como também entulhos e outros tipos de poluições.

Com o advento das chuvas esses descartes são arrastados para o curso d'água agravando, ainda mais, a poluição ambiental. Isto ocorre, não só no Rio Meia Ponte, como também em córregos da região, como, por exemplo, nos córregos Cascavel, Anicuns, Caveirinha e outros afluentes. Em Goiás e nas grandes cidades, a maior quantidade de resíduos irregulares encontrados, são detritos de empresas construtoras. Para burlar pagamentos de taxas exigidas para autorizações de descarte no aterro sanitário, optam por desviar do caminho do aterro e executar o descarte em regiões de preservação, às margens dos rios e dos córregos.

São vários os estudiosos, em Goiás, que se preocupam com a degradação dos rios goianos. Dentre eles o professor Horieste Gomes, no livro *Lembranças da terrinha (Campininha)* (GOMES, 2002, p. 25), apresenta relatos quanto à bela hidrografia goiana, especialmente, nos arredores da, então, cidade de Campinas, na década de 1930. Atualmente Campinas é um bairro da capital do estado, Goiânia. Ele afirma que:

A hidrografia, representada pelos cursos d'água – rio, ribeirões e córregos -, que muitos falavam *córrego*, era comandada de maneira imperativa pelo Rio Meia Ponte, que, depois de alimentado pelo São Domingos, entrava impetuoso a noroeste do município, cristalino, profundo e piscoso, para, em seguida, receber outros caudais, a exemplo do Caveiras e seu filhote Caveirinhas, e, principalmente, do Rio Anicuns, já engravado pelo Cascavel. Pela margem esquerda, vindo dos terrenos acidentados do norte, o ribeirão João Leite Ortiz despejava as suas águas no Meia Ponte, que seguia cortando no trajeto do seu curso terras do norte/nordeste e sudeste, avolumando-se com novos afluentes até o seu destino final no Paranaíba (GOMES, 2002, p. 25e 26).

Esse relato demonstra a riqueza e a fluidez da hidrografia dos mananciais de água em Goiás, em especial a do Rio Meia Ponte, um dos itens abordados na ecopoesia *Água-vida*. A

descrição de um passado recente coloca em evidência que as interferências humanas degradaram e destruíram, ao longo dos anos, o Rio Meia Ponte e seus afluentes.

O ecopoema *Água-vida* dando voz ao Rio Meia-Ponte, também dialoga sobre o Rio Araguaia. Nele, o eu lírico lamenta: “Os rios gritam, o Meia-Ponte sofre,/O Araguaia murcha em águas vazias,/ e a sanha insana da ação do homem/ para o planeta, é a gota d’água.” Assim como o Meia-Ponte o Rio Araguaia sofre as interferências do desenfreado desenvolvimento e o grande aumento dos centros urbanos nos caminhos de seus leitos e de seus cursos. O Rio forma uma das principais bacias hidrográficas do centro-oeste.

Os estados de Goiás, Mato Grosso, Tocantins e Pará são banhados pelo seu curso de água e os três últimos têm seus limites demarcados pelos limites do Rio. Sua nascente está localizada em Mineiros (GO) na Serra de Caiapó, próximo ao Parque Nacional das Emas e em Alto Taquari (MT). Tem a extensão de 2.114 quilômetros. Em suas margens estão 28 municípios, sendo: 7 no estado de Goiás, 8 no estado do Mato Grosso, 7 no Tocantins e 7 no Estado do Pará. Juntamente com o Rio Javaé forma a Ilha do Bananal, a maior ilha fluvial do mundo que acomodam os Parques do Araguaia e o Indígena do Araguaia.

Várias ações governamentais têm sido feitas na tentativa de resgatar e preservar o Rio Araguaia, esse patrimônio ambiental do Brasil. Mas, degradações sucessivas e contínuas ameaçaram sua existência nas décadas de 1970. Atualmente, há ações de órgãos ambientais, organizações governamentais e não governamentais na tentativa de reverter o caos em que já se encontra o Rio Araguaia; fonte de grandes e belas inspirações de várias manifestações artísticas. Quer seja na música, nas artes dramáticas (novela) e em documentários.

No que se refere às músicas dedicadas ao importante Rio, destacamos: *Travessia do Araguaia* (Tião Carreiro e Pardiniho) *Araguaia* (Marcelo Barra), *Garça Branca do Araguaia* (Leonardo) e *Canoa Canoa* (Milton Nascimento), *Deusa do Araguaia*, (Bariani Ortencio) e, *Aruanã*, (Eli Camargo) e outras. Uma trama novelística foi inspirada, produzida e filmada em suas margens. Trata-se da novela “Araguaia” da Rede Globo, protagonizada em 2010. Vários documentários registraram fatos, mistérios, devastações, poluições e aventuras no Rio. Dentre eles destacamos: *Camponeses do Araguaia: A guerrilha vista por dentro*, programa Globo Repórter; *Descubra os mistérios de um dos maiores rios do Brasil: o Rio Araguaia*, em 2012, no programa Globo Repórter; *Araguaia Selvagem*, 2010; *Aventura Selvagem*. SBT. 2010 e *Território Selvagem: Araguaia*. SBT. 2007.

Mergulhado na *Água-vida* e no mistério que reside a imensidão poética, o eu-lírico se assombra com a devastação na Amazônia - Pontua que a “fatura de flora/já é passado e

assombra o hoje!” e que “Árvores querem encharcar os caules,/engordar as folhas, alimentar a fauna,/dar água à seca e sobrevivência à vida.”

A voz poética transfere seu lamento para as árvores. Sedentas de vida, vislumbrando o caos pela falta de sua substância mais importante: a água, suplicam qual mãe em busca de alimentos para a sua prole: “querem encharcar os caules/ engordar as folhas, alimentar a fauna/dar água à seca e sobrevivência à vida.” O ecopoema continua seu clamor, não só por elas mesmas: as águas, como também por todos os seres da natureza: os rios, as matas nativas, os peixes, a fauna, a aflora e por fim a terra. E, ainda, por todos aqueles que dependem da água e de sua qualidade para continuarem existindo: “Clamam-se por rios livres,/margens férteis, peixes vivos!/Água que sacie a terra,/que dê de beber à vida”.

O eu-poético encerra seu lamento na súplica pela pureza das águas: “feito água-marinha”; e a transparência “como a água-viva”. Implora, ainda, em chiste, “que a natureza espie/a esperança com água na boca”.

O filósofo Gaston Bachelard em seu livro *A água e os sonhos* (2002, p. 117), pondera acerca da importância do rio na consagração de suas imaginações e da materialidade humana:

Sonhando perto do rio, consagrei minha imaginação à água, à água verde e clara; à água que enverdece os prados. Não posso sentar perto de um riacho sem cair num devaneio profundo, sem rever a minha ventura... Não é preciso que seja um riacho da nossa casa, água da nossa casa. A água anônima sabe todos os segredos. A mesma lembrança sai de todas as fontes (BACHELARD. 2002, p.117).

Neste sentido, o discurso ecopoético da escritora Lêda Selma, em *Água-vida* desnuda e performatiza a *água-vida* de todos os seres da natureza humana e não humana. A *Água-vida*, parte intrínseca e *sine qua non* do rio, se une às vozes humanas e das coisas, na tentativa de louvar, bem dizer e mal dizer; preservar e denunciar aspectos ligados à natureza e em especial às lições que a voz das águas pode nos oferecer. Vozes pontuadas por Zumthor (1993, p. 11) quando afirma que:

A voz se diz enquanto se diz; em si ela é pura exigência. Seu uso oferece um prazer, alegria de emanção que, sem cessar, a voz aspira a reatualizar no fluxo linguístico que ela manifesta e que, por sua vez, a parasita (p.11). Jung também afirma que a evocação dela ‘faz algo brilhar em nós, a nos dizer que realmente não estamos mais sozinhos’ (ZUMTHOR, 1993, p.11).

Sendo assim, a voz das águas leidianas performatiza sua exigência, sua existência e sua presença nas interfaces linguísticas onde mergulha sua essência de ação e reação, ao

encontro do leitor/receptor, oferecendo-lhe motes de reencontros consigo mesmo, como assevera Zumthor:

Não se duvida que a voz constitua no inconsciente humano uma forma arquetipal: imagem primordial e criadora, ao mesmo tempo, energia, configuração de traços que predeterminam, ativam, estruturam a cada um de nós as experiências primeiras, os sentimentos e pensamentos (ZUMTHOR, 1993, p.80).

Neste sentido, a voz da *Água-vida* nos leva a instigar memórias que remetem à reflexão da dependência de todos os seres, humanos e não humanos, da água, fonte não renovável da vida na superfície terrestre. E, por conseguinte, possamos refletir: o que temos feito para sua preservação e conseqüentemente para a preservação da vida no planeta Água?

De acordo com Octávio Paz a atividade poética, que está presente em várias manifestações artísticas e da natureza, como vimos anteriormente no primeiro capítulo: *conceitos de poesia e poema*, pode incitar

conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero. Oração, litania, epifania, presença. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimação, compensação, condensação do inconsciente (PAZ, 1982 p. 150).

Desta forma, é lícito lembrar Hugo Friedrich, quando pontua a importância do olhar poético/artístico sobre “qualquer assunto” e a possibilidade de transformá-los em poesia e em arte. Para ele o artista, como um manipulador da língua e das ideias é capaz de experimentar “os atos de uma transformação, de sua fantasia imperiosa ou do modo irreal de ver um assunto qualquer, pobre de significação em si mesmo” (FRIEDRICH, 1978, p.19).

Sendo assim, tanto Lêda Selma quanto os demais partícipes deste trabalho dissertativo, Yvan Avena, Maria Helena Chein, Alcione Guimarães e G. Fogaça se valem do privilégio, da dedicação e do esmero em lapidar palavras, ideias e imagens para torná-las arte, especialmente as artes poéticas e pictóricas que dão vozes às questões da atualidade, no que se refere à natureza e tudo que dela depende e faz parte. Neste sentido, o mesmo motivo temático que instiga a poetisa Lêda Selma, motiva, também o poeta-pintor, ensaísta, escritor e tradutor Yvan Avena, como será possível no subtítulo a seguir: *A chuva poemática de Yvan Avena*.

2.2 – A CHUVA POEMÁTICA DE YVAN AVENA

Foi possível observar no subtítulo anterior à água, poeticamente explorada em todas as suas nuances, no poema *Água-vida*, da escritora Lêda Selma. O precioso líquido da vida é matéria da arte ecopictórica e eco-poética do escritor e artista visual, francês, Yvan Avena (Marseille - França, 1930. Goiânia - GO, 2015). O pintor-poeta dedicou seus últimos anos de vida à produção lírica, à ilustração, à tradução, à transcrição, à crítica poética e à difusão da poesia brasileira, especialmente a produzida em Goiás. Depois de residir em vários países da Europa e da América Latina, escolheu, a partir de 2005, a cidade de Goiânia-Goiás para viver os últimos anos de sua vida, ao tempo em que ressentia não ter conhecido nossa cidade quando mais jovem. Usufruiu da gastronomia, da hospitalidade e da amizade goianas por mais de dez anos. Tornou-se cidadão goianiense, por força de Lei Municipal.

Seu tempo em Goiás foi dedicado, com afinco, a conhecer a verve poética e artística brasileira, sobretudo as goianas. Nesse período, armou-se de tintas, aquarela, pastel e colagem, mostrou suas performances artísticas nas artes visuais, na poesia, na transcrição da linguagem ilustrativa e na tradução dos poemas da língua portuguesa para língua francesa.

Engenheiro de formação, Avena dispôs-se a apresentar seus talentos literários, poéticos e plásticos, registrando o que captava da poesia. Ilustrava-as com a vida, as cores e a beleza que seus sensíveis olhos eram capazes de enxergar. Em suas obras de arte estão presentes o momento poético de sonhos, do real, do simbólico, do imaginário, da performatividade e do ecocriticismo. Momentos estes oriundos dos autores consagrados na literatura brasileira mormente a goiana.

A poesia, nas releituras de Avena (tradução, transcrição e ilustração), apresenta-se com novas roupagens, com sutil sonoridade de cores, luzes, brilhos e esplendores, em seus diversos signos. A natureza, em seu diálogo com o meio ambiente, como propõe a teoria ecocriticismo se faz presente com flores originalmente criadas, figuras humanas e aves estereotipadas, expressivas e misteriosas frutos de sua imagem criadora e original na forma de ver, transcrever, traduzir e fazer arte.

Avena, de linhas precisas e dinâmicas, realça as cores dos poemas de vários poetas nacionais e de goianos de diversos períodos da evolução literária. Alguns poetas e várias poetisas foram selecionadas por Yvan Avena para intervir sua arte de ilustrar, traduzir, (pois o tradutor, especialmente da poesia, é também um coautor) e transcrever. Dentre eles e elas estão: Ada Curado, Aidenor Aires, Augusta Faro, Brasigóis Felício, Coelho Vaz, Cora

Coralina, Denise Godói, Edmar Guimarães, Elizabeth Caldeira Brito, Gabriel Nascente, Gilberto Mendonça Teles, Heloisa Helena C. Borges, Helvécio Goulart, Itamar Pires Ribeiro, José Fernandes, José Mendonça Teles, Lêda Selma, Leodegária de Jesus, Luiz de Aquino, Maria Helena Chein, Maria Luisa Ribeiro, Miguel Jorge, Neusa Peres, Regina Lúcia de Araújo, Sônia Ferreira e Yêda Schmaltz.

O trabalho artístico e difusor de Avena oportuniza infiltrar na autêntica sensibilidade do universo poético dos autores por ele traduzidos, quer seja para artes plásticas, quer seja para outra dimensão linguística, a tradução para a língua francesa. O eu lírico de inúmeros poetas foram distribuídos, por Avena, desde Goiás, para publicações na América latina e na Europa nos países: França, Suécia, Espanha e Itália. Difundiu, ainda, poemas de autores goianos nas revistas francesas: *Inédit* (Bélgica) *Florilége* (França), *Traces 153* (França) e *Lês Amis de Thalie* (França). Nas revistas *Traces 153* e *Florilége 116*.

O eu ecopoético Yvan Avena no poema/plástico “*Chove*” se apresenta com as características da teoria do ecocriticismo, no que se refere aos recursos da natureza e do meio ambiente, como fonte propulsora de uma consciência universal de crise: “Chove forte/ Uma verdadeira chuva tropical/ Que cai e cai / - Não riam – / De cima para baixo/ Como um rio/ Com peixes alados/ E florestas de feno/ No clarão dos relâmpagos/ Que ilumina/ O *vraoum* do trovão/ Que estala e que vocifera/ Toda a raiva/ E que esgarça as nuvens/ E faz tremer as pedras/ E as ondas vermelhas/ De todos os mares/ Do fundo da terra” (AVENA, Tela/Poema, 2007).

O ecopoema denota uma preocupação com os aspectos éticos e ambientais. O texto poético originalmente em francês foi traduzido para o português pela escritora, poetisa, Heloisa Helena de Campos Borges. Nele, a valorização do imaginário mostra-se como matéria prima para o processo criativo e a reflexão sobre o sentimento, o saber humano, as preocupações a cerca da devastação e das atrocidades advindas das guerras e das atrocidades provocadas pelo homem. Mais que respostas, apresenta questionamentos; sugere interrogações e dúvidas a cerca do ser das coisas e da vida.

De acordo com Maurice-Jean Lefebvre em *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*, (1980. p. 121), a obra busca ir ao encontro da totalidade do universo sem se ater a explicações. E reafirma que essas não são o seu objetivo. Ao contrário: sua existência está relacionada à interrogação das coisas; a uma “tomada de consciência relativamente ao próprio ser das coisas”.

Sendo assim, o poema “*Chove*” de Avena ao interagir na tela, por meio de duas linguagens, nos mostra duas forças, que se abraçam, se fundem e se completam na poeticidade do fazer artístico do pincel, das cores, dos traços, das imagens e da performatividade das palavras.

Mais que respostas, apresentam-nos interrogações quanto aos destinos dos indivíduos, da natureza e conseqüentemente do mundo. Seus matizes e verbos pintam e poetizam a força da água em sua matéria, forma, ação e fluidez contínuas nas comparações das atrocidades no universo advindas das atitudes e insensatezes humanas que desemprega, mata, fere e causam a miséria, com a naturalidade da chuva que a natureza nos oferece e o homem com suas interferências desastrosas a torna perigosa. Transformando-a em uma fonte de destruições da natureza e dos seres vivos humanos e não humanos.

Ecopoema *Chove* nas duas linguagens performáticas de Yvan Avena. Ao lado, à direita, a tradução para o português.

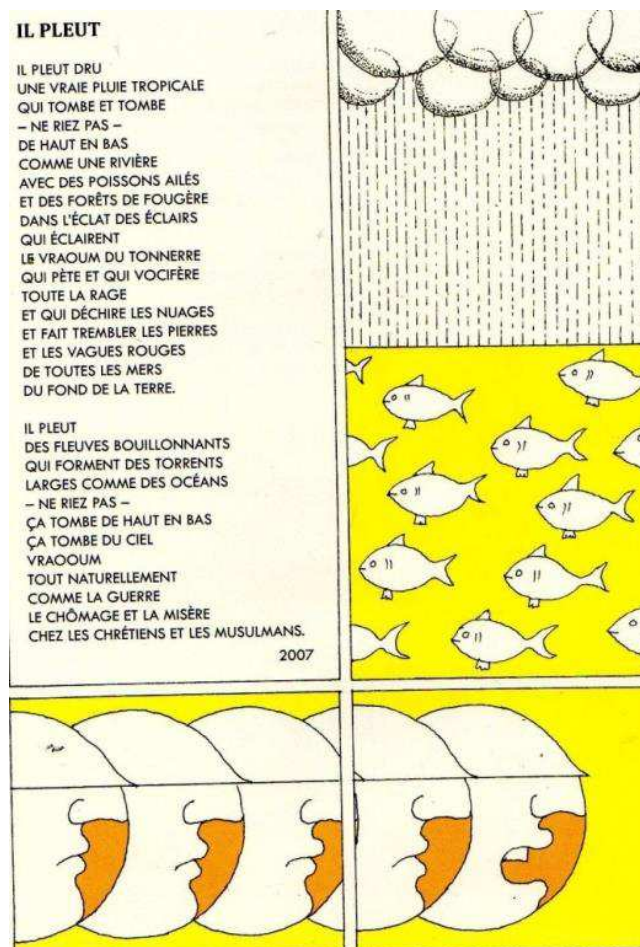


Figura 1 Tela/Poema: Chove, de Yvan Avena, 2007. Técnica: guache e caneta. 30x40 cm. Acervo: colecionador particular (Suécia).

CHOVE

Chove forte
 Uma verdadeira chuva tropical
 Que cai e cai
 - Não riam –
 De cima para baixo
 Como um rio
 Com peixes lados
 E florestas de feno
 No clarão dos relâmpagos
 Que ilumina
 O *vraoum* do trovão
 Que estala e que vocifera
 Toda a raiva
 E que esgarça as nuvens
 E faz tremer as pedras
 E as ondas vermelhas
 De todos os mares
 Do fundo da terra.

