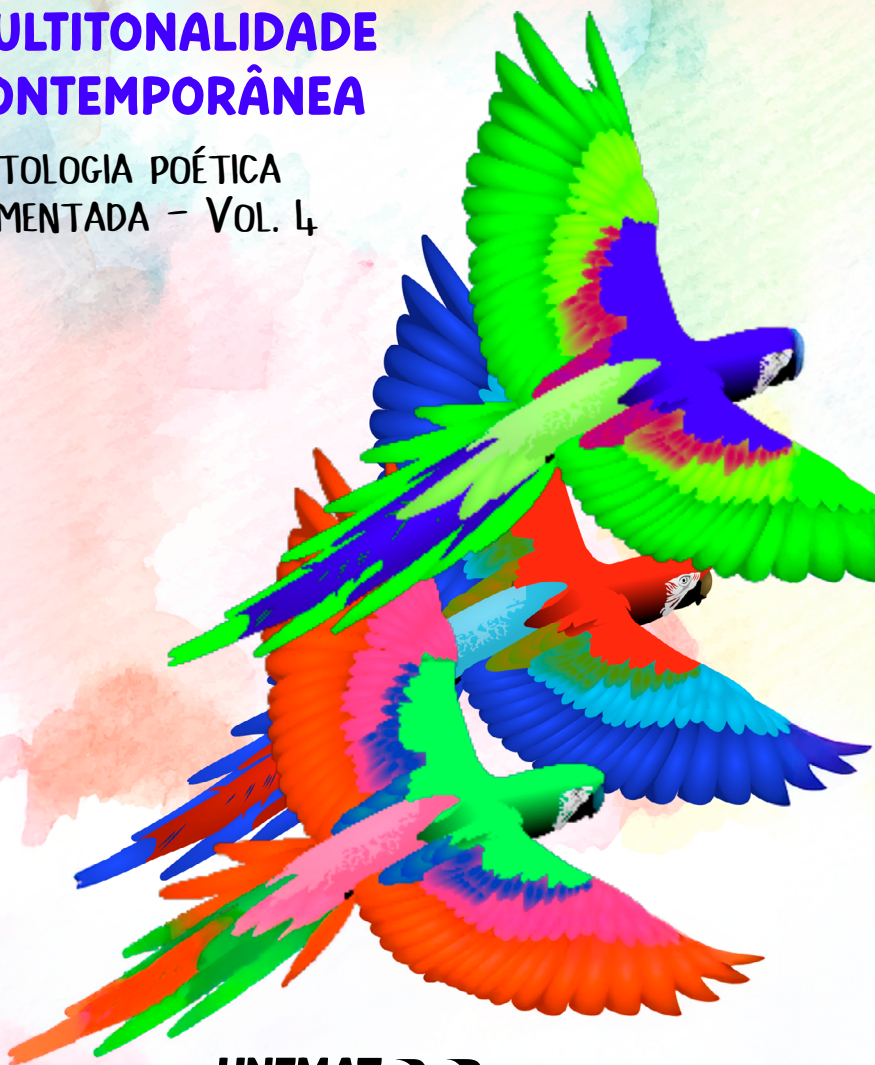


MARTA COCCO E ROSANA RODRIGUES DA SILVA (ORGS.)

NOSSAS VOZES, NOSSO CHÃO

MULTITONALIDADE CONTEMPORÂNEA

ANTOLOGIA POÉTICA
COMENTADA – VOL. 4



UNEMAT
Universidade do Estado de Mato Grosso
Carlos Alberto Reyes Maldonado

EDITORIA
UNEMAT

CIP – CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

M961

Multitonalidade contemporânea: antologia poética comentada
vol.04 / Marta Cocco e Rosana Rodrigues da Silva (org.). –
Cáceres: Editora UNEMAT, 2025. 148 p. Il.

ISBN: 978-85-7911-289-8

DOI: 10.30681/978-85-7911-289-8

1. Multitonalidade. 2. Antologia. 3. Poética. I. Multitonalidade
contemporânea. II. Marta Cocco.

CDD: 82-82

Marta Cocco e Rosana Rodrigues da Silva

MULTITONALIDADE CONTEMPORÂNEA

antologia poética comentada

Nossas vozes, nosso chão
volume 4



Cáceres - MT

2025

CONSELHO EDITORIAL

Portaria nº 1629/2023

PRESIDENTE

Maristela Cury Sarian

TITULARES

Josemir Almeida Barros

Universidade Federal de Rondônia - Unir

Lais Braga Caneppele

Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Fabrizio Schwanz da Silva

Universidade Federal do Paraná - UFPR

Gustavo Rodrigues Canale

Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT

Greciely Cristina da Costa

Universidade Estadual de Campinas - Unicamp

Edson Pereira Barbosa

Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT

Rodolfo Benedito Zattar da Silva

Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT

Cácia Régia de Paula

Universidade Federal de Jataí - UFJ

Nilce Vieira Campos Ferreira

Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT

Marcos Antonio de Menezes

Universidade Federal de Jataí - UFJ

Flávio Bezerra Barros

Universidade Federal do Pará - UFPA

Luanna Tomaz de Souza

Universidade Federal do Pará - UFPA

SUPLENTES

Judite de Azevedo do Carmo

Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Rose Kelly dos Santos Martinez Fernandes

Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Maria Aparecida Pereira Pierangeli

Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Célia Regina Araújo Soares

Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Nilce Maria da Silva

Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Rebeca Caitano Moreira

Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Jussara de Araújo Gonçalves

Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Patrícia Santos de Oliveira

Universidade Federal de Viçosa - UFV

PRODUÇÃO EDITORIAL
EDITORA UNEMAT 2025

Copyright © das organizadoras, representantes dos autores, 2025.

A reprodução não autorizada desta publicação,
por qualquer meio, seja total ou parcial,
constitui violação da Lei nº 9.610/98.

Esta obra foi submetida à avaliação
e revisada por pares.

Reitora: Vera Lucia da Rocha Maquêa

Vice-reitor: Alexandre Gonçalves Porto

Assessora de Gestão da Editora e das Bibliotecas Maristela Cury Sarian

Imagens da capa: Canva

Capa: Potira Manoela de Moraes

Diagramação: Potira Manoela de Moraes

Revisão: Rudá da Costa Perini

SUMÁRIO

Apresentação.....	8
--------------------------	----------

Capítulo 1

Caio Augusto Ribeiro	11
-----------------------------------	-----------

Por Marta Cocco

Capítulo 2

Divanize Carbonieri.....	20
---------------------------------	-----------

Por Juliana Campos Alvernaz

Capítulo 3

Everton Almeida Barbosa.....	35
-------------------------------------	-----------

Por Beatriz Valdeviezo Boffo

Capítulo 4

Irene Severina Rezende	53
-------------------------------------	-----------

Por Marta Cocco

Capítulo 5

Isaac Ramos	68
--------------------------	-----------

Por Carolina Tito Camarço

Capítulo 6

Juliano Moreno	88
-----------------------------	-----------

por Everton Almeida Barbosa

Capítulo 7

Lorenzo Falcão	104
-----------------------------	------------

Por Marta Cocco

Capítulo 8

Matheus Guménin Barreto	117
--------------------------------------	------------

Por Lívia Bertges

Capítulo 9

Odair de Moraes	132
------------------------------	------------

Por Rosana Rodrigues da Silva

Sobre as Organizadoras.....	145
------------------------------------	------------

Sobre os Autores	146
-------------------------------	------------

APRESENTAÇÃO

Este é o quarto volume de uma coleção iniciada em 2011, com o objetivo de divulgar os principais nomes da poesia brasileira produzida em Mato Grosso, registrando o modo como aspectos geográficos, culturais e sociais são expressos pelas vozes líricas nos poemas.

No primeiro volume, destacamos a produção dos autores e autoras contemporâneos: Aclyse Mattos, Luciene Carvalho, Lucinda Persona, Marilza Ribeiro e Pedro Casaldáliga. No segundo, poetas que se destacaram no início e em meados do século XX: Dom Aquino, Amélia Verlangieri, José de Mesquita, Lobivar Matos e Maria de Arruda Müller. No terceiro, um número maior de poetas integraram o que denominamos *extrativismo lírico*: Antonio Carlos Lima, Antonio Sodré, Eduardo Mahon, Ivens Cuiabano Scaff, João Antonio Neto, Marli Walker, Marta Cocco, Santiago Vilela Marques, Silva Freire e Wlademir Dias-Pino.

Nesta edição, procuramos contemplar nomes que ainda não haviam sido inseridos nas antologias anteriores e têm uma produção significativa no contexto mato-grossense: Caio Ribeiro, Divanize Carbonieri, Everton Almeida, Irene Rezende, Isaac Ramos, Juliano Moreno, Lorenzo Falcão, Matheus Guménin Barreto e Odair de Moraes.

Chamamos a este volume de *Multitonalidade contemporânea*, pois há uma variedade de estilos, desde poemas que associam o verbal ao não-verbal, passando por poemas curtos que aludem ao haicai, por poemas que subvertem a sintaxe tradicional, a poemas mais longos e narrativos. Destaca-se, além do repertório de imagens que traduzem o regional, temas de cunho existencial, memorialístico e o trabalho com a língua, com a palavra. Assim, não é possível definir as produções contemporâneas com características estáveis, ao contrário, o que as define é justamente a diversidade temática e de expressão.

Neste conjunto, poetas exercem sua habilidade com a palavra escrita e, contemporâneos uns dos outros, alguns se aproximam do conceito no seu sentido mais usual, que é o de pertencer a um mesmo tempo; outros, no sentido definido por Giorgio Agamben, que é o de enxergar neste tempo o que há de escuridão, de fratura, de dissonância.

Finalizamos este quarto volume com a satisfação de, ao longo de 14 anos, poder reunir importantes expressões da lírica em Mato Grosso, comentando os poemas com a finalidade de divulgar os textos e contribuir com breves interpretações para os leitores, especialmente estudantes do Ensino Médio, da graduação em Letras e professores de literatura, sempre ressaltando que há outras possibilidades de leitura, o que só confirma a riqueza plurissignificativa dos poemas. Ressaltamos que as interpretações são variáveis, de acordo com o repertório teórico e da intuição do/a pesquisador/a que as realizou. Nesta

edição, a seleção dos textos ficou a critério de cada poeta, apresentados por ordem alfabética.

