

# NOSSAS VOZES, NOSSO CHÃO

## EXTRATIVISMO LÍRICO (Antologia poética comentada)

Marta Helena Cocco e  
Rosana Rodrigues da Silva  
(orgs.)

**VOLUME 3**



**UNEMAT**  
Universidade do Estado de Mato Grosso  
- Editora Unemat -

  
Carlina Caniato  
20 ANOS



**Reitora**  
Ana Maria Di Renzo

**Vice Reitor**  
Ariel Lopes Torres

**Coordenadora Geral da Universidade**  
Ana Maria Di Renzo



**Presidente**  
Maria do Socorro de Sousa Araújo

**Membros**  
Ariel Lopes Torres  
Luiz Carlos Chieregatto  
Mayra Aparecida Cortes  
Neuza Benedita da Silva Zattar  
Roberto Vasconcelos Pinheiro  
Sandra Mara Alves da Silva Neves  
Severino de Paiva Sobrinho  
Tales Nereu Bogoni  
José Ricardo Menacho Tramaram de Oliveira Carvalho  
Guilherme Angerames Rodrigues Vargas  
Gustavo Laet Rodrigues

© Marta Cocco e Rosana Rodrigues da Silva, 2018

Todos os direitos reservados.

Proibida a reprodução de partes ou do todo desta obra sem autorização expressa da Editora e das organizadoras (art. 184 do Código Penal e Lei 9.610, de 19 de fevereiro de 1998).

---

Nossas vozes, nosso chão : Extrativismos Lírico -  
antologia poética comentada - volume 3 / Marta  
Helena Cocco e Rosana Rodrigues da Silva, (orgs.). --  
Cuiabá, MT : Carlini & Caniato; Cáceres, MT : Unemat  
Editora, 2018.

Vários autores.

Bibliografia.

E-ISBN 978-85-8009-217-2 (Carlini & Caniato)

E-ISBN 978-85-7911-180-8 (Unemat Editora)

I. Poesia brasileira - Coletâneas I. Silva,

Rosana Rodrigues da. II. Cocco, Marta Helena.

11-05432

CDD-869.9108

---

Índices para catálogo sistemático:

I. Poesia : Antologia : Literatura brasileira  
869.9108

### **Coordenação Editorial**

Ramon Carlini

Elaine Caniato

### **Capa**

Marcelo Cabral

### **Editoração Eletrônica**

Doriane Miloch

### **Revisão Textual**

Rosane Salete Freytag



**Carlini&Caniato**

(nome fantasia da Editora TantaTinta Ltda.)

Rua Nossa Senhora de Santana, 139 – sl. 03 – Centro-Sul

78.020-610 – Cuiabá-MT – (65) 3023-5714

[www.carliniecaniato.com.br](http://www.carliniecaniato.com.br)

## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO \_\_\_\_\_ 5

PREFÁCIO

CRIAÇÃO E DIFUSÃO, LEITOR E TEXTO EM DIÁLOGOS

por Olga Maria Castrillon Mendes \_\_\_\_\_ 7

### **OURO TELÚRICO**

SILVA FREIRE

por Isaac Newton Almeida Ramos \_\_\_\_\_ 14

IVENS CUIABANO SCAFF

por Aclyse de Mattos \_\_\_\_\_ 24

### **CRISTAL RARO E MULTIFACETADO**

WLADEMIR DIAS-PINO

por Dante Gatto e Elisângela Pereira de Lima \_\_\_\_\_ 36

### **PÉROLAS DE CONCISÃO E IRREVERÊNCIA**

JOÃO ANTONIO NETO

por Luiz Renato Souza Pinto \_\_\_\_\_ 44

ANTÔNIO SODRÉ

por Paulo Sérgio Marques \_\_\_\_\_ 49

ANTÔNIO CARLOS LIMA

por Marta Helena Cocco \_\_\_\_\_ 55

EDUARDO MAHON

por Marli Walker \_\_\_\_\_ 63

### **PRATA DA CASA**

MARLI WALKER

por Rosana Rodrigues da Silva \_\_\_\_\_ 69

SANTIAGO VILLELA MARQUES

por Luzia Aparecida Oliva \_\_\_\_\_ 77

MARTA COCCO

por Célia Maria Domingues da Rocha Reis \_\_\_\_\_ 86

## APRESENTAÇÃO

Esta é a terceira antologia comentada de poetas da literatura produzida em Mato Grosso que apresentamos. Na primeira, comentamos poemas de cinco autores contemporâneos: Pedro Casaldáliga, Aclyse Mattos, Lucinda Persona, Marilza Ribeiro e Luciene Carvalho. Na segunda, priorizamos as produções do início e meados do século XX de poetas consagrados pela crítica referente a esse período: Dom Aquino Correa, José de Mesquita, Maria de Arruda Müller, Lobivar Matos e Amália Verlangieri. Nesta terceira, contemplamos autores em atividade e que não foram incluídos nas edições anteriores. Convidamos pesquisadores da UNEMAT, da UFMT e do IFMT para colaborarem nesta empreitada lírica, aos quais agradecemos pela colaboração.

Muitos poetas contemporâneos poderiam ter sido inseridos neste volume. Contudo, a pesquisa deve continuar e resultar em novas antologias. Seguimos no propósito de oferecer subsídio para a produção de leitura de poemas a estudantes dos ensinos médio e superior, assim como a professores e demais leitores da rica poesia de Mato Grosso. Nesta edição, intitulada *Extratativismo Lírico*, sugerimos aos pesquisadores que garimpassem o que de mais significativo houvesse na obra destes dez poetas. A seleção dos poemas comentados e a perspectiva teórica de análise ficou a critério dos pesquisadores aos quais, mais uma vez, agradecemos. Aos leitores, desejamos que este extrativismo proporcione conhecimento e prazer!

Boa leitura!

**Marta Cocco e Rosana Rodrigues da Silva**

(organizadoras)

# CRIAÇÃO E DIFUSÃO, LEITOR E TEXTO EM DIÁLOGOS

Olga Maria Castrillon-Mendes<sup>1</sup>

**Caminante, no hay camino,**

se hace camino al andar<sup>2</sup>

Começo com a proposital epígrafe do poeta espanhol que, simbolicamente, está na gênese deste trabalho que ora me chega às mãos para apreciar introdutoriamente. À parte o prazer de atender o respeitoso convite para importante tarefa, o livro *Nossas vozes, nosso chão: extrativismo lírico*, é fruto da trajetória acadêmica das organizadoras e, como tal, faz parte de um projeto maior e do histórico envolvimento de um grupo de pesquisadores, cujas experiências validam inquietações de espíritos em busca dos sentidos do fazer acadêmico e das suas relações com a realidade social.

Marta Helena Cocco e Rosana Rodrigues da Silva são professoras do Programa de Pós-Graduação em Letras/Profletras, do Campus Universitário de Sinop, e dos cursos de Letras de Tangará da Serra e Sinop, respectivamente, da Universidade do Estado de Mato Grosso/UNEMAT. Num trabalho garimpeiro, caminham por veredas que propõem aproximar a Universidade das escolas, o pesquisador dos objetos de investigação, adequando a teoria à prática pedagógica. Para isso, utilizam-se, neste trabalho, do universo poético como exercício de leitura, buscando aproximar o público jovem do texto literário.

---

1 Professora doutora da Graduação e Pós-graduação (PPGEL e PROFLETRAS) da Universidade do Estado de Mato Grosso, Associada do Instituto Histórico e Geográfico de Cáceres e Membro da Academia Mato-grossense de Letras

2 Fragmento da estrofe XXIX de "Proverbios y cantares", de Antonio Machado. In: Campos de Castilla, 1910. <http://blogs.utopia.org.br/poesialatina/cantares-antonio-machado>. Acessado em 03/05/2017.

Entre a palavra e a imagem, no jogo e na *dança do intelecto*, de que fala Roland Barthes, reside a possibilidade do desvelamento do prazer causado pelas singularidades das revelações que ressignificam a existência. Para ele, só a literatura pode fazer “ouvir a língua fora do poder” por ser o lugar de eleição das “forças de liberdade.”<sup>3</sup>

Em tempos de falácias e afastamentos, o que tem aprofundado a crise entre as instituições, a epistemologia da prática, proposta pelo grupo de pesquisadores, prevê ação em que o sujeito posiciona-se em atitudes de leitura e análise, produção e (re)criação, frente às situações desafiadoras do cotidiano docente. Contrapondo-se à racionalidade técnica, o alcance do trabalho gera provocação, rigor e interação constantes do fazer em equipe.

A antologia é o terceiro volume de uma compilação de dados sobre os escritores brasileiros que escrevem em Mato Grosso, acompanhados de uma bem cuidada seleção de textos poéticos que se tornam acessíveis a partir de multifacetados olhares. Malgrado o preconceito que alguns alimentam sobre coletâneas literárias, esta vem acompanhada de objetivos claros: fornecer aos professores e alunos – leitores em potencial – os elementos básicos para o re-conhecimento da produção literária local, além de, em suas bases, instigar a pesquisa. Os dados biobibliográficos dos autores selecionados e os textos elencados fornecem um panorama abrangente do que Mato Grosso tem produzido em matéria de poesia. É a possibilidade de ampliação do universo de leitura e da re-visão da historiografia literária brasileira, levando-se em conta as inovações artísticas locais que ficaram à margem dos registros pelos centros canônicos de difusão.

A coleção encontra-se estruturada em instâncias que, embora pareçam estanques, respondem a propósitos previamente estabelecidos. No primeiro volume, destacam-se os escritores Aclyse de Mattos, Pedro Casaldáliga, Luciene Carvalho, Lucinda Persona e Marilza Ribeiro. O segundo dá voz à Amália Verlangieri, D. Aquino Corrêa, José de Mesquita, Lobivar Matos e Maria Arruda Müller.

---

3 Cf. BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978 e *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

O terceiro volume, que ora chega a público, está dividido em seções paradigmáticas. Naquela denominada de “Ouro telúrico”, encontramos o canto da terra nos poetas Silva Freire e Ivens Scaff, estudados, respectivamente, por Isaac Newton Almeida Ramos e Aclyse de Mattos. Vozes e sons tangenciam sentimentos telúricos e imagens míticas, expressões populares e incertezas humanas que expressam a beleza lírica dos poetas.

Na seção “Cristal raro e multifacetado”, Dante Gatto e Elisângela Pereira de Lima colocam o poeta Wladimir Dias-Pino como o representante do paradigma das inovações formais e conceituais do poema, expressando nova ótica e novos caminhos.

Em “Pérolas de concisão e irreverência”, aparecem João Antônio Neto, lido por Luiz Renato Souza Pinto; Antônio Sodré, selecionado pelo estudo de Paulo Sérgio Marques; Antônio Carlos Lima (Toninho), da lavra de Marta Cocco e Eduardo Mahon, revisitado por Marli Walker. Todos representantes de uma poética multiforme que, começando nos anos 1941, com o primeiro, continua atual (e atualizada), tanto na temática, quanto na (in)exata composição dos versos.

Por fim, no singular bloco designado “Prata da casa”, há uma rede leitora (des)trançada por pares difusores da cultura local. Nela encontramos Marli Walker, lida por Rosana Rodrigues da Silva; Santiago Villela, por Luzia Aparecida Oliva e Marta Cocco, por Célia Maria Domingues da Rocha Reis. Num brilho todo particular, a produção mais atual do norte do Estado, orchestra o universo plural da literatura brasileira produzida em Mato Grosso.

Ora, o que se vislumbra, então?! Um sintético e significativo panorama que cobre mais de um século da produção poética de/em Mato Grosso. E isso é algo a se considerar de forma mais sistemática. De maneira geral, são escritores que, dadas as condições de produção inovam, tanto na prosa, quanto na poesia, arejando a temática e a estrutura formal em suas respectivas temporalidades.

Mesmo na proposta telúrica e da arte pela arte, de D. Aquino e José de Mesquita, é possível antever sinais de uma ideia de modernização, sem o abandono da tradição e sem se render à irreverência dos “revolucionários” da Semana de 22, e às transformações



estruturantes que irão desembocar no domínio da palavra pensada<sup>4</sup>. Nesse sentido, caberá aos finais dos anos 1990, a respiração rítmica do verbo, como de Aclyse de Mattos, regada pelo jogo recreativo das palavras/linguagem/símbolo, ou do cotidiano/poético/doméstico de Lucinda Persona, ou ainda, no grito dos excluídos, de Casaldáliga e Luciene Carvalho e da palavra-corpo erotizada, de Marilza Ribeiro. Todos arquitetando imagens perpassadas pelas profundezas do (sem)sentido-do-ser, até a chegada do maravilhoso/fantástico domínio da palavra, das sensações do espírito e da desconexão do leitor, de Eduardo Mahon e Antonio Sodré, aliado ao exercício da recriação poética e das sensações, dos signos e metáforas, de Ivens Scaff, Marli Walker, Santiago Villela, “Toninho”, Marta Cocco... São tantos outros mais, recém-chegados (e ainda não “fichados”), que se entrecruzam para combinar a festa literária do inusitado e dos sempre bem-vindos espantos estéticos.

Desta forma, meio que ocupando os desvãos, as organizadoras e o grupo de pesquisadores cartografam o universo plural da produção literária em doses homeopáticas. O remédio vai produzindo seus efeitos à medida que o leitor adentra o universo da leitura, das buscas em arquivos, da pesquisa, do contato íntimo com os escritores como aquelas das recentes “caravanas literárias” pelo interior do Estado, sem qualquer apoio ou financiamento, ou através de corajosos projetos individuais, como o do historiador Clovis Matos, há mais de uma década, levando a leitura em sua Kombi de “inclusão literária”. Há nessas iniciativas certa necessidade intrínseca de formar leitores, mesmo nas regiões mais distantes e nas mais adversas situações. Assumindo o papel social, os agentes culturais remexem a poeira das estantes/estradas, revisitam textos, confrontam teorias e, principalmente, recriam uma forma particular de perceber a dimensão das diferenças.

Nesse panorama, as pesquisadoras e os pesquisadores destas antologias adotam objetivos didáticos para atingir o leitor médio, tal

---

4 Cf. o ensaio “Um discípulo de D. Aquino: José de Mesquita”, de Virgílio Corrêa Filho. Revista do Centro Mato-Grossense de Letras. Número XIV. Ano VII, julho a dezembro de 1928, p. 47-56. Cuiabá: Esc. Prof. Salesianas.

qual aquele procurado por Ítalo Calvino. Disseminam o produto artístico pela circulação de textos poéticos da literatura local, de modo a expressar os traços da cultura; constroem uma rede leitora e contribuem para a dinamização do processo de construção do literário, da forma como pensou Pierre Bourdieu<sup>5</sup>. O filósofo, em diversificado projeto, reserva um item ao exame do que denominou de “as regras da arte”, o que é salutar para o enriquecimento da discussão em torno da prática que distingue o homem, ou seja, a figuração simbólica do real. Minha perspectiva é, portanto, nesse sentido, ilustrar o fato de que, sozinhas, as obras não dão conta de seu significado, já que seu valor, dentro do sistema artístico, é passível de flutuação. Está na origem do que o filósofo diz ser o “campo literário”, um conceito operativo tomado como base para explicitar a ideia de que o entendimento da criação artística só é possível através do mapeamento das mediações interpostas entre obra e público. Entre nós, Antonio Candido não se cansou de acreditar nos direitos à arte como atitude política e de humanização, com base na relação indissociável da obra com o seu autor e o leitor, formando o tripé das relações da literatura com a sociedade<sup>6</sup>.

Enriquece-se, pois, o debate acadêmico e a relação Universidade/escola, o que nos faz apontar para uma certeza: a de que a produção literária de/em Mato Grosso é capaz de fascínios e, conseqüentemente, de re-conhecimentos. Um dínamo que aciona o motor da crítica para revigorar o processo de difusão da cultura interior brasileira. Se a ideia da criação parte do espanto com o mundo, a leitura dos textos literários de outros eixos é, de certa forma, a retomada dessa perspectiva. Nasce, daí, a capacidade de atingir a beleza estética.

As escolhas preservam um momento. Outros poderão fazer diferente, mas esta antologia é assim: lúcida e focada em propósitos palpáveis. O sentido maior está no “fazer”, no espaço/caminho lacu-

---

5 Cf. *As regras da arte: estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

6 Ver, dentre outros: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: TA Queiroz, 2000.

nar que nos tira do comodismo; no comunicar-se com os leitores e na valorização de uma produção latente, mais poética que crítica, como se mostra o resultado deste trabalho. De certa forma, um estudo afetivo, mas passível de se transformar num deslumbrante mergulho investigativo.

Boas caminhadas pelos indícios aqui encontrados...!

## OURO TELÚRICO

O viés telúrico é muito forte na poesia produzida em Mato Grosso. Cantar a terra natal é algo notório em vários poetas. Neste espaço, destacamos Silva Freire e Ivens Scaff, ambos nascidos no estado. O primeiro, já falecido, destaca-se como expoente modernista mato-grossense no sentido de ruptura com a forma do verso tradicional e de inclusão do falar regional; o segundo, em franca produção, destaca-se por versos que também valorizam a fala e temas regionais, o ritmo prosaico e eventos do cotidiano da cidade e das pessoas. Ressaltamos que as produções de ambos também alçam outros temas de caráter universal.



## SILVA FREIRE

por Isaac Newton Almeida Ramos<sup>1</sup>

Mato Grosso possui uma vanguarda poética a qual não consta nos livros didáticos e de historiografia literária. Trata-se do Intensivismo, surgido em Manifesto publicado na revista *Sarã* (1951), em duas partes, nos números 3 e 4. Um trecho que se destaca é: “O intensivismo é Simbolismo duplo. Além da imagem está outro significado poético”. Em outro número há uma passagem conceitual, com carga de metáfora: “O simbolista é um desenhista e o intensivista é um escultor”. Diferencia: “Para os simbolistas as letras tinham cores, para nós as palavras valem devido à experiência e o espírito de síntese-poemas”. Esses trechos ajudam a explicar, em parte, o *modus operandi* de Silva Freire. Um dos recursos que utiliza bastante é o uso de blocos poemáticos (termo utilizado pelo autor), o qual denomino de blocos semânticos. São estruturas sintagmáticas que possuem certa independência poética, a partir do tema (ou mote) desenvolvido. Têm a mesma função de estrofes. Todavia, giram como planetas em torno do Sol poema ou síntese-poemas (para ficar com um termo do Manifesto).

Biografia era “Ficha sem técnica”. Passemos a ela: Benedito Sant’Ana da Silva Freire nasceu em 20 de setembro de 1928, em Mimoso, terra de Cândido Rondon, atualmente Santo Antonio de Leverger (MT). Cedo mudou para Cuiabá onde foi registrado. Fundou os jornais *Arauto da Juventude*, *O Saci* (1949) e *Vanguarda Mato-Grossense* (1951). No Rio de Janeiro, editou *Japa* (1953), com Wladimir Dias-Pino, com quem desenvolveu uma longa parceria. Foi presidente do Teatro Universitário Brasileiro da UNE (1956/1959) e Secretário de Cultura. Dirigiu, com Wladimir, a revista *Movimento*,

---

<sup>1</sup> Professor na UNEMAT, campus universitário de Alto Araguaia-MT. Doutor em Literatura pela USP. Integra o Grupo de Pesquisa em Estudos da Arte e da Literatura Comparada (CNPQ). E-mail: [isaacramos3@yahoo.com.br](mailto:isaacramos3@yahoo.com.br).

a qual foi premiada em Ibadan (Nigéria) e Oxford (Inglaterra), em conferências internacionais de imprensa universitária. Em 1956, patrocinou a “Noite de Arte Concreta”, com debates e apresentações dos participantes da Exposição Nacional de Arte Concreta.

Entre os anos 60 e 70, teve treze publicações denominadas *Caderno de Cultura* (estruturado em um cartão avulso maior que uma folha de sulfite A4, que tinha oito partes dobráveis; duas delas internamente se abriam). Os poemas eram dispostos em blocos semânticos, normalmente com um tema comum, partiam de um micro para o macro universo do leitor. Seu primeiro livro em formato tradicional, *Águas de visitação*, teve quatro edições (1979, 1980, 1989, 2002). O segundo *Silva Freire – Social, Criativo, Didático* (UFMT, 1986), trata-se de um Catálogo de Exposição, todo com folhas coloridas. Seguem outras publicações em formato diferenciado: *Barroco Branco* (Fundação Cultural de Mato Grosso, 1989); *Depois da lição de abstração* (Separata da Revista da Academia Mato-Grossense de Letras, 1985). Postumamente, a *Trilogia Cuiabana*, volumes 1 e 2, sob a organização de Wladimir Dias-Pino (UFMT, 1991). Na prosa, Silva Freire: *A Japa e outros croni-contos cuiabanos* ((2008), tendo como organizadores Cristina Campos, Elaine Caniato e Ramon Carlini. O Catálogo *Setembro Freire gOOOl 2013* (Entrelinhas, 2013) é um trabalho de recomposição gráfica, sob a responsabilidade de Luís Antonio Segadas, que reconectou obras de Freire e Dias-Pino em simultâneos eventos on/off-line. A última publicação deu-se na 4ª edição do Circuito Cultural Setembro Freire 2015, com a reedição de um Caderno de Cultura trazendo o poema *Rondon: Silêncio Orgânico de Flores*, como parte das comemorações aos 150 anos do nascimento de Cândido Mariano da Silva Rondon, com o apoio do Estado de Mato Grosso.