Chove
 Rios borbulhantes
 Que formam torrentes
 Largas como oceanos
 - Não riam –
 Isso cai de cima para baixo
 Isso cai do céu
Vraoum
 Tão naturalmente
 Como a guerra
 O desemprego e a miséria
 Entre cristãos e mulçumanos

A água, segundo Bachelard em *A água e os sonhos* (1998, p. 119), é símbolo do instante maternal e do ser feminino. O autor nos remete ao “ciclo da mãe paisagem”, um estudo psicanalítico de Marie Bonaparte referenciado por Bachelard na referida publicação. Para ela “os traços objetivos da paisagem são insuficientes para explicar o sentimento da natureza, se esse sentimento for profundo e verdadeiro.” E continua: “Não é o *conhecimento* do real que nos faz amar apaixonadamente o real. É o *sentimento* que constitui o valor fundamental e primeiro” (1998, p. 119).

Sendo assim, o amor denotado à natureza não se fundamenta em conhecê-la e nem em vê-la, mas, em senti-la e percebê-la em toda a sua plenitude, com a emoção e o sentimento que só ao homo sapiens é dado conhecer. Segundo Bachelard, essa emoção, essa ternura pelos componentes da natureza está além de nós. Está além do real. Para ele diante do sentimento denotado à ela, nós:

Procuramo-la em detalhe, porque a amamos em geral, sem saber o por quê. A descrição entusiasta que dela fazemos é uma prova de que a olhamos com paixão, com a consoante curiosidade do amor. E se o sentimento pela natureza é tão duradouro em certas almas é porque, em sua forma original, ele está na origem de todos os sentimentos. É o sentimento filial. Todas as formas de amor recebem um componente do amor por sua mãe (BACHELARD, 1998, p. 119).

Para Marie Bonaparte, citada por Bachelard (1998, p. 119-120), o homem adulto frente à natureza sente-a como se ela fosse “uma mãe imensamente ampliada, eterna e projetada no infinito”. Para Bonaparte, o sentimento humano percebe a natureza, inconscientemente, como uma *projeção* da progenitora, que lhe deu a vida, o alimento e o aconchego. E acrescenta: “o mar é para os homens um dos maiores, um dos mais constantes símbolos maternos” (1998, p. 120).

Aos absolutistas que ignoram a *realidade psicológica* e sua importância, Bonaparte, citada por Bachelard, acrescenta:

O mar-realidade, por si só, não bastaria para fascinar, como o faz, os seres humanos. O mar canta para eles o canto de duas pautas, das quais a mais alta, a mais superficial, não é a mais encantatória. É um canto profundo... que, em todos os tempos, atraiu os homens para o mar. E Bachelard acrescenta que: Esse canto profundo é a voz maternal, a voz de nossa mãe (BACHELARD, 1998 p. 120).

Neste sentido, a perspectiva materna é a força inesgotável e propulsora da imaginação, que coloca todas as imagens da natureza e, especialmente, das águas no ponto de vista dos afetos. Bachelard (1998, p. 121), defende que as imagens literárias, aquosas e leitosas dos mares, dos rios, das chuvas e dos lagos estão associadas às metáforas lácteas. Para ele o símbolo *insensato* associa-se ao leite materno que nos alimentou e nos proporcionou viver.

O filósofo acrescenta, ainda, que todo líquido, tudo o que flui é, para a imaginação material, a água e, conseqüentemente, “tudo aquilo que escoar participa da natureza da água, diria um filósofo” (1998, p. 121). Portanto, a água propulsora das chuvas, resultado do movimento das estações, torna-se ameaça, mas, também, esperança, alegoria e metáfora para a existência da humanidade e da natureza não humana.

Neste sentido, as vozes poéticas de *Chove*, de Avena, e *Água-vida* de Lêda Selma, transfiguram o escoamento da vida. Pois não se trata, tão somente do “escoar da natureza” como “diria o filósofo”, mas, do escoar da própria vida humana e não humana na face da terra. À água é creditada a possibilidade da existência de todos os seres, e, à poesia cabe a transfiguração e a riqueza dos fatos nas metáforas e figuras que só à ela cabe traduzir, imbuir e transformar em palavras.

A água, na poética de Edgar Poe, citado por Bachelard, é *substância* que impregna-se da dor humana (1998, p. 56), e que se escurece pelas sombras materiais que absorve. Assim como na poética de Poe, o poema *Chove* de Avena, assim como o *Água-vida* de Lêda Selma, estão impregnados de dor, indiferença, miséria e morte.

Na voz lírica de *Chove*, a precipitação da chuva, de grande densidade e volume, produz “ondas vermelhas” carregadas de aflição, agonia, sangue e lágrimas que alcançam “todos os mares” e no “fundo da terra”. Sob ela os “rios borbulhantes” de torrentes largas como os oceanos, escorrem, “tão naturalmente como a guerra o desemprego e a miséria entre os cristãos e mulçumanos” (AVENA, 2007, tela/poema). E a água, assim como a humanidade segue, indiferente, seu caminho: o da água rumo ao mar; e o da humanidade rumo às atrocidades indiferente ao curso que a vida leva.

A água como símbolo de criação, vida, morte e renascimento é, antes de tudo, linguagem em movimento, numa ação performática da existência humana e não humana. Segundo Gaston Bachelard, em *A água e os sonhos* (1998, p. 58); a água além de ser incessante produção de forma, é “uma fonte das forças imaginantes da nossa mente” (1998, p. 58). Sendo assim, a primeira força imaginante, segundo o pensador, dá vida à causa formal; a outra força desenvolve a causa material, conceitos que são defendidos como indispensáveis a um estudo filosófico completo da criação poética.

O termo chuva origina-se do latim *pluvial*, fenômeno meteorológico advindo das nuvens, por meio de gotas de água, líquidas ou sólidas (granizos) que se precipitam em direção a terra ou ao mar. A condensação dos vapores de água é uma das responsáveis por acrescer às pequenas gotas o volume de água, em que a chuva se forma e se precipita sobre a superfície terrestre.

Dentre outros fatores, que aumentam o volume de água da chuva, há o processo denominado “coalescência” que é a captura de uma gota por outra menor, em sua queda, transformando-a em dimensões maiores. Há chuvas que não abordam a superfície da terra.

A este fenômeno dá-se o nome de virga. Ele ocorre em localidades em que os períodos de ar seco e estiagem provocam a evaporação da água antes que ela atinja o solo. A chuva é fator preponderante para o ciclo hidrológico. Sua presença e frequência determinam a umidade do ar e a sensação térmica do ambiente.

Culturalmente a chuva é vista de diferentes formas pelo universo. Há localidades que a consideram motivos de júbilo e de *relax*. Em outras devido a sua escassez, quando surge provoca, também, exultação e, ainda, contentamento; melhorando, assim, o humor dos habitantes, como é o caso da Índia.

No desértico país da República do Botswana o reconhecimento de sua importância para a economia da região, fez com que designassem à moeda local o nome de “pula” que no idioma tsuana quer dizer “chuva”. Devido à concentração de substâncias químicas, tais como ozônio, presente nos relâmpagos, óleos expelidos pelas plantas e bactérias, presentes no solo; a chuva exala um odor característico despertando alquimias em muitas pessoas.

O ecopoema/pictórico *Chove* de Yvan Avena inicia-se com a afirmativa de que “chove forte/Uma verdadeira chuva tropical/Que cai e cai/De cima para baixo/Como um rio...”. “Uma verdadeira chuva tropical” (AVENA, 2007, tela/poema). Neste sentido, a voz lírica evidencia uma das forças da natureza de maior impacto entre os seres. Se por um lado os organismos vivos dependem da água para a sua sobrevivência, por outro lado, com já abordado anteriormente, pode causar tragédias, destruições, arrasar plantações, pontes, construções e comunidades, especialmente em casos de deslizamentos de terra e inundações.

A chuva tropical, referida no poema em questão, caracteriza-se por apresentar intenso volume de água com ventos fortes, tempestades, ciclones enchentes, etc. Ela ocorre, normalmente, próxima aos trópicos, como o próprio nome indica: “Chuva tropical”.

O eu lírico ao utilizar-se, frequentemente, da paródia, da sátira, de chistos e de alegorias, humaniza a voz das águas e da natureza. Elas, nas palavras poemáticas, se rebelam contra as atitudes extremas do ser humano que causam o caos no meio ambiente e em seus semelhantes. O ecopoema relaciona a chuva a um rio que cai: “De cima para baixo”, cuja força, volume e intensidade provocam “O *vraoum* do trovão/Que estala e que vocifera/Toda a raiva/E que esgarça as nuvens/E faz tremer as pedras/E as ondas vermelhas/De todos os mares/Do fundo da terra” (AVENA, 2007, tela/poema).

No plano retórico, o ecopoema aveniano *Chove* de versos livres, sem compromissos com métrica única, apresenta-se numa contagem que varia de 1 a 11 sílabas métricas, sendo 108 na primeira estrofe e 54 na segunda, perfazendo o total de 162 sílabas métricas, distribuídas no poema *Chove* da seguinte forma:

Tabela 4 – 1ª Estrofe: versos e sílabas métricas do poema *Chove* de Yvan Avena

ORDEM	VERSO	SÍLABAS MÉTRICA (QUANT.)
1º	Chove forte	3
2º	Uma verdadeira chuva tropical	11
3º	Que cai e cai	3
4º	- Não riam –	2
5º	De cima para baixo	6
6º	Como um rio	3
7º	Com peixes lados	5
8º	E florestas de feno	6
9º	No clarão dos relâmpagos	6
10º	Que ilumina	3
11º	O <i>vraoum</i> do trovão	5
12º	Que estala e que vocifera	6
13º	Toda a raiva	4
14º	E que esgarça as nuvens	5
15º	E faz tremer as pedras	6
16º	E as ondas vermelhas	6
17º	De todos os mares	5
18º	Do fundo da terra.	5
TOTAL	18	108

Tabela 5 – 2ª Estrofe: versos e sílabas métricas do poema *Chove* de Yvan Avena

ORDEM	VERSO	SÍLABA MÉTRICA (QUANT.)
1º	Chove	1
2º	Rios borbulhantes	5
3º	Que formam torrentes	5
4º	Largas como oceanos	6
5º	- Não riam -	3
6º	Isso cai de cima para baixo	9
7º	Isso cai do céu	5
8º	<i>Vraoum</i>	1
9º	Tão naturalmente	5
10º	Como a guerra	3
11º	O desemprego e a miséria	8
12º	Entre cristãos e mulçumanos	3
TOTAL	12	54

Tabela 6 – frequência de sílabas métricas no poema *chove* de Yvan Avena

SÍLABAS MÉTRICAS (QUANT.)	FREQUÊNCIA		TOTAL
	1ª estrofe	2ª estrofe	
1	-	2	2
2	1	-	1
3	4	2	6
4	1	-	1
5	4	4	8
6	7	1	8
7	-	-	-
8	-	-	-
9	-	1	1
10	-	-	-
11	1	-	1

A tabela destaca que a predominância de sílabas métricas apresenta-se em versos Pentassílabos ou Redondilha Menor, com 5 sílabas poéticas, e Hexassílabos ou Heróicos Quebrados, ou seja, aqueles que possuem 6 sílabas poéticas.

O ritmo auditivo, cadenciado de versificação irregular, no ecopoema aveniano, mostra-nos uma chuva duradoura e devastadora, “Que cai e cai”. A voz lírica apresenta alguns princípios que constituem artifícios para delinear a eloquência de persuasão poética. Seu canto ecoa, em vários recursos estilísticos de linguagem, para enfatizar a força do ecopoema *Chove*.

Na primeira estrofe a aliteração se faz presente como um recurso de convicção da voz poética. Nela, há o destaque da insistente e pesada chuva tropical “Que cai e cai”. E, ainda, na segunda estrofe ela mostra-se em: “Isso cai de cima para baixo/Isso cai do céu”. O som da natureza é apresentado na figura onomatopeica que mostra “O *vraoum* do trovão/Que estala e que vocifera/Toda a raiva...” O aspecto conotativo do gênero lírico, utiliza-se das figuras: metáfora, chiste e paradoxo em: “Tão naturalmente/Como a guerra/O desemprego e a miséria/Entre cristãos e mulçumanos” (AVENA, 2007, tela/poema).

A onomatopeia é uma figura de linguagem que se utiliza de vocábulos para a representação de barulhos, ruídos e sons naturais advindos da natureza, das coisas, dos fatos e das pessoas. É uma técnica de junção de palavras ou fonemas na tentativa de simular as “vozes” dos sons quando são emitidos. As onomatopeias, presentes no ecopoema *Chove*, reproduzem os brados dos trovões e seus raios luminosos, que são belos conquanto perigosos. Eles se revestem de sua força e pujança para adentrar o espaço aéreo, terrestre e aquático para mostrar sua fúria aos humanos e à natureza. Os trovões podem destruir e arrasar tudo e todos que estão em seu caminho, como ocorre no ecopoema quando: “O *vraoum* do trovão/Que

estala e que vocifera/Toda a raiva/ E que esgarça as nuvens/E faz tremer as pedras/E as ondas vermelhas/De todos os mares/Do fundo da terra”.

Aos adeptos radicais das ciências exatas, aos céticos e aos racionalistas os números são apenas valores numéricos, que servem para indicar quantidade. Contudo, há os numerólogos, místicos e/ou esotéricos, que consideram as simbologias e os aspectos subjetivos adjacentes aos algarismos, como já foi apresentado anteriormente. A esses, os números são instrumentos para análises performáticas, para a aquisição de conhecimento e de autoconhecimento.

A numerologia, desde os primeiros matemáticos, como o filósofo grego Pitágoras (que não era numerólogo, sim estudioso da metafísica numérica), tem sido muito desenvolvida. Considerada uma pseudociência ela utiliza-se de uma sistematização metodológica e de técnicas divinatórias, sob a influência da cabala que apresenta-se como uma doutrina vivificante que fecunda todas as outras. Para ela, tudo o que existe tem uma razão de ser.

Graças à numerologia é possível adentrar no significado interno dos números, em busca de uma sintonia e de uma vibração, pois, de acordo com os estudiosos, todos os nomes, letras, frases, números de versos e de estrofes, no caso dos poemas, possuem essa vibração e uma simbologia que desencadeiam significados inerentes aos dígitos evocados. Neste sentido, a ciência e a literatura tem tido influências da numerologia. As suposições apresentadas por ela são motivos de pesquisas e estudos por parte de cientistas, na tentativa de buscar explicações racionais para as afirmativas numerológicas.

Neste contexto, a matéria ecopictórica de Avena, apresenta-se nas duas estrofes poéticas: 18 versos na primeira, e 12 na segunda. A revista *Superinteressante*, de abril de 2017, aponta o numeral 18 como o “símbolo da vida”. Para os cabalistas e a cultura judaica ele representa a palavra “Chai” cujo significado é “vivo”. Na cultura muçulmana o número é considerado sagrado. Os que utilizam a doutrina sufismo, creem em sua força religiosa. Na cultura hebraica sua importância está associada às orações. Entre eles o número dezoito equivale ao Shemonê Esrê, que enumera dezoito bênçãos.

Para o deus Odin, da cultura nórdica, sua relevância se associa à sabedoria. Aquela cultura criou para o seu povo 18 princípios a serem seguidos para que possam alcançar a almejada sabedoria. Neste sentido, a voz poética, de forma chistosa, apresenta nos dezoito versos os “princípios”, ou seja, as consequências da ignorância do homem no quesito respeito à natureza.

Quanto à simbologia do número doze, que já foi apresentada anteriormente na análise do ecopoema *Água-vida* da escritora Lêda Selma, podemos aqui destacar o seu aspecto religioso de ser um, dentre os 22, dos “poderes de Deus”. Ele representa o sofrimento para o alcance de uma ascensão espiritual, marca, ainda, sua representatividade no caminho da busca de uma visão profética. Demonstra que mesmo em meio ao caos e às atrocidades vigentes no planeta, “Como a guerra/O desemprego e a miséria/Entre cristãos e mulçumanos”, podemos vislumbrar esperanças. E, que, poderá haver perspectivas se ações adequadas forem feitas para salvaguardar a água, os seres, as coisas e a humanidade.

O escritor Gilberto Mendonça Teles em *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*, (2010, p. 89), afirma que:

Toda leitura de poemas não deixa de ser um tanto *autobiográfica*, naquele sentido em que Georges Gusdorf decompõe etimologicamente o termo autobiografia, vendo nele o prefixo Auto (a referência a si mesmo), os radicais Bio (à vida pessoal do poeta) e Graphein (à escrita, a expressão de uma verdade particular). Neste sentido, todo poeta inscreve um pouco de sua vida nos seus poemas. O problema está em saber ler (descobrir) esses possíveis traços vitais (TELES, 2010, p. 89).

Sendo assim, o poeta Yvan Avena, cuja formação acadêmica é engenharia, e, conseqüentemente lida, especialmente, com as questões numéricas, demonstra ter sido “inscrito” autobiograficamente no seu poema, onde o eu lírico, por meio de “Auto”, fez-se representar “quantitativamente” nas sílabas métricas, 162 (sendo 108 na primeira estrofe e 54 na segunda). Este número, de acordo com a “*enciclopedia de los números naturales*”, simboliza a matemática básica e avançada.

Representa, ainda, a informática, a numerologia, e os códigos e imagens (matéria intrínseca da área de formação do autor: a engenharia). A seguir as representações imagéticas e de códigos do número 162 representado pela versificação métrica do ecopoema *Chove*.

Figura 2 Representações imagéticas e de códigos do número 162

Código Morse	Código de Barra	Código QR
.-... -... ..--	 1629	

As imagens e os códigos representados na figura 2 são resultantes do número de sílabas métricas do ecopoema (162)¹.

Relacionado ao ritmo, um dos recursos estilísticos em que as sílabas poéticas dos versos são divididas em períodos uniformes distribuídas em tempo e intensidades alternadas, o código Morse, desenvolvido em 1835 pelo pintor e inventor Samuel Finley Breese Morse, é formado por um sistema de combinações binárias que representam letras, números e sinais gráficos, para comunicação à distância.

O Código de Barras, recurso criado e utilizado pelo capitalismo, que neste corpus está representado poética e imagetivamente por *Chove* nas analogias às catástrofes e atrocidades humanas em busca da soberania de um país sobre outro e, ainda, os embates entre os homens em busca do vil metal, representado pelo consumismo exacerbado, no imaginário associativo do Código de Barras ao eco poema *Chove*.

Outro recurso, relacionado ao consumo, é o Código QR (do inglês *Quick Response* que em português equivale à resposta rápida) é um código bidimensional, criado inicialmente para catalogar peças na produção de veículos, oferece a possibilidade de ser escaneado pelo celular com câmera, atualmente para gerenciar controle de estoque em indústrias e outros objetivos, para o alcance do desenvolvimento e para agilizar os procedimentos relacionados às vendas, ao comércio, ao consumo.

Todas essas tecnologias, cada uma em seu tempo com seus objetivos específicos, levam ao avanço da humanidade rumo ao desenvolvimento, à tecnologia e às interatividades. Será possível relacioná-las com as consequências que a voz eco poética clama? Será possível que interfiram na chuva que “cai do céu/*Vraoum*/Tão naturalmente/Como a guerra/O desemprego e a miséria”? Será possível? Eis uma das questões a que a voz eco poética propõe em sua forma de existir.

O eu lírico utiliza-se da figura de linguagem, a onomatopeia (cujo conceito foi formulado anteriormente), para performatizar o poema. A “figura de palavra” é utilizada, ora para refletir o “clarão dos relâmpagos/ que ilumina/O *vraoum* do trovão”, ora para designar o som do ruído de águas torrentes que caem do céu: “Rios borbulhantes/Que formam torrentes/Largas como oceanos/-não riam-/ Isso cai de cima para baixo/Isso cai do céu/*Vraoum*/Tão naturalmente/Como a guerra/O desemprego e a miséria/Entre cristãos e mulçumanos” (AVENA, 2007, tela/poema).