Esperamos que este volume, ao apresentar autores que atualmente publicam poesia no Estado, amplie a representação das vozes, da vivência cultural e da identidade poética que caracterizam o espaço acadêmico e literário de Mato Grosso. Boa leitura!

Rosana Rodrigues da Silva e Marta Cocco

Capítulo 1

CAIO AUGUSTO RIBEIRO

DOI: 10.30681/978-85-7911-289-8.1

Por Marta Cocco



Caio Augusto Ribeiro Bertoni nasceu em 06 de outubro de 1998, em Rondonópolis-MT. É bacharel em Ciências Sociais (UFMT), escritor e ator.

Os primeiros livros do autor eram *zines* feitas à mão e fotocopiadas no xerox do Colégio Estadual Liceu Cuiabano e vendidas na saída da escola por valores simbólicos. Depois, o autor também escrevia poemas pelos muros da cidade, e declamava em performances. Publicou quatro livros, sendo um deles em parceria com a escritora já falecida, Marília Beatriz Figueiredo Leite.

Caio, além de escritor, é ator, produtor cultural e professor.

Os livros *Colecionador de Tempestades* e as duas edições do *Manifesto da Manifesta* são estudos sobre poemas visuais, a partir de experimentações imagéticas com recortes, colagens, apropriações e também montagem gráfica-digital. *Manifesto da Manifesta* circulou por 36 escolas entre públicas e particulares, pelo curso de Letras no Câmpus de Tangará da Serra da Unemat e teve uma edição especial chamada MUNDO LIVRO, com mais poemas, mais textos introdutórios, edição preparada especialmente para ser trabalhada com estudantes. Os poemas recortados para serem comentados nesta antologia, são do livro *Manifesto da Manifesta* e, no conjunto, expressam a grande capacidade de reflexão metafísica e de síntese linguística do autor, um dos jovens mais promissores da literatura mato-grossense e brasileira.

Produção literária

RIBEIRO, Caio. **Colecionador de tempestades**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2017.

RIBEIRO, Caio. **Manifesto da Manifesta**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2018.

RIBEIRO, Caio. **Loucos e sábios**: O livro dos diamantes. Cuiabá: Entrelinhas Editora, 2021.

RIBEIRO, Caio. **Manifesto da Manifesta**: mundo-livro. Cuiabá: Entrelinhas Editora, 2022.

RIBEIRO, Caio (org.). **Revista Matapacos**. Cuiabá: Fronteira Publicações, 2020.

RIBEIRO, Caio (org.) **Revista LE!A**. Cuiabá: SESC MT; Campo Grande: SESC, 2021.

MANIFESTO UNIVERSAL:

só a mudança fica
do resto
nada
f
i
n
c
a
.

(Ribeiro, 2021, p. 26)

Neste poema, os três primeiros versos são escritos horizontalmente, enquanto o último é a segmentação da palavra ‘finca’, letra a letra, na direção vertical. Interpreta-se, pela disposição das palavras na página e pela sua semântica, que a mudança é “a única coisa permanente”, como dissera o pensador Heráclito, considerado o pai da dialética, há cerca de 400 a.C., autor de uma frase muito popularizada: “Ninguém se banha duas vezes no mesmo rio”. Assim, depreende-se que a mudança é constitutiva da vida, é o que ‘finca’, no sentido de algo que marca, ou, também, é a parte principal do processo cujo fim é a morte, quando a pessoa é enterrada/fincada, num desfecho definitivo. Trata-se de uma experiência universal, conforme o título. O ponto final, que encerra o poema e compõe o último verso, reforça esses significados.

MANIFESTO DA DESINTEGRAÇÃO:

vossa mercê vosmecê você vc vem ser vencer você

(Ribeiro, 2021, p. 30)

O poema, com único verso disposto verticalmente na página, forma visualmente a letra T juntamente com o título. A consoante /t/ é classificada como oclusiva, ou seja, durante a sua pronúncia, há uma barreira total quando o som é emitido, sendo chamada também de explosiva, já que é como se o som explodisse quando essa barreira é liberada. Assim, esse sentido de explosão se associa ao de desintegração ou transformação, ao longo do tempo, da palavra “você”. Num português mais antigo, cuja data é de difícil precisão, mas gira em torno do século XV, o pronome Vossa Mercê era de tratamento, inicialmente destinado a reis, nobres e senhores.

Passando por contrações, deixou de ser de tratamento para ser pronome pessoal, na forma vosmecê (vossamecê), dirigido a quem não tinha autoridade de senhorio; depois “você”, equivalente ao “tu”, até a abreviatura “vc”, muito usada atualmente nos meios digitais, para agilizar a digitação. De uma expressão composta por duas palavras a uma abreviatura com apenas duas letras, podemos ler o poema como uma analogia entre o que o eu lírico considera uma ‘desintegração’ da palavra, com a fragmentação do sujeito na sociedade moderna e contemporânea, ou, ainda, como uma ironia à diferença de tratamento dada às pessoas em função da sua posição social. Por fim, o eu lírico convida o interlocutor/leitor a “ser” o que é, a despeito das imposições e moldes sociais.

as vezes asa
as vezes anzol
as vezes casca
as vezes sol

(Ribeiro, 2021, p. 57)

O poema é composto de uma quadra, ou seja, de uma estrofe de quatro versos, nos quais as palavras não estão separadas por espaço em branco. As palavras, compostas pelas consoantes /s/ e /z/ formam um som aliterante que sugere um som de sopro, de vento, podendo ser interpretado como um sinal de transitoriedade. Além das rimas cruzadas toantes asa/casa, anzol/ sol, temos a alternância do som assonante das vogais /e/, /a/, /o/ que sugerem a ideia de troca, de alternativas. Além desse aspecto sonoro, no aspecto visual a “aglutinação” das palavras, durante a leitura, permite a inferência de que um indivíduo pode ser/ ter várias identidades e/ou sentir-se de diferentes maneiras, nos diferentes momentos da vida. Somos uma unidade, por isso a aglutinação, preenchida por diferenças, por altos e baixos, por isso as várias imagens. A imagem da asa pode significar sentimento ou estado de liberdade ou desejo de voo, contrastando com a do anzol, que pode sugerir captura, prisão, enredamento. Do mesmo modo, a imagem da casca pode ser interpretada como a aparência, o invólucro que é preciso vestir, às vezes, para a vida em sociedade, ou o recrudescimento para enfrentar certas situações, contrastando com a imagem do sol, astro que representa poder, autonomia, clareza, energia, ou seja, aqueles momentos de potência e de plenitude do ser.



(Ribeiro, 2021, p. 68)

Este poema visual concreto, composto por palavras e traços não verbais que insinuam movimentos em zigue e zague, para cima e para baixo, alude ao sentimento dúbio que é inerente à natureza humana. De um lado ou ponta, a tendência do corpo/matéria ao repouso, à inércia, à acomodação num lugar seguro, num casulo. Na outra ponta, “milhões de borboletas”, sugerindo o estágio final de uma metamorfose, quando o ser, depois de atravessar seus estados de “hibernação” está pronto para o voo da vida e milhões de possibilidades de experiências. O poema também sugere, no aspecto visual, uma referência ao poema processo “Ave”¹, de Wladimir Dias-Pino, considerado o criador do Intensivismo.

1 DIAS-PINO, Waldemir. **Poesia/poema**. Organização Rogério Camara e Priscilla Martins. Brasília, DF: Estereográfica, 2015.

PAR**TIR**

(Ribeiro, 2021, p. 50 e 59)

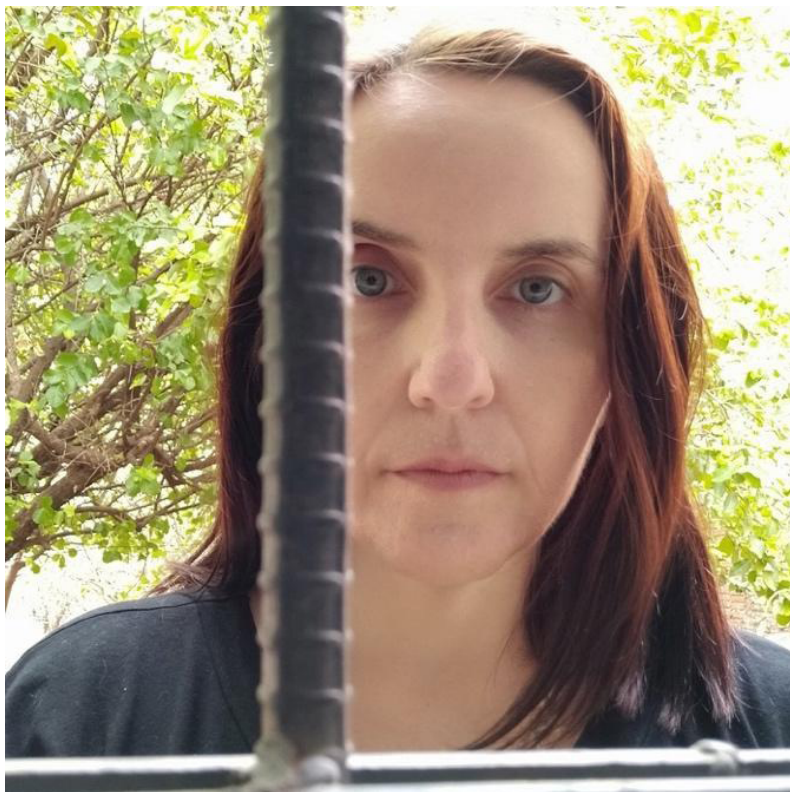
O poema, composto por uma única palavra segmentada em duas partes iguais, ou seja, duas sílabas com 3 letras cada, apresenta-se, no livro, em duas páginas, uma com cada sílaba. Uma das leituras possíveis para esse poema é a de quem parte, sempre se sente partido, deixa algo de si. Uma vez 'ido', entretanto, leva algo de onde saiu. A palavra decomposta também forma a palavra par, significando as dualidades que nos compõem. Como a experiência de leitura no livro *Manifesto da Manifesta* é também sensorial, no movimento de abrir e fechar o livro, esses dois segmentos da palavra, ora estão unidos, ora separados, reforçando os sentidos de união e cisão.