Em face dessa variedade de publicações, incluindo inúmeras participações em jornais, é que se traz um pouco do trabalho desse poeta que não se vincula a nenhuma corrente literária propriamente dita. Há poucos estudos acadêmicos sobre sua obra, por isso este capítulo insere-se em um desdobramento de trabalhos críticos, sobretudo em Mato Grosso, os quais visam o conhecimento e a in-

corporação do nome de Silva Freire ao cânone literário. É preciso discutir a dialética canônica e restabelecer a Literatura.

Suas facetas poéticas são singulares: vai do prazeroso uso do linguajar cuiabano à poesia imagética; do sincretismo de vanguarda aos elementos de um jogo de futebol; da renda ao rondó. Silva Freire desfreia a poética do momento, dos ensinamentos e do sincretismo poético popular. Depois da lição de abstração, adentra na moldura da lembrança e na presença na audiência do tempo, suas águas de visitação nos levam a conhecer o barroco branco. Leia-o.

### **Referências:**

DIAS-PINO, Wladimir. **WLADEMIR DIAS-PINO**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2011. (Arte e tecnologia – OI Futuro)

FREIRE, B. Silva. **Águas de visitação**. 3ª ed. Cuiabá: Adufmat, 1999. (Edição póstuma).

\_\_\_\_\_. ) **presença na audiência do tempo** (. (Org.) Wladimir Dias-Pino. Cuiabá-MT: Edições Universidade Federal do Mato Grosso, 1991. (Trilogia cuiabana; v.1)

\_\_\_\_\_. ) **Na moldura da lembrança** (. (Org.) Wladimir Dias-Pino. Cuiabá-MT: Edições Universidade Federal do Mato Grosso, 1991. (Trilogia cuiabana; v.2)

FREIRE, SILVA. **Social, criativo, didático** – catálogo de exposição. Cuiabá: Imprensa Universitária, 1986.

RAMOS, Isaac. **Vanguardas poéticas em permanência: a revalidação de Wladimir Dias-Pino e Silva Freire**. Tese de Doutorado. São Paulo: FFLCH-USP, 2011.

**Setembro Freire gOOl 2013**. Catálogo Casa de Cultura Silva Freire. Cuiabá: Entrelinhas, 2013.

## RIO-EQUILÍBRIO

(trechos selecionados)<sup>2</sup>

- a canoa coisifica a respiração da madeira  
(alimento do aviso)

- a canoa circunscreve a escrita  
que irrita  
tato-peixe

- da colher do remo  
pinga o desenvolvimento  
do curso inventado

- a canoa trabalha a função do reflexo

canoa                    remo  
remoer do homem  
                              canoeiro  
canoeirar o rio-equilíbrio

---

2    Republicação no Catálogo *Silva Freire – Social, Criativo, Didático* (1986). Escrito em maio de 1971, em Cuiabá, saiu na revista *Movimento* (RJ). Esse poema tem 19 blocos semânticos. Foram selecionados 9. O rio é um ente que lambe as palavras coisificadas na canoa-poema: uma encorpada anáfora. O poema é distribuído de tal forma que faz lembrar o movimento que o rio faz, através de suas ondas, na escrita do verso. Ele se equilibra no percurso da página “rio”. A canoa personificada tem um componente sinestésico forte, que tonifica a palavra poética a partir de uma metonímia (ideias que remetem à sensação de estar em). Ela remete ao concreto (a respiração da madeira), ao metalinguístico (circunscreve a escrita). O sulco do rio é cortado por uma catacrese com poder de metáfora (da colher do remo). O eu lírico vai da habilidade poética à habilidade motora (trabalha a função do reflexo). A canoa assume um efeito catártico (remoer do homem/ canoeiro/ canoeirar o rio-equilíbrio). O neologismo “canoeirar” adquire um estatuto corpóreo metafísico. Note-se que a disposição dos versos assemelha-se ao movimento do remo. O concreto/ abstrato/ existencial eleva o tom ao metafísico (o remeiro imanta o pranto/ no canto/ que canta/ a queda do peixe), ao magnético (contro)verso. A canoa-poema plasma uma metáfora do nojo e um (quase) paradoxo (insere no assento/ o nojo do rio). A metáfora da escritura tem fundura, tem escultura poética (a canoa escritura/ a faca da curva/ leva-e-lufada/ remoinho que o rio incesta), tem linhagem. No último bloco a metáfora toma uma forma pluridimensional (a canoa soletra/ o enredo da pesca) e metalinguística. A dimensão da própria poesia.



- o remeiro imanta o pranto  
no canto  
que canta  
a queda do peixe

- a canoa insere no assento  
o nojo do rio

- a canoa escritura  
a faca da curva  
leva-e-lufada  
remoinho que o rio incesta

- noturno:  
a canoa soletra  
o enredo da pesca

## OS OLEIROS

(trechos selecionados)<sup>3</sup>

- a prensa  
preme  
a epiderme  
do salário  
na prece  
que o oleiro tece

- nem remorre  
o oleiro  
no remoer  
o desmorte  
- ah/ o romper-se o barro  
/unidade gestual barroca/  
no seguimento  
do segmento  
- das mãos do oleiro  
emergem a fenda-horizonte

---

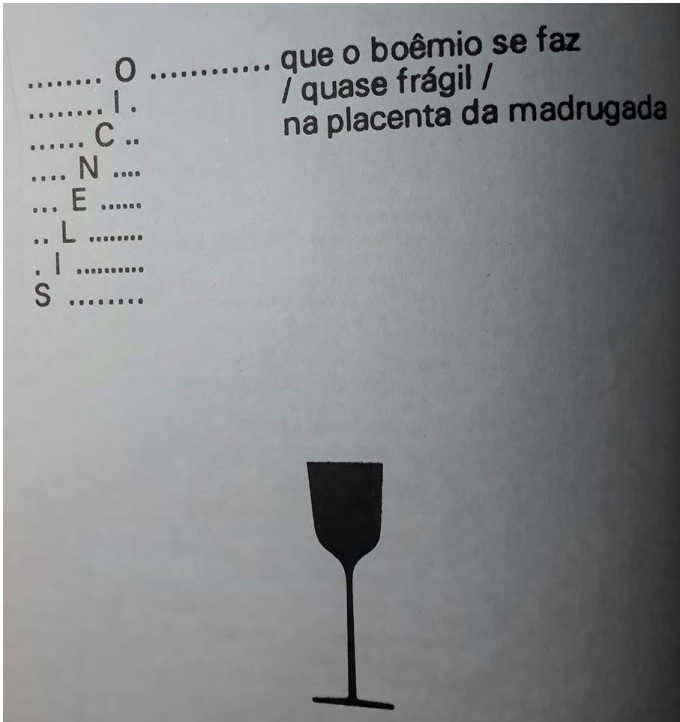
**3** Segundo poema dos 11 do livro *Águas de visitação* (3ª edição póstuma 1999). Na ficha catalográfica consta "Poesia concreta". Alguns dos textos se destacam pela abordagem de cunho social. É o caso de "os oleiros" (título em letras minúsculas). Traz 69 blocos semânticos. Foram selecionados apenas 7. O primeiro selecionado é, na verdade, o sexto. Como cada bloco é uma "síntese-poema", não há perda semântica. Facilita a tarefa do crítico. A metáfora-chave é "oleiro". É também personagem fulcral dessas passagens líricas. O concreto/ abstrato/ espiritual se amalgama em assonâncias e aliterações (a prensa/ preme/ a epiderme/ do salário/ na prece/ que o oleiro tece) como uma argamassa poético existencial. Há uma metáfora sinestésica em profusão. Há prensa e há prece. O leitor não deve ter pressa de mudar de bloco. No segundo, a presença do prefixo "re" traz "morre" e "moer", suscita uma metáfora do desmanche. Parece faltar um pedaço de verso. Mera impressão. A disposição desses dois blocos lembra a figura de uma prensa (de palavras). O poeta neobarroco Silva Freire se anuncia em "unidade gestual barroca", em uma derivação artesanal barro/ barroca, com efeito de estilo. A repetição de fragmento de palavras dá o tom, dá o toque. Uma metáfora surreal prepara o bloco seguinte (das mãos do oleiro/ emergem a fenda horizonte/ a escultura do imediato). Antes de serem concretos, os versos são intensivistas. Um adjunto adverbial introduz uma sinestesia com carga metafórica. Ela prepara o bloco seguinte (no faro do barro/ na liga que trinca/ trisca o massabarro/ emassando seu cântaro(lar)). A conjunção poética é levada a efeito, como em cântaro/ cantarolar. Uma metáfora existencial esgarça no horizonte (o oleiro argamassa a solidão/ despojada de saibro). Uma metafórica sinestésica prepara o último bloco selecionado e do poema (o oleiro alimenta o santo/ musifica a matéria muda). Ritmo e Luz na literatura. Detalhe: o único sinal de pontuação é o hífen que introduz cada bloco poemático.

a escultura do imediato

- no faro do barro  
na liga que trinca  
trisca o massabarro  
emassando seu cântaro(lar)

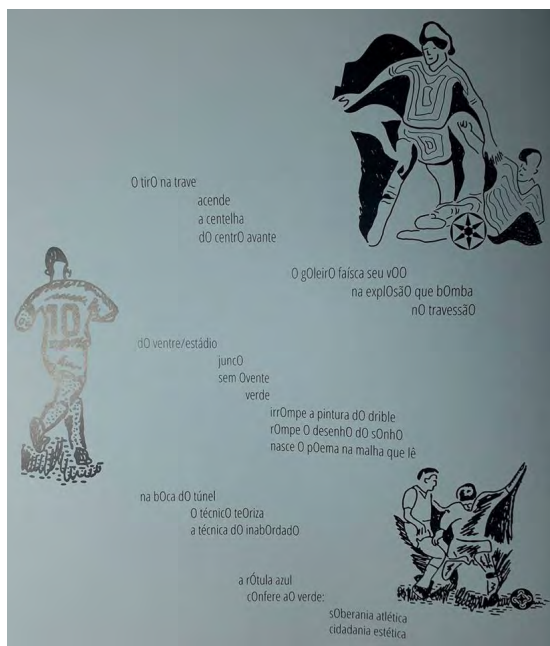
- o oleiro argamassa a solidão  
despojada de saibro

- no natal  
o oleiro alimenta o santo  
musifica a matéria muda



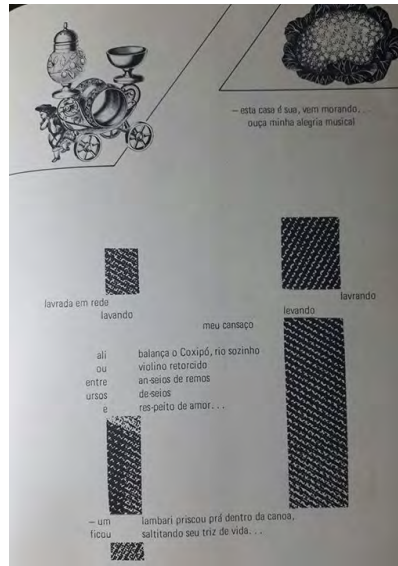
- 4 Poema com elementos de visualidade, presente no volume 2 da Trilogia cuiabana ) *na moldura da lembrança*(, organizada postumamente por Wladimir Dias-Pino. Os dois volumes possuem, no total, 416 páginas. Apenas duas não possuem intervenções em imagens. Trata-se da página do Conselho Editorial. Não é por acaso. No poema em questão, há elementos de visualidade. Não se trata de um caligrama (texto em que a disposição gráfica procura formar uma imagem que se relaciona com o conteúdo do texto), na concepção proposta por Apollinaire (poeta simbolista francês). Na parte baixa da página há uma taça em destaque. Não há letras em volta dela para que se pudesse configurar como um caligrama. No entanto, na parte de cima, no canto esquerdo aparece a palavra “SILENCIO”, em uma disposição gráfica que lembra degraus em letras. Ocorre que, tanto do lado esquerdo quanto direito de cada letra, aparecem linhas pontilhadas, as quais vistas de longe remetem à ideia de triângulos invertidos ou cones. Indo mais além, seriam representações icônicas de taças invertidas. E a palavra “SILENCIO” trespassa essas dimensões imagéticas. Observar que é um verbo, não um nome (silêncio). É como se o conteúdo da taça-palavra fosse (con)vertido em poema ou objeto poemático. Após esses elementos icônicos de visualidade aparecem, do centro da página à direita, versos discursivos ao estilo freireano. É como se o líquido da taça fosse formado pelo poema em doses. Uma dose servida ao leitor. Este, se ficar tonto, é com as metáforas: “que o boêmio se faz / quase frágil / na placenta da madrugada”. A gradação literária tem mais graus que a gradação alcoólica do boêmio. No seu ar “quase frágil”, o fortalecimento do poema. Uma metáfora em profusão se anuncia “na placenta da madrugada”. O poema servido em doses imagéticas embriaga. O poeta sai do cio. E copula a palavra mais forte que (em)bebe (de) significados.

## (Trechos do poema GOOL<sup>5</sup>)



- 5 O poema GOOL foi publicado originalmente no Caderno de Cultura nº 7. Fez parte da Trilogia Cuiabana, vol. 2, com arte de Wladimir Dias-Pino. Foi republicado, sob a forma de Catálogo, no Setembro Freire 2013. Luís Antonio Segadas, artista visual, foi o responsável pelo projeto estético. Disse ele: “Trouxemos do livro Wladimir Dias Pino – Coleção Arte e Tecnologia (Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2012) o poema Solida, materializando algumas peças em linhas curvas que se impuseram no curso deste trabalho” (2013, p. 77). Aproveitaram a proximidade da Copa do Mundo no Brasil, que teve Cuiabá como uma das suas sedes, para o relançamento. O recurso recorrente nos poemas em dribles de palavras é o destaque da letra “O”, em todas as palavras que aparecem. Remete à ideia da bola, do estádio arena e do grito de gol do torcedor. De imediato, instaura-se um efeito sinestésico, no trato dos blocos semânticos. Desta feita não aparece o sinal hífen, como nos poemas anteriores. O jargão do futebol é apresentado metaforicamente; ou seja, o leitor acostumado ao futebol, aparentemente, não teria dificuldade para decifrar o código poético. A bola na trave é vista sob o prisma do artilheiro e do goleiro, na exata dimensão do eu lírico (O gOleirO fairsa seu vOO). Como um moderno drone literário, o poeta passeia sobre o estádio até chegar ao gramado e reconfigura o jargão (dO ventre/estádio/ juncO/ sem Ovente/ verde/). Finta a palavra bordão quando “irrompe a pintura dO dribble/ rOmpe O desenhO dO sOnhO”. Metalinguisticamente “nasce O pOema na malha que lê. A página do dribble é a página do livro. A metáfora se lê e desprende da malha poema, como o atacante que foge de seu marcador. Destaque para a ironia na passagem “O técnico teOriza/ a técnica dO inabOrdado”. Ao mesmo tempo, chama a atenção a composição da palavra “inabOrdado”, que pode se decompor em três, até chegar ao bordado, à costura do jogo fácil, não abordado pelo outro técnico. A metáfora que encerra essa página é show de bola: “a rÓtula azul/ cOnfere aO verde:/ sOberania atlética/ cidadania estética”. Céu e campo se aproximam, como a poesia se aproxima do poema e faz uma boa jogada. Ponto para o poeta, que era um frequentador assíduo dos gramados. Jogada fácil para quem entende do riscado literário.

## LAVRADA EM REDE<sup>6</sup>



- 6 Poemas pertencentes ao Vol. 1 da Trilogia Cuiabana, organizada por Wladimir Dias-Pino, que tem o título *Presença na audiência do tempo*. Apenas o segundo receberá comentários críticos. Elementos de poética visual presentes no referido. A disposição gráfica espacial é a primeira coisa que chama a atenção. Dois feixes de imagens são atravessados por remos de palavras que, em um primeiro momento, parecem nada significar. Todavia, o espaço poético geográfico é o rio Coxipó (um dos rios que cortam a cidade de Cuiabá). Algumas palavras fazem lembrar o “cuiabanês” (ou falar cuiabano). Mas, pelo menos aqui, esse não é o ponto forte. Diga-se de passagem, quando empregado esse recurso, aumenta o tom do humor e da ironia, diminui o grau da poesia. É mais assunto para linguista ou, melhor dizendo, dialetologista. Feito essa ressalva, faz bem imaginar duas canoas cruzando um rio de palavras. A ideia de lava tem, pelo menos, dois sentidos: lavar uma ata ou lavar um minério, em busca da palavra poema. Nota-se a personificação logo no começo: “lavando meu cansaço”. Após, no embalo da canoa em movimento, “balança o Coxipó, rio sozinho”, em uma metonímia seguida de uma metáfora: “ou violino retorcido”. Para quem não conhece a cidade, é um rio sinuoso, que está no começo da cidade. A composição poética adquire elementos existenciais de uma poética em fragmentos: “entre an-seios de remos/ ursos de -seios”. A imagem é forte. Personificados, os remos conduzem o destino do pescador. Na parte de baixo do rio (ou da canoa), o poeta traz de volta o recurso do hífen (presente em grande parte de seus poemas precedendo o bloco semântico). Brincadeira de pescador. Brincadeira de poeta que pesca metáforas: “- um lambari priscou prá dentro da canoa, / ficou saltitando seu triz de vida...” É como se o peixe-palavra quisesse fugir da canoa-poema. Mas ele é fígado, assim como o leitor. As duas canoas cortam o meridiano. Cuiabá está no centro geodésico da América do Sul. Marechal Rondon foi quem descobriu isso. (Silva Freire dedicou um longo poema para esse militar, em um de seus Cadernos de Cultura). Enfim, a poesia pede passagem, na visualidade latente do poeta. Não foi por um triz. Mas a história da Literatura não diz: “- na idade do tempo contam-se/ um dia e uma noite/ no tempo oceânico de tudo”. É preciso (re) descobrir Freire. “É a sombra das cicatrizes internas...” A desmemória literária.



## IVENS CUIABANO SCAFF

por Aclyse de Mattos<sup>1</sup>

Ivens Cuiabano Scuff nasceu em Cuiabá em 30 de junho de 1951. cursou medicina na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e atuou como professor na Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Sua poesia ao mesmo tempo entrelaça a cultura tradicional de Cuiabá com uma dicção moderna e enxuta. Morando durante a infância no bairro do Porto, muitos dos seus poemas evocam o cotidiano do bairro, os modos de vida e da cultura. A experiência de ter morado no Rio de Janeiro também contribuiu para que seu olhar guardasse ao mesmo tempo as lembranças da cidade Natal e sua transformação ao reencontrá-la.

Seus livros de poesia já publicados são *Mil mangueiras* (Edição do autor, 1988), *Kyvaverá* (Entrelinhas, 2011) e *Asas de Ícaro* (Entrelinhas, 2016) além de participação em antologias e edições avulsas de poemas que foram distribuídas na Literamérica em 2006 e em outros eventos literários (caso dos poemas *Kyvaverá* e *Não te amo mais rio Cuiabá*).

Em *Mil mangueiras* sua dicção poética já traz as características que o tornam singular no panorama dos autores mato-grossenses. Mas é em *Kyvaverá* que floresce um dos melhores retratos poéticos de Cuiabá tanto da antiga cidade da memória do autor - que foi destruída pelo progresso desenvolvimentista - quanto da cidade atual com seus impasses e conflitos. Portanto o livro é um marco da transição contemporânea nos modos de ver e falar sobre a cidade. Às vezes a saudade da cidade ida é carregada de nostalgia, mas também de sutil ironia própria de um autor capaz de transcender o simples ufanismo.

---

1 Aclyse de Mattos é professor de Redação e Criação Publicitária no curso de Comunicação Social da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Doutor pelo PPGCOM da Universidade Federal de Minas Gerais e Mestre pela Escola de Comunicação e Artes da USP. Endereço eletrônico: [aclyse@uol.com.br](mailto:aclyse@uol.com.br)

Já em *Asas de Ícaro* – que traz o subtítulo de “*versos de enamoramento e seus antônimos*” – o que está posto é uma poesia lírica carregada de situações cotidianas, cenas rápidas de situações de paixões ou de rupturas em que a linguagem ágil desvenda quadros e pensamentos quase como flashes cinematográficos. Mas como estamos falando de literatura, essas cenas perduram no pensamento e na intuição sensível que os poemas deflagram.

Ivens também tem extensa produção de livros infantis e infanto-juvenis com destaque para *Uma maneira simples de voar* (Entrelinhas, 2006); *O menino órfão e o menino rei* (Entrelinhas, 2008) e *A mamãe das cavernas e a mamãe loba* (Entrelinhas, 2012). Foi Coordenador de Cultura da UFMT e é membro da Academia Mato-Grossense de Letras (AML).