¹ Os avanços tecnológicos da atualidade vêm lembrar-nos das possibilidades criativas e de invenções dos seres humanos para o desenvolvimento técnico da humanidade. Neste caso, destacamos as descobertas científicas que se relacionam ao número 162. São eles: código Morse, código de barras e código QR.

A representação ecopictórica de Avena apresenta-se numa perspectiva esperançosa de que é possível, ainda, ao homem a esperança, de após o sofrimento a que está exposto, possa ter, quiçá, a salvação do universo se as atitudes humanas perante a natureza fossem revistas. Senão as tecnologias, a que nos referimos acima, servirão para além do desenvolvimento... para o acúmulo de resíduos de todas as espécies, que poluem e destroem nosso lar, a nossa cor local e fundamentalmente comprometam o planeta terra, ou seja, o chão que habitamos.

Neste sentido, o texto eco-poético/pictórico de Yvan Avena performatiza a voz da natureza e dos homens com suas agonias, seus sofrimentos e anseios. Por meio de duas vozes apresenta um discurso, “tão naturalmente”, para a reflexão da vida no mundo, inclusive o tema da guerra, do desemprego, da miséria, da desarmonia entre os homens, especialmente “entre cristãos e muçumanos”.

Discórdias que dizimam os povos: homens mulheres, crianças e a natureza, não só “entre cristãos e muçumanos”, mas, sobretudo na Síria, cuja guerra civil, é travada há mais de sete anos, no Sudão, na República do Congo e no vizinho país Paraguai, onde a guerra provocou o maior infanticídio da América Latina, conforme atesta (STUCCHI, 2018, *Diário da Manhã*, 02/09/2014, p. 5).

Naquele dia de batalha houve a morte de cerca de duas mil pessoas, sendo a maior parte composta por crianças. Da mesma forma, na atualidade, o estado islâmico se vangloria em postar vídeos em que crianças-soldados, com menos de dez anos, matam os reféns da guerra, dita santa.

O eu lírico de *Chove*, além de refletir sobre as guerras reflete, ainda, sobre outras violências ocasionadas pelo homem, pseudocivilizado, como as queimadas; clamor poético evidente no verso: “E florestas de feno/ No clarão dos relâmpagos” (AVENA, 2007, tela/poema). Assim, o poema *Chove* personifica a dor provocada pela selvageria humana que marca a vida, a morte e obstrui a natureza de seguir seu caminho de equilíbrio, de paz para o planeta Terra, e para todos os seres vivos inclusive os (ir)racionais homens que nele habitam.

2.2.1 – CHOVE NOS MATIZES DE AVENA

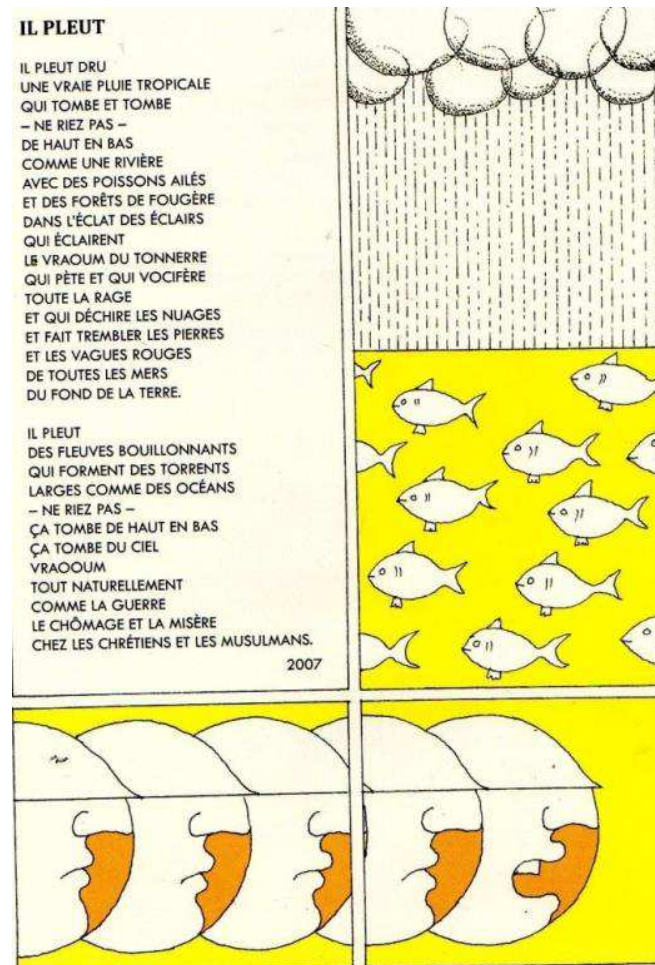


Figura 3 Tela/Poema: Chove de Yvan Avena, 2007. Acervo: colecionador particular (Suécia).

A água é inspiração para a manifestação de vários artistas de todas as épocas e estilos. Dentre muitos, analisamos neste corpus as obras ecopoéticas de Lêda Selma e de Yvan Avena (sob as égides literária e pictórica). Avena utilizou o tema em seu poema/tela, já analisado anteriormente, no seu aspecto poético, no que se refere às palavras líricas que compõem o poema ilustrado de Yvan Avena. Assim é que se propõe agora, a analisar os aspectos pictóricos da referida tela/poema, em destaque na figura 3, acima.

A obra ecopictórica *Chove* exprime, por meio da torrente de água, causas e consequências da angústia dos seres humanos (considerando as cinco figuras pálidas, esquálidas e difusas); dos seres não humanos (os peixes) em gritos expandidos na tela; na simbologia das palavras em versos transcritas em caixa alta, como um pedido, ou melhor, um grito de socorro do eu lírico, que esgarça sua voz para contar as dores, angústias e desesperos dos seres vivos e da natureza.

Na matéria ecopictórica, em epígrafe, os treze peixes alados, fora de seu *habitat* natural - a água; tentam resistir à extinção, em um ambiente cada vez mais poluído, inodoro, inóspito, ineficaz e, neste instante, inexistente, pois sequer há água para imergirem seus corpos ávidos de vida, de movimentos e de adequações naturais.

A simbologia numérica nos proporciona uma associação. Considerando a presença dos “treze” peixes alados, retratados na obra aveniana, elas representam uma desarmonia sobre o equilíbrio universal. É essa a proposta da numerologia para a existência desse numeral.

O treze, desde a Antiguidade Clássica está associado ao azar e aos maus agouros. Há pessoas que temem esse número, como o “diabo foge da cruz” (no ditado popular). A esta fobia dá-se o nome de triscaidecafobia. O livro *Apocalipse das Escrituras Sagradas* (Capítulo 13) refere-se ao anticristo e à besta. Outra referência bíblica diz respeito aos integrantes da Última Ceia, em que os apóstolos em número de doze, somados à presença de Jesus perfaziam o total de treze. Diz a lenda que naquela reunião apostólica, dos treze, Judas Iscariotes traiu Jesus.

Narra outra lenda que doze deuses foram convidados para um banquete. O deus do fogo foi excluído do convite. Comparecendo ao banquete, e, revoltado pela exclusão, iniciou uma batalha que finalizou por destruir o deus solar - o preferido entre todos.

Outra referência aos azares provocados pelo numeral treze, diz respeito às cartas de tarô. Nela, o número treze está relacionado à morte. Assim como na obra ecopictórica de Avena, onde os peixes não sobrevivem fora de seu habitat natural – a água. Já nas cartas a simbologia “morte” se associa à renovação, ao fim de um ciclo de vida para início de outra etapa. O que na obra esta possibilidade está descartada.

As lendas e mitos, que ora analisamos, vêm corroborar a negatividade do número treze que, presente na obra ecopoética/pictórica *Chove de Avena*, demonstra a dura realidade do planeta e seus habitantes, assim como a desesperança em um futuro melhor, quiçá mais promissor, justo, harmonioso.

As figuras humanas, em número de cinco, cujos personagens sem olhos, porquanto sem visão, estão inicialmente mudos silentes e ao final um deles ecoa sua voz ao mundo. Assemelha-se aos políticos, por ocasião das promessas eleitoreiras. Sem se importarem com a realidade, visto não terem olhos, usam a voz pra enganar.

De igual forma agem aqueles que governam, os que ditam as normas e as ordens a serem seguidas, sem se envolverem com a realidade circundante. Como, também, ocorre com

os burocratas, dirigentes e mandatários que determinam “Tão naturalmente”: “a guerra/O desemprego e a miséria/Entre cristãos e mulçumanos”.

Na simbologia dos números, a figura humana, na pintura, é concebida em número de cinco. Esse numeral, associado ao homem e sua anatomia, refere-se aos dois braços, duas pernas e um tronco. Está associado, ainda, ao sofrimento, pois foram nessas partes do corpo que Jesus foi açoitado, torturado e crucificado, o que originou as “cinco chagas de Cristo” como símbolo de dores e de sofrimentos.

O numeral está relacionado, ainda, aos cinco órgãos dos sentidos: audição, paladar, olfato, tato e visão; aos cinco dedos das mãos, e, ainda, ao centro e à harmonia por ocupar a posição central entre os números 1 (um) ao número 9 (nove). Para os chineses, o cinco, tem a representatividade da cruz e do equilíbrio por ser a soma entre yin (dois) e yang (três).

Na religião do Islamismo o número está relacionado aos cinco pilares fundamentais aos seres humanos: Shahada (fé), Zakat (caridade), Salat (oração), Haji (peregrinação) e Sawm (jejum). Em várias culturas a estrela de cinco pontas é o amuleto da sorte; enquanto o pentagrama, também de cinco pontas, é um talismã mágico para muitos povos. Um dos símbolos da fé islâmica o Hamsá (Mão de Fátima) que para eles significa literalmente o número cinco. O objeto: uma mão estendida com os cinco dedos espalmados é utilizado como um amuleto que afasta energias negativas, mau olhado, etc. Acreditam que o talismã traz sorte, felicidade e fortuna aos que o utilizam.

De acordo com a enciclopédia virtual Wikipedia, no que se refere ao amuleto Hamsá, ou a mão de Fátima:

Existem evidências arqueológicas do uso da hamsá como um escudo contra o mau-olhado já antes do Judaísmo e do Islã. Há indícios de que a hamsá seria um símbolo fenício, associado a Tanit, deusa-chefe de Cartago cuja mão ou vulva afastava o mal.

Posteriormente, o símbolo foi adotado pela cultura árabe, que o passou para os judeus. A *chamsa* também aparece no Budismo; é chamada de *Abhaya Mudra* e possui conotação semelhante à descrita, significando a dissipação do medo.

Atualmente, defensores da paz no Oriente Médio têm usado a chamsá. O símbolo lembraria as raízes comuns do judaísmo e do islamismo. Nesse caso, não seria mais um talismã contra o mau-olhado, mas um símbolo de esperança de paz na conturbada região (WIKIPEDIA, 07/09/2014).

Sendo assim, em contraponto com as desesperanças analisadas no ecopoema anteriormente, *Chove*, pode vir de encontro aos objetivos místicos do uso do amuleto. Apresenta-se, por sua vez, como uma voz ou um símbolo de esperança e de paz na conturbada região do Oriente Médio, onde os “Rios borbulhantes/Que formam torrentes/Largas como

oceanos” que “cai do céu/ Vraoum/Tão naturalmente/Como a guerra/O desemprego e a miséria/Entre cristãos e mulçumanos” (AVENA, 2007, tela/poema).

Na cromaticidade das cores e no imaginário coletivo, os matizes amarelos, amplamente utilizados pelo eu pictórico, associam-se ao luxo, à nobreza e à inteligência. Representam: a moeda, a riqueza e o ouro. Mas, contrastando ou ironizando: o eco poema/cartaz performatiza o amarelo como gritos de dor e de angústias. Nele, apenas um, dentre os cinco indivíduos, consegue soltar sua voz para denunciar e clamar pela igualdade, pelo respeito às diferenças e pela sobrevivência frente às catástrofes advindas das guerras, da insensatez, da morte prematura e da cegueira oportuna dos dominantes.

O amarelo, predominante nas obras de Yvan Avena, poderia, ainda, simbolizar a luz, o calor, o sol, o verão, a felicidade e a prosperidade como usualmente é usada. Mas, não... Neste eco poema-pintura o eu lírico-pictórico metaforiza um grito de alerta e de atenção, assim como nos semáforos, que (des)humanizam as cidades e o trânsito cada vez mais caótico nos grandes centros, em um mundo em que os povos se multiplicam e se globalizam em várias faces e em várias indigências. Nos sinaleiros das metrópoles urbanas o amarelo precede o vermelho, como um aviso e um alerta, que antecede o “Pare”, simbolizado pela cor vermelha.

Nesta perspectiva, o eu lírico apresenta uma advertência às atitudes do homem frente à natureza e a seus pares. O amarelo simbolizando o momento que precede o vermelho (pare), leva-nos a inferir que o eu lírico sinaliza que deve-se ter atenção. É preciso estar em alerta e permitir que o outro siga, ou seja: que a vida tenha tempo de prosseguir seu rumo e destino de viver.

A cor laranja, também, presente na tela aveniana, é o resultado da fusão das tonalidades amarela e vermelha. Apresenta-se como um pano de fundo das pálidas imagens das figuras humanas sem visão, sem perspectivas e sem esperanças. Se por um lado, a cor representa a luxúria e a infidelidade, pois segundo historiadores, as vestes de Dionísio ou Baco, o deus do vinho (com visto anteriormente) eram alaranjadas, em suas buscas pelo equilíbrio, promovia orgias para os romanos.

Por outro lado, a cor laranja simula renúncia aos prazeres, por isso é a cor utilizada pelos monges budistas. Na tela, como pano de fundo, demonstra o alheamento da simbologia cromática às figuras humanas, como um não pertencimento, um alheamento aos seres pictoricamente retratados.

A tela que compõe o eco poema de Yvan Avena e vice-versa mostra o que o poema reforça: as interferências humanas no ecossistema e nos relacionamentos entre homem versus natureza, e, as atrocidades advindas desta desajustada e desequilibrada relação, ou seja:

inundações, mortes, guerras, fome, crueldades, indiferenças, desapegos com relação aos sofrimentos do outro, ganâncias e misérias.

CAPÍTULO III

3. A COLHEITA, A RENOVAÇÃO, O FORNO E A METRÓPOLE DESVAIRADA

3.1 – O MITO DA SOLITUDE

Outra voz que surge nos caminhos ecopoéticos a que nos propomos com este trabalho é o da poetisa Maria Helena Chein, natural de Goiânia-GO, a elogiada e premiada escritora recebeu os Troféus: *Tiokô*, da União Brasileira de Escritores de Goiás - UBE, 1986; *Goyazes Bernardo Élis*, contos, 2002 e as Medalhas: *Mulher destaque*, 1993 e *Leodegária de Jesus*, poesia, 1998 do Conselho Estadual de Cultura. Chein representa as tessituras secretas do ser feminino envolto na terra. Traduz em sua produção o imaginário e a performatividade. O título do livro *Amor solto na terra* (Kelps, 2004), se inscreve nas teorias do ecocriticismo. Nele há a presença de poemas cuja preocupação ecológica se faz presente.

No texto constante na continuidade da capa (orelha) do referido livro, a escritora Lêda Selma, cuja produção poética foi apresentada anteriormente com o poema *Água-vida*, em seu “*Inventário poético de Amor solto na terra*”, manifesta-se a respeito da voz lírica de Maria Helena Chein:

O fazer poético espolia a alma e transforma a palavra em cálice e lavas, em cetim e corda. É o momento da depuração, de expurgar miasmas, de catalogar esperas e cansaços. E Maria Helena sabe disso. E sabe também que, enquanto o poeta fia a metáfora, a dor faz adormecer o medo. Enquanto o poeta rastreia seus restos e cinzas, a solidão se refugia nas entrelinhas do verso. Enquanto o poeta sucumbe às angústias das paixões insepultas, o passado expõe mistérios indecifráveis. Enquanto o poeta se rende ao queimor das paixões embrionárias, o amor desenha suas trilhas de fogo. E então nasce o poema: feito lírio alvorecido no pântano. E é nesse labor exorcista de simbiose e catarse que ela, a poeta do *Amor solto na terra*, libera suas *maria e helenas*, ora alçando-as ao calabouço, ora ao paraíso, ora confinando-as à alcova ou ao sepulcro (CHEIN, 2004, Orelha).

Assim sendo, o eu poético de *Amor solto na terra* carpina versos, que nos remete ao poeta português Fernando Pessoa. Para ele a poesia “*não tem importância*” (PESSOA, 2009, p. 62). Pessoa defende que a poesia não tem compromissos com a verdade e menos, ainda, com a realidade. Assevera: “Se escrevo o que sinto é porque assim diminuo a febre de sentir: o que confesso não tem importância, pois nada tem importância. Faço paisagens com o que sinto. Faço férias das sensações” (PESSOA, 2009, p. 62). E assim, escrevendo o que sente o eu lírico diminui sua “febre das sensações”.

A autora apresenta-nos paisagens de arte na busca do autoequilíbrio e do bem estar com suas emoções. Filósofa poeticamente com os melindres da existência humana, das interações, da natureza e do cosmo, temas presentes nas ecopoemas contidas na referida obra.

A voz lírica utiliza-se de recursos de polissemia da linguagem, por meio de seus enigmas, matizes e mistérios. Confere clamor aos silêncios e às indagações. Cônsua da provisória existência, questiona, de forma lúdica e chistosa, as adversidades da vida e a presença humana relacionando-a com o meio ambiente num eficiente e plural jogo de vocábulos, versos e expressões.

O escritor Emílio Vieira, manifestou-se sobre o clamor poético de Maria Helena Chein no prefácio da referida publicação (CHEIN, 2004, p. 9):

Ler os poemas de Maria Helena Chein é ler a própria Maria Helena Chein(ha) de poesia, é ler sua poesia helênica de (in)contida paixão transformada em símbolos de desejos incontidos: é ler a mulher em suas tessituras secretas, é ler o feminino em suas entranhas transcendentais, é ler a fêmea, em seu amor solto na terra, como ventania que varre esta porção do cosmos dominado pelo poder do amor (CHEIN, 2004, p. 09).

A voz lírica de Maria Helena Chein pontua aspectos fundamentais da natureza e do meio ambiente que se encontram na abordagem da teoria do ecocriticismo. Quais sejam: terra, fauna, flora, ar e cosmos. É possível ouvir a voz performática do ecopoema *Colheita*:

COLHEITA

Você ceifou o joio
e as ervas daninhas.
Golpe decisivo, doído,
e sentiu-se nu
ao longo da espera.
Viu brotar açucenas, rosas
e um punhado de libélulas
povoou ares e auroras.
Respirou em campo aberto,
caindo o mito da solitude.
Colhe, agora, o amor
que o sustente.
(CHEIN, *Amor solto na terra*, 2004, p. 35).

Gilbert Durand (1989, p. 32), discorre sobre a dinâmica dos aspectos simbólicos e arquetípicos intrínsecos nas narrativas mitológicas. Neste sentido, o lexema *Colheita*, utilizado como título do poema cheiniano, apresenta-se como núcleo do mitema, que nos remete aos mitos de Deméter e Perséfone, (na mitologia grega) e Ceres e Prosérpina (na mitologia Romana): mãe e filha, respectivamente; deusas relacionadas à divindade da vegetação, da terra fértil, da horticultura e da fertilidade. Elas estão associadas, ainda, ao trigo, à plantação e à colheita.