Obs.: Esse, assim como os demais poemas do autor Caio Ribeiro comentados aqui, sugerem uma leve referência à filosofia chinesa “Yin e Yang”, a qual preconiza que para termos corpo e mente saudáveis é preciso estar em equilíbrio, considerando as leis da combinação das energias Yin e Yang que são: todo o universo é constituído de diferentes manifestações da unidade infinita; tudo se encontra em constantes transformações; todas as contrariedades são complementares; não há duas coisas absolutamente iguais; tudo possui frente e verso; a frente e o verso são proporcionalmente do mesmo tamanho; tudo tem um começo e um fim.

DIVANIZE CARBONIERI

DOI: 10.30681/978-85-7911-289-8.2

Por Juliana Campos Alvernaz



Divanize Carbonieri nasceu em primeiro de março de 1972 em Sorocaba-SP. É graduada em Artes Plásticas e Letras (português/inglês) pela Universidade de São Paulo (USP), onde também cursou mestrado e doutorado pelo Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês. Reside em Mato Grosso desde 2009, onde atua como professora e pesquisadora de literaturas de língua inglesa na Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). É professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem na mesma universidade e pesquisa narrativas da pós-colonialidade e da decolonialidade de língua inglesa e portuguesa. Além de seu trabalho acadêmico, Carbonieri também atua como artista plástica, poeta, contista e tradutora.

É autora de dez livros literários, dos quais cinco são de poesia. Em seu livro de estreia, *Entraves* (2017), verifica-se a ideia de travamento/dificuldade/obstáculo que surge tanto como temática, quanto na concepção dos poemas. Os versos são escritos com espécies de travas para a leitura, seja no nível do léxico, seja na sintaxe, seja na construção (com fragmentação). O livro foi agraciado com o *Prêmio Mato Grosso de Literatura*, em 2017. Em 2018, publicou *Grande depósito de bugigangas*: Pequeno inventário das coisas do mundo, desde pequenas a grandes, que foi selecionado no Edital de Fomento à Cultura – Segmento Literatura, Prefeitura de Cuiabá (2017/2018). Em 2020, lançou dois livros de poemas: *A ossatura do rinoceronte* e *Furagem*. O primeiro desenvolve a temática dos ossos como aquilo que permanece enquanto todo o restante do ser se desfaz

no tempo. O osso visto como um arquivo do ser vivente, mas que não registra tudo sobre ele. Vida e morte, o que se esvai e o que permanece. Dessa forma, os poemas são dispostos nas páginas como se fossem esqueletos, ossadas. *Furagem* trata da abertura de buracos para que o que há no interior, na subjetividade, venha para fora. Tratar dos processos de construção da carcaça, do couro duro, depois de enfrentar tanto ódio e dificuldades. Lembrar dos bagaços, do que resta após essas transformações. Em 2021, publicou *Carga de cavalaria*: haicais encavalados: haicais sobre cavalos, vistos em suas relações com os seres humanos, que os exploram para o trabalho, guerras, etc, mas também em sua beleza e força natural.

Além dos livros de poemas, Carbonieri publicou três livros de narrativas ficcionais: *Passagem estreita* (2019), finalista do *Prêmio Jabuti*, *Nojo* (2020) e *Nave alienígena* (2022). Também é autora de dois livros infantojuvenis: *Vira e mexe, um pet* (2021) e *O insight dos insetos* (2021).

Foi finalista do *Prêmio Off Flip* na categoria poesia nas edições de 2018 e 2019, e segunda colocada na categoria conto, na edição de 2019. Também foi finalista no 3º Concurso da Editora Lamparina Luminosa em 2016.

Em 08 de março de 2024, Divanize Carbonieri foi empossada na Academia Mato-grossense de Letras (AML), assumindo a cadeira 17.

Integra o *Coletivo Literário Maria Taquara*, ligado ao Mulherio das Letras – MT, e assina colunas nas revistas *Ruído Manifesto* e *Escrita Viva*. Publica videopoemas, leituras e entrevistas no canal do Youtube @divanizecarbonieri4323. Em 2024, produziu a exposição *Totem ou humano?*, que reuniu um conjunto de peças de cerâmica de sua autoria, “moldadas de forma rústica e queimadas em baixa temperatura, remetendo às esculturas de sociedades pré-históricas”. A exposição contou com a curadoria de Livia Bertges e com apoio do edital 03/2022/SECEL/MT – Viver Cultura – Segmento de Artes Visuais.

Produção literária

CARBONIEIRI, Divanize. **Entraves**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2017.

CARBONIERI, Divanize. **Grande depósito de bugigangas**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2018.

CARBONIERI, Divanize. **Passagem estreita**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2019.

CARBONIERI, Divanize. **Furagem**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2020.

CARBONIERI, Divanize. **Nojo**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2020.

CARBONIERI, Divanize. **A ossatura do rinoceronte**. São Paulo: Patuá, 2020.

CARBONIERI, Divanize. **O insight dos insetos**. Cuiabá: Tanta Tinta, 2021.

CARBONIERI, Divanize. **Vira e mexe, um pet**. Cuiabá: Tanta Tinta, 2021.

CARBONIERI, Divanize. **Carga de cavalaria**: haicais encavalados. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2021.

CARBONIERI, Divanize. **Nave alienígena**. Cuiabá: Cálida, 2022.

CARBONIERI, Divanize. **D. Glutona**. *In*: RATTON, Vanessa. (org.). **2ª. Coletânea poética do mulherio das Letras**. São Paulo: ABR, 2018. v. 1, p. 69-69.

ENTRAVES

no afã de desligar o liquidificador
 deslocou o tendão de aquiles
 depois de ter lesionado a coluna
 ao acionar o interruptor da lâmpada
 tendo dilacerado a hérnia inguinal
 ao colidir com a máquina de lavar
 foi só estancar a hemorragia fluida
 e distensionar o músculo deltoide
 para desenvolver o gargalo oblongo
 espirrando o espesso licor no olho
 até conter a lágrima no pó compacto
 mais uma quina a estraçalhar seu pé
 um talho rasgado em plena epiderme
 não é qualquer falha de caráter que torna
 arrastado o existir por entre trastes
 é o completo sequestro da sanidade
 que arruína para sempre toda a chance
 de se desentulhar os últimos entraves

(Carbonieri, 2017, p. 15)

Homônimo do título do livro de estreia de Divanize Carbonieri, o poema *Entraves* carrega uma plurissignificação ao apresentar uma enumeração de entraves (obstáculos) domésticos que provocam entraves (travamento) no corpo. Composto por dezoito versos dispostos em uma única estrofe com rimas internas, o poema arrola os entraves por meio de uma antítese, já que as atividades cotidianas descritas (desligar o liquidificador, acionar um interruptor, desenvolver um gargalo) contrastam com a gravidade dos danos físicos

consequentes (lesão na coluna, dilaceramento da hérnia inguinal, hemorragia, distensão do músculo deltoide). Essa enumeração antitética parece funcionar como uma metáfora para a desproporção do impacto de pequenas dificuldades ordinárias, pois o singelo se torna pungente. A escrita da poeta, característica da poesia brasileira contemporânea, é marcada pelo uso de letras minúsculas em todas as palavras, recorrência do enjambement (encavalgamento) e a ausência de pontuação. No poema *Entraves*, essa última característica contribui para o efeito de sobreposição das obstruções cotidianas, reforçada pelo uso do advérbio “mais” no início do 12º verso, que indica a recorrência dos problemas com um tom cômico: “mais uma quina a estraçalhar seu pé”. Além disso, este último verso antecede e sucede versos que trabalham a aliteração em “p”, que, junto com a aliteração em “d” arranjada na primeira parte do poema, intensificam a sensação de esforço e repetição de experiências dolorosas ou difíceis. Os cinco últimos versos podem ser lidos como a conclusão do poema, uma vez que rompem com a série de imagens que justapõem entraves e lesões. Há, nestes versos finais, a sugestão de que a causa do sofrimento não é “qualquer falha de caráter”, mas “o completo sequestro da sanidade”. Isso pode indicar que o sofrimento psíquico é capaz de impedir a pessoa de lidar com o cotidiano de maneira saudável para si mesma. A referência a temas domésticos e o verso “até conter a lágrima no pó compacto” sugerem que a pessoa descrita no poema parece se identificar com o gênero feminino. O poema termina com a impossibilidade (“arruína pra sempre”) de “desentulhar os últimos entraves”, apontando para uma sensação de desesperança frente às dificuldades ínfimas, mas insistentes. A série de imagens de ações simples que resultam em uma lesão parece funcionar, no poema, como metáfora para angústias emocionais. Percebe-se, portanto, a interação entre o físico, no sentido imediato do texto, e o psicológico, nas linhas metafóricas.

RISCOS

quando o risco do tempo corria solto
riscavam-se os potes e as suas tampas
e os traçados dos dias compridos pelo
corpo da cunhatã na tempestade de pó
acumulavam-se camadas coloridas
de pintas e círculos nas secções do tronco
enquanto linhas eram cravadas com pontas
na pele que era lisa como de manhã
punha-se um relevo saliente em cima
da maciez lenta de se acariciar
a mansidão lúcida acompanhava
o ato do desenho que se enlaçava
a mente era quietude e valentia
a seta certa transpassando o alvo
alterado o emaranhado do tempo
a pele não é mais pintada nem riscada
sua aspereza não se dá pelos sulcos
arranhados por poucos espinhos e ossos
cuias passam sem esses traços similares
a presa escapa da mira desatenta
o pensamento é apenas devaneio
de riscos sem sentido encompridando-se

(Carbonieri, 2017, p. 17)

Carbonieri, ao construir poemas de estrofe única e sem pontuação, cria versos enigmáticos que se revelam pela escolha lexical pouco comum na poesia, incluindo, por exemplo, termos da botânica e da anatomia patológica. Em *Riscos*, vocábulos como “cunhatã” e “cua” orientam a construção dos efeitos de sentido no texto.