### **Referências:**

SCAFF, Ivens Cuiabano. In: MOREIRA, Dielcio; CARRACEDO, Maria Teresa Carrión (Orgs.). **A nova poesia de Mato Grosso**. Cuiabá: Cia. Editora e Impressora Matogrossense, 1986.p. 49-61. [antologia de poesias, com os premiados no concurso promovido pelo Jornal Fim de Semana]

SCAFF, Ivens Cuiabano. **Mil mangueiras**. Cuiabá, Edição do autor, 1988. [poesia]

SCAFF, Ivens Cuiabano; ANTUNES, Wander [Ilustrações] **Mamãe, sonhei que era um menino de rua**. Cuiabá, Tempo Presente, 1996. [infantil]

SCAFF, Ivens Cuiabano. **A fábula do quase frito**. Cuiabá, Tempo Presente, 1997. [infantil]

SCAFF, Ivens Cuiabano; VELASCO, Marcelo (Ilustrações). **Uma maneira simples de voar**. Cuiabá, Tempo Presente, 1997. [Infanto-juvenil – 1ª edição com ilustrações em monocromia]

SCAFF, Ivens Cuiabano; ANTUNES, Wander [Ilustrações]. **O papagaio basteirento e a velha cabulosa**. Cuiabá, Tempo Presente, 1999. [infantil]



SCAFF, Ivens Cuiabano; In: CARRACEDO, Maria Teresa Carrión (Org.). **Fragmentos da alma mato-grossense**. Cuiabá: Entrelinhas, 2003. P. 107-126. [antologia]

SCAFF, Ivens Cuiabano; VELASCO, Marcelo (Ilustrações). **Uma maneira simples de voar**. Cuiabá, Entrelinhas, 2006. [infanto - juvenil – edição com ilustrações em policromia]

SCAFF, Ivens Cuiabano; BONECOS, Carlão dos (marionetes); BASTOS, Helton (foto - ilustrações); VELASCO, Marcelo (cenários). **O menino órfão e o menino rei**. Cuiabá, Entrelinhas, 2008. [infanto-juvenil]

SCAFF, Ivens Cuiabano. **Kyvaverá**. Cuiabá, Entrelinhas, 2011. [poesia]

SCAFF, Ivens Cuiabano; VELASCO, Marcelo (ilustrações). **A mamãe das cavernas e a mamãe loba**. Cuiabá, Entrelinhas, 2012. [infantil]

SCAFF, Ivens Cuiabano; SODRÉ, Adir (ilustrações). **Asas de Ícaro**. Cuiabá, Entrelinhas, 2016. [poesia]

Cuiabá oitocentista  
é uma ilha de telhados  
(telhas de barro moldadas  
em coxas de finados escravos)  
vista aqui do adro  
da igreja do Rosário

a modernidade que a limita  
e constrange  
dá uma folga  
Não há o rumor da corrente  
de tráfego intenso  
É uma manhã de Domingo

A igreja lotada é uma pintura  
Os sinos tocam do passado  
As pombas se põem em revoada  
Os morcegos se põem em revoada

Nos quintais amadurecem pitombas  
pois já é quase Natal

---

2 O viés saudosista e nostálgico permeia diversos poemas da obra de Ivens Scaff. Particularmente no livro *Kyvaverá*, cujo título seria a palavra guarani que deu origem ao nome Cuiabá (significando rio das lontras brilhantes). Nesse livro a cidade natal do autor é trabalhada em diferentes enfoques, mas a constatação das mudanças e da deterioração arquitetônica e histórica é diversas vezes apontada. Os sinos do passado, o título do poema, os telhados e a referência à escravidão agulham a imobilidade do presente (domingo sem tráfego intenso, a igreja é uma pintura, portanto imóvel). A natureza é o que ainda guarda vida: as pombas e os morcegos voam (o prefixo *re* tanto enfatiza o grupo como também a repetição e a volta ao passado) e a passagem do tempo é percebida pelo lento amadurecer das pitombas nos quintais (mais uma vez o plural na naturalização) e de súbito a conjunção *pois* – pouco usual em poesia pelo viés lógico-racional – retoma o lado da cultura e das celebrações cristãs através da evocação do Natal. Note-se também o uso das palavras com iniciais maiúsculas ao final das estrofes (Rosário, Domingo, Natal) conferindo um peso simbólico aos substantivos da cultura pairando sobre a deterioração do tempo e a naturalização plural dos animais e vegetais. A posição de observação é do alto, coincidindo com a posição das igrejas no alto das colinas dominando a paisagem cuiabana.

A cuiabanada<sup>4</sup> diz: i vem água  
São Pedro sustenta: lá vai água  
O céu está *tudo* escuro<sup>5</sup>  
feito ‘porpa’ de pitomba

É bom procurar onde se abrigar  
que o pé d’água vai ser de arrasar  
Minha Santa Bárbara, *viche*  
Maria, não vai sobrar plantaço de maxixe

Tapa o espelho, pode crer  
pro relâmpago se perder

Pega a panela, o balde, *siscriança*<sup>6</sup>  
de todo tamanho e quilate  
que a goteirada é disparate

Meus Deus, essa trovoada  
é uma boiada desembestada

Rio encher?  
Deixa de besteira  
Só se chover na cabeceira

Estão caindo casas de adobe  
do Areão e do Araés<sup>7</sup>

- 
- 3 O falar cuiabano com suas entoações e termos também se faz presente no livro *Kyvaverá*. Esse registro baseado na oralidade pode ser considerado outra forma de nostalgia – uma fala e uma cultura expostas às alterações que a comunicação moderna tenta padronizar. O registro então coloca em ação não só uma forma poética como uma forma de ver o mundo e dizer dele.
- 4 Coletivo ao mesmo tempo auto gozador pelo sufixo popular *ada*, como em cambada, gurizada, papelada. Reaparece alguns versos abaixo no poema em “goteirada”.
- 5 *Tudo* escuro – A variação de todo por tudo é típica do falar cuiabano. No poema aciona uma ênfase perceptiva de que tudo: céus e terras estão escuros. Hipérbole.
- 6 Forma contraída de suas crianças ou essas crianças utilizada no falar cuiabano.
- 7 Inserem-se diversos nomes de bairros cuiabanos (Areão, Araés, CPA = Centro Político Administrativo).

Dizem que no CPA  
voaram os telhados de lá

Transborda o Bufante  
'tibi' de cheio o Mané Pinto<sup>8</sup>  
Regurgita tudo que é *córgo*<sup>9</sup>  
e continua o relampeio

Se enganaram as *lavadeiras*<sup>10</sup>  
não é hora de voar  
O céu vem inteiro abaixo  
O pé d'água vai continuar

Cada fuzilo! Cada fuzilo!

*Magnificat!*<sup>11</sup>

É chuva pra três dias, gente  
É chuva de antigamente

No escurinho do quarto  
deito, me rebuço feliz  
O borrifo desta chuva  
faz cócegas no meu nariz<sup>12</sup>

---

8 Cheio até as bordas o córrego Mané Pinto.

9 Aliteração da consoante "G".

10 Em diversas regiões do Brasil a palavra *lavadeira* pode designar um tipo de libélula ou um tipo de ave. A designação vem pelo fato de triscarem na água buscando alimentos.

11 Logo após a expressão popular *Cada fuzilo!* para se referir aos trovões e relâmpagos, o poeta convoca uma expressão carregada de sentido sagrado, musical, grandioso e em latim "*Magnificat*". Essa percepção se estende temporalmente nos versos seguintes (chuva pra três dias – chuva de antigamente).

12 O poeta e a cidade se fundem num efeito de pertencimento. As chuvas sobre a cidade e os pequenos borrifos contrastam e reduzem a grandeza do evento para a intimidade do corpo e do quarto do autor.

## CARÍCIA<sup>13</sup>

Na tarde quente  
as árvores se acariciam  
com dedos de sombra

## HARPISTA<sup>14</sup>

Talhe e dedos de harpista  
a bocaiuveira toca  
o vento do pantanal

---

**13 14** e Os dois poemas constam da seção *Árvres* do livro *Kyvaverá* (p. 154). Nessa seção todos os poemas têm como tema as diversas árvores da paisagem local. Como em diversos poemas a natureza ganha proporções humanas (árvores trocam carícias, a bocaiuveira é uma harpista=prosopopeia) e o efeito poético vem carregado de sensualidade transmitindo uma atmosfera sensível na qual o leitor é convidado a ser espectador envolvido cosmicamente.

Para onde foram os tempos felizes  
Eras de ouro que vivemos?

Por mistério ou sortilégio  
- águas passadas –  
Aqueles tempos de alegria  
retornam milagrosamente à fonte  
oculta em nossos corações<sup>16</sup>

---

**15** Os poemas do livro *Asas de Ícaro* (p. 26) não ficam circunscritos aos eventos da cidade do poeta: Cuiabá. Trazem um lirismo transbordante, fatos “sobre enamoramentos e seus antônimos” como descreve o subtítulo do livro. Cenas cotidianas, modernas e urbanas compõem o cenário para os sentimentos às vezes profundos, às vezes corriqueiros que tocam o poeta. Apontamentos de sensibilidade.

**16** Como no poema *l vem água* comentado anteriormente em que a cidade e o poeta se fundem, neste *Tempos felizes* o tempo e o espaço confluem através do elemento água (águas passadas, fonte) e a certeza sólida da “Era de ouro” retorna ao eu lírico por “mistério ou sortilégio” ao seu interno (fonte oculta, coração) transmutado em memória de emoção. Visualmente a segunda estrofe se anuncia cheia de acentos (mistério, sortilégio, águas passadas, à fonte, coração) justamente nas palavras mais carregadas de sentido. O único verso sem palavras acentuadas é “Aqueles tempos de alegria” a matéria ouro a ser liquefeita no íntimo do sentimento do poeta.

Às vezes sinto  
que meu pensamento  
é um labirinto  
onde você se perdeu

Azar o meu

---

**17** As passagens entre o grande e o pequeno, o concreto e o abstrato, o real e o imaginado conferem uma posição lírica flexível, maleável e permeável como a situação de enamoramento em que o ser se funde à coisa amada. Nesse caso o ser amado perambula obsessivamente no pensamento materializado na ideia de labirinto (sem saída?). A par da agilidade narrativa que o poema traz, a modernidade se acentua no verso solitário que responde à quadra rimada. "Azar o meu" ao mesmo tempo sofre e sorri metaforizando a posição ambivalente do eu lírico.

Nós que nos amamos tanto  
 O que tinha de melhor você deu  
 Eu, o melhor meu te dei  
 E nada correspondia  
 ao que um do outro queria

Não deu certo por um triz  
 Nós quisemos  
 Nos quisemos  
 A vida é que não quis

---

**18** No poema *Triz*, também de *Asas de Ícaro*, a aparente simplicidade para dizer de um sentimento tão complexo como o fim de um amor é mais um sinal da força poética de Ivens. O poema consta de 44 palavras, das quais 30 são de uma única sílaba. As 14 palavras de mais de uma sílaba são: 6 verbos flexionados (*amamos, tinha, correspondia, queria, quisemos, quisemos*) e as 8 restantes (*tanto, melhor, você, melhor, nada, outro, certo, vida*) que qualificam e dão substância a essas ações propostas pelos verbos (inclusive os de uma sílaba como *deu, dei, deu* e *quis*). Ao redor dessas palavras “maiores” se desenrolam uma profusão de pronomes que transitam entre as ações (dos verbos) e os cenários semânticos nucleares. Podemos pensar: a profusão de palavras com uma sílaba representaria a solidão? O estrato fônico de *Nós quisemos/Nos quisemos* passando da sílaba aberta para fechada (Nós/Nos) transmite uma ideia de fechamento, oclusão, fim? Essa mudança do pronome do caso reto para o caso oblíquo (de sujeito para objeto: nós para nos) já não prenuncia que a vida faz o que quer para além dos nossos quererem? Alta lírica vestida em trajes simples. Essa mesma forma de tratar os pronomes pode sugerir que o verso terceiro tem um erro (o melhor de mim). Mas os erros da vida se transmutam no verso truncado (um pensamento interrompido), que cerca o Eu com uma vírgula. Por sinal a única pontuação explícita no poema. Licença poética ou variante diacrônica para conferir força expressiva.



## CRISTAL RARO E MULTIFACETADO

Wladimir Dias-Pino é citado em alguns livros didáticos de literatura como um dos criadores do Poema Processo (poema semiótico e visual para ser visto antes de ser lido que pode conter signos geométricos, perfurações no papel, gráficos, etc.) e participa sozinho desta seção, por ser o mais expressivo dentre os praticantes da poesia visual brasileira e, mais circunscritamente, mato-grossense. Juntamente com Silva Freire é considerado o criador do movimento denominado *Intensivismo*.



## WLADEMIR DIAS-PINO

por Dante Gatto<sup>1</sup> e Elisângela Pereira de Lima<sup>2</sup>

O poeta e artista gráfico Wladimir Dias-Pino nasceu no Rio de Janeiro em 24 de abril de 1927, no bairro da Tijuca. Seu pai era imigrante espanhol, anarquista e, profissionalmente, tipógrafo da Imprensa Nacional e veio, com a família, em 1936, para Cuiabá por razões políticas. Em 1939, com 12 anos de idade, edita, na gráfica de seu pai, seu primeiro livro: *Os Corcundas*. No início dos anos 40, o jovem escritor ficou conhecido na província cuiabana por produzir textos diretamente influenciados pela arte poética de Mallarmé (DALATE, 1997, p. 16). Audacioso, fundou o *Intensivismo*, em 1948, em que já traz inovações formais que antecipam as tendências da poesia visual e das artes plásticas das décadas seguintes. Retorna ao Rio em 1952, onde participa dos movimentos de vanguarda política e cultural da época e será um dos fundadores da poesia concreta no Brasil, juntamente com Décio Pignatari, Ferreira Gullar, Haroldo de Campos e Augusto de Campos. O poeta foi um dos fundadores do poema/processo (1967); criou o conceito de livro-poema, com o poema “A ave”, em que a concepção física do livro é parte integrante do poema.

Dos livros publicados, destacamos *Solida* e *Numéricos* (1956-1962). Neles, o poema é um ato em que a palavra não é o único meio de comunicação. Em *Solida*, o poeta trabalha a acepção visual dando-lhe nova importância: “Depois que o poeta descobriu que a palavra não é o único elemento identificador do poema, ele vem procurando novos instrumentos capazes de outras escrituras” (DIAS-PINO, 1973).

*Solida* é uma expressão artística contemporânea que foi exposta pela primeira vez em 1956 e, posteriormente, nos anos de 1962

---

1 Professor da UNEMAT, *campus* de Tangará da Serra (MT) e doutorado em Teoria Literária pela UNESP de Assis (SP).

2 Doutoranda do Programa de Pós-Graduação da UNEMAT (PPGEL), de Tangará da Serra (MT).

e 1968. O poema foi uma obra construída inicialmente por meio da utilização de diversos cartões soltos e desdobráveis, todos eles depositados em uma caixa. Os cartões, entretanto, alcançaram liberdade e saíram da caixa, ganhando maior visibilidade. Convém esclarecer que o poema *Sólida*, apesar de ter sido exposto pela primeira vez no ano de 1956, só foi publicado em 1962. O atraso na publicação é justificado por Wladimir Dias-Pino a Paulo Silveira (2008, p. 271): “Ele foi exposto em 56 e, no entanto, só tive recursos de imprimir em 62. Todo mundo que é autor sabe quanto tempo ele leva para editar, principalmente vanguarda, não é?”.

### **Referências:**

BERMAN, Marshal. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriacci. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DALATE, S. **A escritura do silêncio: uma poética do olhar em Wladimir Dias Pino**. Dissertação de Mestrado na área de concentração: Literaturas de Língua Portuguesa, Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual paulista, Assis- SP, 122 p. 1997.

PINO, Wladimir-Dias. **Processo: Linguagem e comunicação**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1973.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista**. 2ª ed. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2008.

### **Referência Webgráfica:**

ENCICLOPÉDIA VISUAL: espaço dedicado à obra de Wladimir Dias-Pino. *Sólida*.

Disponível em: <http://www.encyclopediavisual.com/poemas.detalhes.php?acao=1&subacao=1&conteudo=8>. Acesso: 07 março de 2011.

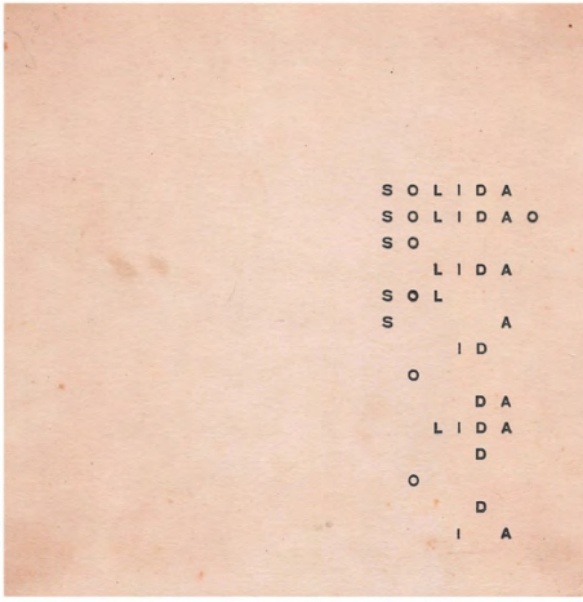


Fig. 05 – *Solida* (1962)

- 3 A palavra *solida* foi usada pelo poeta como elemento-matriz, a partir do qual construiu o poema. Nos cartões do poema em que explora a imagem do signo verbal, o propósito expressivo de Wladimir Dias-Pino é um arranjo de letras que, mesmo gerando expressões, as mesmas não significam semanticamente, apenas visualmente, a partir da relação que estabelecem com o espaço que ocupam. Mesmo diante do intenso desejo de conceber, tanto o elemento-matriz, *solida*, quanto as suas derivações como palavras, isso não é possível. Pelo menos não no sentido de um grupo de fonemas com uma significação semântica. Trata-se de uma demonstração física a partir da qual é possível visualizar todo o conjunto, a imagem inteira. No poema, a expressão *solida* movimenta-se de forma a demonstrar como o aparente é passivo de decomposição na modernidade. A desintegração da expressão, que promove uma representação gráfica inesperada, é consequência também da influência que o espaço em branco passa a exercer. Dias-Pino (1973) teoriza essa concepção: “O espaço branco do papel que, como suporte, tinha a função de arquitetar o poema modernista, passou a entrar pelas palavras, fragmentando-as e possibilitando a explosão tipográfica” (Grifo do autor). Apesar do vocábulo ‘explosão’, utilizado pelo poeta para caracterizar o modo como o espaço branco colabora para o processo dissolvente do poema, os seus signos e códigos visuais apresentam-se silenciosamente. Partindo do elemento-matriz formado por seis letras, *solida*, outras expressões são geradas, falseando a composição de um texto poético. A hipotética formação textual é possível porque há uma posição permanente das letras, que se repetem, conforme a projeção do elemento-matriz, que são exploradas nas linhas abaixo em diferentes posições. Pela desconstrução da palavra *solida*, nove elementos são obtidos nas outras onze linhas que se seguem, formando a seguinte inscrição: *solida solidao so lida sol saido da lida do dia*. Embora ocorra uma formação textual, a leitura que se faz é da desconstrução, atingindo o código mínimo vocabular, a letra, pois as expressões se acabam, restando a visualidade.

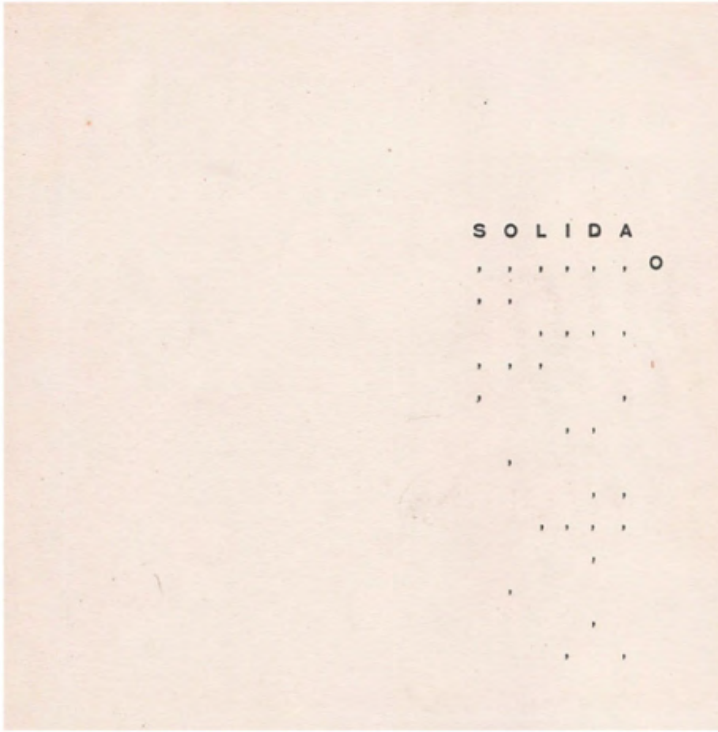


Fig. 06 – *Solida* (1962)

- 4 Neste segundo cartão, há menos palavras, menos letras; há uma construção que as letras são substituídas, por traços retos ou curvos, por círculos e até mesmo por vírgulas. O engenho do poema vai além das palavras, em busca do silêncio, mas um silêncio que pode significar a própria visualidade. Logo, os signos verbais no poema não devem ser pensados, muito menos entendidos, apenas visualizados como artifícios para o processo de criação de uma forma poética. O elemento-matriz *solida* foi explorado de forma diferente, na medida em que o poeta submetia a obra às transformações. O processo de construção do poema, a partir da desconstrução do elemento-matriz *solida* é evolutivo. Aos poucos, o poema liberta-se do signo verbal, alcançando o que Wladimir Dias Pino chama de purificação. O poeta explica esse processo de libertação verbal a que o poema é submetido, a Paulo Silveira (2008, p. 272): “Vai apagando a leitura. Até que ele chega a uma purificação – vamos chamar a palavra purificação porque eu não tenho outra no momento – a uma purificação... que lhe é apenas à fisicalidade, ao suporte, ao manuseio, à leitura do manuseio”. De acordo com Dias-Pino(1973), “Com a inauguração de novos processos informacionais, onde o poema é seu próprio canal, surgiu a necessidade imediata de novas ‘escrituras’. Compete ao poeta, mais do que ninguém, encontrar soluções”. O cartão exemplifica a engenhosidade de Wladimir Dias-Pino que submete o poema a um processo contínuo de transformação, recriando *solida* em diferentes versões.