A mitologia narra que Deméter e sua filha Perséfone, eram responsáveis por cuidar da fertilidade da terra, do plantio e da safra. Quando Perséfone foi raptada pelo deus das regiões octônicas, Hades; sua mãe Deméter foi ao seu encontro para resgatá-la. Não conseguindo levá-la de volta, Deméter não retornou ao Olimpo. Como consequência de sua ausência as plantações, sem a fertilidade promovida por ela, não desenvolveram, levando a escassez de alimentos.

O deus Zeus, sabendo das necessidades da população, enviou Hermes, o deus mensageiro, para convencer Hades a devolver a deusa Perséfone ao seu mundo. Sob a ameaça de Zeus, Hades devolveu Perséfone à sua mãe, Deméter; desde que ela passasse com ele um terço do ano. A chegada de Deméter e Perséfone ao Olimpo fez surgir, novamente, os brotos sobre a terra, que se desenvolvem até a colheita, fechando, assim, o ciclo de nascimento, de morte e de renascimento dos grãos. O mitema narra que nos períodos do ano, em que a filha se ausenta para estar com Hades, Deméter não conseguiu contribuir com sua divindade na proteção da terra.

Neste sentido, o eu lírico em a *Colheita* perpassa o mitema que nos conduz à deusa Deméter no que se refere aos cuidados e fertilização da terra/sentimentos. O sujeito lírico do poema “ceifou o joio/e as ervas daninhas.”, fazendo “brotar açucenas, rosas”. E, diante, da proteção e dos cuidados com a plantação/afetos “Respirou em campo aberto,” afastando o fantasma da escassez de alimentos (na mitologia) e no poema ao abduzir “o mito” da solidão: “caindo o mito da solitude”. E após o ciclo de vida, morte e renascimento: “Colhe, agora, o amor/que o sustente.” Assim como a colheita protegida pela deusa Deméter, que sustenta os povos do Olimpo, a Colheita cheiniana, colhe “o amor/que o sustente”.

No poema, além dos mitemas, o eu lírico dá voz a uma das citações bíblicas que apregoa: só se colhe aquilo que se planta, numa alusão à colheita final dos tempos. Nele a matéria poética nos lembra de uma das parábolas de Cristo “Você ceifou o joio”. Neste sentido, as parábolas são histórias que narram, de forma simples, afirmativas enigmáticas. A Bíblia pontua que Jesus respondia os questionamentos das multidões por meio de parábolas e, depois, as instruía na evangelização de seus discípulos (Marcos 4:33-34, 1962, p. 952).

As verdades profundas, contidas nas parábolas, são narradas a partir de histórias criadas no imaginário, utilizando uma linguagem acessível a todos. Empregadas para explicar conceitos abstratos elas baseiam-se no dia a dia e na vivência do homem, especialmente o homem do campo. Por isso as parábolas estavam sempre associadas às lides agrícolas; tais como: *A salvação* – na parábola do semeador (Lucas 8:4-8); *O Reino dos Céus* – na parábola do grão de mostarda (Marcos 4:30-32); *O perdão de Deus* – na parábola do filho pródigo

(Lucas 15:11-31); *O amor ao próximo* – na parábola do bom samaritano (Lucas 10:30-37) e a do *O Juízo Final* – na parábola do trigo e do joio (Mateus 13:24-30).

A expressão “Separar o joio do trigo”, uma das parábolas utilizadas por Jesus, está em um dos evangelhos canônicos do Novo Testamento. Ela aparece, resumidamente, no gnóstico Evangelho de Tomé (57). Naquele, Mateus afirma que os anjos têm a incumbência de separar, no instante do Juízo final, os “filhos do maligno” (o joio) dos “filhos do reino” (o trigo) (Mateus 13: 24-30).

As ervas daninhas, ceifadas pelo sujeito poético é uma metáfora viva no poema cheiniano. Elas são plantas exóticas de surgimento espontâneo e em locais indesejáveis, interferindo negativamente na produção da agricultura, ao prejudicar o desenvolvimento da lavoura, da plantação ou do jardim. Apesar de serem consideradas espécies invasoras, elas são, na maioria das vezes, linhagens nativas e originárias do local. As interferências humanas é que invadem seu *habitat* natural.

A classificação das ervas daninhas se dá de acordo com o formato das folhas, o ciclo de vida e as preferências climáticas. Para Fisher plantas daninhas são todas as espécies que não tiveram, ainda, descobertas qualidades ligadas às suas espécies. De acordo com o *Dossiê Técnico* de Ashton & Mônaco: ervas daninhas são todas as plantas que crescem em locais onde não são desejadas. Como exemplo, eles citam a planta de algodão quando cresce numa plantação de mamona.

No poema *Colheita*, o eu-lírico faz a interlocução com um mundo de esperança, onde é possível ceifar “o joio /e as ervas daninas”, que descontrói o “Golpe decisivo, doído”, permitindo, tantas vezes, o leitor constatar que tanto o eu lírico, quanto o sujeito da matéria poética, “sentiu-se nu/ao longo da espera”.

Outra referência bíblica, presente na *Colheita*, de Maria Helena Chein, nos remete ao texto atribuído a Mateus 10, 16-23: “Depois da tempestade vem a bonança”. Sendo assim, a matéria poética nos apresenta a trajetória de embates entre o eu lírico e o ser do poema, que lutou contra as adversidades até o alcance da almejada paz, ou seja, assim como Mateus, mostra-nos que a vida não se resume aos prazeres mundanos e terrestres. Viver representa momentos de atribulações, desencontros, desamores, ou seja: as “*ervas daninhas*”, ou, ainda, a “tempestade” a que se refere Mateus (12, 16-23).

A citação apregoa que: após as vicissitudes da vida surge a bonança, numa referência a que o sofrimento é inerente ao ser humano e um meio utilizado por Deus para “purificar” e “fazer crescer e evoluir” os homens na face da terra. Neste sentido, o eu ecopoético, também,

se sente recompensado e fortalecido após a passagem da “tempestade”, pois: “Respirou em campo aberto,/caindo o mito da solitude./Colhe, agora, o amor/que o sustente”. Ou seja, reina, agora, a bonança após a tempestade.

A presença de uma única estrofe, que acomoda doze versos, apresenta-nos, simbolicamente, uma unicidade poética, representada pelo número 1 (um). Por ser o primeiro numeral, nos remete à origem de todos os outros números. Está relacionado à realização e objetividade dos seres. O número “um” está associado a um Deus único e à revelação divina.

A feição e o perfil visual do numeral estão relacionados, ainda, à representação da figura do homem, de pé, como simbologia de um líder. Por conseguinte representa a força, a ambição e o poder. No poema, representa o domínio e a eficácia de quem assume o protagonismo na *colheita* de ceifar “o joio/e as ervas daninhas”, no intuito de melhorar a qualidade de vida, de si próprio e dos transeuntes de sua contemporaneidade.

Como resultado, de sua boa ação no combate às invasões nas plantações da vida, “Viu brotar açucenas, rosas” e, ainda, propiciou o retorno dos insetos que trazem o equilíbrio da biodiversidade às plantações, à lavoura e à vida, quando “um punhado de libélulas/povoou ares e auroras”.

Neste sentido, o ecocriticismo de acordo com Cheryll Glotfelty e Harold Fromm, na obra citada *O Leitor de Ecocriticismo: Marcos na Ecologia Literária* (1996) pontua a preocupação do “estudo da relação entre literatura e o meio ambiente físico” (apud. SLOVIC, 1999, p. 6), vimos, então, na matéria poética cheiniana uma preocupação com os aspectos singulares da biodiversidade, como forma de equilíbrio do ecossistema. Este momento foi pontuado quando o eu-lírico confia que: “Viu brotar açucenas, rosas/e um punhado de libélulas/povoou ares e auroras” (CHEIN, 2004, p. 35).

A presença, ou o retorno da vegetação e de “um punhado de libélulas” demonstra a estima ecopoética com a pluralidade de vidas no espaço geográfico lírico. A biodiversidade é de fundamental importância para a sustentabilidade em uma determinada região ou na face da terra. Ela é proporcional à qualidade de vida em um assentado lugar, ou seja, quanto mais plural de vidas, mais adequado se apresenta.

A biodiversidade está relacionada com a flexibilidade. Quanto maior o número de espécies maiores são as chances de sobrevivência de cada espécie, pois a quantidade de viveres é maior onde o ambiente é mais favorável. Neste sentido, a biodiversidade apresenta, também, uma forma de fortalecimento das espécies, no quesito de que só os mais resistentes sobrevivem às predações.

A preservação ambiental e a conservação da biodiversidade, além de ser um dos motes do ecocriticismo, no que se refere à voz oferecida pelo artista da palavra aos emudecidos pelos silêncios dos seres naturais e das coisas do universo. Dessas questões, também, ocupam-se alguns cientistas, os preservacionistas ambientais e alguns poucos políticos na criação de leis que amparam a natureza e sua biodiversidade. Delas dependem a saúde, a qualidade de vida e a quantidade de víveres no espaço terrestre, inclusive a do bicho homem.

Com já abordado a simbologia numérica na matéria poética *Colheita* se compõe em uma só estrofe de doze versos. O numeral, de acordo com as características atribuídas aos números, simboliza a prudência, o equilíbrio e a graciosidade. Desde a mais remota antiguidade ele carrega uma significação agregada a inúmeras narrativas.

Estas histórias estão presentes tanto no antigo quanto no novo Testamento. Elas narram que doze era a quantidade de apóstolos de Jesus (com já mencionado). E depois de sua morte, o filho de Deus, glorificou-se em suas aparições por doze vezes aos seus discípulos. Este numeral é, também, a quantidade de tribos de Israel; a contagem dos filhos de Jacob; a hora em que Deus expulsou Adão e Eva do Paraíso.

Doze era o número de grupos de deuses para os povos: etruscos, candeus e romanos. Os etruscos possuíam doze províncias e acreditavam que o espaço era dividido em doze partes, e nos interstícios de cada uma, havia a passagem dos raios do sol ao encontro da terra. Consta que em Jerusalém havia doze portas de entrada na cidade, sendo protegidas pela mesma quantidade de anjos. A história registra, ainda, o compromisso de que doze mil homens seriam os escolhidos para habitarem aquela cidade.

Associado ao requinte o número doze, presente na quantidade de versos na obra *Colheita* de Maria Helena Chein, simboliza, ainda, um dos “poderes principais de Deus” dentre os 22 relacionados, cujo significado está associado ao sofrimento que propicia a Elevação, como dito anteriormente. Considerado um número sagrado representa a graça e a perfeição e, ainda, o caminho da visão profética.

Número que indica vivência e perspectiva de sofrimento, o doze está relacionado à figura do círculo, visto que seus 360 graus de circunferência estão subdivididos: em doze vezes trinta, que é igual a 360.

O autor de *Ecopoesia é conexão*, James Engelhardt, publicado sob o título: *O Habitat da Linguagem: um manifesto de Ecopoesia*, (05/2016), pontua os pactos da ecopoesia com as conexões que ele enumera e pondera. Para ele um ecopoema deve dialogar com a natureza,

manter um elo com a cultura, a sociedade, apresentar responsabilidade moral e ética e moralmente, além de demonstrar a “capacidade humana de jogar.”

No ecopoema *Colheita* o eu lírico demonstra esta conexão e o compromisso a que se refere James Engelhardt. Sendo assim, o eu lírico vestiu-se de natureza, especialmente nos aspectos da fauna e da flora que habitam as paisagens de nossa existência para cantar o seu lamento. Nele, a matéria poética relaciona-os com os comportamentos, às dinâmicas, às interações sentimentais e aos encontros e desencontros das afetividades humanas.

A flora poética, inserida em *Colheita*, reporta-se a uma gama de espécies vegetais que compõem o nosso universo, verde, das plantas e, multicolorido, das flores, tais como: o joio, as ervas daninhas, que após serem ceifadas do canteiro poético, deram lugar às “açucenas” e às “rosas”. Diante da presença das flores surgiram os insetos trazendo mais vida e equilíbrio ao ecossistema. À presença da fauna, que se desenvolveu graças à exterminação da “pragas” o insetos de deleitam na polinização das flores.

O eu lírico poetisa que: chegaram “um punhado de libélulas” que “povoou ares e auroras”. A presença da li cujas presenças trouxeram, por fim, ao eu lírico novos ares e novas auroras. O personagem, que fala o poema, demonstra estar a salvo pela presença humana do Outro que “Ceifou o joio/ e as ervas daninhas” e que mesmo sentindo-se “nu/ ao longo da espera” pode usufruir das benesses de novos tempos.

Assim, também, seria com a natureza se os homens, dito civilizados, ceifassem “o joio/e as ervas daninhas,” Que eles próprios plantam e/ou disseminam ao contribuírem, decisivamente, para a poluição e a destruição do seu espaço-moradia, ou seja, do planeta em que habita.

No plano retórico o ecopoema *Colheita* apresenta-se em versos livres e métricas que variam de três a nove sílabas métricas, num total de 74, distribuídas como se segue:

Tabela 7 - Versos e sílabas métricas no poema *Colheita* de Maria Helena Chein

COLHEITA		
ORDEM	VERSO	SÍLABAS MÉTRICAS
1º	Você ceifou o joio	6
2º	e as ervas daninhas.	5
3º	Golpe decisivo, doído,	8
4º	e sentiu-se nu	5
5º	ao longo da espera	5
6º	Viu brotar açucenas, rosas	7

7º	e um punhado de libélulas	7
8º	povoou ares e auroras.	7
9º	Respirou em campo aberto,	7
10º	caindo o mito da solidão.	9
11º	Colhe, agora, o amor	5
12º	que o sustente.	3
TOTAL	12	74

Tabela 8 – Frequência de sílabas métricas no poema *Colheita* de Maria Helena Chein

FREQUÊNCIA DE SÍLABAS MÉTRICAS	
SÍLABAS MÉTRICAS DOS VERSOS (Quant.)	FREQUÊNCIA TOTAL
3	1
4	-
5	4
6	1
7	4
8	1
9	1

De acordo com Domingos Carvalho da Silva “O verso só existe no poema e nunca é realmente livre, pois é sempre parte integrante e inseparável de sua estrutura global”. (SILVA, 1989, p. 99). Sendo assim os versos, parte integrante, inseparável e dissociável da *Colheita* se apresentam com predominância nos versos Pentassílabos ou Redondilha Menor, com 5 sílabas poéticas e Heptassílabo ou Redondilha Maior, ou seja, aqueles que possuem 7 sílabas poéticas. Ratificando a afirmativa de Silva buscamos referências no simbolismo para firmar que os versos livres que compõem a *Colheita* recebem esta característica por não seguir um padrão métrico e por pertencer e compor aqueles que se encaixam no padrão da modernidade, ou seja, de livre construção poética.

Ao corroborar esta premissa, José Fernandes Batista assevera que um dos fatores primordiais da poesia é a sua literaridade. Para ele:

O que importa em poesia é a “literaridade” do texto, a construção de um objeto, que no decorrer do tempo, aos olhos do leitor e do crítico possam sugerir múltiplas leituras. No plano do ritmo é a nossa sensibilidade que vai ‘recriar’ o valor harmônico musical das palavras, tornando a poesia associada à melodia. Não é esse o fator que às vezes faz com que fiquemos com algum verso gravado na memória? Parece-nos que às vezes, a criação poética tem raízes ligadas ao terreno do

inconsciente, mas no fundo o que sobressai é a permanência do fazer poético (BATISTA, 1978, p. 104).

Desta forma, a permanência do fazer poético usa sua voz lírica na literariedade do poema. Utiliza-se de vários recursos estilísticos da linguagem para agregar valor harmônico e musical ao ecopoema, em análise. O eu lírico inicia sua canção com uma metáfora de causa e efeito que nos remete, mais uma vez, a uma das citações bíblicas: a Colheita. Este ato na visão da religiosidade cristã traz a simbologia de que: o que se planta se colhe. Em uma analogia à uma colheita final onde prevalecerá a justiça dos bons, corretos e leais, como vimos anteriormente. No poema a imagem e o simbolismo se concretizam na colheita do “amor/que o sustente”.

A visão conclusiva da *Colheita* marca a perspectiva do porvir, que a arte pode buscar. O surgimento das açucenas se abrindo, do perfume das rosas e a presença das libélulas povoando os amanhã de campos abertos, desabando o mito da solidão e do desamor...

Para Hiedegger “a arte é uma consagração e um abrigo, por onde o real dispensa ao homem o seu brilho até então escondido, para que, numa tal claridade, possa ver, de maneira mais pura, e ouvir, mais distintamente, o que fala à sua essência.” HEIDEGGER, ciência e meditação. Citado por BENEDITO NUNES, em passagem para o poético – filosofia e poesia em Heidegger.

Ah! A poesia... Só ela e as vozes que cantam a arte são capazes de abrigar o brilho que dispensa ao homem a possível visão e o sentimento do que fala a sua essência. Só a arte, com a sua força de cantar poética e ecopoeticamente o mundo, os homens, a natureza e sua biodiversidade é capaz de sustentar e fazer surgir uma provável esperança de uma aurora iluminada pelo futuro pródigo. Se permitirmos e contribuirmos para esse desfecho.

Neste sentido, o eu lírico, na voz poemática em *Que ainda se renove* da poetisa-pintora Alcione Guimarães, que será abordada no próximo subtítulo, transfigura e corrobora as imagens analisadas na obra *Colheita* de Maria Helena Chein, cujas propostas, quer sejam por meio do ecocriticismo, quer sejam da ecopoesia e do imaginário, são abarcadas.

3.2 – O MILHARAL NA VIGÍLIA DOS AUSENTES

De acordo com o poeta grego Simônides de Ceos (556 a.C. – 470 a.C.) “A pintura é poesia muda e a poesia é a pintura falante” entre essas duas formas de comunicação artística: pintura e poesia, Alcione Guimarães afeiçoa-se às duas. Mas, nem sempre foi assim. Inicialmente, a artista identificou-se com as artes visuais. Após concluir o curso de Direito, na Universidade Católica de Goiás, dedicou-se à pintura. Fez curso livre desta técnica e de desenho na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Goiás. Aprendeu com os mestres da arte em Goiás: Frei Nazareno Confaloni, DJ Oliveira e o ídolo de muitos, Amaury Menezes. Aprimorou com DJ Oliveira sua visão de arte. Há muito optou pela carreira de pintora. Recebeu várias premiações em concursos, salões e bienais, entre elas o de menção especial – Prêmio de Poesia *Centenário de Henriqueta Lisboa*, pela Academia Mineira de Letras. Dentre as exposições individuais, merece destaque a realizada na Fundação Nacional de Arte – Funarte – SP.

A Alcione, poetisa que aflorou depois, saiu do ineditismo poético para extrapolar os limites do dizível e chegar inesperadamente aos incautos admiradores de sua arte pictórica. Expôs os seus sentimentos que transcendem as palavras no recurso limitado que se utiliza – a poesia.

Esse dimensionamento intrínseco entre a artista visual e a poetisa surgiu para dar vazão às múltiplas linguagens capazes de expor o eu lírico-pictórico para além de si mesmo, na ânsia das comunicações, reflexões, expressões e questionamentos acerca da vida, dos sentimentos, das coisas de viver e das (in)completudes de existir.