O emprego dessas palavras remete ao feminino, tema recorrentemente abordado em seus poemas. Nesse contexto, o texto estabelece uma conexão entre o “risco do tempo” e os riscos ornamentais gravados “na pele que era lisa” de cunhatã. Em ambos os casos, “risco” pode ser entendido como “linha”. A palavra que dá título ao poema surge com diferentes significados ao longo dos 22 versos: risco como linhas desenhadas e riscos como perigos. Eles começam grandes e se tornam menores, atravessando o tempo. Ao que se refere à complexidade estética do poema, há aliteração em “C” que contribui para a sensação circular do tempo, bem como imagens sinestésicas, como “maciez lenta”, “acariciar a mansidão”, que provocam uma percepção sensorial amena. O verso 15, “alterado o emaranhado do tempo”, retoma o primeiro verso, “quando o risco do tempo corria solto”. Enquanto o primeiro verso suscita a liberdade do tempo que corre solto, no verso 15, o risco se torna um emaranhado, misturando-se com outros riscos, o que sugere a perda de elementos, como a pele pintada da cunhatã. Infere-se que esse risco do tempo que se torna emaranhado configura uma metáfora para refletir sobre o apagamento dos traços da cultura indígena ao longo do tempo, dado que “cunhatã” é uma palavra de origem tupi que significa “moça”. As linhas do tempo demarcam, também, a juventude da mulher indígena mencionada, já que a pele não é mais lisa e o tempo se alterou. A mudança do tempo incide sobre o corpo da mulher, mas, sobretudo, sobre os costumes (“cuias passam sem esses traços similares”). Através de uma linguagem carregada por imagens visuais, o texto sugere a passagem do tempo como um processo de transformação e desgaste. O “risco” parece circular e elástico. Isso porque no início o risco, acompanhado da expressão “do tempo”, é desamarrado. No meio do texto, ele se entrelaça e se transforma em outro tempo, mais áspero. O risco se finda como devaneio que se alarga, marcado pelo emprego do gerúndio “encompridando-se”, uma variação mais alongada da palavra “comprido”, provocando uma sensação de prolongamento dos riscos delineados ao longo do poema.

OSSADA

boiou na superfície a terça parte do úmero
mais adiante ressurgiu metade do rádio
o fragmento de um corpo de ílio solitário
apareceu grudado num pedaço de fêmur
emergiu impávida uma tibia partida
e por fim erguida uma fíbula fraturada
quem está desaparecida torna-se ossada
filha mulher irmã só depois de exumada
entranhada no osso a história do carma
mas não o sonho que tem que ser içado
das profundezas do oceano paralisado
marinheiro conduzindo o navio-fantasma

(Carbonieri, 2020, p. 63)

Composto por 12 versos, os seis primeiros versos do poema *Ossada* listam fragmentos de ossos grandes danificados do corpo humano (úmero, rádio, ílio, fêmur, tibia, fíbula) que aparecem na superfície do mar. Assim como a maior parte dos poemas de Carbonieri, o poema apresenta uma estrofe única sem pontuação, criando uma sensação de fluxo contínuo, como se os ossos estivessem emergindo de uma maneira ininterrupta. O título *Ossada* faz referência a esses ossos ressurgidos, ora solitários, ora grudados. Apesar de danificados, eles são descritos como “impávidos”. Mostrar-se em pedaços avariados demanda coragem. Os seis primeiros versos constroem essa enumeração de ossos partidos com o uso da rima toante (“rádio”/“solitário”; “tibia”/“fíbula”) como rastro estético distintivo da segunda parte que modifica os sentidos. Com rimas consoantes (“ossada/exumada/fraturada”; “içado/paralisado”), a

segunda parte do poema se inicia no sétimo verso no qual introduz o tema do feminino, marcado pelos adjetivos no gênero feminino e pela assonância em “a”, que ecoa pelo restante do poema. O texto evoca a desintegração de uma mulher, um processo que despersonaliza a identidade, reduzindo uma vida a restos físicos. Entretanto, é após a exumação que os ossos são novamente associados a identidades sociais específicas (“filha”, “mulher”, “irmã”), sugerindo que a identidade e a memória de uma pessoa só são restauradas após a descoberta e o reconhecimento de seus restos mortais. Além disso, o poema faz uma reflexão sobre como, na história ocidental (“carma da história”), as mulheres foram apagadas e tiveram destinos trágicos ao longo dos séculos. Assim como os fragmentos de ossos, a história da mulher desaparecida emerge em pedaços, mas seus sonhos permanecem ocultos “nas profundezas do oceano paralisado”. Sua ossada, metáfora para uma vida compulsoriamente desvanecida, é hasteada do fundo do oceano, que metaforiza uma história congelada (“paralisada”). A imagem final do marinheiro que conduz um navio sem vivos reitera a ideia de uma jornada interrompida e incompleta. O marinheiro e seu navio podem representar a interminável busca por respostas e/ou pela restauração de uma memória liquidada.

GLUTONA

o corpo grande campo de pouca monta
uma mulher será antes de tudo um corpo
e uma mulher gorda será um corpo grande
campeando como gado em pasto calmo
partes inchadas de seu corpo assomando
amontoando-se encharcadas de sangue
esperma chacoalhado sobre as carnes
como incomoda demais a mulher gorda
porque é grande como a ampla copa de árvore
miúdas devem ser todas as domadas
mulas amansadas mais éguas montadas
para o manejo dos campos e das camas
mas algumas são monstruosas enguias

a sela escorrega no limo do dorso
medusas gigantes engolindo a paz
a voraz garganta glutona pastando
no vórtice em espiral do mundo cão

Glutona é um dos poemas que compõem a 2ª. *Coletânea poética do mulherio das Letras* (2018), organizada por Vanessa Ratton, com ilustração de capa de Maria Verônica Azevedo, e lançada no *Encontro nacional do mulherio das Letras* no Guarujá (SP), de 02 a 04 de novembro de 2018. Desde o título, *Glutona* provoca um confronto incômodo com a desumanização do corpo feminino, sobretudo do corpo de mulheres gordas. Isso ocorre por meio de imagens poéticas que refletem as atitudes culturais negativas e o estigma social associado ao corpo gordo. No segundo verso, “uma mulher será antes de tudo um corpo”, o corpo antecede

quaisquer definições ontológicas da mulher, reduzindo-a ao que aparenta. Essa aparência, por sua vez, está eivada de um juízo estereotipado cujo padrão exclui todo corpo que não seja magro. A comparação irônica do corpo gordo com animais, como gados e mulas, constrói uma crítica à gordofobia. Os efeitos de sentido em torno das palavras “grande” e “gorda” são reiterados pelas imagens do poema, como a comparação com gado, e pela aliteração na letra “g”, presente do título até o penúltimo verso. A metáfora de animais – “mulas amansadas mais éguas montadas” – aponta para a ideia de controle e dominação, indicando que mulheres devem ser moldadas e controladas, como se fossem animais de carga ou de montaria (mulas/éguas). Esse controle se refere tanto à estética quanto ao comportamento esperado das mulheres na sociedade ocidental. Nos versos 9, 10 e 11, a analogia do animal (égua) e do vegetal (copa da árvore) com esse corpo desemboca nas utilidades patriarcais da “glutona”: servir no trabalho e no sexo (“manejo dos campos e das camas”). A adversativa que sucede esse verso direciona o leitor para uma imagem inesperada: a enguia, um animal menos comum no contexto, que traz um sentido transgressor à ideia de monstrosidade imposta às mulheres gordas. Segundo o *Dicionário de símbolos*, a enguia pode representar a dissimulação ou a plasticidade da água. Essa imagem é reforçada no verso “a sela escorrega”. As figuras da enguia e da medusa sugerem um reverso da domesticação da glutona, transformando a monstrosidade em resistência no “mundo cão”. Outra leitura possível para as imagens da enguia, da medusa e da “voraz garganta glutona” é a de que elas são temidas e evitadas, sugerindo que a sociedade vê corpos gordos como excessivos e/ou indesejáveis. Nessa perspectiva, a “sela escorrega no limo do dorso” pode simbolizar a dificuldade de se ajustar ou controlar esses corpos dentro das normas sociais.

A BARCA

à sobranceira ribanceira arriba a barca reluzente
de Caronte em busca de carmáticos espíritos deambulantes
erguidos bruscamente das macas dos paramédicos
nas ambulâncias após a parada dos desfibriladores
com esparadrapos grudados nos orifícios traqueostomizados
encontram-se descamisados sem maletas nem trocados
para bancar a peregrinação derradeira e traumática
o barqueiro descarnado escaneia o espectro de todos
rastreado crimes e méritos de que estejam abarrotados
o que for arrolado acaba descontado como saldo ou débito
para esses desgraçados de aspecto e destino turbulento
porém nem sempre é equânime o montante aferido
há quem seja escarnecido e sua pretensão desmerecida
mesmo tendo sido mansos e cordatos como carneiros
inofensivos sobremaneira serão ignorados e preteridos
por outros menos dignos mas mais espertos e esfuziantes
conduzidos em primeiro lugar na nave à segura margem
enquanto seus pares são deixados para trás indefinidamente
a morte também é fortuna seletiva para a gente humana
não são todos recolhidos do sofrimento da persistência
muitos não poderão jamais atravessar rumo ao nirvana

(Carbonieri, 2018, p.62)

Diferente dos demais poemas do livro *Grande depósito de bugigangas*, *A barca* finaliza o livro não com apenas uma palavra solitária, mas com um substantivo acompanhado do artigo definido, dando ênfase na especificidade da referida barca. A reflexão sobre a transição entre a vida e a morte no poema tem como símbolo

medular o barqueiro Caronte, figura da mitologia grega que conduz as almas recém-chegadas no Hades. As almas que chegam ao submundo precisam atravessar o rio Aqueronte e Estige e, para atravessá-lo, pagam uma moeda ao barqueiro. O poema aborda temas como mérito e desigualdade, construindo um efeito de sentido de que nem todos recebem o mesmo tratamento na morte, espelhando as injustiças da vida. A escolha de termos específicos, como “orifícios traqueostomizados” e “desfibriladores”, contrasta com o tema mitológico, estabelecendo, dessa maneira, uma conexão entre o antigo e o contemporâneo. A travessia dos mortos marca a transição para o além-vida. Os “carmáticos espíritos deambulantes” são os recém-falecidos, descritos, paradoxalmente, de forma vívida como “erguidos bruscamente das macas de paramédicos”, ainda com vestígios de intervenções médicas (“esparadrapos grudados”), indicando uma morte abrupta ou, talvez, traumática. No poema, os espíritos que chegam à barca são aqueles que passaram por ambulâncias/macas e não carregam o dinheiro necessário para pagar o barqueiro (“descamisados sem malas nem trocados”). Sem poder “banciar a peregrinação”, Caronte analisa os “crimes e méritos” para descontar o “saldo ou débito”. No entanto, essa triagem mostra-se, assim como a vida na terra, injusta. Os três últimos versos sintetizam que a injustiça também acompanha o ser humano na morte: “a morte também é fortuna seletiva para a gente humana”. O poema de 21 versos, marcado por rimas internas, finaliza com a retomada da imagem da barca de Caronte e do verbo “atravessar”, anunciando que muitos não rumarão ao nirvana, um ciclo de renascimento e iluminação espiritual no hinduísmo. Sendo assim, além de estabelecer uma ponte entre o antigo e o contemporâneo no início do texto, Carbonieri também conecta, de maneira sutil, duas das religiões mais antigas do mundo.