- 5 Fruto de práticas experimentais, o poema *Solida* passa a apresentar outras versões. A composição física ganha novos signos, ganha nova projeção visual. Se *Solida* é fruto de um processo poético inovador, o mesmo pressupõe uma leitura também inovadora. O poema demanda uma nova didática de leitura, uma didática construtiva. O contato com *Solida* possibilita ao leitor exercitar a sua visão, sentido essencial pelo qual o poema permite ser apreciado. Exigindo do leitor uma leitura gráfica e não semântica, traz expressões que devem ser vistas e não lidas. Há uma quebra entre os segmentos verbais do poema, o que seria considerado como ruído para as produções poéticas tradicionais. A leitura gráfica arremessa o leitor de imediato a querer deflagrar um fenômeno poético de libertação. Isso se dá quando o leitor depara-se com o poema, sem signos linguísticos.
- É evidente que *Solida* é um projeto estético que se liberta das algemas conceituais. A sua criação tem relação com a poesia visual enquanto poesia experimental, mas o poema é a mais forte demonstração de que a operação poética é passiva de transformação. As linhas, retas ou curvas, vêm substituir os signos verbais aplicados nos primeiros cartões. É visível a manutenção do mesmo espaço ocupado pelos signos visuais, o lado direito da página. A intervenção que o poeta faz no poema respeita, nesse cartão, a mesma quantidade de elementos visuais. Assim, se no primeiro cartão há nove elementos: *solida solidao so lida sol saido da lida do dia*, nesse, há também nove signos visuais que se revezam entre os traços diversos que, por sua vez, correspondem às letras. Uma vez que os cartões são sobrepostos, evidencia-se um esquema, em que a mão do poeta obedece à direção das letras nas onze linhas que se seguem para traçar outros signos visuais. Na relação entre os cartões, percebemos como o poeta de modo consciente organiza a sua própria criação. Sem os signos verbais, o poema encerra processos: nasce por meio de um processo e a sua leitura se depreende de processos que permitem a sua reconstrução a cada olhar.

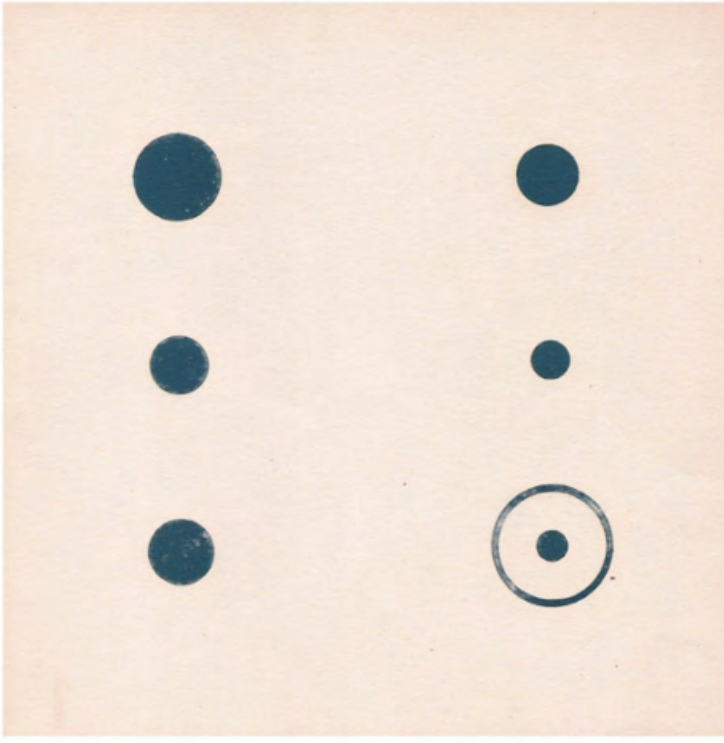


Fig. 08 – *Solida* (1962)

- 6 Os signos geométricos, dos quais o poeta vale-se para a produção de muitos dos cartões de *solida*, confirmam a racionalidade que fundamenta a criação da poesia visual. Se a linguagem poética volta-se para si mesma, o círculo, nesse contexto, ratifica o mesmo preceito. A imagem do círculo remete a si próprio. Há, portanto, representações duplamente autorreflexivas. A dinâmica dos círculos também é variável. Assim, em alguns dos cartões de *Solida*, o círculo aparece como uma perfuração que radicaliza a transparência, produzindo um efeito de equivalência com as letras dos signos verbais utilizados. Já nesse cartão, sete desenhos de círculos de tamanhos diferentes estão dispostos, mas apresentam-se visualmente ocupando seis lugares na página. A desigualdade entre os tamanhos pode caracterizar a diferença das letras que se distinguem pelos traços específicos. Esse cartão novamente traz uma leitura associada ao elemento-matriz do poema: *solida*. Os círculos remetem ao termo quando se pensa na quantidade de letras, ou na quantidade de sílabas. O último círculo do canto direito apresenta um círculo dentro do outro, além de desencadear a ideia da sobreposição de linguagens, referindo-se ao acréscimo da letra “O”, na construção do segundo elemento presente no primeiro cartão, na primeira versão de *Solida*, formando o termo *solidão*. Desse modo, o poeta confirma a ideia de que o signo verbal é passivo de substituição por outros signos visuais que se tornam agentes construtores de uma inovada linguagem poética.

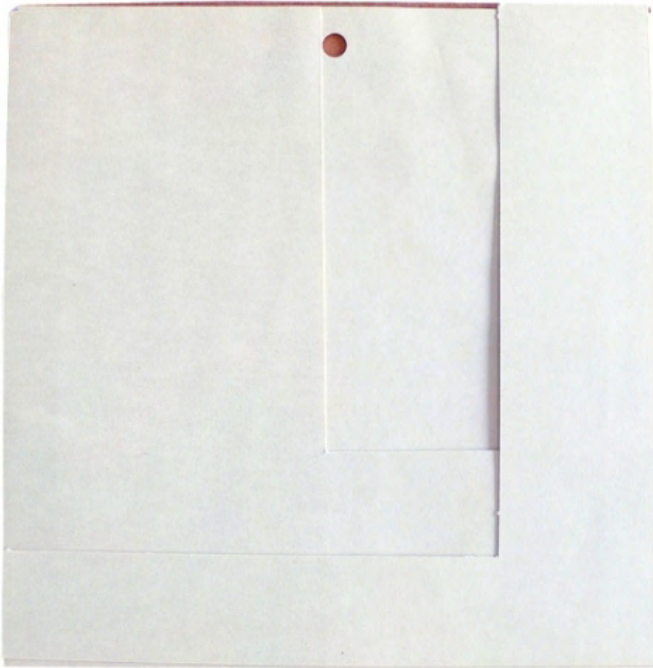


Fig. 10 – *Solida* (1968)

- 7 Wladimir Dias-Pino avança no engenho de construção de *solida*, oferecendo outras versões tão ou até mais surpreendentes do que as anteriores. Assim, os últimos cartões são radicalmente transformados e esvaziam os signos impressos com tinta para a instauração de dobraduras e cortes no papel dos cartões. Se compararmos o primeiro cartão, exposto em 1956, com os últimos cartões, de 1968, pode-se concluir que os cartões não são correspondentes, não se relacionam. É preciso observar a evolução do poema *solida* para que se reconheça o projeto estético e poético do autor. Desprezando a sintaxe linear do verso, o poeta interfere na estrutura da linguagem, abdica do ritmo e do domínio linguístico para buscar a comunicação visual. Pode-se dizer que *Solida* é a prova de que Wladimir Dias Pino pensa a palavra e a imagem poética diferentemente. A linguagem é tratada por ele com certa rebeldia, de tal forma que o signo verbal é superado, embora tenha sido o eixo que desencadeou o processo. *Solida* deixa de ser palavra para se tornar imagem e deixa de ser representação da imagem para se tornar objeto de papel. Neste cartão, restou apenas o signo "O", dos onze apresentados. A dobradura do cartão permite-nos ler a desintegração dos signos. O poema representa com exatidão o mundo moderno, onde a destruição das coisas justifica-se pelo processo de criação de outras. O projeto estético de *solida* está na desintegração, na desestabilidade poética, abrindo o poema para constantes transformações. Wladimir Dias-Pino compactua com o contexto sociocultural do qual faz parte e produz refletindo os movimentos e pressões modernas. Tanto o é, que *solida* pode e deve ser considerado como um poema autodestrutivo, que no experimento se dilui para significar o próprio processo.



## PÉROLAS DE CONCISÃO E IRREVERÊNCIA

Selecionamos para esta seção poetas que se destacam pela escrita de poemas curtos e/ou predominantemente curtos. Esse modo de fazer poético se intensifica nas primeiras décadas do Modernismo, acompanhando a velocidade das transformações socioculturais, acompanhando os movimentos cada vez mais rápidos e condensados. Neste tipo de poema o procedimento fulcral é a síntese.



## JOÃO ANTONIO NETO

por Luiz Renato Souza Pinto<sup>1</sup>

João Antonio Neto nasceu em 1920, a 19 de abril. Sua produção intelectual espalha-se sobre obras do Direito e derrama-se pela Literatura, especialmente a poesia que, para ele, “é um momento de afirmação do homem eterno”. Homem das letras, integra a Academia de Letras de Mato Grosso, como também o Instituto Histórico de Mato Grosso. Autor de *Vozes do Coração* (1941), *Três Gerações Apreciam os Problemas do Brasil e do Mundo* (1949), *Poliedro* (1970), *Remanso* (1982) e a trilogia *Revelação das Palavras*, *Palavras Grávidas* e *Banquete de Palavras* (2015), dentre outras, inclusive na área do Direito. Como José de Mesquita, patriarca da Academia de Letras do estado, também foi presidente do Tribunal de Justiça de Mato Grosso.

Optei pela escolha de poemas de um único livro para oferecer aos leitores um recorte temporal determinado. *Silbuetas e [in]significâncias*, publicado em 1989, apresenta um conjunto de poemas que, juntos, oferecem uma imagem da produção do poeta que, do alto de seus 96 anos de idade, respira e transpira lucidez que reverberam no século XXI a formosura de linguagem de um modernismo tardio, contemporâneo de Benedito Silva Freire e Wladimir Dias-Pino.

Como todos os poemas selecionados são parte integrante de um único volume, ao final de cada um deles destaco a página correspondente à publicação. Demais informações estão contidas nas referências bibliográficas.

---

<sup>1</sup> Escritor; Doutor em Letras. Professor do IFMT, Instituto Federal de Ciência e Tecnologia, Campus Octáide Jorge da Silva, Cuiabá-MT. E-mail - lrenatopinto@bol.com.br

## **Referências:**

NETO, João Antonio. **Silhuetas & [in]significâncias**. Coleção Letras Mato-grossenses. Série Poetas Contemporâneos. Cuiabá: Fundação Cultural, 1989.

LEXICON, Herder. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Cultrix, 1990.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

## **FACÍNORA<sup>2</sup>**

Colocaram-NO  
entre dois ladrões,  
face a face...  
E cravaram-LHE as mãos,  
para que ELE não os roubasse...

(*Silhuetas & [in]significâncias*, 1989, p. 27)

- 
- 2 O trocadilho entre as palavras face e facínora evidencia ao leitor a ideia da existência de uma dupla face, “duas caras” de um mesmo ser, o que recobre a faceta hipócrita de um ser humano. O poema representa bem o avanço modernista sobre a tradição da poesia rimada e metrificada. A ideia de alguém colocado entre dois ladrões e é roubado antes que os roubem surge como uma primeira imagem. “Ladrão que rouba ladrão tem cem anos de perdão”, diria outro clichê, “diz-se das expressões ou situações que, à semelhança das matrizes tipográficas, que podem reproduzir-se indefinidamente, se tornaram vazias de sentido ou se trivializaram por força de terem sido demasiado repisadas” (MOISÉS, 2004, p. 76). Destaco os pronomes NO, LHE e ELE em letras maiúsculas. Pronomes pessoais: caso reto (ELE) e oblíquo (LHE), além do NO, soma da preposição em + artigo masculino singular O, que ocupam uma função pronominal estabelecendo relação espelhada/dupla, já que *eu, tu e ele*, sendo retos, produzem ações (sujeito) enquanto que os demais cumprem função de objeto. O que dizer dessa leitura? Como todo bom texto literário, este sugere múltiplas interpretações. O verbo CRAVARAM-LHE lembra a Cristo, preso à cruz para servir de exemplo. Dizemos pregado, mas eram cravos utilizados para fixar os corpos à madeira, daí a corruptela linguística que justifica o verbo. Há sempre um mártir para que a população saiba quem manda.

A Justiça cobriu os olhos  
com aquela venda,  
em sinal de pudor,  
para não ver a venda  
e o vendedor.

(*Idem*, p. 28)

## INEVITAVELMENTE<sup>4</sup>

Inevitável, é a morte  
a vida, não;  
logo, a morte é a regra  
e a vida é a exceção.

(*Idem*, p. 33)

- 
- 3 Mais uma vez a ideia de movimento, senão de contrários, de complementaridade. Um vende, outro compra, base da negociação. Ideia de pudor. A justiça cega, na visão do magistrado, para não ver o comércio de sentenças. Observe a estrutura sintática. A justiça cobriu os olhos, portanto, ela é o sujeito, não foi coberta, e sim, cobriu! Aqui eu destacaria as preposições, como elementos morfológicos condutores de sentidos: “com”, “em”, “para”; A ordem direta da oração principal aparece de cara, dando sentido e conduzindo o discurso do eu lírico. Sempre bom lembrar da balança, “símbolo do equilíbrio ponderado, da justiça, e, portanto, do julgamento e da juridicidade pública. Símbolo também do tribunal dos mortos (...) Muito difundida na iconografia cristã, é a representação do arcanjo Miguel pesando as almas com uma balança, sobretudo nas representações do juízo final” (LEXICON, 1990, p. 31).
- 4 A ideia de eternidade, contrariando a finitude da matéria, está na ordem do dia. Caminha-se em direção à morte desde os primeiros dias de vida. Morte/vida; regra/exceção – antíteses – inevitável oposição. Observe como a palavra central do poema é uma conjunção – logo – conjunção conclusiva, o que dá o caráter racional ao poema. Creio que o eu lírico provoca uma chamada à razão para a necessidade de se compreender a finitude da matéria de uma maneira essencial para valorizar o ciclo da vida.

Deitado eternamente em berço esplêndido,  
seria uma burrice,  
(ou muita insônia),  
se não dormisse!...

(*Idem*, p. 31)

---

5 Trocadilho bem humorado em cima do hino nacional. O título sugere como a linguagem metafórica empregada está fora do contexto. Por trás do emblema positivista (berço esplêndido), percebe-se o quanto se manipula a linguagem em favor da dominação do povo. A palavra berço sugere, segundo Lexicon, em seu Dicionário de Símbolos, o seio materno: a pátria, mãe gentil! Aqui, o destaque, a meu ver, fica por conta do que está escrito entre parêntesis, que por si só significam informações adicionais. Ao lermos, em voz alta ou silenciosa, creio que sugerem uma diminuição no tom da voz. Embora o *deitar eternamente* possa sugerir a própria morte, além de um sono profundo. O elemento condicional "SE", no último verso nos coloca atentos para uma interpretação mais vagarosa. Insensibilidade? O que você acha disso, leitor?

Tomado o barro,  
 fez-se o boneco,  
 e ao sopro quente,  
 foi feita a gente  
 alma vivente...

E o que se viu,  
 em curto espaço,  
 foi o fracasso!...

Por isso mesmo,  
 próxima vez,  
 algo se faça  
 para evitar  
 nova trapaça...

- Use o Escultor  
 maior rigor:  
 - tome-se o barro,  
 faça-se o jarro,  
 plante-se nele  
 alguma flor...

(*Idem*, p. 35)

---

**6** O poema faz intertextualidade com o mito da criação. A crendice criacionista reproduz-se com a ideia do barro, como elemento manipulável. Observe a comparação do ser humano ao boneco. O sopro quente configura um outro processo, o da produção do vidro, soprado quente em estado quase líquido, pastoso, que vai criando forma de acordo com os movimentos do artífice. Aqui, esse processo é visto como algo mais transparente, elemento paradoxal em relação ao barro. Na estrofe seguinte, a decepção do criador com seu objeto está latente e materializa-se na palavra “fracasso”. Na terceira estrofe está presente um alerta para a correção do projeto, a fim de se evitar nova trapaça. Talvez isso remonte ao pecado original. Ao final, a ideia de que o criador seja mais rigoroso da próxima vez, o que necessariamente não tem a ver com o continente (no caso, o vaso), e sim com o conteúdo, (a semente), que seja de melhor qualidade. Uma questão metonímica que reforça o sentido figurado do poema. O detalhe fica por conta dos verbos no imperativo – uma vez que tratam de maneira imponente de um certo domínio do criador sobre seu objeto.



## ANTÔNIO SODRÉ

por Paulo Sérgio Marques<sup>1</sup>

Antônio Sodré de Souza Neto (1959-2011) nasceu em Juscimeira (MT), mas construiu sua vida artística na capital do Estado, onde se formou em História, Letras e Música e gravitou pelos círculos artísticos e universitários.

Além de trabalhos publicados em coletâneas de poesia, ao lado de outros autores de Mato Grosso, Antônio Sodré publicou, em 1984, pela Imprensa Oficial do Estado de Mato Grosso, o livro *Besta poética*, composto de treze poemas ilustrados por seu irmão, Adir Sodré. Apenas 21 anos mais tarde, em 2005, viria a público seu segundo livro, *Empório literário*, que se tornaria a obra mais popular do poeta.

Sua produção poética é representativa das tendências dos anos de 60 e 70: experimentalismo, humor, exploração concretista do espaço gráfico, diversidade temática, brevidade na forma do poema são traços característicos do seu trabalho poético. Com a leitura de Paulo Leminski, mestre e conselheiro da juventude poeta, nas últimas décadas do século XX, Sodré, como muitos de sua geração, seguiu-lhe os passos. Por intermédio da poesia de Leminski, chegou aos haicais de Bashô e, inspirado pelas formas do poeta oriental, cultivou a poesia breve.

O crítico Mário Cezar Silva Leite, em prefácio à coletânea de *Empório literário*, observa que a força da poesia de Sodré advém, principalmente, de uma habilidade no “trabalho com as imagens” para “traduzir o cotidiano” (LEITE, 2005, p. 9). De fato, “el poeta de la transmutación y de la transcendência”, como Sodré gostava de se intitular, é um artífice na palavra de tensão máxima: o domínio

---

<sup>1</sup> Doutor em Estudos Literários pela Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (FCLAR/Unesp), membro do Grupo de Estudos Vertentes do Fantástico na Literatura, Unesp (CNPq). Endereço eletrônico: santiagovillelamarques@gmail.com.

da expressão econômica faz da sua poesia um notável exemplar da revelação de percepções penetrantes da existência, manifestas numa forma reduzida de vocábulos, alcançando aquela chave semiótica apontada pelos teóricos da informação para a mensagem artística: o máximo de informação com o mínimo de signos. Essa “explosão” de imagens (LEITE, 2005, p. 9) triunfa principalmente na forma do epigrama. Foram exemplares dessa poesia epigramática que escolhemos para compor esta coletânea.

Emil Staiger (1997, p. 131) observa que o epigrama não é propriamente uma forma do gênero lírico, uma vez que “a maioria dos epigramas não provoca ‘disposição anímica’ [...], não falam à alma, mas ao espírito”. Um epigrama, portanto, se aproximaria mais do estilo dramático, esta arte de criar tensões, de “romper com ímpeto” e gravar “à força” (STAIGER, 1997, p. 132) uma emoção no espírito do leitor.