Nesta perspectiva, a escritora do verso chegou como quem veio para ficar: com leveza, fluidez, atitude, determinação e identidade poética, tal qual um suave vento, no lusco-fusco de uma outonal tarde goiana a nos encantar. No seu livro de estreia, *Zuarte*, comunica-se em dupla linguagem artística: a poética e os quadros-poemas, como autodenomina suas pinturas, no seu livro primeiro livro.

O título do livro, *Zuarte*, toma de empréstimo o nome de um rústico tecido de grande durabilidade e resistência que se assemelha ao jeans, a ganga, ao brim e ao fustão. Muito utilizado nos meios rurais remete às memórias mitológicas infantis da poetisa-pintora, quando usufruía dos prazeres da vida junto à natureza, no meio rural, origem e permanências de seus ancestrais, especialmente seus progenitores.

No *Zuarte*, a voz lírica surpreende-nos com sublimes e consistentes poemas, esculpidos em sintonia com as telas. Ao preceder as pinturas, as imagens poéticas invadem-

nos, dos olhos à alma, em múltiplos estímulos, e estes, carregados de significados, transcendem a simbiose entre a imagem e a palavra. Os poemas (parte I) e os quadros-poetas (parte II), como estão denominados no livro, possuem como títulos caracteres romanos. Por essa publicação a escritora-pintora Alcione Guimarães recebeu menção especial – *Prêmio de Poesia Centenário de Henriqueta Lisboa*, pela Academia Mineira de Letras.

Na apresentação de *Zuarte*, (2000, na orelha do livro) a escritora e crítica literária Darcy França Denófrío pontuou:

Acontece que Alcione acaba de arrebatar mais uma vassoura, daquela reserva deixada por bruxas ancestrais que se recusaram a varrer somente o chão cotidiano. Esta pode ser a outra asa que lhe faltava para equilibrar o seu voo de ser cindido, capaz de devolver-lhe uma relativa unidade. Esperamos que esta um idade de condição com a outra, cuja envergadura merece reverência_ aqui ou em qualquer parte deste mundo globalizado (DENÓFRIO, 2000, Orelha do livro).

Sobre a autora, em seu segundo livro *Fuso de prata*, - contos. 2006, o escritor Valentim Faccioli se expressou:

Alcione Guimarães compõe uma aliança rara e feliz entre literatura e pintura, fazendo de seu livro um repositório de enigmas, mistérios, belezas, na intersecção do visual e do emotivo, tudo convergindo para que nossa vida breve seja especulada nas travessias, no fluir do tempo e nos enigmas dos sentidos. É um livro edificante, no sentido próprio, de instigar nossas perguntas para com elas podermos construir ou reconstruir as possíveis respostas ao fluxo múltiplo e variado da vida. Goiás está de parabéns por contar entre seus muitos artistas com Alcione Guimarães, artista plástica da palavra narrativa e poética (FACIOLI, 2006, na orelha do livro).

No livro *A casa e outros lugares*, 2017, a poética do espaço, assim como na obra de Gaston Bachelard, nos mostra que o espaço da casa representa muito mais que um objeto. Nela, estão inseridas as relações simbólicas mediadas pela realidade e pelo imaginário das memórias e recordações que habitam o eu lírico.

Desde o título do livro, o eu poético demonstra que o espaço da casa, seus habitantes, seus mobiliários, seus arredores e adornos são seus pertencimentos. Aliadas às memórias evocativas do passado as imagens vêm acompanhadas e em consonância com inquietações ecológicas, culturais e sociais da voz poética. Essas vozes que transfiguram as oscilantes paisagens que perpassam e dialogam com o pretérito imaginário, com a realidade que caustica e o futuro que (a)guarda a vida.

A autora inicia sua sinfonia poética, na apresentação do livro, com uma narrativa sobre os trâmites líricos que traçaram os caminhos da voz poemática nas páginas que se

seguirão. Leva o leitor partícipe, por um mergulho singular, único, indivisível e individual; aos rastros trilhados pelo eu lírico na feitura da obra:

A casa está silenciosa. Há um rumor de vento – e palavras adormecidas na memória libertam-se dos dicionários, dos livros, das leituras e retornam de certos momentos vividos, inquietações, sons, imagens. As palavras sempre voltam. Seguem rastros. E se voltam, não são mais as mesmas. É o que resta – um acervo mental que fica guardado e que talvez um dia seja esquecido: uma cobra coral que, breve, intercepta nossa trilha, resplande e nos arrepiam pela beleza e pelo medo; o mistério de um poço onde imagens se deslocam mergulhadas em sua imanência (GUIMARÃES, 2017, p.11).

Nesse desabafo, o eu ecopoético mostra-nos as vozes que lhe sussurram, precedentes do ato poético, advindas da natureza, da vida e das “vibrações luminosas que me alcançam e se transformam nesse desenho de palavras – e o olhar se abisma na profusão de cores à procura da leveza do gesto e se mostra a um rosto ou mais, iluminados ou inquietos” (GUIMARÃES, 2017, p. 11).

São vozes de vibrações etéreas permeadas pela poesia, num jogo de deslumbramento e perplexidade de uma sonora música que guarda memórias de intensas paixões; acertos de contas que deceparam dúvidas. Como uma tela em branco à espera... E esta tela branca sobre o cavalete “respira. Escreve-me em seu delírio” (GUIMARÃES, 2017, p.11).

O espaço poético do eu lírico tem raízes em sua terra natal, na sua cor fundamental. Na cor local que produziu seu ser e sua existência; nos elos familiares e comunitários; no espaço da memória e das raízes fincadas no chão de sua essência; nos berços que embalam e materializam seus devaneios, onde o sonho se substancializa: “Lá – onde não existe ninguém/apenas a vigília dos ausentes/e o vigor das minhas raízes” (GUIMARÃES, 2017, p.67). Assim como em Bachelard (2002, p.117), quando pondera:

Mas a terra natal é menos uma extensão que uma matéria; é um granito ou uma terra, um vento ou uma seca, uma água ou uma luz. É nela que materializamos os nossos devaneios; é por ela que nosso sonho adquire sua exata substância; é a ela que pedimos nossa cor fundamental (BACHELARD, 2002, p.117).

Nesse sentido, o ecopoema *Que ainda se renove*, evoca memórias do imaginário no espaço de uma plantação de milhos. Cultivo comum em Goiás e no Brasil. A produção agrícola do cereal se destaca como a segunda de maior relevância no território brasileiro; perde apenas para a produção de grãos de soja, que alcança 80 milhões de toneladas. A história registra a existência do milho desde o início da civilização do Brasil. Seu cultivo se destaca, especialmente, na região Centro-Oeste brasileira. A produção do cereal enriquece a culinária dessa região e das demais do Brasil e de várias partes do mundo, com várias iguarias, tais como: pamonha, pipoca, curau, angu, mingau, bolo de milho, canjica, farinha, etc. Com o intuito de incentivar a produção e destacar sua importância para a gastronomia

brasileira, foi criada a Lei nº 13.101/2005 que estabelece “24 de maio” como o *Dia Nacional do Milho*.

Vale ressaltar, que vários poetas, de diversas épocas e localidades, se inspiraram no milho para compor suas urdiduras artísticas-poéticas. Dentre outros destacamos a renomada poetisa goiana Cora Coralina, que no afã de louvar o milho e suas simbologias, ofereceu voz, vez e palavras ao importante cereal. O ontológico poema *Oração do milho*, (CORALINA,1965, p.89) é um louvor ao milho com suas metáforas e suas especificidades,.

Oração do Milho

Sou a planta humilde dos quintais pequenos e das lavouras pobres.

Meu grão, perdido por acaso, nasce e cresce na terra descuidada. Ponho folhas e haste e se me ajudares Senhor, mesmo planta de acaso, solitária, dou espigas e devolvo em muitos grãos, o grão perdido inicial, salvo por milagre, que a terra fecundou.

Sou a planta primária da lavoura.

Não me pertence a hierarquia tradicional do trigo. E de mim, não se faz o pão alvo, universal.

O Justo não me consagrou Pão da Vida, nem lugar me foi dado nos altares.

Sou apenas o alimento forte e substancial dos que trabalham a terra, onde não vingam o trigo nobre.

Sou de origem obscura e de ascendência pobre. Alimento de rústicos e animais do jugo.

Fui o angú pesado e constante do escravo na exaustão do eito.

Sou a broa grosseira e modesta do pequeno sitiante. Sou a farinha econômica do proletário.

Sou a polenta do imigrante e a miga dos que começam a vida em terra estranha.

Sou apenas a fartura generosa e despreocupada dos paióis.

Sou o cocho abastecido donde ruma o gado

Sou o canto festivo dos galos na glória do dia que amanhece.

Sou o carcarejo alegre das poedeiras à volta dos seus ninhos.

Sou a pobreza vegetal, agradecida a Vós, Senhor, que me fizeste necessária e humilde

Sou o milho.

(CORALINA, 1965, p. 89).

Como evidenciado, no poema e nos argumentos que o antecedem, o milho além de belas imagens poéticas se reveste de importante fonte de alimentação. Como uma espécie representante de “planta primária da lavoura” (Coralina, 1965, p. 89) é destaque na gastronomia brasileira tanto para os homens quanto para os animais. O seu consumo junto aos seres humanos se destacou, nas últimas décadas, como fonte de segurança de provimentos. Mas, sua importância ampliou-se quando passou a ser usado na produção de insumos básicos para a criação de aves e de suínos. Por sua excelente qualidade é exportado para vários países.

O Brasil ocupa o segundo lugar de maior exportador do cereal para o mundo. Importam o milho brasileiro: o Vietnã, o Japão, o Taiwan, a Malásia, o Egito e o Irã.

A Companhia Nacional de Abastecimento - CONAB classifica o estado de Goiás como um dos principais produtores do milho no Brasil, e ocupa o quarto lugar, com cerca de 7,7 milhões de toneladas de grãos. Sua produção é superada pelos estados de Mato Grosso, com 20 milhões; Paraná, com 16,2 milhões e Mato Grosso do Sul, com 8,3 milhões de toneladas. Em quinto lugar figura o estado do Rio Grande do Sul, com cerca de 6 milhões de toneladas por ano.

O milho, seu consumo, sua produção, sua constante renovação e o imaginário poético que acompanha sua existência levou-o a habitar o poema *Que ainda se renove*. Nele, o eu lírico dá voz às telúricas lembranças de um passado remoto, que perpassa a existência de uma vida, na durabilidade e periodicidade de um “milharal primitivo” (GUIMARÃES, 2017, p. 67), que se renova imóvel em cada estação, como se as interferências negativas do tempo não o alcançasse.

Impassível ao extenso aglomerado de milheiros, o milharal poético, assiste o passar do tempo que a tudo dizima (menos para ele), propiciando ao tempo um novo recomeço. Quietos no mesmo espaço e “moradia”: o meio rural, a plantação ecoa o testemunho, a observação e resguarda uma existência, nos jazigos dos ancestrais: indivíduos que partilharam momentos de labores, trabalhos e afazeres para a continuidade da vida, do tempo e da renovação. Residentes das memórias remissivas do eu lírico que chora ausências e silêncios mudos daqueles que se foram e que agora só habitam saudades.

Neste sentido, a voz lírica, que dá voz ao milho, se abre em um portal para uma outra dimensão: a dos sentimentos, das memórias e reminiscências. Lembranças, dentre outras, daqueles que precederam o eu lírico neste clamor eco-poético. Gentes de suas evocações de saudades, memórias e raízes. Absorta na nostalgia, o eu poético é cercado das sombras de seus ancestrais, rodeado de sentimentos imaginários e imaginados, figurativos e fantasiados, simbólicos e presentes, que mesmo sob o sol da claridade, sente-se noturno no “incorpóreo” peso de um caminhante ermo na vida, que prossegue sob a vigília dos ausentes, nas raízes mitológicas da voz que canta o poema:

QUE AINDA SE RENOVE

no mesmo lugar

embora não seja
o mesmo milharal primitivo.

Que retorne e siga em frente

fragrância e matizes
em canto e brilho.

E se vem algum vento
o milharal murmura
em música longínqua
nomes de ancestrais
e
pessoas que no labor conheci.

Longe – infinitamente longe
e triste
ecoa no canto de uma inhuma
um grito na escuridão
que breve se precipita
num vagar de sombras
algo incorpóreo
que não identifico
apesar do sol que testemunha.

E o milharal dança ao vento.

Lá – onde não existe ninguém
apenas a vigília dos ausentes
e o vigor das minhas raízes.
(GUIMARÃES, *A casa e outros lugares*, 2017, p. 67).

O título do livro de Alcione Guimarães *A casa e outros lugares*, 2017, e os poemas nele incrustados, inclusive o do *corpus* deste trabalho: *Que ainda se renove*, (2017, p. 67), nos remete, mais uma vez, ao filósofo francês Gaston Bachelard em sua publicação: *Poética do Espaço* (1989, p. 115). Nele, o autor reflete sobre espaços e lugares, especialmente, sobre o “espaço feliz” de nossas memórias. Ambientes em que os valores humanos criaram atmosferas de posses. Lugares amados e defendidos contra as adversidades. Recintos poéticos, frutos de devaneios imaginários; avessos a indiferenças de mensurações, a cogitações arquitetônicas e localizações.

Lugares em que as almas se abrigam nas memórias, sombras e gestos de todas as gerações que deixaram, além de lembranças, presenças constantes, perenes, sublimes e eternas, em todos os cantos e naqueles que sucederam o passado, nos que atuam no presente e que (a)guardam futuros para as novas gerações.

Espaços em que as imagens altivas iniciam-se na casa, num ambiente de proteção e aconchego do ser. Assim sendo, a casa se transfigura numa topografia da intimidade humana, conforto de concretudes e desejos imaginários. Espaços que alojam nossas lembranças e nossos esquecimentos. Local do nascimento, moradia, habitação e habilitação. Assim sendo, o habitar se estende, também, aos lugares onde reside os nossos devaneios, o nosso inconsciente, o nosso querer e a nossa alma.

Portanto, o espaço da casa de Bachelard, assim como o espaço de *A casa e outros lugares* e de todos nós, apresenta-nos como uma vereda de ida e vinda: ela nos habita, assim como nós a habitamos. Para Bachelard (1989, p. 125),

... é graças à casa que um grande número de nossas lembranças estão guardadas, e quando a casa se complica um pouco, quando tem um porão e um sótão, cantos e corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez mais bem caracterizados. A eles regressamos durante toda a vida, em nossos devaneios. Neste teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço (BACHELARD, 1989, p. 125).

É deste “teatro do passado que é a memória” (BACHELARD, 1989, p. 125) que regressou o eu lírico no poema *Que ainda se renove*, (2017 p. 67). Ele foi em direção a este canto da vivência evocativa para lembrar-se, nas presenças dos ausentes, a infância vivida e compartilhada com a família, os transeuntes de sua existência seus ancestrais e suas raízes. O eu poético foi para “Lá - onde não existe ninguém/apenas a vigília dos ausentes/e o vigor das minhas raízes”... e voltou lírico, performático e inspirado para compor o *Que ainda se renove*.

De acordo com a tabela 9 (logo a seguir), o poema apresenta-se em uma simetria ondulante, tal como uma plantação de milho, que percorre os 26 versos e as 6 estrofes. Os versos estão distribuídos nas estrofes na seguinte ordem: 1X4; 2X3; 3X6; 4X9; 5X1 e 6X3. A numerologia aponta o sexto numeral como o do equilíbrio (pela capacidade de ser dividido em partes iguais: 3 e 3, como a procura de um lar, um espaço, uma família e a busca da adequação e ajustamento em uma sociedade. No poema “Que ainda se renove” esta busca se faz presente quando o eu lírico se sente vazio diante do retorno ao “teatro do passado que é a memória” (BACHELARD, 1989, p. 125).

As características do numeral seis à personalidade humana associam-se à simbologia de que as os indivíduos ligados a este número são: leais, artistas, criativos, equilibrados, humanitários, honestos e compreensivos. O olhar sobre as simbologias do numeral varia de cultura para cultura. Algumas o consideram como um símbolo do equilíbrio, outras como o símbolo do mau e do pecado (por estar associado, pelos cristãos, à junção carnal entre os seres).

No aspecto religioso, o algarismo seis está presente na contagem dos seis dias da criação do mundo. Simboliza, ainda, na estrela de Davi, a união entre o céu e a terra retratada nos dois triângulos que se sobrepõem. Na antiguidade, os povos egípcios o associavam à sexualidade; à união dos opostos, visto que era retratado nos hieróglifos simbolizando as genitálias feminina e masculina.

Neste sentido, o poema *Que ainda se renove* reveste-se de criação, renovação e procriação, pois o milharal está “no mesmo lugar/embora não seja/o mesmo milharal primitivo.” Considerando que a concepção e a procriação só se efetiva por meio da junção entre os seres humanos, como também entre os seres não humanos; sendo assim, a simbologia sexual no numeral seis tem sua completude no poema.

Na apreciação, ainda, a importância dos números na análise deste corpus, destacamos a associação ao número cinco, visto que, este numeral simboliza o deus do milho, que compõe o Milharal, mote da matéria poética *Que ainda se renove*. A Crença é fruto da associação à quantidade de dias entre a plantação dos grãos e a germinação das sementes.

No plano retórico, o ecopoema de Alcione Guimarães canta em versos livres seu lamento de memórias. Sem compromissos formais com métrica única, os versos, tal qual uma plantação ao vento, se espargem pela folha em branco de acordo com o vento geral e a cor local do eu poético, cujas lembranças fincam raízes de vigor e vigílias na apreciação da natureza a compor a vida, os sentimentos e as lembranças do eu lírico. As sílabas métricas variam de 1 a 10 em cada verso, num total de 167, assim distribuídas:

Tabela 9 – Frequência de versos e sílabas métricas no poema *Que ainda se renove* de Alcione Guimarães

QUE AINDA SE RENOVE		
ORDEM	VERSO	SÍLABAS MÉTRICAS (QUANT.)
1º	QUE AINDA SE RENOVE	6
2º	no mesmo lugar	5
3	embora não seja	5
4º	o mesmo milharal primitivo.	6
5º	Que retorne e siga em frente	7
6º	fragrância e matizes	6
7º	em canto e brilho.	4
8º	E se vem algum vento	6
9º	Murmura o milharal	6
10º	em música longínqua	6
11º	nomes de ancestrais	6
12º	e	1
13º	peçoas que no labor conheci.	10
14º	Longe – infinitamente longe	8
15º	e triste	2
16º	ecoa no canto de uma inhuma	10
17º	um grito na escuridão	7

18°	que breve se precipita	7
19°	num vagar de sombras	5
20°	algo incorpóreo	5
21°	que não identifico	6
22°	apesar do sol que testemunha.	9
23°	E o milharal dança ao vento.	7
24°	Lá – onde não existe ninguém	9
25°	apenas a vigília dos ausentes	10
26°	e o vigor das minhas raízes.	8
TOTAL	26	167

Tabela 10 – Quantidade de sílabas métricas no poema *Que ainda se renove* de Alcione Guimarães

FREQUÊNCIA DE SÍLABAS MÉTRICAS	
SÍLABAS MÉTRICAS (QUANT.)	FREQUÊNCIA TOTAL
1	1
2	1
4	1
5	4
6	8
7	4
8	2
9	2
10	3

Neste sentido, a matéria poética *Que ainda se renove* apresenta-se com a frequência maior de versos Hexassílabos ou Heroicos Quebrados, ou seja, possui a maioria dos versos com 6 sílabas poéticas com a frequência de 8 vezes, conforme tabela 9.