EVERTON ALMEIDA BARBOSA

DOI: 10.30681/978-85-7911-289-8.3

Por Beatriz Valdeviezo Boffo



Everton Almeida Barbosa é filho de nordestinos que migraram da zona rural de Pombal, no sertão paraibano, para Cuiabá na década de 1970. Nascido em Cuiabá, especializou-se em Literatura, desde a graduação e o mestrado na Universidade Federal de Mato Grosso até o doutorado na Universidade Federal de Minas Gerais. Desde 2006, é professor de Literatura na Universidade do Estado de Mato Grosso em Tangará da Serra. Além disso, é músico, tendo atuado como instrumentista e diretor musical na *Cia. de Teatro Mosaico* (Cuiabá) e como integrante do grupo vocal *Candimba* (Cuiabá), bem como coordenador do projeto *Corpo & Cordas*, de música, poesia e contação de histórias, na UNEMAT em Tangará da Serra. Tem dois livros de poemas publicados: *Norte* (2016), pela editora Carlini & Caniato, de Cuiabá, e *Papel* (2019), pela editora Cartonera, de Tangará da Serra. O primeiro é composto por 24 poemas que falam da experiência de um filho de nordestinos nascido em Cuiabá; os temas passam pela migração, memórias de família, imagens de sertão e hibridismo cultural, pelo viés da produção de memória. O segundo por 20 poemas, sendo 2 para cada título (um de versos livres e outro em haicai); falam de objetos ou situações vinculados ao papel; o mote para a produção do livro foi o formato alternativo da Cartonera; permite abordar temas ligados à natureza e sustentabilidade.

Produção literária

BARBOSA, Everton Almeida. **Norte**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2016.

BARBOSA, Everton Almeida. **Papel**. Tangará da Serra: Curupira Cartonera, 2019.

GRANDE TEMPO

Olho o céu azul
entre fios de luz cruzados
da esquina sem norte
onde fica minha casa
Daqui eu vejo
fios de memória
cruzando-se nos tempos
e me confundem as visões
e os sons e os tormentos:

Vem o pobre Oliveira perdido na imensidão de água do mar...
Seca oliveira que não vinga na terra quente de cá
Derrotado judeu traduzido em fraco católico do sertão
Vem aflito entre os negros remadores das caravelas
Dentre eles vem aquele sem nome também aflito,
cuja neta será cândida, de Jesus,
e perderá seus vínculos ancestrais,
esvaziados como os extensos desertos africanos que nunca vi,
mas não sua virtude de alma branca
vertida em cristã devotada

Vêm todos eles: jerônimos, almeidas, barbosas,
fugidos, caçados, iludidos,
ex-bárbaros, ex-príncipes,
todos na mesma nova pobreza de espírito
que o velho mundo despejou em praias nordestinas
Vem Maria, vem José, vem o menino,
vêm tocando seu jumento nordestino,
vêm fugindo e escrevendo meu destino
É minha mãe? É meu pai? É desatino?
Por que tudo parece triste e sofrido?

Preciso saber se são verdades
 sanguíneas intrínsecas
 ou mentiras épicas escolares
 que satisfazem meu gosto
 por tristezas memoráveis
 Se são escolhas cardeais
 de concílios mal-afamados
 ou verdades eternas reveladas
 diretamente para sossegos dos pobres
 meus sangues, minhas feridas, meus valores

Preciso me libertar...

Mas preciso deles
 para terminar de moldar em mim
 o barro de sua mistura,
 para harmonizar em minha música
 o canto de suas vozes
 e traduzir em hino de vitória
 seu lamento sertanejo
 Mas que lamento?
 Minha mãe foi sempre rainha
 na guerra de azuis contra encarnados
 das festas de santo
 com cerveja enterrada no chão
 pra conservar o gelo
 e a alegria dos pecadores
 Era encarnada
 e o vermelho é a cor da vida!
 Cantou de anjo azul
 com asa de algodão colhido no tempo
 e adorava os casamentos
 quando a vizinhada reunia

pra bater o arroz de festa
e sangrar o carneiro
Estudava cantando
a matemática e o beabá
e tinha lá suas bonecas

Meu pai brandia sua pequena enxada,
homem-menino disposto
a derrubar incansável
incansáveis capoeiras,
distâncias, valores, o mundo
Lia livros, tinha um violão,
repetia os repentistas das feiras
que enganavam ciganos
espertos nos negócios de cavalos
Entrou velho a estudar,
menino-homem tirando de letra
o pai-nosso em grego, latim, francês,
espanhol, paraibano e português,
todas essas línguas do homem culto
Voltava pra casa tabuando
e vendo o milho embonecar
Cadê tristeza?
Nunca ouvi de secas e fomes,
misérias e sofrimentos

Apenas contos carregados
de latas d'água repetidas dia-a-dia
por extensos caminhos sem filosofia
Apenas lembranças puxadas
do arado do boi num dia inteiro
sem trégua ou cansaço

E eu, que mal bem nasci
e já estou velho e cansado,
sigo fatigando minhas retinas
olhando mais para livros que para vivos

Pausa...

Fatigar-me é olhar para trás
para ver o passado
em vestígios decifrados
ao sabor da desesperança
presente em meus olhos

O lamento é meu
O triste sou eu

Libertar-me é retirar-me
para além dos fios cruzados
de meu presente na casa da esquina,
deitando minhas incansáveis retinas
no longo tempo que ainda tenho
antes que me leve uma inútil morte

Libertar-me é retornar-me,
desencobrendo o canto alegre
de meus avós, de minha voz
que encontra um Norte...
Sempre um Norte
a orientar minha vista dirigida
para todos os outros cantos do infinito

(Barbosa, 2016, p.15)

Em *Grande tempo*, percorremos versos líricos que transitam entre alguns traços do estilo épico, ao lermos a história de tantos heróis que precederam o eu lírico aliada às suas lembranças e inquietações. Os “fios de memória” vão se tecendo sobre a trajetória do pobre Oliveira, emigrante do sertão, e junto a ele muitos outros exilados e despossuídos: “jerônimos, almeidas, barbosas, / fugidos, caçados, iludidos, / ex-bárbaros, ex-príncipes,” percorrendo a *via crucis* severina que em muito difere da nobreza da epopeia homérica, mas que se aproxima em provação e sofrimento. Nesse instante, a voz lírica que entremeia suas memórias de infância às de tempos imemoriais também se questiona: precisa delas? Será que as vozes que vieram antes dele fizeram coro ao lamento sertanejo ou o lamento é só seu? Para responder à pergunta, o eu lírico de Barbosa nos faz conhecer sua biografia a partir da vida de seus antepassados e nos revela um passado familiar nada trágico: “Cadê tristeza? / Nunca ouvi de secas e fomes, / misérias e sofrimentos”. A tristeza então é encontrada somente em si, que não vivenciou o heroísmo singelo do sujeito sertanejo e que já se sente velho e cansado, mas frente a isso não sucumbe – sua libertação virá dessa mesma memória que o orienta para uma vida plena de sentido. Nos versos finais, os vocábulos “morte” e “Norte” apresentam semelhança fonética, enquanto contrastam semanticamente, posto que “o canto alegre” que reverbera em seu ser o impele à infinitude. Esse é um dos poemas emblemáticos da obra poética de Everton Barbosa, em que o motivo do sertão aparece em imagens simbólicas do espaço e da cultura nordestinos.

NORTE

Já não é preciso:
a chuva, a lida, a lua,
os firmes finos braços
de meu ancestral,
para colher conciso:
o fruto, o fato, o sal,
as fartas favas brancas
embaladas no mercado
em tom comercial

Já não é preciso:
o medo da seca,
o modo da aridez,
o gosto espinhoso da palma verde
prometendo águas futuras,
infundindo sonhos de verduras
no corpo quebrado
de espicaçar piçarras,
pedras, provações

O que faço então com o Nordeste
impregnando meu sangue
com receio de secas imaginárias
a rachar o leite do pequeno riacho intermitente
por onde deslizam minhas esperanças?

Semearei o verbo do amor
 nos corações amargosos
 e esperarei que deles brote:
 a doçura da cana caiana,
 a resistência doce da rapadura,
 a fineza suspirada do alfenim,
 simulando amores escondidos
 suspirados nas trilhas
 iluminadas de lua cheia
 onde se sonhavam beijos
 de casórios, de filhos, de netos,
 da morte serena ao fim

Colherei em tempo o milho
 - ouro da mesa farta -
 feito angu com todas as colheres
 pelas mãos de todas as mulheres,
 acumulando energia comunal
 na ponta de todas as enxadas
 que abrem masculinas
 a terra dos meus sonhos,
 fecundando minha vontade
 de transcender
 o terreno limitado do eu
 para além das cercas incompreensivas,
 na direção da campina livre
 em expansão

Estocarei as boas palavras
no silo do peito:
para tempos de depressão,
para alimentar o espírito
do meu magro rebanho
- os pensamentos -
quando ele andar preguiçoso e faminto
nas trilhas apagadas da caatinga seca,
para evitar a dura caminhada
que faz do pobre do sertão
o pobre da cidade.