Originariamente, *epigrama* significa “inscrição” e nomeava, na antiga Grécia, as frases escritas em túmulos, monumentos, medalhas e outros objetos de culto e homenagem. Daí os traços distintivos da forma epigramática: frases ou versos curtos, com alta concentração de informação e ditos com inteligência espirituosa, qualidades que o leitor facilmente identificará nos textos de Sodré, um dos continuadores, nos séculos XX e XXI, desta forma milenar consagrada pelo grego Simonides de Céos, que alargou o conceito, pois “a acepção do termo ampliou-se para abranger poemas breves ocasionais incorporando um sentimento ou ideia do autor” (HARVEY, 1987, p. 198) sobre temas dos mais vários: o amor, a sátira, a reflexão existencial etc., que o leitor verá brilhantemente representados nos poemas que seguem.

### **Referências:**

HARVEY, Paul. **Dicionário Oxford de Literatura Clássica:** grega e latina. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.



LEITE, Mário Cezar Silva. A poética de la transmutación e o tempo. In: SODRÉ, Antônio. **Empório literário: versos diversos**. Cuiabá (MT): Carlini e Caniato, 2005, p. 5-11.

SODRÉ, Antônio. **Empório literário: versos diversos**. Cuiabá (MT): Carlini e Caniato, 2005.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão. 3.ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

EU NÃO QUERO AS RÉGUAS  
PARA TRAÇAR OS MEUS CAMINHOS  
EU PREFIRO AS ÉGUAS  
NUM GALOPAR TORTO Y VELOZ!<sup>2</sup>

- 
- 2 Optando por uma forma lírica popular, a da trova, o poeta quebra, contudo, a expectativa pela estrutura consagrada, deslocando as rimas finais dos versos pares para os ímpares. A quebra do padrão coloca em evidência as duas únicas palavras rimadas: *régua* e *égua*. Ora, é justamente sobre o valor semântico dos dois termos rimados que o poeta elabora a antítese que sustenta tematicamente o poema: a oposição entre dois modos de existência, um recusado e outro valorizado. Criando uma simetria entre os dois dísticos da trova, o eu lírico inicia cada um deles (cada verso ímpar) com uma declaração: ao *eu não quero* do primeiro verso opõe-se o *eu prefiro* do terceiro. Assim, o eu lírico recusa um modo de existência premeditado, retilíneo, planejado, racional e, portanto, sem surpresas, simbolizado pela *régua*, substituindo-o, preferencialmente, por uma vida orientada pela *égua* e, portanto, livre, passional e colorida de imprevistos. Se cada verso ímpar afirma a opção do poeta pelo que rejeita e pelo que procura, os versos pares, por sua vez, justificam e explicam as metáforas das rimas, mudando, para tanto, de ritmo e metro: o verso curto e retumbante da redondilha dá o acento à assertiva categórica da escolha (versos ímpares); o octossílabo fluido e melífluo anuncia o ritmo da existência simbolizada (versos pares). Os verbos infinitivos nos versos pares reiteram, por sua vez, a oposição semântica das metáforas nos termos rimados: ao movimento calculado, delineado e consciente de *traçar*, contrapõe-se o deslocamento desordenado e livre de *galopar*. Reforça a opção pela vida caótica e heterogênea de experiências a mudança do registro linguístico para o espanhol, na última expressão do poema, criando um termo bilingue para concluir o poema e sugerir a algaravia de uma existência plural e mestiça: *torto* (português) y (espanhol) *veloz* (português e espanhol).

NUNCA  
PENSEI  
QUE  
VOCÊ  
FOSSE  
TÃO  
FÓSSIL!...

...Ó! MEU  
OSSO  
DURO  
DE  
ROER! <sup>3</sup>

- 3 Neste poema, que tematiza a romântica e milenar resistência do objeto amado aos desejos do amante, a segunda estrofe surge como complemento explicativo da primeira, o sentido obscuro de *fóssil*, aplicado ao objeto amado, aparecendo desdobrado na expressão *osso duro de roer*. A relação de exposição e explicação aparece indicada pela simetria na pontuação que encerra a primeira estrofe e inicia a segunda – !... /...!. Aliterações aproximam os substantivos que nomeiam o objeto amado e sua resistência às investidas do eu lírico: *você, fóssil, osso*. O mesmo fonema aproxima os verbos indicativos das “ações” do eu poético e do objeto de desejo: *pensei e fosse*. Este último, aliás, verbo de ligação, alinha-se num par paronomástico com o seu predicativo, *fóssil*, criando e frustrando uma expectativa, no leitor: em *você fosse tão*, o hábito do clichê e da sintaxe da língua esperaria um adjetivo – *fácil?* – e encontra um substantivo – *fóssil*, que sugere, semanticamente, o oposto de “fácil”. Note-se, ademais, que osso e fóssil são manifestações, no mais alto grau, de solidez e dureza da matéria que resiste e conversa-se inabalável, frente à vontade do outro. Além da qualidade da rigidez, o fóssil ainda carrega o sentido de insondável, da matéria que persiste no seu silêncio de objeto enigmático. Foneticamente, a ideia de resistência acentua-se e conclui a exposição, pela substituição final dos fonemas aliterantes: a fluidez das fricativas iniciais, predominante até a metade da segunda estrofe, é quebrada pela aspereza e rigidez das vibrantes em “duro de roer”. Finalmente, há que se observar a disposição gráfica: as estrofes em declives simulam queda e abismo (fóssil e osso), indicando o trabalho de cavar e aprofundar-se exigido ao eu lírico, para chegar à intimidade do objeto amado.

# O MEDO:

# DOME-O!

4

- 4 Dois versos; um tema – o medo – e um conselho – dome-o. A economia de signos que Antônio Sodré alcança pela fórmula deste poema é um daqueles raros momentos de epifania cobijados por todo poeta. Em um único dístico, o poeta cria um palíndromo silábico, pela disposição espelhada de sílabas, nas duas expressões: o-me-do / do-me-o. Dessa maneira, o segundo verso mostra-se, visualmente – como semanticamente –, a reação ao primeiro e ao conteúdo que ele veicula, fortalecendo a mensagem do poema: a solução para o medo é enfrentá-lo e convertê-lo, de dominador, a um dominado, *invertendo a ordem dos objetos da relação*. Graficamente, o vazio central avulta o suspense introduzido pelos dois-pontos do primeiro verso, intensificando, conseqüentemente, a solução imperativa do último verso. O ponto-de-exclamação final, por outro lado, anula a inquietude dos dois-pontos, com sua energia e fortaleza emocional. Finalmente, o hífen introduzido no segundo verso inspira a segurança adquirida com a solução de conflitos: o que estava separado reúne-se e é afetivamente absorvido.

FILHOS SEM PAIS:  
FILHOS DO PAÍS!<sup>5</sup>

O FUTURO  
É UM FURO  
ALÉM DO MURO

6

- 5 A principal força deste epigrama procede do paralelismo nos versos do dístico, em que as únicas mudanças ocorrem nas preposições (*sem / do*) e na introdução de um acento que desloca o substantivo *pais* para o seu parônimo *país*. Com a substituição gráfica, os dois substantivos associam-se também semanticamente, sugerindo que um pode ocupar o lugar e a função do outro: o país *é* o pai. Tal associação é o principal recurso retórico responsável pela primeira plurissignificação do poema, cuja mensagem poderia ser lida: os filhos (cidadãos) do país são órfãos (abandonados); ou os filhos sem pais (órfãos) são responsabilidade do país (tutela social). O terceiro sentido é introduzido pela pontuação: os dois-pontos tanto servem para anunciar um aposto, em que *filhos do país* aparece como outra expressão para o mesmo objeto – os “órfãos”, portanto, *são* os mesmos filhos do país –, como para informar uma relação de causa e efeito – os filhos estão sem pais *porque* são filhos do país, sentido em que a crítica ao estado de injustiça social fica mais proeminente.
- 6 O assunto do poema é o mistério que cerca, para todos, o tempo futuro. No caso, a força enigmática do horizonte da vida aparece na combinação artística de três substantivos: *futuro*, *furo* e *muro*. O muro, com sua presença sólida e opaca, é a metáfora da obscuridade. O furo, igualmente metafórico, poderia indicar a fuga para alguma luz possível sobre esse futuro. Entretanto, é preciso notar que o eu lírico não põe o furo *sobre* o muro, mas *além* dele, o que gera polissemia, uma: o futuro é o que está além do muro e se pode enxergar apenas pelo furo? o muro é a limitação atual, da qual o futuro é o escape (furo)? Ambos os sentidos encontram correspondências nas associações gráficas e fonéticas das palavras, pois *furo* é, graficamente, um *encurtamento*, uma redução, uma parte menor de *futuro*, e ambos contêm o fonema inicial /f/, que, deslocado, modifica o sentido de *muro* e permite a evasão. Na métrica, os versos trissílabos e seu ritmo ternário fornecem a gravidade necessária ao tema; recordemos que este era o ritmo dos cantos corais da tragédia, para marcar a marcha enfática do coro; além disso, lidos em cadência contínua, três versos trissílabos podem soar como um anapéstico ( \_ \_ / \_ \_ / \_ \_ / ) pausado, e o anapéstico é um dos versos mais solenes da métrica antiga, aplicado, preferencialmente, aos temas elegíacos e melancólicos. As rimas com tônicas fechadas em /u/ reforçam, por sinestesia e simbolismo sonoro, a obscuridade sofrida na tentativa de escapar às limitações presentes ou contemplar o futuro.



## ANTÔNIO CARLOS LIMA

por Marta Helena Cocco<sup>1</sup>

Antônio Carlos Fernandes Lima, Toninho, como é conhecido, nasceu em Terra Boa-PR, em 21 de janeiro de 1957. Em 1968 mudou-se para Campo Grande, onde viveu até 1971, quando passou a residir em Cuiabá. Iniciou o curso de Engenharia Civil na UFMT, mas não concluiu. Participou de atividades culturais dessa universidade, trabalhou por muitos anos como publicitário e integrou o grupo performático Caximir, tendo sido um dos seus fundadores.

Uma das peculiaridades desse artista multimídia (foi um dos primeiros a produzir vídeos em Mato Grosso, escreveu e dirigiu peças de teatro e é autor de várias composições musicais que integram álbuns de artistas locais) é o modo não convencional com que publicou seus primeiros poemas. Em 1982, o primeiro livro *Pé no céu que a terra pirou*, foi apresentado ao público em formato de envelope. Em 1988, lançou *Torre de Bordel*, em formato livro de bolso. A seguir, publicou uma série de livros em caixinhas de fósforo: *Saxofonia*, 1986 (em parceria com Luiz Renato Souza Pinto); *Chama Viva*, 1992; *Caixa 02*, 1996 e *Poesia encaixada*, 2002. Em 2006, lançou *Língua de fogo*, outro livro de bolso, com papel reciclado. Em 2011, publicou o primeiro livro no modo convencional, pela Editora Carlini & Caniato: *A!Pô!Cá!Alí!Psii!*

Uma leitura atenta do conjunto da sua obra, aponta, de imediato, para um fazer poético alinhado com perspectivas políticas mais ou menos aos moldes do movimento da Contra-cultura, nos anos 60, quando artistas demonstravam, com atitudes e obras, a negação dos valores hegemônicos impostos por uma sociedade capitalista

---

1 Doutora em Letras e Linguística, professora de Literaturas da Língua Portuguesa da Unemat Campus de Tangará da Serra e do Programa de Pós-graduação Profeletras – campus de Sinop. E-mail: coccomartahelena@gmail.com

excludente. Também podemos inseri-lo num movimento mais amplo, ocorrido em centros urbanos como o Rio de Janeiro, nos anos 80, chamado Poesia Marginal. Esse movimento era assim definido pelos próprios participantes, com base nos seus aspectos estéticos e econômicos, especialmente as condições de edição e de circulação das obras. Escritores como Cacáso, Chacal, Ana Cristina Cesar e Francisco Alvim, também conhecidos como os poetas da geração mimeógrafo, imprimiam seus próprios poemas e os distribuía. Em entrevista informal, Toninho assume como possíveis influências na sua criação: Bashô, Rimbaud, Mallarmé, Décio Pignatari, Augusto dos Anjos e Paulo Leminski. Seus poemas geralmente são curtos, de alta densidade e tensão semântica obtidas com o uso de estratégias linguísticas (ironia, ambiguidade, intertextualidade, trocadilhos, e figuras de som como aliteraões, etc) em que o óbvio ou o comum são reconstruídos. É inegável sua habilidade em versejar e, ao eleger temas da lírica político-social ou amorosa, o faz com sua língua de fogo, elemento vinculado a sentidos como: paixão, erotismo, luta, denúncia. Sobre isso, destaco o comentário de Lorenzo Falcão na orelha do livro *A!Pô!Cá!Ali!Psiu!*: “Os versos de Toim são pequenos e cabem numa caixa de fósforos, mas o poder incendiário da sua poesia é verve que ferve...Bicho Boitatá!” e o de Luiz Renato Souza Pinto no prefácio do mesmo livro: “A palavra que sangra, muitas vezes ferve. [...] Sintética e polissêmica, repleta de duplos e contrários em uma coexistência pacífica, assim é a poesia desse cara. Trocadilhos, aforismos e jogos de palavras nas quais significantes e significados circulam em livre arbítrio linguístico.”

Toninho escreve poemas geralmente curtos, boa parte deles sem título. Alguns, especialmente os publicados nas caixinhas, são partes de poemas maiores, entretanto, quando recortados, os trechos funcionam de modo independente.

Nesta pequena amostragem, selecionamos cinco poemas desse autor, quatro deles são concisos e o último um pouco mais longo, com 12 versos. Esperamos que seja suficiente para demonstrar o engenho de Toninho, que considero um dos grandes expoentes da poesia-síntese em Mato Grosso, um mestre dos malabarismos verbais.

## **Referências:**

LIMA, Antonio Carlos Fernandes. *Alô! Cá! Ali! Psiu!* Cuiabá: Carlini & Caniato Editorial, 2011.

\_\_\_\_\_ *Língua de Fogo*. Ed. do autor. Sem data e local.

\_\_\_\_\_ *Chama Viva*. Ed. do autor. Sem data e local.

\_\_\_\_\_ *Poesia encaixada*. Ed. do autor. Sem data e local.

Piratas de plantas<sup>2</sup>  
roubaram nosso pequi  
e nem vieram aqui  
os pilantras.

(*Chama Viva*, 1992)

---

2 Começamos por um poema que aborda um tema relacionado ao contexto regional. Vivemos num espaço que congrega três biomas: o do cerrado, o da amazônia e o do pantanal. O cerrado é o portador da maior biodiversidade do planeta. Não é de se estranhar, portanto, a presença de ONGs e outros órgãos que fazem pesquisas com a fauna e flora para manipulação de medicamentos e outros produtos, nem sempre de modo legal. No caso desse poema, o eu lírico denuncia as práticas de extração, comércio e exportação de plantas feitas na clandestinidade (*piratas*) ou com a conivência de autoridades, ou da população local (*e nem vieram aqui*). A escolha lexical também merece ser comentada: as palavras *piratas*, *roubaram* e *pilantras* integram o campo semântico do ilícito. Destaca-se, no texto, o uso da figura de efeito sonoro denominada aliteração, ou seja, a repetição do som das consoantes /p/ e /t/. São classificadas como plosivas, e o som provocado combina com a ideia de algo dito de forma contundente, de denúncia. Além disso, as rimas plantas/pilantras; pequi/ aqui acentuam a tensão num texto tão conciso. O uso do pronome possessivo *nosso*, além do substantivo *pequi*, nome de uma planta cujo fruto é muito usado na culinária local, circunscrevem o texto neste espaço em que vivemos.

Mesmo<sup>3</sup>  
pacato  
o mentecapto  
só capta  
o pacto  
do capital  
com o capeta  
depois do  
impacto  
que compacta  
o pato.

(*Poesia encaixada*, 2002)

- 
- 3** Esse poema não possui título e sua sonoridade salta aos olhos. Um dos recursos utilizados nesse texto foi a paronomásia, que consiste no uso de palavras semelhantes no som, mas diferentes quanto ao sentido: *pato*, *pacto*, *impacto*. Também ocorre aliteração dos fonemas /t/, /k/,/p/ sugerindo pressão, compactação. Assim, reforçado por essas figuras de som, o sentido da palavra *pato* tende para sua versão metafórica popular (pagar o pato=arcar com as consequências) e se destaca, no final do poema, como se fosse o local “onde a corda arrebenta”. Observa-se que ela vem acompanhada de vocábulos que indicam a consequência=explosão (*impacto*, *compactação*, *compacta*), mas também de vocábulos que indicam a causa (*pacto do capital com o capeta*) e, ainda, uma ironia na concessão para o sujeito que, pelos indícios, não é politizado ou não é um leitor crítico (*mesmo pacato o mentecapto*). E, se imaginarmos o poema sem a conjunção concessiva “mesmo”, constataríamos que essa ausência direcionaria a leitura para um dos sentidos que seria o de responsabilizar a não percepção do pacto ao fato de o sujeito ser pacato. Mas a presença dessa conjunção pode dar um sentido inclusivo ao texto dizendo que, pacatos ou não, os mentecaptos (seriam todos?) não se dão conta do pacto antes da auto compactação. Assim, ela seria inevitável e crescente, como a força sonora das aliterações do início ao fim do poema. A elipse da forma verbal *sendo* nos dois primeiros versos é “um” entre os recursos de condensação da mensagem usados no texto. Os versos curtos (de uma a três palavras no máximo) e centralizados compõem um aspecto gráfico verticalizado, sugerindo que cada verso pressiona o seguinte e o peso de todos recai sobre o verso final “o pato”.



Você é linda<sup>4</sup>  
Quando chega  
E ao partir  
Também  
Mas gosto  
Mais ainda  
Do seu  
Vai-e-vem.

(*Poesia Encaixada*, 2002)

---

4 O erotismo é um tema bastante presente na lírica de Toninho. Neste, em especial, o ser amado com quem o eu lírico dialoga recebe a adjetivação de “linda” em todas as circunstâncias temporais: quando vem (*chega*) e quando vai (*ao partir*). A conjunção adversativa “mas” enfatiza que, para o eu lírico, a beleza fica ainda mais intensa na combinação dos movimentos de ir e vir, configurando outro sentido expresso pela palavra composta “vai-e-vem”. Em nossa cultura, ela designa, entre outros significados, o ato sexual. Além das rimas *linda/ainda*, *também/vai-e-vem*, a musicalidade é reforçada pelo ritmo dos versos curtos, de três e duas sílabas, com acento na última, realçando a ideia do movimento sexual implícito.

Depois da<sup>5</sup>  
Idade da Pedra  
só restou  
o pó lítico.

(*Poesia encaixada*, 2002)

- 
- 5 O plano da temporalidade constitui a grande ironia do texto, o que equivaleria a dizer: depois da pedra restou a pedra – ela mesma – ou o pó da pedra, pó lítico (político), acrescentando-se a ênfase no advérbio de exclusão “só”(apenas), ou, ambigualmente, no adjetivo “só”(sozinho). Nesse sentido, a humanidade teria chegado a um estágio destrutivo, já que o pó significa o final de tudo, remetendo-nos à sentença bíblica “és pó e ao pó retornarás” (Gênesis: 3,19). *Lítico* é adjetivo e significa *relativo a pedra*. Ora, se depois da pedra veio o pó da pedra e, se pedra remete, entre outros, aos sentidos de árido e sólido, pode metaforizar o antiliterismo, a falta de sensibilidade. Por esse caminho, a humanidade não teria evoluído positivamente e, em vez de sair do seu estágio de bruteza, teria encontrado outras formas de seguir nele, ou teria se transformado em sua antípoda, a desumanidade. O processo, a transformação da pedra em pó, exige um agente que não pode ser outro a não ser o próprio ser humano em seu curso histórico. Dentre os humanos, destaca-se uma função: a do político. Essa palavra está presente no poema de modo indireto. No plano semântico, sugere que a política tem contribuído para o cenário destrutivo. O político como profissão (eleito para um cargo executivo ou legislativo) surge com a complexidade da vida social, como uma demanda da organização dessa vida social e, no caso das democracias, tem a finalidade de servir ao povo. Como representante popular, ao empreender leis e ações que não favorecem melhores condições de vida a esse povo, contribui para o cenário destrutivo e de solidão. Ou, também, o mau político é o resquício da brutalidade e da ignorância de um estágio primitivo da humanidade, que remete aos sentidos de predação. Ou, ainda, o planeta, tendo passado por várias idades - da pedra bruta, da pedra lascada, dos metais, etc, está vivendo a era do político, em que todas as transformações, mudanças, realizações se dão pelo viés político e, no fim das contas, apontam para o fim, para o pó. Assim, pode-se dizer que há, no poema, um movimento circular que parte de um ponto e volta a ele. Prova disso é que poderíamos trocar a ordem dos dois primeiros pelos dois últimos versos e os significados praticamente não se alterariam.

Ainda há uma lagoa, mesmo rasa,  
no ex-pantanal que voa sem asa,  
sobre as sobras da humana burrice.

É tranquila, sem cerca, sem porta,  
sem onça nem gado; natureza morta.  
Nem mosca mais há na imundície.

Tanto quanto o espanto  
ao ver o pantanal extinto,  
vai longe a deserta planície.

As obras do bem e do mal  
não vão pro céu nem pro fundo;  
ficam no mundo, na superfície.