De uma maneira geral para se produzir uma obra de arte, é necessário ensimesmar-se e examinar as profundidades de onde jorra a vida. Na fonte desta é que o escritor e/ou pintor encontrará a resposta à questão de saber se deve ou não produzir sua literatura e/ou pintura. A escritora e artista visual, Alcione Guimarães mergulha e, ao emergir de seu molde, figura plural e singela, o eu lírico/pictórico (nesta análise o foco será poético) arranca e extrai a vida; traduz urdiduras vividas e as expõe no poema *Que ainda se renove*. Exibe, para a eternidade, efêmeros diálogos da existência humana, em variedade de riquezas metafóricas e místicas reflexões, sem se ater a explicações, pois de acordo com Lefreve em *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa* (LEFREVE, 1980, p.121): “A obra abre-se sobre a totalidade do

mundo, mas o que ela visa não é uma explicação: será, antes, uma tomada de consciência relativamente ao próprio ser das coisas: uma interrogação” (LEFREVE, 1980, p. 121).

Sendo assim, a ecopoesia de Alcione Guimarães *Que ainda se renove* abarca liricamente parte da composição do mundo. Coisas, sentimentos, vivências, berços e natureza são expostos por meio das lembranças, da solidão, do meio ambiente e dos lugares de memória. E, mais que explicações, apresenta-nos o essencial da obra artística, ou seja, dúvidas, inquietações e interrogações, corroborando a afirmativa de Lefevre, sobre a consciência do “ser das coisas” (LEFREVE, 1980, p.121).

3.3 – O FORNO QUE ARDE A VIDA



Figura 4 – Forno, 2017. Técnica mista s/ papel aquarela. 77x 57 cm. Acervo da artista.

A pluralidade artística é destaque para a escritora e artista visual Alcione Guimarães que se projeta na poesia, como enfocamos anteriormente, e nas artes pictóricas, vide tela Forno, logo acima, que será abordado doravante. Detentora de sobeja sensibilidade poética, ela também dedica-se aos pincéis. A artista expressa-se pictoricamente nas aquarelas, pinturas, desenhos e assemblagens (colagens que utilizam objetos e materiais tridimensionais).

Gaston Bachelard afirmou sobre Chacal, em um ensaio, que: “Chacal colocou luz em meu ouvido. (...) Seriam necessários poemas e mais poemas para dizer tudo aquilo. Porém (...) A pintura é uma fonte de palavras, uma fonte de poemas” (BACHELARD, 1991. p. 9). Neste sentido, a arte pictórica de Alcione Guimarães assemelha-se à de Chacal, na opinião de Bachelard: coloca “luz em nossos ouvidos”.

Sua engenhosa habilidade e leveza de poetisa-pintora utiliza seu talento a serviço da arte. Suas telas, assim como sua poesia, são fontes de palavras que poemizam a vida. Sobre a exposição mais recente da poetisa-pintora, Alcione Guimarães, ocorrida de 05 a 17 de outubro de 2017, na *Menor Galeria do Mundo* (de onde foi possível escolher a tela corpus deste estudo) o escritor, crítico literário e curador PX Silveira, no catálogo da referida exposição, (SILVEIRA, 2017, p. 3), discorre:

As recentes criações visuais da artista Alcione Guimarães não se deixam fisgar por definições apressadas. [...] não são desenhos como ela prefere se referir a elas. Tampouco poderíamos chamar de pintura ou gravura sem matriz. Se recorremos ao termo genérico ‘obras de técnica mista’ estaríamos certos. [...] As obras se fazem presentes das formais as mais sutis, como se fossem habitantes de um grito silencioso da artista e poeta de cara leve e insuspeita. Percorrê-las com o olhar e o sentimento é dar vazão à sensibilidade que anda tão castigada por reducionismo e obviedades (PX SILVEIRA, 2017, p. 3).

A obra em destaque: *Forno* - desnuda a cobiça humana e a crueldade desses seres, ditos civilizados, que transformam a matéria orgânica, por meio do sistema de produção de carvão vegetal, ao sacrificar a natureza desde o corte de frondosas árvores, até o resultado da hulha, cujo rastro é a negra fuligem soprada aos ventos, aos pulmões, aos céus e à natureza.

O forno, enquanto fornalha redentora reduz todo o seu conteúdo à singularidade das cinzas, cujo sentido está associado liturgicamente, conforme (CURADO, 2016, p. 48), ao fim, à consumação, à redenção, ao suplício, à morte e, ainda, à penitência. No referido trabalho o escritor inventaria as cinzas do cerrado e da literatura. Numa alusão à morte de ambas pela negligência do homem frente à natureza, e das letras que se omitem em relação à devastação do cerrado. Ele se justifica:

Ao inventariarmos as cinzas do Cerrado e da Literatura sobre o mesmo, nos penitenciamos diante da história, pela incúria dos homens no trato com o meio, na relação com a natureza e no desprezo com as letras acerca desse próprio meio. Cerrado e Literatura como mortos, remidos, esquecidos, largados na imensidão do chão da vida. Tudo jaz na cinza e no irremediável esquecimento; já que nem mesmo o Cerrado foi poupado, assim como esquecidas foram e são, hoje, as letras poéticas e belas, a evocarem esse Bioma tão perfeito e tão assolado pela ganância exacerbada entre nós. Cerrado e Literatura, apenas cinza! (CURADO, 2016 p. 48).

O escritor-poeta Bento Fleury (CURADO, 2016 p. 48) em sua divagação em defesa da biodiversidade do cerrado e da literatura, especialmente, aquela em que aborda esse bioma, ainda, crê ser possível a imponderável sobrevivência dos seres. O seu desejo é que:

ao assoprar essas cinzas, ainda restem brasas rutilantes sob as mesmas e que sirvam para acender a chama de cuidado pelo meio e pela arte escrita sobre o meio; ao menos uma lembrança que não se transforme em fumaça volátil, nas esquecidas páginas antológicas do porvir. Talvez nem páginas hajam, com os *e-books* e livros virtuais (CURADO, 2016 p. 48).

Retomando às atividades do Forno, a que se remete a obra de Alcione Guimarães, sua produção, no que se refere ao carvão vegetal, permeia um sistema tradicional que remete ao século passado. A produção ecologicamente correta e autossustentável está além das atualmente praticadas. Do ponto de vista ambiental, o “Forno” representa uma agressão à natureza, pois não permite a utilização completa dos produtos úteis derivados do processo de carbonização.

A única substância aproveitada do processo é o carvão. Todos os outros: gases, vapores não condensáveis e os condensáveis da destilação são menosprezados, alijados do processo, e suspensos pelo ar, contaminando o meio ambiente e os próprios manipuladores do processo: indivíduos transparentes, invisíveis e identificáveis no manuseio das carvoarias.

Neste sentido, a presença da figura humana, na obra artística em pauta – O Forno, faz-se presente na sua ausência. Ela é sentida e presentificada no forno ardente, intenso e ativo, em sua função de queimar a madeira para o processo de transformação, da madeira em carvão mineral. A reprodução da porta de fogo, na cor vermelha, que arde enquanto fecha o invólucro: “forno” subentende a figura do homem que alimenta a carvoaria para o seu mister de queimar a madeira, para a obtenção do carvão vegetal.

A existência do carvão vegetal remonta ao primitivismo da humanidade. A história registra que, inicialmente, nas cavernas, o homem utilizava a madeira de aparência preta e fria. Ele percebia que não havia produção de fumaça, mas gerava calor com grande intensidade, mais que aquele produzido pela madeira queimada, quando ocorre o início à cultura do carvão vegetal, cuja produção, que remonta há séculos, não se preocupa com as consequências devastadoras com o meio ambiente.

Os pigmentos de cores e seus matizes são fundamentais, nas artes visuais. Utilizadas para expressar emoções e promover sensações cromáticas no fruir da obra de arte, as cores possuem significados afetivos e materiais. Sua apreciação depende de fatores externos, tais como: a luz, o reflexo e a superfície. As nuances cromáticas alcançam a visão captada pela

reflexão das ondas eletromagnéticas, que de acordo com o comprimento pode alterar a emissão das referidas cores.

Na obra de Alcione Guimarães, os matizes cromáticos neutros que compõem o quadro: bege, cinza, marrom e preto, contrapondo com a cor vermelha, dizem a que vieram. O bege pano de fundo da tela demonstra sua inanição frente aos acontecimentos. A neutralidade do espaço circundante da obra. O cinza está associado à perda, isolamento, solidão e depressão.

Assim é que a imagem do forno que suporta o calor interno, intenso, de uma carvoaria denota a perda. Perda da madeira que sacrificada, é consumida pelo fogo, contribuindo, assim, com a devastação das florestas e das matas. Os 27 tocos de madeira, de matiz marrom, aguardam inertes e indefesos o instante do sacrifício. Para a numerologia o número 27 está relacionado a momentos de transição. Aos homens representa o alcance de mais um estágio na vida. No quadro está presente a simbologia da mudança do estágio da madeira para o estágio de carvão – processo químico prestes a ocorrer.

A tonalidade marrom da madeira que aguarda, está associada à natureza e à terra, mas na contra mão da preservação, o eu pictórico demonstra a ruína a que estão sujeitos os bosques e as selvas e os matagais brasileiros e universais.

A cor preta de formato difuso, presente na obra, denota a fuligem e a poluição, resultados do processo de queima da madeira. Lançada ao ar, em um procedimento poluente e devastador a fuligem segue seu curso de poluição e destruição. A cor preta caracteriza-se por ausência de cor ou de luz. É possível ser conseguido com a mistura de três cores primárias: o vermelho (magenta), o amarelo e o azul (ciano). Considerada uma cor triste e de reverências, está associada ao luto, a perda e ao enclausuramento.

A cor vermelha, cujo significado é paixão, excitação e energia. É, também, símbolo do fogo, do coração, do sangue e do desejo carnal. No aspecto da religiosidade está associada à carne, à tentação, ao demônio e ao pecado. Na tela ela emana o calor que procede do interior do forno, das labaredas internas a consumir a madeira até o alcance químico do carvão vegetal.

O universo de degradação do meio ambiente está im(ex)plícito na ecopintura - O Forno de Alcione Guimarães. A força impregnada na tela elaborada com técnica mista sobre papel aquarela, medindo 77x57 cm, reveste-se nos tons ocres, cinza, marrom, preto e vermelho. A madeira que aguarda sua vez tem uma ascensão aos céus da poluição, retratada pela mancha negra (des)configurada na tela, numa alegoria à toda carga poluente e as cinzas

que o processo oferece. No inventário das cinzas surgem referências, especialmente nas liturgias religiosas, ao fim, ao suplício, às penitências e à morte.

Neste sentido, o eu pictórico esgarça sua voz matiz para denunciar a invasão do homem no reduto destrutivo deste que é seu próprio berço: a natureza que o cerca, que lhe serve de origem, *habitat*, moradia transitória e eterna, que o acolhe desde o nascimento até a recepção do seu corpo inerte.

O carvão vegetal tem sua importância na cadeia produtiva, mas o forno, a serviço desta produção, acarreta uma série de questionamentos suscitados, neste caso, pela obra de arte, corpus deste trabalho, por seu modelo produtivo. Então é possível perceber: este sistema tradicional de produção de carvão vegetal explora (na maioria das vezes) o trabalhador sem oferecer a eles os direitos trabalhistas e por atuarem em condições insalubres e desumanas, além da negligência no que se refere às questões ambientais e de preservação da vida e da natureza.

O pintor e poeta suíço Paul Klee no livro *Confissão criadora* (KLEE, 1920, p. 1) pondera: “não cabe ao artista reproduzir o visível, mas tornar visível o que ainda não é”. Ao se expressar, O eu lírico e pictórico que habita a artista Alcione Guimarães assusta intimidades e assume, com a pintura e a poesia, a responsabilidade de tornar visível o que ainda não o é. Gestora do verso e da imagem repercute inquietações que a habitam, comuns ao mundo que a cerca. Surge assim uma nova e melodiosa voz, para o alcance do objetivo original da arte: expressar o espírito humano, neste nosso nem sempre bem habitado planeta poético e pictórico.

Ao corroborar as artes visuais, como uma das formas de expressar o espírito humano, tanto Alcione Guimarães (como visto anteriormente) quanto G. Fogaça, esgarçam suas vozes e seus lamentos pictóricos. Alcione Guimarães mostrou toda sua força lírica-pictórica no poema *Que ainda se renove* e *Forno*, respectivamente, como demonstrado. Agora será a vez de conhecermos a poesia na tela ecopictórica *Suspensos* (2012) do artista visual G. Fogaça. Nele a metrópole desvairada transfigura a civilidade humana, na vida urbana das grandes metrópoles que abarcam muitos, além do que o seu bojo comporta, suporta e aconchega.

3.4 – A METRÓPOLE DESVAIRADA E A CIVILIDADE HUMANA

As obras em destaque neste *corpus* dialogam entre si num crescente em abrangências que tangenciam a figura humana imersa no *habitat* e na natureza que a cerca. No encerramento desse trabalho, sem, contudo, concluir ideias, faz mister apresentar a metrópole

onde conglomera os seres, ditos civilizados e a natureza, mediadora e partícipe da existência humana e não humana no planeta. Desta forma, apresenta-se a arte pictórica de G. Fogaça, que se dedica à transfiguração das grandes urbes.

De acordo com Bachelard (2001, p.1) uma imagem presente deve nos levar a pensar uma imagem distante, ausente. Essa “imagem ocasional” deve inferir “imagens aberrantes”, para que haja imaginação. Senão, haverá somente “a percepção, lembrança de uma percepção, memória familiar, hábito das cores e das formas” (BACHELARD, 2001, p.1).

Neste sentido, a “imagem ocasional” que infere “imagens aberrantes” pode nos remeter à cidade de Goiânia, pois de acordo com Teles (op. cit. 2016, p. 8): toda matéria poética carrega em seu bojo certo aspecto autobiográfico, como apresenta Georges Gusdorf, mencionado anteriormente. Dessas análises o autor conclui que em toda obra poética está inscrito fragmentos da vida do poeta. Gilberto Mendonça Teles conclui que a dificuldade reside na possibilidade de leitura e de descoberta dos “possíveis traços vitais” do vate, que neste *corpus* é a arte ecopictórica de G. Fogaça.

Sendo assim, a obra de arte fogaçiana remete-nos à sua cidade de natal, Goiânia, sendo, portanto, a “imagem ocasional” que inferiu as “imagens aberrantes” conforme assevera Bachelard, citado anteriormente (BACHELARD, 2001, p.1). A cidade-metrópole de caos e carros, da obra, pode ser tanto a capital do estado de Goiás, como tantas outras, no colorido dinâmico, veloz e agitado da tela. Considerando a possibilidade de que na voz plástica ecopoética esteja a cor local do autor pictórico, apresenta-se Goiânia.

A capital do estado de Goiás - Goiânia se ergue, tendo como bagagem a herança das tradições históricas e culturais da heráldica Vila Boa, hoje Cidade de Goiás. Ela surge na mesclagem entre o modernismo, o conhecimento, a cultura e a visão desenvolvimentista, trazidos pelos construtores que nela chegaram oriundos, principalmente, da antiga capital; para fincarem raízes e contribuírem para o surgimento da *princesa do cerrado*, a jovem capital do estado de Goiás.

Os heróis pioneiros que nela chegaram, entre 1933-1938, depararam-se com uma capital mergulhada num canteiro de obras. Uma cidade em construção. Eram intelectuais do poder político, profissionais liberais, pessoas da culta ou semiculta burocracia, que acreditaram num sonho e construíram a realidade: uma capital moderna, pulsando o coração no cerrado.

A sensibilidade que acompanha o povo goianiense se fez presente desde os primórdios de sua existência. Goiânia não foi inaugurada, teve seu Batismo Cultural no dia 05 de julho de 1942. A ideia da transferência da capital do estado, da antiga Vila Boa, hoje

Cidade de Goiás, (reconhecida como Patrimônio Cultural da Humanidade, pela UNESCO), para Goiânia, foi iniciada em 1891 em texto constitucional, sendo ratificada na reforma de 1898. Só muito depois, em decreto de 1932, a ideia foi concretizada por Pedro Ludovico Teixeira. No dia 24 de outubro de 1933 foi realizado o lançamento de sua Pedra Fundamental.

Goiânia conserva, ainda, o jeito e a gente amável das urbes interioranas, com exceção do caos urbano a que se vê envolta. Ainda assim é considerada a capital das flores, possui o maior número de praças do Brasil, é a 2ª mais arborizada do nosso País, destaca-se na música, nas artes plásticas e na poesia. É reconhecida pela amabilidade, cordialidade, simpatia e beleza de seu povo.

Plenamente atuante no processo cultural nacional e internacional, tanto na literatura, quanto nas artes visuais onde o ideário e as tendências do modernismo são alinhavados, com o olhar maestro de quem, na batuta das palavras, metáforas e ideias e no manejo dos pincéis, das tintas e dos matizes traduz o universo e leva seu nome, sua história e sua cultura a vários países da América Latina e a outros tantos da Europa, como faz o artista visual G. Fogaça.

Goiânia reflete primavera em qualquer estação. Seu espaço que abraçava encontros de sensibilidade, criatividade e encantamento, atualmente cede lugar ao medo, a insegurança e ao trânsito congestionado de carros que substituem e concorrem com os espaços para os transeuntes. Seu crescimento vertiginoso altera, indelevelmente, o perfil da, então, bucólica e pacata capital do estado, que, atualmente, conta com cerca de um milhão e meio de habitantes.

É a sexta maior cidade do Brasil, em territorialidade. Possui 256,8 quilômetros quadrados de área urbana. É a décima primeira capital mais populosa do Brasil. Estes aspectos comprometem a qualidade de vida, a natureza, a segurança urbana e o direito de ir e vir dos cidadãos goianienses.



Figura 5 – *Suspensos*, 2012. Óleo sobre tela. 120x130. Acervo do artista.

A poesia ecopictórica fogaciana traduz, visualmente, a atualidade, em aspectos diversos e detalhistas. Inscreve experiências nas urbes que transformam ruas em pântanos de pneus, cidadãos em transparências invisíveis, máquinas que dominam as cidades e são por elas dominadas. As grandes cidades são espaços que representam as urbes do século XXI, cujas cenas diárias da vida pós-industrial, são compostas por estranhas camadas, ao mesmo tempo, de silêncios ensurdecedores e ruídos que esmagam comunicações.

A obra documenta a existência humana com um senso colorístico singular onde há o predomínio da cor azul. Ela contextualiza cenas corriqueiras do universo, eminentemente urbano. Persuasivo, o eu pictórico, de forma imersivo, alude distâncias, solidões, silêncios e ruídos.

O método do sujeito pictórico atém-se, exclusivamente no registro sistemático das máquinas que enclausuram pessoas, que se apresentam como parques indivíduos em ruas entupidas e pontes que envelopam e (des)unem transeuntes anônimos, sem faces e nublados.

O astronauta Yuri Gagarin, dentro da primeira versão da nave Vostok, em 1961, afirmou que “a terra é azul”. Parafraseando Gagarin: afirmamos que a poética fogaciana é azul. Suas pinturas recriam a vitalidade urbana dos grandes centros e seus ocupantes, especialmente os veículos automotores e os homens (sempre em menor quantidade e em segundo plano). A cidade, o grande protagonista da obra, apresenta-se sob o dinamismo, os dilemas, os ruídos, a poluição e o caos presentes em toda e qualquer grande cidade do planeta. Aquelas que, ainda, não conseguiram conciliar desenvolvimento, mobilidade urbana com responsabilidade social e ambiental. E aqui reside a preocupação ecológica de suas produções pictóricas.