Porque já não é preciso:
a seca, o sol, o sal,
para secar a carne,
para queimar a pele,
para crestar a alma

A cidade é um sertão concreto
armado contra o homem
Mas é onde vivo
com meus braços finos e fortes,
com meu rebanho sadio
apesar dos altos muros
que me querem cercar os sonhos
Sonhos de campinas livres,
sonhos de casórios e filhos
e beijos doces de alfenim sem fim

(Barbosa, 2016, p.36)

Em *Norte*, o tema da ancestralidade é explorado a partir de imagens que são gestadas no bojo do imaginário sertanejo ao qual o eu lírico está ligado desde as entranhas, figurado em versos como: “O que faço então com o Nordeste/ impregnando meu sangue”, e que orientam a sua vida apesar de não estar fisicamente presente no espaço sertanejo, conforme fica sugerido adiante no poema. A ideia de pertencimento à terra e à cultura ancestral é construída por meio de uma escolha lexical povoada de aridez (“seca”, “caatinga”) e doçura (“cana”, “rapadura”, “alfenim”), sentidos aparentemente contrários, mas que, juntos, congregam a afetividade nutrida pelo lugar de origem. Outrossim, tal afeto se manifesta nas palavras que anunciam o porvir – “Semearei o verbo do amor / nos corações amargosos”; “Estocarei as boas palavras / no silo do peito” – versos nos quais a semente é a imagem da memória revisitada e símbolo de um futuro prenhe de frutos. Se na última estrofe o eu lírico alude à cidade enquanto “sertão concreto” onde vive, longe do chão que concebeu toda a sua linhagem, isso não o impede de guardar seus traços ancestrais ou os ideais comungados entre tantas gerações – afinal, o sonho que foi sonhado por todo um povo lhe serve de Norte.

CARTA AO CAPITAL

Caro amigo,

Andando-se três léguas
sete dias por semana
com dez litros na cabeça,
a água fica mais cara

Arando-se três alqueires
sete dias por semana
com dois bois levando relho,
o milho fica mais caro

Catando-se três arrobas
sete dias por semana
com dois sacos na cintura
o pano fica mais caro

Caro amigo,

Que mistério há
nas torneiras que não secam
nos garrafões de vinte litros
cheios e lindos
como balões azuis
de festas de aniversário?

Que mistério há
em tantos frutos sem época
nas prateleiras dos mercados
limpos, lustrosos
como maçãs sutis
de polpas envenenadas?

Que mistério enfim
nessas roupas que se gastam
assim que saem das butikues
chiques, fugazes
como uma pele gris
trocada por estar morta?

Caro amigo,

Não há falta de limites sem carência
e crédito sem lastro é doce ilusão
O suor é a medida do que se faz com o corpo
A dor é a medida do que se faz com a alma
A dor sua, a minha, a dor alheia

Deixo-te um abraço, um carinho
Deixo-te o que não tem preço
Dou-te tudo o que é de graça
pra te saciar e vestir
E, por favor, não agradeça
meu caro, a caridade

(Barbosa, 2016, p.54)

Conforme indica o título, os versos do poema são endereçados ao “caro amigo” capital e são inaugurados pela reflexão do eu lírico acerca do valor do trabalho humano agregado aos produtos – água, milho, pano – os quais denotam metonimicamente necessidades básicas humanas tornadas mercadorias regidas pela lógica desse mesmo capital. Em seguida a essas considerações, a voz lírica-remetente elenca perguntas ao seu interlocutor, sob o paralelismo “que mistério há” nos primeiros versos das três próximas estrofes, questionando o segredo da abundância – “nas torneiras que não secam –, da perenidade – “em tantos frutos sem época” – ou da fragilidade “nessas roupas que se gastam”, atributos que tornam o capital o que ele é. A resposta aqui fica implícita, quando retomamos as estrofes anteriores e entendemos que a força que anda três léguas, ara três alqueires e cata três arrobas, sete dias por semana, é a responsável por encarecer o produto – não pelo que é pago ao seu trabalho, mas justamente pela vida que lhe é extraída. É essa mesma força, humana, finita, que se ocupa em alimentar o capital de abundância e que está por trás – ou na base – do mistério perquirido pelo eu lírico. A carta se encaminha para o fim com a conclusão de que todo o excedente gerado pelo caro amigo tem um preço: o suor do corpo e a dor da alma, moedas de troca tão desvalorizadas no mercado capitalista. O locutor se despede com “um abraço, um carinho”, fazendo frente à desumanização do capital por meio daquilo que não tem preço – o afeto humano. Não se pode dizer que tais gestos derrotem o “amigo”, mas eles deixam a mensagem de que aquilo que é de graça não pode ser usurpado pela lógica mercadológica desse sistema.

PAPEL

No papel cabe
 O que não se diz na face
 por medo ou covardia
 A desconfiança no dito
 registrado em cartório
 O valor de troca
 na moeda sem lastro
 No papel não cabe
 Tudo o que se fala
 e não se escreve
 A presença do ato
 seus efeitos de fato
 A seiva das árvores
 de sua celulose

No papel cabe
 A jura fiel
 da face que não vejo
 O valor do dito
 que não exige registro
 A letra amorosa
 num coração vermelho
 O traço inocente
 do humano desenhando-se
 Cabe o que eu quiser
 o lastro que eu lhe der
 tudo o que compensar
 a seiva viva perdida
 todo verde vivo
 que em folha branca
 se pinte

(Barbosa, 2019, p.8)

O poema *Papel* explora o caráter ambíguo da palavra e seu valor arbitrário a partir de imagens antitéticas, que ora afirmam a potencialidade do papel, enquanto metonímia para a palavra escrita, ora reforçam a sua limitação. Na primeira estrofe, o eu lírico constrói os sentidos em torno daquilo que cabe no papel, às vezes legitimado por um poder institucional, como “o valor de troca / da moeda sem lastro”, e do que nele não pode ser contido, como “a presença do ato” ou “a seiva das árvores”. A estrofe seguinte, no entanto, expande o leque de coisas que o papel pode suportar, todas elas atestadas pelo poeta, que não tem força de lei ou registro, mas que, à moda drummondiana, é capaz de penetrar surdamente no reino das palavras e descobrir-lhes as mil faces secretas sob a face neutra. Os versos “Cabe o que eu quiser / o lastro que eu lhe der” sugerem uma espécie de onipotência da voz lírica, cujas palavras ultrapassam o nível pragmático da linguagem e atingem a “seiva viva perdida”, metáfora da imagem poética, substância vital e nutritiva a toda alma humana.

SERTÃO

Meu avô
escrevia cartas
de amor
por analfabetos
Meu avô
traduzia
(em letras poucas
que tinha
guardadas
como farinha
no árido sertão)
o muito sentir
que traziam
pobres namorados
tímidos iletrados
brutos de ser tão
mudos de pena

Se soubessem
ah... se soubessem
ler-escrever
quem diria
por escrito
seus amores?
Eles mesmos?
Descobririam
que a pena
sempre é menor
quando não finge
a própria dor

(Barbosa, 2019, p.20)

Neste poema, o motivo do sertão que ora identificamos na criação do autor ganha contornos metapoéticos ao tematizar o nobre ofício de escrever cartas de amor num universo sertanejo, onde o sertão entranha a alma, e os “pobres namorados”, aos quais a letra é escassa, têm seus sentimentos traduzidos pela pena do escrevedor. Os versos curtos e sintaticamente incompletos reforçam o sentido de escassez, a qual faz tão parca a palavra de amor nos enamorados analfabetos, mas que é contraposta pela grandeza do ofício do avô poeta, pois este, enquanto tal, assume o papel do fingidor de Pessoa e transforma a dor fingida em verdade compartilhada. Aqui a “autopsicografia” do eu lírico toma o avô como paradigma de uma voz poética que, sob a aparente simplicidade das palavras, abriga a profundidade do sentimento, o que finge e o que deveras sente, e o transfigura na poesia das cartas de amor que comovem até os corações mais embrutecidos pela aridez.

IRENE SEVERINA REZENDE

DOI: 10.30681/978-85-7911-289-8.4

Por Marta Cocco



Irene Severina Rezende nasceu em 23 de dezembro de 1955, em Mineiros, no estado de Goiás, pois em Alto Araguaia - Mato Grosso, onde a mãe residia, não se fazia cesariana. É mãe de Léa (falecida), Leandro e Laís e avó de Leonardo, Letícia, Rafael, João e Ana. Graduiu-se em Letras, tendo iniciado o curso na UFG e finalizado na UNEMAT de Alto Araguaia. Fez mestrado e doutorado em Estudos Comparados de Literaturas da Língua Portuguesa na USP. Sua tese de doutoramento foi publicada no formato livro e trata-se de um estudo comparativo entre o autor Moçambicano Antonio Emílio Leite Couto, Mia Couto, e o autor goiano José Jacinto Veiga, conhecido como J. J. Veiga.

Irene ingressou como professora efetiva na Universidade do Estado de Mato Grosso no ano de 1998, atuando nos câmpus de Alto Araguaia, Sinop e Tangará da Serra. Atualmente é professora aposentada e vive entre as cidades de Alto Araguaia e Cuiabá. Estreou na poesia em 2005, aos cinquenta anos, com o livro *Prolongamento*, publicado com recursos de lei estadual de incentivo à cultura de Mato Grosso. A seguir, publicou *Páginas rendadas colhidas ao amanhecer*, selecionado em edital do banco da Amazônia. Foi uma das vencedoras I *Prêmio Mato Grosso de Literatura* na categoria poesia com a obra *No chão do Araguaia li meu mundo. Sertão é poesia bruta* foi selecionado no edital Aldir Blanc e o mais recente é *Varandas de quimeras*, premiado no edital II *Prêmio Estevão de Mendonça*.