---

6 Um dos temas mais contundentes da lírica de Toninho é a extinção da vida pela ação humana. Crítico do sistema capitalista pelas profundas desigualdades sociais e, principalmente, pela extinção dos recursos naturais que causa, o poeta elabora, neste texto de quatro estrofes de três versos (tercetos), a síntese da destruição: tudo fica por aqui mesmo, à tona, escancarado para nosso próprio prejuízo. A sonoridade fica por conta da repetição de sons em: rimas consoantes externas (*rasa/asa/ burrice/imundície*) ou internas (*fundo/mundo*); aliterações (*sobre/ sobras*); assonâncias (*porta, onça, morta, mosca*) e paralelismos (*sem cerca, sem porta, sem onça*). Essa musicalidade ajuda a realçar o conteúdo que se expande do regional para o universal. O texto principia por uma cena local, uma *ainda* lagoa do pantanal, mas já assoreada e sem seres vivos. A paisagem do pantanal de onças, aves e outros bichos, converte-se em deserto, *natureza morta*, termo que na pintura ou na fotografia é usado para designar um quadro com seres inanimados. Nesse texto, o termo designa um quadro real e sem vida. Por fim, o poema ganha estatuto universal, já que o planeta é um só. Todas as ações, em qualquer lugar do mundo, tanto as bem como as mal intencionadas, concorrem para a extinção, para o fim de uma era.



## EDUARDO MAHON

por Marli Walker<sup>1</sup>

Natural do Rio de Janeiro, o poeta nasceu em 1977 e vive há 37 anos em Cuiabá, para onde veio com a família ainda menino. Formado em Direito, é membro do Instituto Brasileiro de Ciências Criminais. Além de advogar, atua também como professor de Criminologia, Direito Penal e Processual Penal. Eduardo Mahon é Imortal da Academia Mato-grossense de Letras, onde ocupa a cadeira 11, cujo patrono é Augusto João Manuel Leverger, o Barão de Melgaço. É sócio correspondente da Academia Sul-Mato-grossense de Letras. Escreve semanalmente textos de opinião para o Jornal *A Gazeta*, esporadicamente publica no *Diário de Cuiabá*, nos sites *Mídia News* e *Folbamax*. Contribui ainda com *O livre*, programa de entrevistas que vai ao ar uma vez por semana. Estudante de Filosofia, o autor é atento às causas importantes que norteiam a vida política do Estado. Polêmico, articulado e crítico não cultua a agitação das badalações sociais, preferindo o convívio familiar. Encontra-se com amigos e apreciadores da arte em volta da própria mesa, que ele mesmo ajuda a preparar.

A recente (e vasta!) produção literária de Eduardo Mahon põe à mostra a agilidade com que o escritor manuseia as palavras, tanto em verso como em prosa. Em 2013 estreou com o livro de contos “Nevralgias”, seguido, em 2014, de “Doutor Funéreo e outros contos de morte”. Em 2015, “O Cambista” marcou sua estreia no romance, e em 2016 lançou o segundo texto no gênero, “O Fantástico encontro de Paul Zimmermann”. A prosa do escritor apresenta características da literatura fantástica, deixando ao leitor o estranhamento ante a

---

<sup>1</sup> Professora do Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia – campus de Cuiabá, colaboradora do Programa de Mestrado em Letras da Unemat/Sinop, Doutora em Literatura e Práticas sociais. E-mail: marliwalker16@gmail.com

ausência dos limites humanos e da lógica. Para 2017, está programado o lançamento de “Contos estranhos”, edição bilíngue (português/inglês) lançada também em Portugal.

Na poesia, Mahon segue o mesmo ritmo e regularidade das publicações em prosa. “Meia palavra vasta” marca sua estreia no gênero, em 2014, seguido em 2015 de “Palavra de amolar” e “Palavrazia”, este último dedicado aos filhos trigêmeos e oferecido ao leitor como partilha do sentimento de embaraço, novidade e perplexidade ante a condição de “tripaternidade” que o poeta acabara de experimentar. Essa produção, lançada como trilogia em 2016, surge como um poema único que metaforiza a experiência do eu lírico diante do espanto da vida, da criação e da poesia, como quem diz: para cada filho um outro filho, um livro de poemas. O poeta publica regularmente também em meio eletrônico, a cuja produção tivemos acesso para realizar esta coletânea e dar ao leitor uma dimensão da produção que é próxima a 450 poemas.

A concisão, poemas curtos, em sua maioria no formato de haicais, é marca do poeta, evidenciando o estilo breve e econômico. Leitor de Leminski, define sua criação em verso como o ato de desconstrução e reconstrução da palavra. Em “Poema-manifesto”, o primeiro da trilogia, lê-se: *Não ao amor/ na poesia;/ não ao passarinho/ à noite/ à lua/ ao dia./ Sim à palavra/ livre, fria/ nua.* Os versos revelam a preocupação do poeta com a arquitetura da palavra, propondo que sua *poesia/ tem por projeto/ uma arquitetura/ sem arquiteto.* Nas palavras de Marília Beatriz, em posfácio à trilogia, a poesia mahoniana apresenta ao leitor um “vertiginoso labirinto mágico, dos contorcionismos experimentais e da palavra/lavrada no solo larval do signo encerrado na boca exigente do poeta sofisticado e caboclo”.

A poesia de Eduardo Mahon segue a trilha contemporânea da produção em verso que lemos desde o final do Modernismo (1945) até os dias de hoje. Preocupado única e exclusivamente com a Palavra, suas mais variadas possibilidades, formas e sentidos, o poeta cria e a sua arte nos desestabiliza, tira-nos do anonimato, fazendo-nos sentir únicos, humanizando-nos. Como toda arte contemporânea, os

poemas de Mahon trazem ao leitor a possibilidade de ver o mundo de formas várias, assim como o próprio homem moderno se encontra: fragmentado, tão várias, tão comum e, ao mesmo tempo, tão só.

### **Referências:**

MAHON, Eduardo. **Meia palavra vasta**. Cuiabá-MT: Carlini & Caniato Editorial, 2014.

\_\_\_\_\_. **Palavra de amolar**. Cuiabá-MT: Carlini & Caniato Editorial, 2015.

\_\_\_\_\_. **Palavrazia**. Cuiabá-MT: Carlini & Caniato Editorial, 2015.

\_\_\_\_\_. **Quem quer ser assim sem querer?**. Cuiabá-MT: Carlini & Caniato Editorial, 2017.

Caramujo ia,<sup>2</sup>  
caramujo vinha,  
sem sombra de carros:  
avenida Manoel de Barros.

*(Meia palavra vasta, 2014)*

---

2 O poema anuncia tempo e espaço lentos (pretérito imperfeito), pois o caramujo, popular caracol, a ausência de trânsito e a lembrança do poeta Manoel de Barros trazem a imagem de lentidão ao quadro poético. Não há perigo a essa lentidão porque não há carros circulando na avenida Manoel de Barros. Ora, Manoel de Barros é o poeta das miudezas, das imagens lentas, dos seres ínfimos alheios ao movimento do mundo que os cerca. Assim, em quatro versos, o eu lírico enuncia uma imagem em que tempo, espaço e sentido estão fechados sobre si mesmos. O ritmo dos dois primeiros versos é cadenciado pelas rimas verbais paralelas, *ia/vinha*, que é arrematado pelas duas seguintes, substantivas, também paralelas, *carros/Barros*. O semantismo sócnico do poema revela a atmosfera calma e tranquila em que o caramujo desenvolve seu movimento. O último verso explica a possibilidade dessa lentidão, justificando a calma da cena: se a avenida é Manoel de Barros, não há risco de atropelamento, pois a ambiência do poema cria um espaço propício a esse ritmo. A forma e o conteúdo do poema fecham-se sobre o ritmo, num uníssono, criando uma imagem inequívoca para o leitor. Uma condição essencial para compreender o poema é conhecer as características da poesia de Manoel de Barros, sem o que o leitor não dará conta da metáfora incomum, que é uma das vertentes da poesia contemporânea.

Quanto tempo<sup>3</sup>  
será preciso  
para ser conciso?

(Palavra de amolar, 2015)

Quero<sup>4</sup>  
o amor,  
seja como flor

(Palavra de amolar, 2015)

- 
- 3** Nesse poema, o eu lírico manifesta um questionamento sobre o fazer poético, perseguindo aquilo que deseja como estilo, o máximo no mínimo. A rima rica dos versos dois e três *preciso/conciso*, além de imprimir o ritmo ao poema, manifesta um questionamento, revelando também a necessidade do poeta em apurar (ser preciso) a concisão. Parece excessivo o tempo de que precisa para alcançar a palavra precisa, num eterno anseio e busca de precisão-verbo-adjetivo que o sujeito lírico expõe. É o que persegue, mas dá indícios de insatisfação mediante a pergunta lançada. O hermetismo verificado no poema, característica da poesia contemporânea, revela a voz de um inconsciente dizendo aquilo que o leitor não sabia que precisava ser dito. No haicai, o eu lírico fecha sobre si o tempo e, nele e com ele trava sua busca pela concisão.
- 4** Três versos, seis palavras num crescente, uma no primeiro verso, duas no segundo e três no terceiro. O haicai, assim chamado justamente por apresentar essa forma de poema (três versos) consagrada pelos japoneses para expressar temas ligados à natureza em apenas três versos, traz também o universo natural: o amor e a flor. O sujeito lírico recria uma expressão bastante usada, “seja como for”, trocando o verbo for pelo substantivo flor. A rima *amor/flor*, longe de configurar apenas uma rima, é o elemento surpresa do poema. Além de surpreender o leitor com o trocadilho, muito presente em sua poesia, o sujeito lírico recria a expressão ofertando justamente uma flor, adereço tão caro às histórias de amor e aos enamorados, ah!, o amor! E como ele rima com flor! Assim, ao desejo do eu lírico, o amor vem juntar-se à imagem consagrada do pedido feito com buquê de flor. Ora, seja dado ao poeta todo o amor que ele quiser. Alguém ousa esquivar-se de apelo tão engenhosamente elaborado?

toda solidão<sup>5</sup>  
cresce  
no forno  
de um domingo morno

(*Palavrazia*, 2015)

a dor<sup>6</sup>  
me tem  
a dor  
me sido

(*Quem quer ser assim, sem querer?*, 2017)

- 
- 5 O poema traz imagem e sensação bastante conhecidas para quem vive na região Centro-Oeste, mais especificamente em Cuiabá, a capital, onde as temperaturas atingem registros bem elevados de calor. Um domingo morno torna a solidão ainda mais acentuada, como que fermentada na fornalha quente. Estruturado em quatro versos, os três primeiros extremamente breves, seguindo a característica da poesia mahoniana, o poema denuncia a solidão exacerbada pelo domingo que se arrasta lento e morno. As rimas dos dois últimos versos, *forno/morno*, compõem, com esses dois versos inteiros, toda uma circularidade criada com a letra “o”. São sete “os” em seis palavras, compondo a imagem de forno e domingo. A palavra “forno” remete para o simbolismo do espaço fechado, da fermentação, do calor e do fogo. A palavra “domingo” vem, no poema, revestida de reclusão, pois é o dia em que não se tira sequer o pijama para ficar recluso, trancado, longe da rua e do trabalho. Nesse ambiente, o sujeito lírico manifesta a imagem de uma solidão crescente, fermentada pela temperatura que se torna ainda mais presente no decorrer do domingo.
- 6 A imagem da dor é a tônica deste poema que traz a estrutura da poesia moderna num quarteto breve, mas carregado de sentidos. O hermetismo, caracterizado aqui novamente como aquele algo que o leitor não sabia que precisava saber, mas que lhe é revelado, manifesta o compromisso do poeta com a Palavra e também uma de suas características mais acentuadas, o trocadilho, desta vez realizado por meio da troca do verbo que se configura em novos sentidos. Essa troca, porém, envolve também a palavra “dor” no jogo de desconstruir/construir palavras e sentidos. Vejamos: o primeiro e o terceiro versos trazem apenas “a dor”, o segundo e o quarto verso trazem a relação temporal que o eu lírico estabelece com essa dor. Trata-se de uma relação/tensão que rouba ao enunciador o direito de adormecer, pois que a lógica seria ter adormecido (*a dor/ me sido* = adormecido), anestesiado em decorrência da dor. No entanto, o que se manifesta é um tempo recorrente no sentido inverso: *a dor/ me tem*, presente, e *a dor/ me sido*, passado (particípio). Não se pode descon siderar, porém, que tamanha dor tenha adormecido, anestesiado o sujeito lírico, uma vez que os sentidos estão nas entrelinhas e é preciso acordá-los, como requer a moderna poesia brasileira.



## PRATA DA CASA

Prata da casa por se tratar de três poetas que também são pesquisadores participantes da antologia comentada desde o primeiro número, formado por cinco professores: Luzia Aparecida Oliva, Rosana Rodrigues da Silva, Santiago Vilela Marques, Marli Walker e Marta Cocco. Desses, os três últimos publicam obras poéticas e por isso foram incluídos nesta antologia. São poetas “da casa”, portanto, na acepção de grupo que compõe a série *Nossas vozes, nosso chão*.



## MARLI WALKER

por Rosana Rodrigues da Silva<sup>1</sup>

Marli Walker nasceu em Bom Jesus D´Oeste, em Santa Catarina. Com dezoito anos, mudou-se para Mato Grosso, acompanhando a família que veio para se dedicar ao ramo madeireiro. Nesse início de jornada, morou em pequenos municípios do interior do Estado, como em Santa Carmem e Cláudia, até fixar residência em Sinop na década de 80. Iniciou sua carreira acadêmica em 2000, com a graduação em Letras pela UNEMAT, dando seguimento com o mestrado em Estudos Literários e Culturais, pela Universidade Federal de Mato Grosso, em 2008, no campus de Cuiabá; e com o doutorado em 2013, na área de Literatura e Práticas Sociais, na Universidade de Brasília. A pesquisa de mestrado voltou-se à imagem da terra presente no imaginário dos sem-terra na poesia de Adriane Rocha, autora do MST. A história de luta e resistência se cristaliza no simbolismo da mística que a pesquisadora reconheceu e analisou nos textos da poetisa. O resultado desse estudo está no livro *Inferno e paraíso na poética de Adriane Rocha* (2009), publicado pela editora da UNEMAT.

A autora desperta para a atividade poética com a publicação de *Pó de serra* em 2006, período que antecede os estudos acadêmicos. Escrito em Sinop, o livro marca o início de uma produção peculiar, na preferência pelos versos curtos, pelos haicais, pelo verso substantivado e principalmente pela apreensão da imagem metafórica. Podemos afirmar que nenhum outro livro de poesia, publicado em Mato Grosso, traduziu de modo tão completo, engajado, crítico e so-

---

<sup>1</sup> Professora da Graduação e da Pós-graduação da UNEMAT, campus universitário de Sinop-MT. Doutora em Letras pela UNESP, campus de São José do Rio Preto. E-mail: rosana.rodrigues@unemat-net.br

lidário, a relação do sinopense com sua cidade. Sinop é retratada por suas avenidas e ruas com nomes de árvores, pela vida dos primeiros habitantes, migrantes sulistas, pela paisagem mato-grossense, enfim, pelas marcas da colonização. *Pó de serra*, conforme revela o título, sintetiza em poemas breves, as imagens que enformam um cenário de matas e madeireiras.

A preferência pela paisagem humana mato-grossense segue concentrada na pesquisa de doutorado, dedicada à produção de autoria feminina. Mas, se o mestrado voltou-se a uma única poetisa, no doutorado temos um corpus ampliado na análise do amor na poesia feminina de três séculos. São analisados os poemas de Amália Verlangieri, Marilza Ribeiro, Lucinda Persona, Luciene Carvalho, Marta Cocco, entre tantas autoras que compõem o percurso da literatura de Mato Grosso. O resultado dessa pesquisa encontra-se em formato PDF, no site do repositório da UnB.

A temática do amor, o lirismo amoroso e intimista que a pesquisadora reconheceu nessas diferentes autoras, também se apresenta na temática do próximo livro. *Águas de Encantação* (2009) oferece-nos poemas breves, ao modo de haicais, com imagens envolventes, sugeridas pelas expressões metafóricas. A figura mítica de Baco se faz presente e nos convida ao devaneio amoroso. Mas se nessa obra o sujeito lírico feminino opera o encantamento do leitor pelo devaneio da imagem, no novo livro *Apesar do amor* (2016) a lírica se enrijece para dar voz a um “eu” engajado, que não quer encantar, mas pretende alertar.

A reflexão crítica, sugerida na primeira obra, e o convite ao devaneio, do segundo livro, permanecem e se complementam, dando vazão a uma lírica provocadora. Se o título “apesar de” parece ironizar, o convite à reflexão não é ironia; é a constatação séria da condição humana e de nosso desejo de redenção ao amor. O chamado do eu lírico que conduz o leitor a pensar nas relações humanas, nem sempre poéticas e nem sempre solidárias, faz da poesia “palavra leito sem promessa réu confesso”, conforme apresentam os versos de um dos poemas iniciais *Acordo*. Daí a confissão lírica, não da poeta, mas dos sentimentos verdadeiros que estão na razão das ações humanas.

Marli Walker atualmente reside em Cuiabá, mas reconhece a relação amorosa com Sinop, cidade em que as experiências afetivas, a maternidade e a “avóternidade”, como costuma chamar, trouxeram-lhe uma forma peculiar de ver, entender e traduzir em versos as relações humanas. A autora atualmente é professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso e sócia-fundadora da Academia Sinopense de Ciências e Letras.

### **Referências:**

CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

ERARDI, Luiz F. Santos. Raízes da História de Sinop. Sinop: Grafitec, 2007.

MELO Neto, João Cabral de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

WALKER, Marli. **Pó de serra**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2017.

\_\_\_\_\_. **Águas de encantação**. Cáceres: UNEMAT, 2009.

\_\_\_\_\_. **Apesar do amor**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2016.

## Aldeia Mato Grosso<sup>2</sup>

Para Luzia

Árvores mortas  
Labirintos de madeira  
Sonhos esculpidos  
Com suor e fé  
Paisagem com sede  
De homens valentes  
Imitadores do Mundo  
Tão pequeno, tão perto  
Vigiando a respiração  
Da mata remanescente  
Invasores pós-modernos  
Carentes de árvores  
De peles-vermelhas  
De águas e pássaros  
Carentes de paz...

- 
- 2 O poema, do primeiro livro *Pó de Serra* (2006), desenha para o leitor um cenário que retrata a colonização de Mato Grosso. A denominação “aldeia”, já referida no título, recupera a imagem dos primeiros habitantes que, ao modo dos indígenas, necessitaram formar aldeamentos, movidos por interesses comuns; como também recupera a imagem do lugarejo, da terra sem jurisdição em que se fixaram. O cenário se apresenta por meio de versos substantivados, com um único verbo “vigiando”, revelando no todo e de uma única vez o significado da aldeia Mato Grosso. A natureza que se mostra é personificada na imagem das “árvores mortas”, da “paisagem com sede” e da “respiração da mata”. Não apenas o homem é afetado por esse processo, mas também a aldeia, a paisagem, a natureza. O sofrimento humano e as dificuldades encontradas estão presentes na imagem dos labirintos de madeira que revelam mais do que o arranjado das madeiras distribuídas ao chão; atualizam o símbolo do labirinto enquanto caminho difícil e perigoso que se deve resistir em busca de um ideal. Podemos ler esse ideal como o desejo de um futuro promissor, o que fica sugerido nos versos: “sonhos esculpidos/ com suor e fé”. Esses homens, ditos valentes, são também os “imitadores do mundo” e os “invasores pós-modernos”, definidos como carentes, “carentes de árvores”, de “peles-vermelhas”, de “águas e pássaros” e, por fim, carentes de “paz”. Os versos finais concluem a gradação dessa carência, por meio do paralelismo sintático parcial que os coloca na mesma posição, e revela a equivalência da necessidade desses homens de obterem árvores, igualada aqui à madeira, ao sonho da construção de um futuro. Mas, por consequência disso, a carência toma nova forma e passa ao nível do homem, das pessoas, da natureza, retratada nas águas e pássaros e finalizada na necessidade de se ter paz. O poema revela pelo olhar da poeta um cenário comum do Estado: o que foi e o que significou a vinda de pessoas de outras regiões e Estados para Mato Grosso, o que significou em um colonialismo tardio essa vinda, relativamente recente e ainda viva no imaginário das pessoas da região.