A cor azul que habita a tela deste corpus, interage com as demais cores da paleta, ao possibilitar a essas assumirem uma ação secundária no processo pictórico. Os matizes primários: vermelho e amarelo dialogam com os secundários: laranja, violeta e verde para flagrar e congelar paisagens, atitudes, movimentos e performatividade da faina cotidiana, cuja poética apresenta o humano em constante mobilidade, quer seja, invisíveis em seus automóveis, ou cansados do ir e vir pelas alamedas, ruas e pontes da vida com suas atividades lépidas, autômatos ou lentas e amorfas que demonstram sequer saber aonde chegar.

Os recursos utilizados pelo tradutor visual do mundo moderno, não se esgotam no escuro das cores de matizes azulíneas. Ao contrário, os matizes ecocríticos, com foco na devastação do meio ambiente, por meio das aglomerações maquínicas; juntamente com suas pinceladas precisas, apresentam sua preocupação ecológica e ambiental face a um diálogo entre a composição, a geometria e o dinamismo de movimentos, característicos das grandes metrópoles, na vida pós-industrial que exerce poder, fascínio, sedução e insegurança a seus habitantes.

As figuras humanas, em significativa minoria, nas sombras e vultos sem faces, sem identidades, silentes e alheias ao tempo que se congela no instante mágico da arte, na urbe apressada, poluída e insonsa, revelam a massificação humana, na faina da solidão das multidões. Os seres ocupam o espaço bidimensional da obra ecopictórica, em linhas tênues que permitem a passagem do azul cromático, que colore de fumaça e esmaece a tela e o tema com uma tristeza telúrica e vazia. A cidade, sob o olhar fogaciano, sufoca o homem nas cenas diárias nos melindres do meio em que (sobre)vive. Transforma-o em sombra e espectro.

Demonstra a pequenez do homem diante da gula de carros e o transeunte solitário se vê imerso, na multidão de carros apressados, circundando prédios de concretos que o enclausuram. Em meio às buzinas, aos faróis e ao ar rarefeito se sente anônimo e invisível. Indiferente - segue alheio à vida e às poluições advindas da combustão da queima de inflamáveis, que movimentam as máquinas e a existência humana, especialmente a urbana. Essa diluição do indivíduo, imerso no conglomerado de automóveis que o massifica e o aniquila foi ensejo para análises de Walter Benjamin:

O próprio tumulto das ruas tem algo de repugnante, algo que revolta a natureza humana. Essas centenas de milhares de pessoas de todas as classes e situações, que se empurram umas às outras, não são todos seres humanos com as mesmas qualidades e aptidões e com o mesmo interesse de serem felizes?... E, no entanto, passam correndo uns pelos outros, como se não tivessem absolutamente nada em comum (BENJAMIN, 1985, p. 54).

Neste sentido, Walter Benjamin pontua a massificação, a alienação, ao silêncio e a inexpressividade do ser humano no conglomerado de seres maquímicos nas urbes congestionadas de automóveis, que abrigam incógnitos e invisíveis *homo sapiens* que acreditam dominar a máquina; quando, na verdade, são por elas dominados, aniquilados, subjulgados e preteridos. Visto serem indiferentes, ausentes e (quase) inexistentes na obra.

As escassas figuras humanas da matéria pictórica, em número de três, perpassam o imaginário que para o sociólogo, antropólogo e filósofo Durand representa: “Uma espécie de museu de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas” (DURAND, 2001, p. 6) ou “do ponto de vista antropológico, (...) apresenta-se como tensão entre as duas forças de coesão” (DURAND, 1988, p. 77). Neste sentido o imaginário habita a cultura e conseqüentemente àqueles que a compõem. De acordo com Durand a imagem se reflete nas ações, expressões e sentimentos dos indivíduos. Manifesta-se de forma inconsciente. Mas, determina a percepção consciente do mundo. Na obra fogaciana, não poderia ser diferente. O imaginário se manifesta por toda a matéria pictórica.

Ao considerar que os números presentes na obra têm os seus referenciais e que os estudos das representações numéricas tem seus símbolos, cuja importância é pontuada por Platão como o cerne do equilíbrio interior e do cosmo. Sendo assim, o número de personagens presentes na obra tem a sua simbologia. Para Pitágoras o número três reproduz a perfeição, por ser resultado da adição de um, que simboliza a unidade, e de dois, que representa a diversidade.

O numeral é recorrente nos mitemas e no imaginário. Está presente nas narrativas que buscam o entendimento dos elementos da natureza. Dessa forma dão origem ao folclore, aos

contos de fadas. Está presente, ainda, nas lendas, na religiosidade, no misticismo e na mitologia.

Na tentativa de compreender os fenômenos da natureza as gerações anteriores criaram narrativas que promoveram os contos folclóricos e os contos de fada. Neste sentido, também, a religiosidade e o misticismo agregam à trindade, vertentes fundamentais nas narrativas fantásticas, nos contos orais folclóricos e nos contos de fada, para explicações encontradas nas religiões e na mitologia.

Para os chineses, o numeral três é considerado sagrado, devido a representação da humanidade; resultado da união entre o céu e a terra possibilitando a existência da raça humana. A doutrina maçônica está relacionada aos vértices de um triângulo, símbolo sagrado para ela, cuja representação está associada à fé, a esperança e a caridade: os três pilares significativos para a maturidade espiritual de seus membros.

O cristianismo considera o número emblemático. Sua simbologia está associada à ressurreição de Jesus no terceiro dia e a negação (três vezes) de Jesus por Pedro. Representa a unidade divina, composta pela tríade do Pai, do Filho e do Espírito Santo, que formam a Santíssima Trindade, consagrando ao numeral a condição de Sagrado. Essa manifestação divina para os gregos e romanos tem outro caráter, sem, contudo, deixar de enaltecer o número em questão.

Para eles, a trindade é composta pelos deuses: Júpiter/Netuno, Plutão/Zeus e Posídon/Hades. Cada um tem em sua representação a associação com objetos que remetem ao numeral em questão. Assim é com Júpiter e seus raios de três fluxos, Netuno e seu tridente e Plutão com um cão de três cabeças. Para os hindus, na China, os deuses mais importantes também formam uma tríade, formada pela divindade tripla (Trimurti) composta por: Brahma, Vishnu e Shiva. Para os egípcios: Ísis, Osíris e Hòrus.

O Budismo, no Oriente, a sua trindade perfeita está na Jóia Tripla (Triratna) é representada por Buda, Dharma e Sangha que compõem o Tao. A composição dos Reis Magos (em número de três) remete às atribuições de um Rei no mundo, propagadas na imagem de Cristo, com a representação de Rei, Sacerdote e Profeta. Para o judaísmo, a cabala dos três representa no momento da criação as formas: ativa, intermediária, e passiva, que equivalem ao espírito à alma e ao corpo, respectivamente.

Esta trindade na natureza expressada na mitologia e nas religiões reafirmam o padrão da natureza, por meio do número três se manifestam em outros domínios da existência humana, cuja vida é, em sua estrutura, tripartida, nos quesitos: material, racional e espiritual. Está, ainda, relacionado à tríade da existência: o nascimento, o crescimento e a morte, ou seja,

o ciclo da vida no universo. A trindade no feminismo manifesta-se na tríade: virgem, mulher e anciã como um reflexo da natureza a considerar: o nascer - o amadurecer - o morrer, e, ainda, na composição do dia: manhã - tarde - noite.

O movimento e a performatividade captados pelo eu pictórico, no momento de um flash, apreende o que para os olhos apressados do expectador pouco atento se torna invisível: imagens sentidas, de fluxo contínuo e nervoso do trânsito, que sobrepõe ao homem, assim como a pressa cotidiana que faz da vida uma rotina, alheia às benesses que viver poderia oferecer.

Na ecopoética fogaciana a força arquitetônica e maquinica domina a existência e camufla a essência humana. Nela o homem, dentro da máquina inexistente e os que estão fora dela, em número de três, apresentam-se sob uma neblina, um tecido transparente e difuso perdido nas névoas poluentes do ar atmosférico.

Essa redução da visibilidade das imagens captadas pela matéria pictórica de G. Fogaça deve-se aos poluentes atmosféricos dos centros urbanos, das grandes cidades, especialmente o efeito *smog*, que é um dos que tem maior poder de intoxicação. De acordo com Miranda (2008, p. 8), em *A poluição do ar na cidade de Goiânia-GO e a prática de exercícios físicos*, esse efeito está relacionado com a redução da visibilidade do espaço, compromete, além da saúde, a circulação de pessoas e o trânsito de carros. Maléficos aos humanos agravam problemas de saúde pública, em quadros respiratórios, ao prejudicar diagnósticos cardiorrespiratórios, de alergias e de asma.

Considerando que há dois grupos de poluentes do ar: os primários (emitidos pelas próprias fontes de poluição) e os secundários (resultado de misturas e reações químicas na atmosfera, que alteram as composições das fontes primárias, dando origem a outros tipos de poluentes). Os campos de atuação dos poluentes secundários são mais extensos: o seu surgimento demanda mais tempo e abrange mais espaço. Devido às massas de ar, a baixa pressão atmosférica e as condições meteorológicas esses poluentes alcançam distância mais longínquas que o local que os originou. Antes de atingirem o nível do solo são transportados para longe, poluindo espaços e distâncias incalculáveis.

Tabela 11 – Poluentes atmosféricos

POLUENTES ATMOSFÉRICOS			
POLUENTE	ORIGEM	CARACTERÍSTICAS	OBS

Monóxido de carbono (CO ²)	Combustão incompleta em veículos.	Gás venenoso, inodoro e incolor.	Emitido em centenas de milhões de toneladas.
Material Particulado (MP)	Constituído dos poluentes: fumaças, poeiras, materiais sólidos e líquidos poluentes.	Permanece no ar devido às pequenas partículas.	Devido à facilidade de inalação é devastador para a saúde
Dióxido de nitrogênio (NO ²)	Leva à composição de compostos orgânicos, ácido nítrico, nitratos. Provoca chuvas ácidas.	Odor forte, cor marrom alaranjada de alta irritabilidade.	De alta toxidade aos seres humanos.
Ozônio (O ³)	É resultado da reação química entre a radiação solar e os óxidos de nitrogênio e hidrocarbonetos.	Gás de alta reatividade, inodoro e incolor. Concentra-se nos ambientes.	Compõe a névoa química. Tem uma função ecológica ao absorver os raios ultravioletas do sol. Mas são nocivos nas camadas próximas do solo, da terra.

Segundo Mota, em *Impactos ambientais das atividades humanas. Introdução à Engenharia Ambiental* (2000 p.12), citado por Thainá Louzada dos Santos, há grandes dificuldades em estabelecer relação direta entre os impactos que os poluentes exercem no meio ambiente, devido a dispersão do ar, o tempos de exposição e o alcance de sua atuação. Sendo assim: “a poluição atmosférica pode causar impactos locais, regionais/continentais e globais” (MOTA, 2000, p.12).

Tabela 12 - Alcance da Poluição Atmosférica

ALCANCE DA POLUIÇÃO ATMOSFÉRICA			
ALCANCE	CARACTERÍSTICAS	EFEITO	OBS
LOCAL	Áreas próximas às fontes de poluição.	Em grande concentração são nocivos à saúde humana.	A concentração depende de fatores meteorológicos, topográficos, etc. Provoca o efeito <i>smog</i> .
REGIONAL e CONTINENTAL	Alcançam distâncias maiores que das fontes.	Provocam as chuvas ácidas. Seus efeitos nocivos alcançam locais onde os gases não originam (Mota, 2000).	Alcançam quilômetros de sua origem devido a correntes aéreas e condições pluviais. As chuvas ácidas poluem o meio ambiente: o solo, as águas e as vegetações. Deterioram monumentos históricos os materiais utilizados na construção civil.
GLOBAL	São os poluentes que podem afetar o planeta.	Causa o efeito estufa que provoca o aumento da temperatura média do planeta, devido a concentração de gases carbônicos de clorofluorcarbonos, os óxidos nitrosos e o metano.	É o mais grave problema relacionado à poluição. O efeito estufa capta e devolvem para o espaço a irradiação infravermelha da terra, causando o aumento da temperatura atmosférica e mudanças climáticas de alto impacto.

No que se refere à poluição atmosférica, de impacto global, segundo Moreira (2007, p. 45. Apud SANTOS, 2008, P. 18) por Thainá Louzada dos Santos³, no texto *Emissões de Poluentes por veículos automotores*, afirma que:

Entre os gases causadores do efeito estufa, o de maior importância é o gás carbônico, que é o principal composto resultante da combustão completa de combustíveis; quando em grande quantidade, junto com outros poluentes, forma um filtro na atmosfera. Durante o dia, a Terra é aquecida pelo sol e à noite perde o calor armazenado, tendo, por consequência, uma redução de temperatura; entretanto, com a camada de poluentes presentes, o calor fica retido na Terra provocando aumento na temperatura média (MOREIRA, 2007, p. 18).

Ao considerar as pesquisas de Pinto (2005, p. 20) em seu artigo: *Análise das emissões veiculares em regiões urbanas e metodologia para quantificação de poluentes* (Dissertação. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, 2005) que afirma: “32% das emissões de carbono no Brasil são provenientes das atividades de transporte. Esse número é considerado elevado em comparação com a média mundial e justificado pelo predomínio do modal rodoviário sobre os demais” (PINTO, 2005, p. 20).

Esse modal rodoviário constitui as ruas, esquinas, travessas e pontes na tela ecopictórica fogaciana. O recorte urbano demonstra os desafios de uma cidade grande da atualidade, com um enfoque futurístico; como se o futuro fosse agora. Os tons escuros pincelados, mesclados com as tonalidades quentes, demonstram a poluição, que ocorre não só nas grandes urbes, como, também, em toda a atmosfera terrestre, no que diz respeito ao aquecimento global e ao efeito estufa, provocados pela emissão de dióxido de carbono (CO²), por meio da queima de combustíveis fósseis, utilizados, especialmente, nos veículos automotores, da ecopintura em destaque.

Os doze veículos que trafegam nas inúmeras direções da tela, sendo quatro transportes coletivos, ocupam todo o espaço temporal do ambiente, prioritariamente, de máquinas (des)humanas, ou seja, “armas” criadas pelo próprio homem para soterrar sua saúde, dizimar vidas e poluir o meio ambiente; vítima dessa tecnologia que teve o seu apogeu a partir da Revolução Industrial, fomentada pelo capitalismo, iniciado na Europa e disseminado no universo. O desenvolvimento tecnológico, fundamental ao avanço dos seres humanos rumo ao futuro, interferiu em toda a estrutura social e econômica dos povos.

De acordo com Nascimento Caniato (2010, p. 20), o exacerbado consumismo, incrementado pelo Capitalismo, provoca na sociedade de consumo a busca por satisfações

³Graduada em Ciências Biológicas (UFRJ/ Cederj), pós-graduada em Planejamento, Implementação e Gestão em EAD (UFF/Lante), mestranda em Tecnologia Ambiental (UFF), professora de Ciências, Biologia e Química na rede pública do Estado do Rio de Janeiro.

imediatas e realizações pessoais, em detrimento da coletividade, das causas sociais e do meio ambiente. Na procura por uma pseudo-onipotência, difundida pelas publicidades midiáticas, o homem despreza o passado, supervaloriza o presente e negligencia o futuro.

Assim sendo, assiste-se, na atualidade, de forma inerte amorfa e indiferente, a maior poluição atmosférica de todos os tempos. Ela só é menor daquela que nos aguarda o futuro se nada for feito para reverter o quadro que estamos promovendo e submetidos.

Das poluições urbanas a que mais compromete a qualidade de vida é aquela oriunda dos motores dos automóveis: carros, motos, transportes coletivos e veículos de cargas. Dentre os países que mais se destaca na motorização pessoal, o Brasil ocupa lugar de destaque; possui em média 1 carro para 3,89 habitantes. Mas, Goiânia supera esta média com 1 carro para cada 2,42 habitantes. A distribuição de frotas de carros no país, de acordo com dados do Instituto Brasileiro de Geografia Estatística (IBGE) e o Departamento Nacional de Trânsito (Denatran), segue esta distribuição:

Tabela 13 - Cidades com maior índice de frotas de carros no país

CIDADES COM MAIOR ÍNDICE DE FROTAS DE CARROS NO PAÍS	
CIDADE	NÚMERO DE VEÍCULOS
São Paulo	5.638,757
Rio de Janeiro	2.016.852
Belo Horizonte	1.331.986
Brasília	1.259.507
Curitiba	1.251.347
Goiânia	605.842
Porto Alegre	605.369
Campinas	600.853
Salvador	587.969
Fortaleza	582.966

Devido à inadequação dos transportes públicos urbanos, a ineficácia dos sistemas viários e o aumento populacional, as pessoas investem cada vez mais nos transportes individuais: automóveis e motos, o que causa o adensamento do tráfego citadino. O crescimento da frota de veículos é sempre maior que o da população brasileira e da capacidade de adequação das cidades às urgências nas demandas do trânsito, nas urbes brasileiras.

O País apresenta índices alarmantes de frota de veículos por habitante. Há em torno de um veículo para cada quatro habitantes no Brasil. São em média 226 carros para mil habitantes. Caos claro e em evidência na obra pictórica fogaciana. Quanto mais veículos nas vias de tráfego, mais lento se torna o trânsito e mais tempo será gasto para percorrer menos espaço e menos distância.

Consequentemente mais tempo no trânsito, mais emissão de gases na atmosfera, mais aglomerações. Outros fatores que comprometem a qualidade de vida dos habitantes e do meio ambiente, de acordo com Dutra (2004, p. 23) diz respeito à manutenção inadequada, às alterações e deteriorações dos sistemas de escapamentos da frota de veículos que agravam, ainda mais, a emissão de gases poluentes no ambiente.

Neste sentido, na arte fogaciana, da vida padronizada pós-capitalista, pode-se ouvir o intenso ruído dos automóveis, nos meios agitados das grandes urbes e, por outro lado, perceber o silêncio humano, na falta de tempo para os diálogos e as comunicações face a face. A policromia dos matizes se aconchega na proposta deste trabalho, na medida em que se utiliza dos recursos da natureza e do meio ambiente (que registram suas presenças na ausência) como mote que impulsiona a uma consciência planetária de crise e caos.

A abordagem, crítica, sob o viés do ecocriticismo, vislumbra e destaca, na obra selecionada, os elementos do universo, da natureza, assim como o espaço. Portanto, fica evidente a presença do ser humano, minimizado pela predominância maciça da máquina a subestimar o homem dito civilizado.

Vale ressaltar que o próprio homem é o criador do caos em que ele se encontra. A (ir)realidade expressa nas linhas, cores, espaços, atmosfera e profusões da arte pictórica do intérprete urbano, G. Fogaça, redimensiona, denuncia e nos atenta para o, ainda, possível resgate à vida dos seres deste emaranhado macrocosmo chamado universo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No intuito de propiciar ao leitor um possível exercício de reflexão acerca das artes que dialogam entre si, com e sobre a natureza, foi apresentada esta dissertação acadêmica. O ímpeto inicial era ampliar a representação das vozes poéticas e pictóricas na composição dessa proposta.