A poesia de Irene possui, em todos os livros, uma unidade acerca dos temas e da dicção poética. Trata-se de uma lírica

em versos livres, baseada nas memórias da infância, juventude e vida adulta e também nas reflexões existenciais do presente. Com uma dicção predominantemente narrativa, Irene constrói um importante repertório de vivências no ambiente do sertão, caracterizado por sítios e fazendas do interior de Mato Grosso, mais especificamente da região do Araguaia. Naquele sertão, distante dos centros urbanos, a poeta canta a natureza, entrevê solidões, melancolias e retrata também o cotidiano de homens e mulheres nos afazeres domésticos e na lida com o gado. Costumes são retratados ao lado de crenças religiosas, bem como histórias e causos, além de mitos de povos indígenas. Figuras como andarilhos ganham estatuto poético, como é o caso do *Dom Quixote de La Araguaia*, em um dos poemas do livro mais recente. Convivem, nessa geografia sertaneja, eventos trágicos e cômicos envolvendo familiares e pessoas conhecidas. Segundo a autora, em conversa informal, todos os eventos trazidos para a poesia são baseados em fatos. No aspecto trágico, há a presença da morte por doenças, suicídio e feminicídio, estes últimos revelando o drama das mulheres do ambiente rural no contexto do patriarcado. No aspecto cômico, há a memória das travessuras e contrariedades da infância e da adolescência e o jeito engraçado de relatar certos episódios envolvendo termos e expressões típicas de um linguajar coloquial e regional. Depreende-se também, do conjunto da obra, que a poeta, depois da travessia pelo mundo acadêmico, retorna às origens, misturando tonalidades eruditas e populares na composição dos cantos do seu sertão, que é ao mesmo tempo um sertão coletivo do imenso interior do Brasil.

Irene Rezende é uma das vozes femininas mais expressivas da literatura mato-grossense e brasileira contemporânea. Seleccionamos, para esta antologia, poemas que demonstram as principais características da dicção poética da autora.

Produção literária

REZENDE, Irene Severina. **Prolongamento**. Alto Araguaia: edição da autora, 2005.

REZENDE, Irene Severina. **Páginas rendadas colhidas ao amanhecer**. Cuiabá: edição da autora, 2012.

REZENDE, Irene Severina. **Prolongamento**. 2. ed. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2016.

REZENDE, Irene Severina. **No chão do Araguaia, li meu mundo**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2016.

REZENDE, Irene Severina. **Sertão é a poesia bruta**. Cuiabá: edição da autora, 2021.

REZENDE, Irene Severina. **Varandas de quimeras**. Cuiabá: edição da autora, 2023.

HERÓIS DO SERTÃO

como ouvir mato grosso
se ninguém fala mato grosso?

No sertão
ninguém enfrentou dragão,
ninguém apedrejou gigante,
nenhuma baleia engoliu peão nenhum,

então no sertão
não temos heróis do sertão?

E o moço que laça boi na coivara,
que agarra novilha a unha
que atravessa grota em noite sem lua?

E o caipora que aparece nas bandas do recolher do sol,
que faz frente ao vaqueiro
e obriga a dançar um catira?

E os defuntos antigos
que enfiam os olhos pelas portas
em noites de quarto minguante?
Deixando o desafio de enfrentar gente morta?
Pode custar a vida
são mortos anônimos.

(Rezende, 2012, p. 98)

O poema, com uma epígrafe da própria autora e com 18 versos livres centralizados na página, agrupados em cinco estrofes, faz um traçado do sertão como geografia humana. A epígrafe sugere que se o sertão, que é Mato Grosso, não for cantado, não será ouvido. Na primeira estrofe a eu lírica chama a atenção para os causos nada conhecidos do sertão, ao contrário dos famosos São Jorge, herói que enfrentou o dragão; Davi que apedrejou o gigante Golias e de Jonas, que foi engolido por uma baleia no mar e conseguiu sair. Ao enumerar implicitamente esses heróis e constatando que são de outros espaços, faz uma pergunta retórica e responde a seguir demonstrando quais são as coragens requeridas para se habitar neste sertão: laçar boi na coivara (roça queimada ou junção de galhos), conseguir capturar novilha (vaca jovem) com as mãos e passar por lugares ermos, sozinho, numa noite escura. Além disso, o sertão, conforme a eu lírica esclarece a seguir, é habitado por seres sobrenaturais como o caipora e pelo espírito dos mortos que desafiam os vivos. Portanto, viver no sertão, com esses desafios da vida cotidiana e convivendo com esses seres é ser herói, ainda que anônimo. Com essas peculiaridades o sertão pode ser sintetizado como um lugar de trabalho duro, desafios, medos e solidões, mas sobretudo, habitado por gente corajosa. Tal sertão merece ser poetizado e conhecido, conforme propõem os versos à guisa de epígrafe.

DOM QUIXOTE DE LA ARAGUAIA

Quando meu avô dizia
Invém o Martin doido,

a meninada corria tudo pro quarto
Alguns primos que se diziam bravões,
não resistiam à prova da presença do Martin doido

Martin doido era o nosso Quixote,
entendi isso, quando conheci Cervantes

Vinha vestido de soldado
uma espada de mentira,
um cabo de vassoura fazia sua metralhadora

Levava uma pinduriqueira colorida,
grudada na roupa e no corpo todo

no fundo, morríamos de medo dele
é que, ainda não entendíamos de pessoas
que conversavam sozinhas

mesmo todo desmantelado,
parecia um soldado
fazia continência para meu avô,
como se ali houvesse um general

Diziam que ele endoidara na guerra
uma guerra que ele transcrevia em gestos
não falava uma palavra, só grunhidos
não tinha nenhum dente na boca

Adorava sombrinhas coloridas,
que quando fechadas,
Eram sua metralhadora
e pei-peí-peí-peí-peí
atacava seus moinhos de vento

com gestos, mostrava que morriam todos
menos ele, porque apontava o peito
com o dedo pra lá e pra cá,
no gesto do não,
apontava a si mesmo como sobrevivente

às vezes, trajado de mulher:
saías longas, colares, batom e pulseiras,
sempre um cowboy, com chapéu
e dois revólveres cromados
- dos grandes-
descia a BR 364, todo faceiro e pancoso
dando tiros de espoleta

Meu avô servia-lhe um prato de comida e um copo d'água

Um dia vi na cidade vizinha,
uma homenagem a ele

me deu uma pontada de ciúmes,
achava que Martin fosse um doido só nosso

(Rezende, 2023, p. 98)

Com 14 estrofes e 45 versos, o poema descreve um personagem que habitava a cidade de Alto Araguaia durante a infância da eu lírica. Conhecido de todos, era tido como um patrimônio local. Conforme vai sendo apresentado, o próprio personagem se diz um sobrevivente de guerra (não se sabe se é verdade ou não) e encena tiroteios nas ruas ou na famosa BR-364, uma das maiores rodovias do Brasil, que se inicia em São Paulo, atravessa Goiás, Mato Grosso, Rondônia e termina no Acre, na divisa com o Peru. Ora usa vestimenta de cowboy ou soldado, ora vestimentas femininas. Pelas descrições da eu lírica, compreende-se que ele só gesticula, não fala, não possui dentes e apresenta problemas mentais. Destaca-se, na linguagem do poema, o uso da norma culta da língua portuguesa misturada com algumas expressões coloquiais, como se observa nestes versos: Invém Martin doido (em vez: e vem...) A meninada corria tudo pro quarto (em vez de: a meninada toda...). Martin Doido é comparado ao famoso personagem Don Quixote de La Mancha, um clássico da literatura ocidental que se tornou símbolo de utopia e de sátira aos tradicionais heróis da cavalaria. Essa comparação, conhecendo-se a obra de Miguel de Cervantes, pode ser interpretada como uma provocação aos sentidos estabelecidos sobre o que é loucura e o que é lucidez, entre outras reflexões. Misturando uma figura popular regional com uma personagem da literatura clássica, o poema, mesmo citando um indivíduo em particular, faz menção a pessoas que se tornam “típicas” de rua, consideradas doidas, geralmente com sequelas de algum trauma. A eu lírica encerra com uma declaração afetiva, reforçando a ideia de Martin Doido como um patrimônio da cidade de Alto Araguaia.

O ZÓI DO FRANGO

Domingo era dia de frango,
a vó jogava milho no terreiro,
se juntavam,
ela escolhia:
“O branco e o carijó”
Formávamos um círculo em torno deles
Ela dava o já!
Todos nós,
o vô, que era o vô,
os quinze filhos,
eu e minha irmã, as netas
dávamos o bote
O escândalo do primeiro
afugentava os outros
corríamos atrás
cerca daqui, cerca dali.
A vó muito gorda,
só organizava a caçada:
Não tira o zói dele, não tira o zói dele!

Um dia servi primeiro,
peguei a cabeça do frango
pra experimentar os zói
Aquela coisa redonda na boca,
mordi, uma vez, nada
mordi duas, nada
mordi mais forte, escutei um tec
era o zói arrebrandando
saiu um líquido escuro

de gosto estranho
mastiguei a capa dos zóie mastiguei e mastiguei
ela continuava igual, engoli inteira
próximo domingo
a avó na retaguarda:
“não tira o zói dele, não tira o zói dele”
Eu gritei pra todos
“Tira sim, porque zói de frango é muito ruim”.

(Rezende, 2023, p. 53)

Organizado em duas estrofes, o poema é exemplar de uma das marcas da dicção de Irene Rezende: o humor ao rememorar episódios do passado, retratando cenas e costumes da vida no sertão. A história inicialmente está centrada na personagem avó, que comanda a atividade de pegar um frango para o almoço do domingo, envolvendo a numerosa família. A partir da segunda estrofe, a atenção muda para a figura da neta e eu lírica, e para a ambiguidade da expressão “não tira o zói” que, na perspectiva da avó, significa não perder de vista o frango escolhido, enquanto que na da neta significa tirar os olhos literalmente, pois, ao prová-lo, num almoço, constatou ser muito ruim. Essa ambiguidade confere um tom humorístico ao episódio, juntamente com a mistura do português culto com o coloquial, que acentua seu tom narrativo, ao lado de aspectos poéticos como a repetição e o paralelismo em alguns versos.

LIDA DE GADO

Antes que o orvalho desaparecesse
carregávamos o gado pra tocagem
durava o dia inteiro

Tocar o gado era a minha transcendência
única atividade de liberdade.

O gado caminhava preguiçoso
Minha alegria era ligeira
pra cercar vaca fujona
solta na larga

Na minha caminhada cada qual de nós
Contava seus causos
Pra ajudar e encurtar a estrada

No longe de casa
Eu misturada aos peões
Sofria das diferenças

As besteiras eram cochichadas
Distante da minha capacidade de entendimento

minha curiosidade
me virava no lombo do cavalo
e escondia a vergonha intacta

Na volta, sem o gado
O aliciante ânimo da tropa
Se embolava nas porteiras

Na disputa do chegar antes que o outro
O cavaleiro mais frouxo comia poeira

Um pouco de mágoa durava em mim
deixava meu alazão só no trote
atrasava
era mulher - tava perdoado.