O poder serrou o Mogno da tua avenida<sup>3</sup>  
Autorizou o desmate por imposição  
Teu povo ainda cuida da ferida

- 
- 3** Para que se compreenda a força da crítica presente neste haikai de *Pó de Serra*, é preciso conhecer dados da história da cidade. Saber que a avenida principal de Sinop, hoje chamada de avenida Governador Júlio Campos, era chamada de avenida dos Mognos, traz novo sentido ao poema. O nome da avenida, Mognos, nome da árvore comum na região, foi dado pelo colonizador Enio Pipino que buscou, em sua gestão, prestigiar a flora do município, propondo que todas as avenidas tivessem o nome de plantas. Em Sinop, as avenidas levam nomes de árvores, como Acácias, Sibipirunas, Jequitibás, Tarumãs, Palmeiras; e as ruas trazem nomes de flores, tais como Rua das Rosas, Orquídeas, Avencas, Azaléias, Lírios, Violetas, etc. A mudança de nome ocorreu na década de 80, quando os políticos da cidade decidiram homenagear o então governador do Estado, Júlio Campos, que se destacou no setor de Colonização e Operações da Companhia de Desenvolvimento de Mato Grosso. O primeiro verso do terceto, “o poder serrou o Mogno da tua avenida”, denota que o serrar se aplica à imposição da troca dos nomes, por força política de um grupo e não pela vontade do povo, habitantes da cidade. A expressão “Serrou o Mogno”, que em seu sentido literal pode ser compreendida como o ato de cortar a madeira, amplia seu significado pela imagem poética para mostrar que o poder que serra é o que impõe o desmatamento autorizado, a destruição decretada e protegida por leis. A herança dessa destruição repercute até hoje, manifestada na imagem que fecha o poema: o “povo ainda cuida da ferida”. A atualidade no advérbio “ainda” mostra como o desmatamento continua afetando a vida da população que vive à espera de um progresso que não vem. Ao povo resta “cuidar da ferida” e de tudo o que ela possa indicar de consequência do serrar. Em outros poemas de *Pó de serra*, a poeta mantém o tema da cidade, ora relacionando a paisagem à vida familiar, como no *Haikai 20* (“Cedros, Castanheiras, Cerejeiras,/ Família, amigos, amores/ Madeira nobre pra vida inteira”); e ora desvelando a força dos nomes de árvores e flores na recuperação da cidade desmatada: “O endereço verde das tuas ruas/ Nos salva da derrubada/ Enche de mata a calçada...” (*Haikai 17*, p. 36).

O rosa pálido que escorre dos meus versos  
 Me demora em nuances de Penélope... e evapora...  
 O escarlate atrevido que transborda meu poema desmedido  
 Me provoca em cores nuas... Afrodite insinua...  
 E no instante prateado em que as duas me devoram  
 Ouço o riso debochado da certeza do pecado  
 Disfarço... tapo os ouvidos...  
 (Não deve ser comigo!)

As duas que se entendam, que se rendam aos castigos  
 Que fazer se não desvendam o enigma do meu teclado?!  
 Ora é seco... ora é molhado...  
 É branco, moreno, carmin...  
 Ah... é azul bem mais azul...  
 É poesia no teu rastro dividindo espaço em mim...

---

4 Este poema pertence à segunda obra da autora, *Águas de encantação* (2009). *Metades* é um título sugestivo da situação em que se encontra o eu lírico feminino que sofre a influência de duas figuras femininas que reportam à literatura e à mitologia grega: Penélope e Afrodite. A primeira é uma personagem da epopeia de Homero, a esposa do viajante Ulisses que espera de modo paciente o retorno do marido, tecendo um tapete que nunca finaliza e, desse modo, entretendo os futuros pretendentes que desejam desposá-la. Apesar de não fazer parte do mundo dos deuses, Penélope é uma personagem bastante simbólica do feminino, tanto pela fidelidade, quanto pela passividade, pela espera do amor. No poema, ela surge marcada pela tonalidade do “rosa pálido que escorre”, de modo delicado e sutil. Diferentemente, a segunda personagem Afrodite não espera; surge de modo provocativo; vem como o “escarlate atrevido que transborda”. Conhecida como a deusa do amor, na mitologia grega, Afrodite é mais do que a deusa bela e sedutora. Filha do sêmen de Urano que caiu no mar, ela têm o poder da fecundidade e também de despertar a paixão enlouquecedora entre os humanos. No instante em que se vê dividida, entre a espera e a entrega, a imagem do pecado se assevera e retrai o desejo. O pensamento do sujeito lírico vem entre parêntesis, “(não deve ser comigo)”. A marcação do ( ) segreda o pensamento em voz alta, a dissimulação daquilo que se prefere não saber, enquanto as reticências não segredam, mas sugerem, deixando ao leitor o convite para pensar no que não é permitido. Penélope e Afrodite definem essa ambivalência da condição do feminino, simbolizada nos poemas de *Águas de encantação*. Daí o teclado ora seco e ora molhado, ora aberto ao amor e à poesia e ora resistente à entrega, ora passivo e ora provocativo. A secura simboliza a retenção, o medo que impõe o limite, enquanto o molhado revela o desejo feminino, a libido e a entrega ao prazer do sexo, como também à fecundidade do verso que gera a poesia. O verso final, “É poesia no teu rastro dividindo espaço em mim...”, define uma das condições do ato poético nesta obra da autora: a visão da poesia como espaço de consumação do desejo e de libertação do feminino.

(para Maria Ivonete)

fio e farpa  
cerca infame  
isto é meu  
aquilo é teu  
teu pedaço de desejo  
é despejo  
é a parte que te cabe  
menino filho de deus

- 
- 5 Ao terminar a leitura deste poema, podemos nos questionar: O que está à margem? O que é dividido pelo fio da cerca? As palavras “fio e farpa” que abrem o poema são palavras curtas, mas que despertam para o sentimento do que está à margem. Enquanto o fio é metonímia da cerca de arame, a farpa pode representar, também de forma metonímica, o homem esfarrapado preso à cerca. Fio e farpa unidos trazem a imagem poética do marginalizado, do excluído pela barreira social, formando a imagem da divisão: o isto e o aquilo, o meu e o teu, postos no paralelismo sintático do verso seguinte. O meu, como expressão do dono da cerca ou dono da terra, refere-se ao presente pela proximidade do “isto”, o lado da cerca. O tu, representa o outro, o menino evocado ao final do poema, para o qual cabe apenas o despejo. Ironicamente, o seu sonho é o malogrado destino da busca pela terra. As duas palavras (desejo/despejo) rimam externamente e se complementam reforçando a sina do menino. Nesses versos vemos recuperada a imagem do retirante apresentada na obra *Morte e vida Severina*, no momento em que Severino assiste ao enterro de um trabalhador: “É a parte que te cabe deste latifúndio (1994, p. 183)”. Assim como no poema de João Cabral, a poeta mostra como o sonho (o desejo) do excluído está fadado à má sorte, por isso o “teu” desejo iguala-se ao despejo, o retiro que o aguarda. A figura desse menino “filho de deus”, que também é retomada em outros poemas da obra, responde de modo desencantado à pergunta inicial.



(para Paulo César)

toma o que é teu  
menino  
que tua mão é concha  
reparte a promessa  
leva pra outro guri  
a semente severina  
esparrama à mancheia  
semeia fruto e flor  
esta terra é toda tua  
menino  
teu destino é colheita  
tua sina é amor

---

6 O poema que empresta o título ao livro *Apesar do amor* traz a imagem do menino que perpassa os poemas da obra. O menino é chamado a receber e repartir a promessa; é convocado a ter esperança, simbolizada na semente, que deve ser por ele esparramada e semeada para dar frutos e flores. A imagem do guri evoca a migração sulista, da qual seus pais certamente participaram, mas carrega também a sina do retirante nordestino, representada na “semente Severina”. Novamente o “tu”, direcionado ao menino com quem o sujeito poético dialoga, marca a forma evocativa da representação, aproximando sujeito lírico e leitor. Os imperativos distribuídos nos verbos (“toma”, “leva”, “esparrama” e “semeia”) ordenam ao menino o recebimento da oferta. Mas o que lhe é ofertado? Aquilo que na verdade lhe pertence (“o que é teu”), aquilo que sua mão (em concha) está preparada para receber, e aquilo que ele pode repartir para o próximo semear e colher. Faz parte de seu destino poder receber esta semente de esperança compartilhada. Semear o alimento, o fruto, semear a beleza, a flor, na terra que é dele, em um destino que é seu e que pode ser modificado. As palavras “destino” e “sina”, encerrando o poema, são postas no paralelismo sintático que reforça e duplica a esperança (“teu destino é colheita/ tua sina é amor”). Se a palavra sina carrega a força de um futuro malogrado, sentencioso, a palavra que segue “amor” desfaz a má sentença. O resultado da semente severina cultivada traz a colheita de um sentimento bom e generoso. O amor não vem apenas do que é semeado pelo menino, mas vem também da disposição para a partilha, da esperança ordenada pelo sujeito poético que profetiza na vida severina o amor, como nos dons ofertados pelas fadas protetoras ou pelos reis magos. Posto dessa forma, o sujeito lírico busca, por meio da palavra poética, construir a imagem de uma esperança, de um sentimento que deve persistir, “apesar de” toda a injustiça e exclusão vivenciadas.



## SANTIAGO VILLELA MARQUES

por Luzia Aparecida Oliva<sup>1</sup>

Santiago Villela Marques nasceu em São Paulo e reside em Sinop -MT. Tem graduação em Jornalismo e doutorado na área de Estudos Literários, na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. É docente e pesquisador, desempenha papel relevante na formação de novos profissionais em estudos literários nos diversos grupos de investigação acerca da cultura, da literatura e do realismo fantástico.

Possui um número significativo de obras poéticas e em prosa, compostas de múltiplas temáticas que demonstram habilidade singular no trânsito entre o eu e o outro; entre a natureza e o homem; entre o real e o imaginário; entre o ser local e o universal. Por entre esses aspectos, percorre o fio de uma linguagem emblemática, enraizada no terreno fértil do fazer literário que o faz herdeiro de uma linhagem estilística que coaduna com autores do cânone.

Sua obra poética estreia com *Primeiro* (2004) no qual se observa o deslocamento do eu lírico em torno da autorreferencialidade, na premência do encontro, da completude, para dar materialidade ao ser em formação, tal qual exige o exercício da arte poética. É uma poesia fina, da lembrança, das marcas locais e experimentais do poeta diante de dilemas existenciais e ideológicos. É substância capturada pelo olhar primeiro e sorve a imagem em sua planície.

*Outro* (2008) tem ligação com a primeira obra no sentido de fazer emergir um eu mais forte, mas não menos problemático. A urgência do eu lírico de se fazer inteiro, ou apreender o eu que estava mudo, tensiona a tessitura dos poemas e demonstra um movimento pendular da obra, dada a profundidade de se dizer pela palavra, de se manifestar duplamente. Na constância do devir, instala certo

---

1 Professora da UNEMAT, campus universitário de Sinop-MT. Doutora em literatura pela UNESP, campus de São José do Rio Preto. E-mail: luoliva@unemat.br

movimento cíclico, expresso, de modo especial, na terceira e quarta partes – Autografias e Transfiguras. Além da inquietação do eu lírico em torno do ser pela palavra, há um fio que atualiza o mito da criação, mas com uma acidez muito presente na escrita de Marques, que, ao revisitar o mito, evoca uma espécie de espelhamento do próprio fazer humano diante dos elementos naturais impressos nas imagens de cosmos e caos. O amor também percorre uma parte da obra com nuances lírico-eróticas, evidente pela necessidade do eu lírico desdobrar-se de sua solidão ou de sua melancolia em direção aos anseios, como numa sequência de unidades significativas, carregadas de esperança e de pessimismo ao mesmo tempo, que o levam a uma arqueologia do sujeito.

*Selvagem* (2013) autentica um conjunto de imagens impactantes. Possui um aspecto sazonal que imprime um movimento em torno do homem inconformado com o mundo que o cerca, aspecto que o impulsiona à necessidade de deslocar-se, de transformar-se. Há um eu lírico observador da cidade, na qual as ruas, praças e pessoas esvaziam-se de suas características em virtude da ação do homem sobre os aspectos naturais. Imprime uma rotação anti-horária no sentido da barbárie do homem, ou seja, aquele que vive na *urbis*, o que está em contato com a civilização, em oposição ao que vive distanciado dela. O movimento materializa-se nas imagens da noite, da morte, da pobreza, das transformações pelas quais a cidade passa. Nesse compasso, há o forte traço do poema metalinguístico e do que escapa às matrizes românticas do homem encarcerado no amor às cegas. Há um trânsito premente, um alarme a ser ativado, desde as imagens que ecoam a efemeridade até o eclodir das barreiras que fazem o eu poético beber das águas límpidas dos mitos, um portal possível para a realização do sonho.

Entre a produção poética de Marques, destaca-se, também, a participação em *Três tigres trêfegos* (2010), em companhia de mais dois autores. Nos poemas, verifica-se forte apelo à temática da natureza, das consequências impostas ao homem pelo capital, acompanhados de um teor crítico aguçado, uma nota marcante também nas demais obras. Possui, ainda, inúmeros poemas publicados em

coletâneas, premiados em concursos de relevância nacional. O autor tem revelado uma produção constante, com apuro estilístico, ironia marcante quando se trata de poemas ácidos, voltados à temática da natureza x homem, em que a voz do poeta acompanha cada verso e nos acompanha na leitura, como também a presença do inconformismo e negação que apontam para uma tendência antilírica do amor, revelando o atrito intenso entre o eu e o mundo.

## CATECISMO DO COLONIZADOR<sup>2</sup>

É fácil não ferir meu semelhante.  
Difícil é não ferir  
o que de mim é diferente.

## SALMO RESPONSÓRIO<sup>3</sup>

São flores de ipês no poente  
aquele rubro horizonte  
ou o sangue da Mãe ardente?

---

2 Da obra *Primeiro* (2004, p.56)

3 Da obra *Três Tigres Trêfegos* (2010, p.59) – obra conjunta com Henrique Roriz. A. Alves e Juliana R. Aarestrup.

Os dois poemas acima resgatam uma das vias marcantes da poética de Marques – a releitura de sentidos canonizados. Nessa esteira lexical, encontram-se o “catecismo” e o “salmo responsório”, ambos retirados da liturgia cristã. O primeiro instala uma crítica contundente à colonização no Brasil, em que o “catecismo”, normas gerais do catolicismo, é associado à prática do colonizador frente à alteridade dos povos. Assim, o diferente, ou seja, os que não seguem o “catecismo” (entenda-se, primeiramente, os indígenas) foram feridos em sua essência, em sua língua, em sua religião, em seus costumes. Portanto, para o colonizador, o “catecismo” protege apenas o seu “semelhante”, isto é, o que professa seus interesses.

O segundo poema selecionado está aqui posto porque dialoga com a temática do primeiro. O termo “salmo responsório” também é retirado da liturgia católica e se refere ao livro dos Salmos (atribuídos ao Rei Davi). Na liturgia cristã, é entoado como canto e tem a função de louvar e suplicar, dentre outras. No poema, a palavra responsório assume o sentido de uma busca pela resposta. A via de leitura encontra-se no ponto de interrogação no final, em que o “rubro horizonte” pode confundir-se com a “Mãe ardente”, ou a Mãe terra, em chamas. Assim, a resposta da questão desliza por inúmeras vias pelas quais pode-se visualizar a presença do colonizador e seu poder de destruição.

Inda é o mesmo o mundo, eu outro.  
Entre os dois o mesmo escuro  
véu de noite em brancos sonhos  
como um rosto sob o couro.

Inda é a mesma a vida, eu outro.  
E entre os dois uma incontida  
sina de noite e sono.  
Mão assassina e ferida,  
Vivo da luz que me roubo.

Inda é o mesmo o amor, eu outro,  
não transponho nisso a dor  
do vazio de mim ao outro:  
sempre em novo a recompor  
o ser – o outro é o mesmo, eu outro.

---

4 Da obra *Outro* (2008, p.27)

O poema acima ilustra uma das temáticas presentes na produção do autor: eu x outro. Há um jogo semântico e sonoro em torno de três vocábulos: mundo, vida e amor. Esses são os mesmos diante da alteridade do eu lírico. Entre o mundo, a vida e o amor e o eu lírico há um vazio expresso nos “brancos sonhos”, no “véu da noite”, na “sina de noite e sono” evocando a natureza obscura que o aflige, ao mesmo tempo que este “eu” em embate não transpõe sua dor ao outro pelo fato de o amor ser o mesmo e o “eu” continuar outro. O “eu outro” não recompõe seu ser, não se renova, assim, “vivo da luz que me roubo”. Em termos de sonoridade, o poema é ressonante, isto é, a predominância da vogal ô produz um eco abafado, como num túnel, em que o som instala o sentido de ser eu e outro, faces que se complementam na via dupla existencial. Há que se observar a escolha da grafia “inda” em vez de ainda, provocadora da norma padrão e responsável por instituir o jogo do duplo que permite ao “eu” a faculdade de auto-observação. “Ainda que” possibilita atribuir ao duplo novos significados e leva à compreensão de que o ser é dividido e abriga o outro dentro de si.

Gosto  
 de me escrever em palavras  
 sem rosto.  
 Como a íngreme palavra árvore,  
 toda caule e abraço,  
 e exibir o céu nas mãos.  
 Como a palavra chão,  
 que, de tão pesada,  
 cai leve e doce  
 e pisa todas as dúvidas.  
 Como a palavra noite  
 - que soa como se não fosse –  
 ou pássaro – sábio  
 de que a verdade tem asas  
 e no que se afasta  
 é que sou menos falso.  
 Sobretudo  
 o que pouco aprendo  
 é o meu próprio nome,  
 alimento de outros lábios  
 impronunciável em minha língua exígua.  
 Sou um homem

---

5 Da obra *Outro* (2008, p.64)

"Autografia" também alude à alteridade desde a etimologia do título em que é evidenciada intenção de se auto-dizer. Aqui emerge a problemática do duplo exterior, suscitada no confronto com elementos cuja identidade revela-se inevitável. Assim, o eu lírico expressa o desejo de se construir por um elemento de fora, que altera sua situação, o que equivale a olhar para si mesmo, a incorporar a imagem do outro em si. Dessa maneira, as palavras que o definiriam são "sem rosto", numa impossibilidade de definição do próprio ser, como manifestam os dois últimos versos "e sou melhor se me descubro/impossível". Mas o eu lírico não abandona a possibilidade de olhar para o outro como modelo, pois as palavras que vão construindo gradativamente a "autografia" perpassam "árvore", "chão", "noite" e "pássaro", cada uma com sua rede de sentidos, que o levam ao maior confronto: ser homem. E dentro dele "o ruído infinito/que o signo esconde". Reside nessa constatação, portanto, a impossibilidade de se definir, ou seja, de se autografar mesmo em seu nome. A estranheza do eu é percebida no ato de escavar-se, isto é, de procurar o confronto dentro de si mesmo, ainda que prefira o "vento e escavar abismos". Na busca por autoescrever-se, depara-se com a experiência do esquecimento, lugar onde se reconcilia com a "alteridade-estranheza" (cf. Kristeva, 1994).

e se o digo pressinto  
o ruído infinito  
que o signo esconde.  
Por isso prefiro  
me definir no vento  
e escavar abismos.  
Quando me esqueço é que mais me compreendo.  
E sou melhor se me descubro  
impossível.

## As intenções do amor<sup>6</sup>

O Amor, com sua lama,  
quer te enodoar,  
quer te levar à cama  
de lodo que te acolchoou  
para seu gozo, só.

O Amor, com sua ferida,  
quer te fazer sangrar  
por onde tua carne grita  
e o espírito gangrena  
por seu prazer, apenas.

O Amor, com seu verme,  
quer te apodrecer  
os ossos de pedra, quer-te  
morto para em corpo de homem  
crescer em teu húmus, forte.

---

6 Da obra *Outro* (2008, p. 148)

Há uma pitada de “amor inútil” drummondiano no poema selecionado para ilustrar a temática. É um amor ambivalente, físico, que provoca o gozo e a morte, mas não a morte exígua, finita, e sim, a morte como cenário de fecundação. As intenções do amor são urdidas no poema de maneira gradativa, mas não circular, não se fecha, pois há um mergulho na morte para o renascimento do homem, uma abertura ascendente, portanto. Da lama que propicia o gozo “só”, da ferida que sangra para que a carne e espírito sintam prazer “apenas”, o “Amor” se põe como um “verme” que, alimentado pela morte, nutre-se e se revigora em “húmus, forte”. O poema ressoa notas de outrora, como a grafia da palavra amor em letra maiúscula, nuança do Romantismo, mas há na gradação descendente lama/ferida/verme um timbre a Augusto dos Anjos, o amor que devora o ser até “os ossos de pedra”. O que em Anjos é inorgânico, desgastado, em Marques é “húmus”, o que revitaliza, reascende.



## CONFIDÊNCIAS DO MATO-GROSSENSE<sup>7</sup>

Nesta vida de meus anos  
nunca nasci em Mato Grosso.  
Mas que saudade me dá  
de morrer aqui.

O corpo encerrado no oco  
do último tronco de cedro  
antes que o inverso leve  
da praia as folhas de jacarés  
no vento,  
e caia a pena do tuiuiú  
madurada à força.