Mas, tal amplitude, poderia inviabilizar o mergulho em cada texto eco-poético e/ou ecopictórico, como foi proposto fazer. Sendo assim, aprofundou-se o enfoque nas vozes líricas e/ou pictóricas que ecoam lamentos ecológicos, nos poemas de Lêda Selma, *Água-vida*; Yvan Avena, *Chove* (poema ilustrado); Maria Helena Chein, *Colheita*; Alcione Guimarães, *Que ainda se renove e Forno* (pintura em tela, respectivamente) e de G. Fogaça, com a tela, *Suspensos*.

Desta forma, os artistas plásticos e literários, inseridos neste corpus, dão voz à natureza por meio de suas composições. Os textos exploram a imaginação formal, material e imaterial do poema. Como imaginação material, além da preocupação com a construção literária, evidente na escolha da pluralidade sêmica que propicia configurações aos textos; os temas configuram importância à água, à natureza em seus diversos aspectos para a vida, às atrocidades advindas das condutas humanas e aos afetos inseridos a partir dos motes oferecidos pela natureza e pela atualidade, contemplando o quesito imaterialidade. Esses temas transfigurados em palavras e imagens se tornaram matéria e reflexão para o atento leitor.

O poder comunicador das palavras é definido por Heidegger, inicialmente ao negar que elas não são somente expressões. Neste sentido, as palavras dos autores eleitos estão em constante renovação. Os mananciais constantemente perfurados são retroalimentados fornecendo, assim, novos subsídios, travestidos em semas, imagens e poesias para alimentar o poeta e/ou o pintor ao fornecer-lhes o poder de falar e se expressar em sua capacidade impar de transfigurar a arte de narrar a vida pelas expressões da palavra e seus interstícios; do silêncio e seus intervalos; do gesto e dos matizes; das linhas e dos pincéis.

Sendo assim, evidenciam o que tanto a poesia quanto as artes visuais, motes deste trabalho, apresentam como legado, ou seja, o preceito clássico da Aretê (a Αρετή dos gregos): “fazer o melhor que se pode...”.

Neste sentido, o ato criador é via de mão dupla: intuição e reflexão, cujas obras, quer sejam as eco-poéticas, ou as ecopinturas são resultados de inspiração, transpiração, precisão e

conhecimento dos usos da linguagem, quer seja escrita ou pictórica, com foco no referencial do meio ambiente, da natureza e do preservacionismo do planeta. Ao tomar como princípio, a afirmativa de Edgar Allan Poe quando afirma que “nenhum ponto de composição se refere ao acaso ou à intuição, o trabalho caminhou passo a passo até completar-se, com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático”.

Nesta perspectiva, as obras de arte que repensam a natureza, inseridas neste corpus não surgiram ao acaso ou intuitivamente. Ao contrário, são composições culminadas de precisas, preciosas, adequadas e líricas palavras transpostas do imaginário para a poesia, no caso dos ecopoemas. No que se refere às artes visuais, de igual forma... As pinceladas, as matizes e tonalidades que deram vida às ecopinturas surgiram de estudos precisos, debruçados talentos nas dedicadas horas de afincos para a composição dos resultados finais.

Sendo assim, todas as artes se desnudaram numa demonstração do cuidado do eu lírico-pictórico com as coisas do universo, da ecologia, dos sentimentos que afloram das pessoas e das coisas que permeiam a vida, pautadas, especialmente, pelas intervenções, quase sempre negativas das atitudes dos seres ditos civilizados em nossa casa-planeta-terra.

Esses desencontros homem/natureza, presente durante toda a existência do *homo sapiens* na face da terra, perpassou pela ‘tolerância’ da natureza para com o ser humano. Considerando que o homem viveu e vive em constante choque com o meio ambiente, com a vida e com a morte. Nega, consciente ou inconscientemente, o ciclo natural da existência de todos os viverses, quer seja: o nascimento, o crescimento e a morte. Nesse sentido Georges Gusdorf (1978, p. 109) assevera:

É somente dentro do mundo humano que o movimento cíclico da natureza se manifesta como crescimento e declínio. Estes, como o nascimento e a morte, não são ocorrências naturais propriamente ditas; não têm lugar no ciclo incessante e incansável no qual todo o reino da natureza perpetuamente envolve (GUSDORF, 1978, p. 109).

Sendo assim, Gusdorf (1978, p. 109), pontua a dinâmica dos embates dos seres humanos, com o meio, com a natureza, e, com o ciclo da vida e da morte, cujos temas são transportados para as obras de arte, incluídas neste *corpus*, afim de que os sentimentos sejam transfigurados em palavras e cores, corroborando os aspectos teóricos do ecocriticismo, onde as vozes, impulsionadas por uma crise universal de conscientização, se unem por meio das artes para demonstrarem, por meio das linguagens específicas de cada categoria artísticas (poemática ou pictórica), suas preocupações com os aspectos éticos e os compromissos ambientais.

Neste sentido, este estudo, sob os prismas estéticos e culturais, das manifestações artísticas contemporâneas que se delineiam das problematizações do meio ambiente que se deteriora lentamente, graças às intervenções humanas no que se refere às três ecologias: do meio ambiente, das relações sociais e da subjetividade humana, de acordo com Félix Guattari, sob o viés das artes e da poética do imaginário.

Na elaboração das obras de artes que compõem este corpus, quer sejam poética ou pictórica, as imagens (mesmo sendo de origem no corpo e nas pulsões do instintivo id), são de densidade, originalidade e dedicada elaboração artística. Finalizadas alcançam autonomias próprias. Levam vida a fora a sua própria individualidade e existência. Destaca-se do autor que a criou e a produziu. Carrega sua própria luz, sua linguagem única, indivisível e singular.

Os artistas e suas vozes performáticas aqui expostas, cada um ao seu modo e em sua contemporaneidade transfiguram e ecoam seus brados; quando traduzem os lamentos da natureza. Lamentos oriundos das adversidades e das interferências do homem no desenvolvimento e no patamar onde se encontra a vida, no micro e no macrocosmo habitado pelos seres humanos e não humanos.

Nesta perspectiva, as imagens, tanto na poesia quanto na pintura, presentes neste trabalho, abriam-se em um leque de direções. Expressaram o seu interior (o interior do eu-lírico-pictórico dos autores) para o interior do Outro - o leitor/observador. As respostas, que estão além da comunicação verbal, cuja busca incessante é parte do homem, podem estar nas produções, enquanto linguagem a serviço do ser-no-mundo.

Essas questões serão formuladas apenas pela linguagem e por meio dela. Somente através da linguagem é possível apresentar ou tentar apresentar as respostas. Ao recorrermos, à poesia e/ou às artes visuais, poderemos tentar levar a “uma tomada de consciência relativamente ao próprio ser das coisas”, pois de acordo com Lefreve em *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*, (1980, p. 121): “A obra abre-se sobre a totalidade do mundo, mas o que ela visa não é uma explicação: será, antes, uma tomada de consciência relativamente ao próprio ser das coisas: uma interrogação” (LEFREVE, 1980, p.121).

Desse modo, a arte, os ensaios, a crítica e os estudos não apresentarão respostas a todas as questões, mas poderão suscitar questionamentos e interrogações para um despertar de sensibilidades e mudanças de atitudes, que poderão contribuir para que os indivíduos tornem-se cidadãos mais criativos, inovadores, conscientes de seu vir a ser no mundo, e de sua parcela de responsabilidades, enquanto partícipe da natureza, onde todos os seres humanos e não humanos são sujeitos ativos em constante interação e mutação.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é o Contemporâneo? In: *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ARISTÓTELES. *A poética Clássica/ Aristóteles, Horácio, Longino*; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruma. São Paulo: Cultrix, 1997.
- AVENA, Yvan. Tela/Poema, 2007. Técnica: guache e caneta. 30X40 cm. Acervo particular (Suécia).
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- _____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. *A Água e os Sonhos: Ensaio Sobre a Imaginação da Matéria*. Trad. de Antônio de P. Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Trad. M^a Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARRY, Peter. *Teoria do Começo. Uma Introdução à Teoria Literária e Cultural*. Manchester: Manchester UP, 2009.
- BARTHES, Roland. *O Prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- Bíblia Sagrada, São Paulo: E. P. Maltese, 1962.
- BORGES, Jorge Luis. “*Esse ofício do verso*”. *Obras completas*. Buenos Aires: Emcé, 1989.
- BOSI, Alfredo. *O Ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. et. Alli. *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 2001.
- _____. *Reflexões sobre a Arte*. São Paulo: Ática, 1999.
- CHEIN, M. Helena. *Amor solto na terra*. Goiânia: Kelps, 2004.
- CHEVALIER, J. & CHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Tradução Vera da Costa e Silva, et al. Rio de Janeiro: José OLYMPIO, 1990. 996 p.
- CHOCIAY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: Mcgrawhill, 1974.

CAMPOS, Geir. *Pequeno Dicionário de Arte Poética*. São Paulo: Cultrix, 1978.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANIATO, A. P.; NASCIMENTO, L. V. *A subjetividade na sociedade de consumo: do sofrimento narcísico em tempos de excesso e privação*. Disponível em: www.psicologia.ufrj.br/abp. Acesso em: 5 set. 2018.

COHEN, Jean. *A plenitude da linguagem* (teoria da poeticidade). Tradução José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1987.

_____. *Estrutura da linguagem poética*. Tradução de Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1966.

CORALINA, Cora. *Oração do Milho* In: (*Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*). Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1965.

CORTAZAR, Julio. “Para uma Poética”, “Interlúdio Mágico” In: *Valise de Cronópio*. Trad. de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CRUZ, Antonio Donizeti. *Lilia A. Pereira da Silva: imaginação poética e criação artística*, em *Literatura e poética do imaginário*. 2012.

CURADO, Bento Alves Araújo Jayme Fleury. *Inventário das cinzas: Brasas dormentes da produção literária sobre o Cerrado em Goiás*. Goiânia, 2016.

D’ÓFRIO, Salvatore. “Conceito do poético” (p. 9-32). *Teoria do texto 1*. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *Teoria do Texto 2 – Teoria da lírica e do drama*. São Paulo: Ática, 1995.

DUBOIS, Jacques et. al. *Retórica da Poesia*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.

DUFRENNE, Mikel. *O poético*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

DURANT, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral*. Trad. Hélder Godinho. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *O imaginário. ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. 2. ed. Rio De Janeiro: Difel. 2001.

_____. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

_____. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix/ Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

DUTRA, E. G.; VALLE, R. M.; GOMES, B. C.; FIORANTE, E. F.; DUTRA, L. G. *Emissão de gases poluentes por veículos leves a gasolina na atmosfera de Belo Horizonte*. Disponível em www.feam.br. Acesso em: 05 set. 2018.

EIKHENBAUM, Boris. et. al. *Teoria da Literatura - Formalistas Russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilbermam, Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1971.

FERNANDES, José. *O Interior da Letra*. Goiânia: Editora da UCG, 2007.

_____. *O poema visual: leitura do imaginário: (da Antiguidade ao século XX)*. Petrópolis: Vozes, 1996.

_____. *O selo do poeta*. Rio de Janeiro: Galo Branco, 2005.

FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna*. Tradução Marise N. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FLYS-JUNQUERA, Carmen (2011), “Literature and Ecocriticism as Environmental Activism”, in Ana Isabel Queiroz; Inês Dornellas e Castro (orgs.), *Falas da terra no século XXI: What Do We See Green* Lisboa: Esfera do Caos, 57-79.

FROMM, Harold e Cheryll Glotfelty, *O Leitor de Ecocriticismo: Marcos na Ecologia Literária*, 1996.

GUIMARÃES, Alcione, *A casa e outros lugares*. Goiânia: Kelps, 2017.

_____. *Zuarte*. Goiânia: Kelps, 2000.

_____. *Fuso de prata*. São Paulo: Nanki, 2006.

GOMES, Eugênio. In notas a «Castro Alves - Obra Completa». Rio de Janeiro: Aguilar, 1966.

GONÇALVES, Joaquim (2001), “Ambiente e linguagem”, in Cristina Beckert (coord.), *Natureza e ambiente: Representações na cultura portuguesa*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa,

GOMES, Horieste. *Lembranças da Terrinha (Campininha)*. Goiânia: Ed. do autor, 2002.

GUSDORF, Georges. *A agonia de nossa civilização*. São Paulo: Ed. Convívio, 1978.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Trad. Izidoro Bitkstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2002.

_____. “O Dominante”. In. *Teoria da Literatura em suas Fontes*. vol I. Trad. da conferência citada de Jorge Wanderley. Sel. e intr. de Luiz Costa Lima, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

KAUFMANN, W. *Nietzsche, Filósofo, Psicólogo, Anticristo*. Nova York: Edt. Princeton University Press, 1950.

KLEE, Paul. Confissão Criadora, 1920. Disponível em:

<https://www.amazon.com.br/Confiss%C3%A3o-criadora-Paul-Klee-ebook/dp/B00JBK18K6>

LANGER, Susanne K. *Sentimento e Forma*. Tradução Ana M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LEFEBVE, *Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa*. Tradução. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1980.

LÉVI-STRAUSS, C. *Tristes trópicos*. São Paulo. Companhia das letras, 1996.

LOTMAN, Iuri. *A Estrutura do Texto Artístico*. Trad. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978. 479 p.

LEOPOLD, Aldo. *Pensar como uma montanha*. Águas Santas: Edições Sempre-em-Pé, 2008.

LIMA, Maria de Fátima Gonçalves, Iêdo de Oliveira Paes, Antônio Donizeti da Cruz (org.). *Imaginário e performatividade*. Goiânia: Kelps, 2016.

_____. *O signo de Eros na poesia de GMT*. Goiânia: Kelps, 2005.

_____. *Três líricas performativas*. Goiânia: Ed. da UCG, 2007.

_____. *Leitura e Poesia I – Do Barroco ao Romantismo*. Coleção prosa e verso. Goiânia: Kelps / Editora PUC-GO, 2009.

_____. *Leitura e Poesia II – Leitura e Poesia II – Modernismo*. Coleção Verso e Prosa. Goiânia: Kelps / Editora PUC-GO, 2012.

_____. *O discurso do rio em João Cabral*. Salamanca: Lusoedições, 2016.

_____. *Saciologia Goiana: o sentido da arte de a (r) mar o poema*. Guará: Linguagem e Literatura, v. 3, 2013.

LOUREIRO, L. N. *Panorâmica sobre emissões atmosféricas estudo de caso: avaliação do inventário emissões atmosféricas da Região Metropolitana do Rio de Janeiro para fontes móveis*. Tese. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

MAFFESOLLI, M. *A ordem das coisas – pensar a pós-modernidade*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2010.

MARQUES, Ricardo. *Ecocrítica*, E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, consultado em 05-08-2018.

MIRANDA, Batista. *A poluição do ar na cidade de Goiânia-GO e a prática de exercícios físicos*. 2008, EFR, v. 2.

MOTA, S. *Impactos ambientais das atividades humanas*. Introdução à Engenharia Ambiental. 2ª ed. Rio de Janeiro: ABES, 2000.

MOREIRA, Ruy. *Geografia: teoria e crítica*. Petrópolis: Vozes, 1984.

NICOLA BOILEAU – Despréaux. *A arte poética*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

NUNES, Benedito. *Passagem para o Poético*. São Paulo: Ática, 1986. 304 p.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Tradução Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. 368 p.

_____. “Verso e prosa”; “Imagem”. “Signo em rotação” In: *Signos em Rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PESSOA, Fernando. *Poemas selecionados / Fernando Pessoa ele mesmo e heterônimos*. Porto Alegre, RS: Artes e ofícios, 2009.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

PITTA, Danielle Perin Rocha. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2005. (Coleção filosofia).

PINTO, Paulo Mozart Gonçalves da Costa. *Análise das emissões veiculares em regiões urbanas e metodologia para quantificação de poluentes*. Dissertação. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, 2005.

POUND, Ezra. *A Arte da Poesia*. Ensaios Escolhidos por Ezra Poud. Tradução de Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 21- 96.

_____. *ABC da Literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2002.

Revista da Academia Goiana de Letras. N. 32 / Academia Goiana de Letras – Goiânia: Kelps, 2017.

RICOEUR, Paul. *A Metáfora Viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

SALLES, C. *Redes da Criação: Construção da obra de arte*. São Paulo: ed. Horizonte, 2006.

SAVARY, Olga. *Berço esplêndido*. Rio de Janeiro: Palavra e imagem, 1987.

SELMA, Lêda. *Sombras e sobras*. Goiânia: Ed. da UCG, 2007.

SILVA, Domingos Carvalho da. *Uma teoria do poema*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1989 [1986].

SILVEIRA, PX. *Catálogo da Menor Galeria do Mundo*. Goiânia: Kelps, 2017.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1988.

STUCCHI, Paulo. “Menina”, 2018, jornal *Diário da Manhã* (02/09/2014, p. 5).

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*, GMT. 19 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2010 [1972].

_____. *Drummond – A estilista da repetição*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, Editora, 1976.

_____. *Retórica do silêncio*. GMT. São Paulo: Cultrix, 1989.

_____. *A escrituração da escrita*. GMT. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

_____. *Contramargem*. GMT. São Paulo: PUC-Rio / Loyola, 2003.

_____. *Contramargem – II*. GMT. Goiânia: Universidade Católica de Goiás, 2009.

_____. *Defesa da poesia*. Edições do Senado. Brasília, 2017.

_____. *Teoria do Texto poético*, 2016.

TELES, José Mendonça. *Dicionário do Escritor Goiano*. 4ª ed. Goiânia: Kelps, 2011.

TODOROV, Tzvetan. et. alii. et. al. *O Discurso da Poesia : “Poétique” revista de teoria e análise literária*. Trad. Leocárdia Reis e Carlos Reis. Coimbra: Livraria Almedina, 1982. 216 p

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O Imaginário*. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

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

_____. *Performance, Recepção e Leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

<https://riverofplay.typepad.com/>

<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ecocritica/>

<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/5962>

http://www.simpep.feb.unesp.br/anais/anais_13/artigos/1208.pdf

<https://skorpionik.wordpress.com/2016/02/29/a-simbologia-do-numero-oito/>

<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/numero-8/>

<http://setasparaoinfinito.blogspot.com/2014/12/simbologia-do-numero-8.html>

<https://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%81gua>

https://pt.wikipedia.org/wiki/Erva_daninha

<http://www.meioemensagem.com.br/home/opiniao/2017/05/17/separando-o-joio-do-trigo-afinal-o-que-e-proposito.html>

<http://radiationrisks.geohabitat.pt/pt/3-9-Vida-na-Natureza/Para-uma-nova-sensibilidade-ecologica/>

<http://bregatto.blogspot.com/2015/01/a-poetica-do-espaco.html>

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Chuva>

<https://www.significados.com.br/cores-2/>

<https://www.somostodosum.com.br/clube/artigos/autoconhecimento/o-simbolismo-do-numero-12-29951.html>

<http://www.espiritualismo.info/numerologia.html>

[\(https://super.abril.com.br/ideias/o-universo-e-feito-de-agua-tales-de-mileto/\)](https://super.abril.com.br/ideias/o-universo-e-feito-de-agua-tales-de-mileto/)

<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/a-simbologia-oculta-por-tras-de-31-numeros/>

<http://educacaopublica.cederj.edu.br/revista/artigos/emissoes-de-poluentes-por-veiculos-automotores>

<https://g1.globo.com/go/goias/transito/noticia/goiania-tem-6053-mil-carros-e-possui-a-6-maior-frota-do-pais-aponta-estudo.ghtml>

<http://g1.globo.com/brasil/noticia/2014/03/com-aumento-da-frota-pais-tem-1-automovel-para-cada-4-habitantes.html>