Além da chuvinha de agosto  
ninguém não vai chorar por mim  
que não tenho fazenda, não  
nem sou dono de gado

---

7 Da obra *Selvagem* (2013, p. 98)

A temática local é uma das vertentes do poeta transculturador Santiago Villela Marques. É o eu lírico x natureza, emanados no sentido de pertença. E, nesta pertença, evoca a princípio um halo de nostalgia romântica de um Álvares de Azevedo e de Gonçalves Dias. Mas somente a princípio porque no final da primeira estrofe é notável a inversão da imagem gonçalina: “Mas que saudade me dá/de morrer aqui”. Não se trata, portanto de um exílio, e sim, de uma “confidência” de um estrangeiro que não nasceu em terras mato-grossenses. Na segunda estrofe é possível perceber as imagens do “último tronco de cedro”, “as folhas de jacarés” e a “pena do tuiuiú” como indicativos de elementos da constituição do cerrado. Há que se observar que o corpo “encerrado no oco” produz um sentido mais amplo que a simples presença da fauna e flora em imagens poéticas, uma vez que a palavra “encerrado” traz uma combinação interessante quando se lê o poema pelo viés da transculturação (cf. ORTIZ, 2002). Assim, considera-se “en-cerrado” – estar em, habitar num oco, como alguém que chega a um lugar desconhecido e se aconchega. Na mesma linha de leitura, há uma adaptação de funções nas “folhas de jacarés/no vento” e “a pena do tuiuiú/madurada à força”. Percebe-se nessa construção um reordenamento, em vez de a folha cair madurada à força é a pena que o realiza. A terceira e quarta estrofes assumem um teor mais crítico em relação ao eu lírico e sua morte, uma vez que se define como “mato-grossense” e deixando a posse do Estado de Mato Grosso a outros, enunciados anteriormente como os que possuem fazenda, gado e soja. Estaria aí a referência do transculturador, uma vez que representa “tantos couros”, isto é, todos os que, estrangeiros em terras mato-grossenses, são “esfolados” por esses “outros” a quem pertence o Estado. O título anuncia “confidências”, e essas são feitas por meio da tensão entre o aspecto local e a universalidade. Evidente que são confidências reveladas por uma poética crítica, não menos conflituosa que a cultura instalada pela colonização no Estado.

nem sujo a mão de soja.  
Que eu sou mato-grossense  
e o Mato Grosso é dos outros.

Mas sou tantos couros  
que quando me esfolarem  
a pele de bicho morto  
nem vai doer.



## MARTA COCCO

por Célia Maria Domingues da Rocha Reis<sup>1</sup>

Nascida em Pinhal Grande-RS, em 18 de setembro de 1966, Marta Helena Cocco graduou-se em Letras pela Faculdade de Ciências e Letras Imaculada Conceição (UNIFRA), nos anos de 1983 a 1987. Mudando radicalmente de área, no lustro seguinte, fez o curso de Zootecnia, na Universidade Federal de Santa Maria, concluindo-o em 1992, ano em que veio para Diamantino, onde a família já residia, em nosso Estado de Mato Grosso. Mas não foi pela via do reino animal que se definiu profissionalmente, conforme previa sua segunda graduação. Pelo menos não nos termos científicos das ciências agrárias, de criação, trato, manejo de animais a fim de aprimorar suas potencialidades, desenvolver produtos de origem animal e aumentar a lucratividade. De toda essa dinâmica de procedimentos pode ser abstraído aquilo que é linguagem: criação, trato, manejo, aprimoramento de potencialidades, desenvolvimento de produtos – com os leitores e as Letras, linguísticas e literárias, ficando a rentabilidade voltada para o seu uso crítico e criativo em diferentes contextos, que levam à qualidade de vida do homem, pela melhor compreensão de si, de outrem, da comunidade onde se insere.

Assim, nesse mesmo ano ingressou no trabalho docente, na rede particular e pública de ensino – Escola Cenecista Loreni Covari Harter e Estadual Joaquim Murtinho, em Diamantino. Em 1997 mudou-se para Cuiabá. De 1996 a 1998, fez um curso de especialização em *Teorias e Práticas do Texto Linguagem, Epilinguagem e Metalinguagem*, na Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), *campus* de Cuiabá, e aí trabalhou como professora substituta de 1997 a 1999. Ainda na rede particular, de 2000 a 2003 lecionou nos Colégios

---

1 Docente do Curso de Graduação em Letras e do Curso de Pós-graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso, *campus* Cuiabá-MT.

Salesianos Santo Antonio e São Gonçalo, entre outros. Dos anos 2001 a 2006, lecionou no Curso de Letras do Centro Universitário de Várzea Grande (UNIVAG).

Desejosa de continuar seu processo de capacitação, agora *stricto sensu*, desenvolveu pesquisa de mestrado voltada para a discussão de regionalismo e literatura produzida em Mato Grosso, também na UFMT, no então Mestrado em Estudos de Linguagem (MEeL) no período de 2003 a 2006. No ano de conclusão dessa pesquisa, foi aprovada em concurso público para a área de Literatura na Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT). Concluído o período de estágio probatório na UNEMAT, desenvolveu a pesquisa de doutorado, agora centrada na obra poética de Lucinda Persona, no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Goiás, de 2009 a 2013. Continuando seu trabalho com a pesquisa, desde então tem se dedicado à literatura infantojuvenil, prosa e poesia, em amplas frentes: estudos estruturais e temáticos, investigação de letramento literário em Mato Grosso; e à formação e prática docente em multiletramentos.

Espírito inquieto e atento aos seus próprios processos perceptivos, emotivos e de enfrentamento existenciais; ao seu fazer profissional e artístico; aos automatismos que o cotidiano vai imprimindo nas ações diárias, nas relações – “Tenho estado muitas horas/no espaço que a alma reserva/ para as coisas ouvidas/do teu estar mais linear/ que criativo [...]” (1997, p.19) –; às coisas do mundo, buscou, desde cedo, expressar seus achados e conclusões pela poesia e, mais recentemente, pela prosa: “Pretensão ou pressentimento/ meu presente/ é a palavra/ é o pó/ é a lavra” (*Aliança*, 2007, p.20).

Nesse campo, produziu e publicou várias obras literárias, recebendo premiações como o *Prêmio Mato Grosso Ação Cultural*, em 2000, pela obra *Meios* (poemas), e o *Prêmio Mato Grosso de Literatura* - categoria contos, oferecido pela Secretaria de Cultura do Estado de Mato Grosso, em 2015, para *Não presta pra nada* (contos). Objetivando colocar sua produção e a de outros autores em circulação, no firme propósito de formação de leitores, ao longo de sua carreira tem promovido e participado de eventos literários de

vária natureza. Pelas suas tantas realizações na área, candidatou-se à cadeira nº 18 da Academia Mato-grossense de Letras, recebendo o diploma de sócio efetivo em 31 de outubro de 2014.

A seguir são apresentados e comentados cinco poemas, das obras *Sete dias* (2007) e *Meios* (2001), selecionados por serem representativos da capacidade criativa da poeta de percepção e comunicação literária de nuances fecundos da natureza humana.

### **Referências:**

COCCO, M. H. **Sete dias**. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2007.

\_\_\_\_\_. **Meios**. Cuiabá: A Autora, 2001.

CHARLES, Sébastien. **O individualismo paradoxal**: introdução ao pensamento de Gilles Lipovetsky. In: LIPOVETSKY, Gilles. **Os tempos hiper-modernos**. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004. p. 13-48.

OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. 24<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

PERSONA, Lucinda. **Sopa escaldante**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. **Ser cotidiano**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

REIS, Célia Maria D. da R. **Uma poesia chamada Persona**. In: Revista *Ecos*. Vol. 2, nº1, julho/2004. Disponível em: <http://periodicos.unemat.br/index.php/ecos/article/view/1038>

Já ouvi infinitas histórias e superstições

Sobre serpente – bicho traçoeiro.

Antigamente diziam:

– cuidado com o veneno,

é que nem palavra dita no rompante.

Muito criança, sem entender a comparação,

ficava com meus botões:

deve haver remédio.

Mais tarde encontrei este aconselhamento:

- 2 Lembrando o período de criação do mundo, conforme o Gênesis, a obra *Sete dias* apresenta esse número de partes. A moda do Criador, a autora vai delineando seu mundo, seus objetos, suas relações e crenças quanto a alguns aspectos do modelo primordial, como o da criação dos seres, da sua nomeação que leva à escrita poética, da busca de comunicar-se consigo e com o outro, da relação conjugal, do amor físico e espiritual, e assim por diante. Tal abordagem se dá ora de modo sutil, ora pela referência direta, como no poema “De-cisão”, na qual é trazida a emblemática figura da serpente para discutir os efeitos do veneno em analogia com os efeitos da escrita poética. Há um material narrativo, apresentado linearmente, que se coloca como contexto para os versos: 1. anúncio do assunto a ser tratado pelo viés cultural, pelas informações que o eu lírico “ouvi[ui]” – “infinitas histórias e superstições/ sobre serpente – bicho traçoeiro”; 2. Ditado popular de “antigamente” sobre o “veneno” exercer tanto poder corrosivo como a “palavra dita num rompante”, sem pensar; 3. “aconselhamento”, ouvido “mais tarde” – deve-se provocar a coagulação do sangue, por atadura, evitando que o líquido venenoso se espalhe por veias e artérias, mas, aqui, o atar já se refere à segunda parte do ditado, à “palavra”; 4. o eu lírico se pergunta se “continu[a] essa escrita”, resolvendo a pendência de atar ou não a palavra, evitando/ permitindo que circule. 5. sujeito contemporâneo, ele decide pela relatividade e certa resistência às convenções, “se posso, ato,/ se não, falho./ Não vou me prender a regras [...]”.

Essa “de-cisão”, título segmentado que já implica numa opção mais volúvel, pode ser compreendida por meio da reflexão feita por Sebastián Charles sobre a obra *A era do vazio* (2005), de Gilles Lipovetsky, acerca de valores e comportamentos contemporâneos, momento denominado *hipermodernidade*, uma *secundarização* da Modernidade, que mostram indivíduos com mais condições de fazer uso do livre arbítrio, de acessar informações, de refletir por si mesmos em meio a um complexo ideológico no qual os ditos da tradição se desintegraram e “os sistemas terroristas do sentido não corroem mais os espíritos”, não obstante as “autoridades espirituais [...] não tenham desaparecido, mas ela têm se exercido diferentemente, preferindo a argumentação à imposição” (CHARLES, 2004, p. 32). Na perspectiva da metáfora do veneno inoculado, veneno “poético”, este “é pouco/ e o pouco que há/não chegará ao destino”, posto que “poesia” não desperta o interesse como ocorre com outros bens de consumo, “não é cédula”. Daqui se deriva a reflexão sobre a circunscrição do poema a um reduzido público, numa medida, em razão do hermetismo que lhe é próprio, por isso mais exigente da participação do leitor, da sua renição às imagens criadas, que lhe permitem maior penetração nesse *constructo*. O poema vem conceituado como “a palavra dita num rompante”, conceito tendente menos para uma escrita inspirada e mais para as emoções expressas sem pejo, sem impedimentos, mediante o exercício da técnica não obediente a padrões – “Não vou me prender/às regras de um paraíso excludente”, mas a um ludismo que garante o aproveitamento do viço da linguagem, o gozo despurorado e luxurioso dos códigos linguísticos.

Ate-as, para que não circulem  
pelo teu sangue, as palavras,  
antes de falar.

Fiquei cismada  
sem saber se dava crédito.

Hoje, a lembrança me pergunta:  
continuo esta escrita?

Decido que sim.  
O veneno é pouco

e o pouco que há  
não chegará ao destino.  
Poesia quase não tem efeito  
seu papel não é cédula.

Então, se posso, ato,  
se não, falho.  
Não vou me prender  
às regras de um paraíso excludente.  
Quero a luxúria da linguagem.

(Sete Dias, 2007)

Desenhei um círculo  
 nos arredores da casa  
 inclui a cerca elétrica  
 os brinquedos do meu filho  
 as revistas de música  
 do homem que segura minha mão  
 (já vai um bom tempo)  
 e mais uma porção de coisas  
 com que se pode sobreviver  
 sem o medo da rua  
 e de perder o querido patrimônio  
 que é estar entre a sinceridade  
 dos móveis, das desavenças,  
 dos quadros, dos abraços  
 e outros itens que o amor bem sabe  
 e por isso não muda de lugar.

(Sete Dias, 2007)

---

**3** Em “Cuidado” (2007, p.64) a poeta mostra uma tendência de sua poesia: fazer “erguer” elementos do plano bidimensional – do registro, do “desenho” no papel, para o quadridimensional (que inclui o tempo) – plano da existencialidade. Para tanto, ela usa o recurso do traço – “Desenhei um círculo/nos arredores da casa”, na circunscrição dos quais estão incluídos “os brinquedos do meu filho”, “as revistas de música/do homem que segura a minha mão” e “uma porção de outras coisas”. Nessa perspectiva, todo o poema se compõe predominantemente em gradação, na primeira parte, sem as pausas dadas pelos sinais de pontuação, relação mais plena na apresentação dos objetos dos entes queridos; na segunda, por meio de pausas curtas, as vírgulas, quando se entremeiam categorias diferentes, outros objetos (“móveis”, “quadros”), conflitos (“desavenças”), ações (“abraços”).

O que daí se ergue?

Tal modo de organização erige, em estrutura e conteúdo, um conceito de “patrimônio” – não só e propriamente relativo aos bens e capital, mas o “estar” ali, a “presença” qualitativa. Do traço em círculo se avolumam alongados e envolventes braços. Afeto, partilha, relações que explicam a recolha emocional criteriosa para compor o quadro, expressa na consideração pelos objetos de preferência de cada um – os “brinquedos”, “revistas de música”; na vida conjugal duradoura, apresentada na lírica imagem – “do homem que segura a minha mão/ (já vai um bom tempo)”; na “sinceridade” dos vínculos materiais e imateriais, algo que o “amor”, personificado, “bem sabe/ e por isso não muda de lugar”.



Que som a chuva deixou  
 ao chocar-se com as folhas?  
 Ele já se expandiu  
 para algum lugar  
 do universo.  
 Que outros mundos o recuperarão?  
 Minha surdez  
 de tráfego e cimento  
 não percebe melodia alguma.

(Meios, 2001)

- 
- 4 Este poema (2001, p.18) traz a sonorização como substância semântico-formal. O eu lírico expõe a criação poética como resultante do exercício dos sentidos físicos para a percepção do mundo, no caso, pela audição. No entanto, nos versos, isso se faz em sentido contrário ao que se espera. Fazendo uso retórico da interrogação, indaga acerca do tipo de som provocado pelo impacto da “chuva” nas “folhas”.

Toda indagação é gerada por um sentimento de carência, de ordem informacional, emotiva etc. No entanto, nesse caso, o estrato sonoro que a materializa (a indagação) denuncia que o próprio verso produz o som que o eu lírico insinua desconhecer, e que quer ouvir, figura denominada “preterição”. Há a aliteração do dígrafo palatal (“chuva”, “deixou”, “chocar-se”), sons motivados que causam a sensação acústica do chiado das águas; e a aliteração da consoante oclusiva velar (“que”, “chocar-se”, “com”), criando um certo efeito de batida. Além disso, ainda que negando, o fato de dizer “não percebe melodia alguma”, mostra que o eu lírico reconhece a tipologia do som, a “melodia” (termo aproximado, no caso, do termo “música”, som e silêncio, que se organiza mais em frequência fixa), diferente do ruído (que pressupõe frequência irregular), ou da fala, por exemplo. “Melodia” que se realiza também com a métrica regular desses dois primeiros versos, que são heptassílabos.

Mas qual é, então, o desgosto expresso pelo eu lírico?

Exposição excessiva a fontes sonoras estressantes, nas situações cotidianas de trânsito e permanência na urbanidade, fatores que promovem um condicionamento específico do eu lírico, e provocam a sua “surdez” física e espiritual – a incapacidade de perceber os sons calmantes da natureza, expandidos e recuperados em outros lugares, alheios a si.

As cores no peixe  
 afiam os quesitos  
 de sua beleza  
 a deslizar na transparência.  
 E no enveredar do cardume  
 a festa de escamas  
 cintila nos olhos  
 do pescador.  
 É aviso de outra beleza  
 talvez a única  
 em que ele se concentra.  
 Provocação  
 desafio  
 certeza  
 que se captura e se leva  
 à mesa.

(Meios, 2001)

- 5 “Subjetividade” (2001, p.72) é um dos derradeiros poemas de *Meios*, quando então a poeta, após produzir versos mais perquiridores de si, do social, da poesia, como podemos perceber já pelos subtítulos dos blocos de poemas – “Inquérito”, “Evidências”, “Denúncia”, “Depoimento”, concede-se o tempo para a “Contemplação”, para experimentar o mundo que a rodeia, por meio da liberação dos sentidos aos cromatismos, sons, texturas, sabores, donde resultam interessantes efeitos plásticos.

Neste poema há uma cena apreendida por um eu lírico que fala em perspectiva própria e, de modo onisciente, quando vê pelos “olhos do pescador” o objeto de desejo dele: o “peixe”. O pescador olha para o peixe, que se exhibe nas águas. É uma exibição luminosa, que acirra o seu desejo. Tal efeito de luminosidade é alcançado nos versos por duas imagens metonímicas: o peixe não desliza na água, mas na qualidade dela, na “transparência”; o “cardume” é vislumbrado pelas “escamas”, em “festa”.

É interessante, então, observar que os versos incidem num elemento visual para materializarem o “peixe”/“cardume” líricos: a luz, que por si mesma não tem a propriedade de se mostrar, é “pura energia” (OSTROWER, 2004, p.72) mas o faz em composição com elementos contrastantes: transparência/opacidade/sombra (das formas sobre as águas), cintilância (dos olhos do pescador) e, principalmente, com as cores. São as “cores” que se ressaltam nas águas, compondo as formas.

Na passagem do “cardume” advém outro elemento visual, acessório das cores na composição, as linhas, que delineiam as “escamas”, estrutura óssea dos peixes, sugerindo a redução de cada um com suas particularidades, a uma mistura colorida, movente, saltitante.

Mas há uma ruptura na expectativa do leitor, envolvido pela beleza plástica da cena aquática, provocada pela rima dos versos 9, 14, 16. A “beleza” ainda é referida, mas em outra ordem, a que tem o equivalente sonoro “certeza”, saída do plano da idealidade para o racional, e “mesa”, do campo semântico “subsistência”, “comércio”, “lucro”.

Dá água na boca  
pensar no tomate  
que lavas com a mesma  
devoção com que preparas  
qualquer coisa  
como o arroz doce  
e a poesia.  
O que sobra  
dás às formigas  
porque és generosa  
com o pequeno mundo.  
Conosco, por exemplo,  
que nos alimentamos

- 6 Tributo à Lucinda Persona, paraense radicada em Mato Grosso, premiada nacionalmente por suas obras, este poema (2007, p.75) se derrama sobre a sua produção poética, sintetizando dela pelo menos três grandes eixos. Todo ele é construído por um eu lírico leitor, participante e instigado, já fazendo uso de uma sinestesia ao se referir, em primeira mão, à “devoção” com que ela se dispõe a fazer as coisas. Trata-se de um certo zelo religioso que mostra o *quantum* de atenção dispensada a cada ato e às pessoas, animais e objetos que o atualizam; ou às pessoas e outros seres em si, como focos de observação lírico-filosófica, observação articulada ou alheia ao que está em sendo observado. Eis como disso promanam versos do poema *Infinito*: “é o tempo de que preciso/ para cada coisa que faço/ são dez horas da manhã/ lavo com fé religiosa/ dois maços de alface/ a dimensão da atividade/ é pequena/ mas/ enquanto desfaço/ os rosários de bactérias/ dá tempo de pensar na vida/ dá tempo de pensar na morte. [...]” (PERSONA, 2001, p.81). Num segundo aspecto, observando que é uma conjunção aditiva, não alternativa, que une criações tão díspares, “o arroz doce e a poesia”, percebemos que a alquímica atividade de preparar alimentos serve tanto como matéria prima para os versos, como tem correspondência no labor com as palavras que vão sendo selecionadas, “lavadas”, cortadas, temperadas, processadas à moda do prato pretendido, servido à mesa e à literatura. A generosidade da poeta é uma terceira via de acesso à sua produção. O residual dos alimentos, no preparo, é dado ao “pequeno mundo” – o das aves, moluscos, insetos, estes, assíduos na busca de sua nutrição, insaciabilidade notável e estabelecimento de cumplicidade com a poeta, que lhes concede o alimento e lhes garante o espaço estético (PERSONA, 1998, p.40): “[...] a floresta verde-negra sobre os nacos de pão/ azedumes/ o ágil inseto com vísceras de manteiga”. Generosidade reconhecida também para “conosco”, os leitores, que, no regime de endurecimento da sensibilidade aos quais somos submetidos diuturnamente, submersos na tecnologia e no consumo, materialistas, é-nos impossível “digerir”, fruir, compreender o Belo, o que fomenta o sentimento de beleza, em versos como os que expressam a finitude da matéria, a nossa finitude e dispersão: “[...] o pó/sobre os móveis/já foi vida”. A informação bíblica milenar produziu a resignação – “És pó e ao pó retornarás” (*Gênesis* 3:19). Mas é desafiante pensar na destinação dessa matéria dissoluta, inoportuna, sobre as coisas que nos rodeiam e que um dia “estaremos nós”. Não contendo o verso um advérbio de lugar, nem uma conclusiva, esse “pó” perde rumo, direção, significado.

de um cotidiano infame  
e não conseguimos digerir  
a beleza dos versos que assustam  
com algumas evidências  
como a de que o pó  
sobre os móveis  
já foi vida  
e um dia estaremos nós.

(Sete Dias, 2007)