Ah! Por mim, não!

melhor perder carreira
que viver atada em pé de fogão!

(Rezende, 2016, p. 55)

Esse poema relata uma das atividades mais comuns no ambiente rural que é a transferir o gado bovino de uma pastagem para outra, de um campo para outro, a cavalo. Destaca-se nessa rememoração, a perspectiva da eu lírica que, num contexto em que atividades são divididas pelos gêneros masculino e feminino, expressa a percepção de que a “tocagem” é um exercício de liberdade, em oposição às atividades domésticas como os últimos versos podem comprovar. Mesmo sentindo-se mais livre, ela sofre “das diferenças”, ou seja, os homens cochicham para que ela não ouça “besteiras” e, no final, apostam carreira, denotando uma cultura de competitividade na qual os perdedores são considerados “frouxos”. Ela não participa da aposta e ressentido-se de “ser perdoada” por ser mulher, mas confessa preferir “perder a carreira”, chegar por último, do que “viver atada”, presa, aos afazeres domésticos. Em muitos momentos do poema temos imagens antitéticas: homem/mulher; liberdade/atada; gado preguiçoso/ minha alegria ligeira; cercar/solta na larga. Esses contrastes acentuam, para além da descrição da atividade campeira, o sentimento da eu lírica diante das desigualdades de gênero.

DEVOLUÇÃO

no dia que o tio foi devolver a tia
ele entrou com ela segurada pelo braço

fui correr pra dar um abraço nela
uma mão forte me impediu

o marido disse ao meu avô
vim devolver sua filha

saíam todos da sala – foi meu avô

que pediu que devolvesse junto, os netos
assim como um pacote,
foram todos devolvidos
como mercadoria que não servia mais.

a tia se refugiou num quartinho de uma casinha
nos fundos da chácara
se escondendo do mundo e da família.

eu não entendia por que a xingavam tanto

um dia ouvi minha avó lhe dizer
em tom irritado:
você é a vergonha da família!
a gente nem sabe como vai sair na rua!

Um dia minha vó saiu nos exageros:
coimfeito! Preferia você morta
à mulher devolvida.

foi quando a tia resolveu parar de ouvir
e deu um tiro no ouvido.

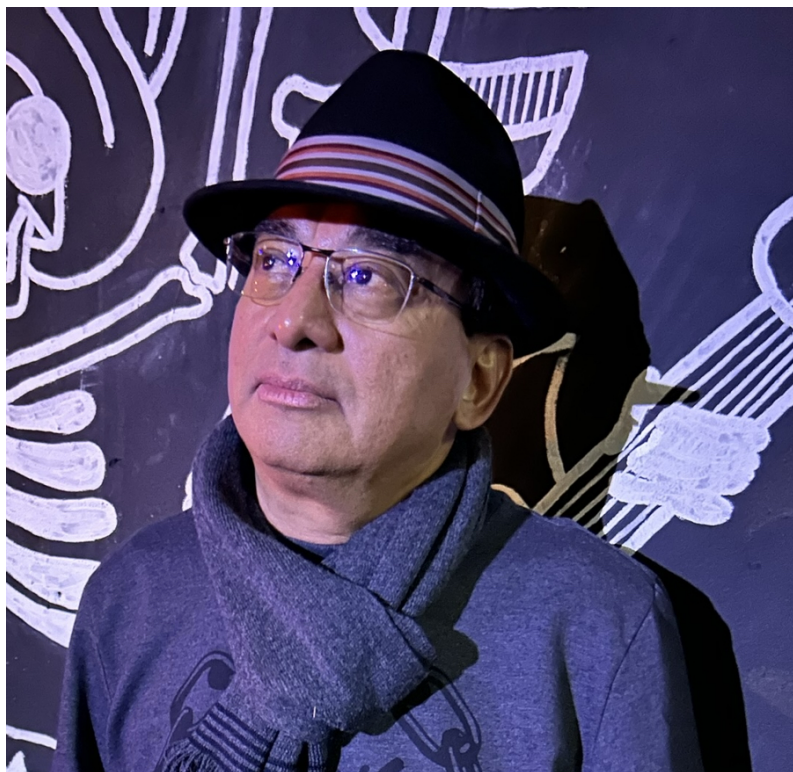
(Rezende, 2023, p. 74)

Esse poema composto por dez estrofes e vinte e quatro versos, narra uma cena de violência contra a mulher em várias etapas, causada por uma cultura machista que ainda existe no Brasil. A eu lírica, que parece ser uma criança, começa contando o que acontece num dia específico, o dia da devolução: o marido vai até a casa do pai e da mãe da esposa e a devolve. A criança não sabe e não explicita por qual motivo. A seguir, o pai pede a devolução de todos e a eu lírica os compara a um *pacote*, a uma *mercadoria que não servia mais*. Essa foi a primeira etapa do processo de violência: a devolução/objetificação. Na sequência, a tia é destinada a morar numa casinha nos fundos da chácara da família: etapa do abandono e do esconder. Depois, a etapa das ofensas (a eu lírica não entendia porque a “xingavam” tanto). Do dia específico, ela passa para dias indeterminados e para outras etapas de violência: *um dia ouvi a avó dizer: você é a vergonha da família*. Nota-se aí que o machismo é pactuado e perpetuado também pelas mulheres e que, na convivência social, toda família sofria a “vergonha” de ter uma filha “deixada” pelo marido. Noutro dia indeterminado, a avó, no ápice da violência verbal a uma filha que já vinha sendo massacrada a um bom tempo, diz que preferia vê-la morta a devolvida. O poema termina num tom trágico, anunciando o suicídio da filha, com um eufemismo que faz um grande desfecho para a perspectiva de memória infantil adotada desde o início: “foi quando a tia resolveu parar de ouvir”.

ISAAC RAMOS

DOI: 10.30681/978-85-7911-289-8.5

Por Carolina Tito Camarço



Isaac Newton Almeida Ramos nasceu em 06 de junho de 1962, em Tabatinga, Amazonas. Mudou-se para Mato Grosso em 1998. É professor de Literatura da UNEMAT e crítico literário, atuando na graduação em Letras no campus de Alta Araguaia e Rondonópolis e na pós-graduação - PPGEL, no campus de Tangará da Serra. Começou a escrever poemas aos 14 anos de idade. Publica poemas em livros e nas redes sociais.

No primeiro livro de poemas, encontramos textos de cunho social e lírico-amoroso, crônicas e pensamentos escritos desde os 15 anos de idade. No segundo, *Astro por rastro* (1988), 29 poemas nessa mesma vertente. O terceiro *Festa de Letras* (1997) teve edição limitada, em 36 páginas. Foi lançado no ENEL (Encontro Nacional de Estudantes de Letras), na UFMS, em Aquidauana-MS. O miolo do livro foi impresso em impressora jato de tinta e cortado e grampeado em gráfica. O quarto, *Teias e teares* (2014), foi o primeiro lançado por uma editora e em Mato Grosso. Tem 65 poemas sobre vinhos e/ou eróticos, metalinguísticos, acrósticos, entre outros, em 96 páginas. Prefácio de Pires Laranjeira, da Univ. de Coimbra. Posfácio de José Pedro Frazão da ASML. O último, *Álibi* (2022), prefácio de Pires Laranjeira e Apresentação de Claudia Coelho (UNEMAT). Possui 112 páginas, com retorno de poemas eróticos, presença da metalinguagem, de vinhos, de chocolates e poemas em homenagem a alguém. É o volume 01 da Coleção *(Con)sequências líricas*. Possui 92 poemas

Produção literária

RAMOS, Isaac. **Reflexões**. Campo Grande: edição do autor, 1984.

RAMOS, Isaac. **Astro por rastro**. Aquidauana: edição do autor, 1988.

RAMOS, Isaac. **Festa de Letras**. Aquidauana: edição do autor, 1997.

RAMOS, Isaac. **Teias e teares**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2014.

RAMOS, Isaac. **Álibi**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2022.

MÃE, MORFOLOGIA E SINTAXE*

A Joana Darc Almeida Ramos
Substantivo comum ou concreto?
Não importa como a gramática a classifique,
É um verbo expresso no infinitivo, modo e tempo.
Tuas qualidades são adjetivas.
Teus encantos são numerais e inumeráveis.
Não é um artigo em promoção
Encontrado em shopping popular.
É artigo de grife que não se compra
Com um limite de cartão de crédito.
Mãe minha, tua, nossa, vossa,
Tem peso de pronome pessoal,
Possessivo, demonstrativo e, sobretudo, afetivo.
Conjunção aditiva, explicativa, conclusiva,
Jamais adversativa.
Mãe preposição e propositiva.
Posto que une termos que antecedem
E que têm consequentes.
Mãe se faz de uma conjunção carnal.
Logo que o filho nasce,
A conjunção é de almas e envolve todos os sentidos.
Teu modo de amar intensifica preocupações.
Por isso não resta dúvida afirmar
Que tua labuta é igualmente advérbio.
Mãe, interjeição de mulher!
Tua sintaxe de amor trata todos os filhos como sujeitos.
Tua dedicação é predicativa.
Teu interesse é complemento nominal.
Tua razão é complemento verbal.
Mãe transitiva,

Mãe que transita entre os corações
 De seus filhos e entes queridos.
 Mãe não é agente da passiva.
 Mãe é voz ativa.
 Às vezes, reflexiva.
 Compulsiva de amor e esperança.
 Mãe, para completar a sintaxe,
 Atribuo-lhe outras funções.

Termos acessórios, a princípio,
 Parecem fora de cogitação.
 Todavia, seus quesitos imprescindíveis,
 Seguramente, são apostos.
 Mãe é vocativo,
 Por isso invoco teu nome.
 Mãe, para terminar as funções sintáticas do amor,
 Quero estar adjunto do teu nome.
 Quero estar adjunto de teus tantos advérbios
 E provérbios maternos.
 Mãe metáfora de amor.
 Pleonasma de dedicação.
 Anáfora de vida.
 Metonímia de criação.
 Mãe hiperboliza o amor que tem pelos filhos.
 Fenômeno feminino.
 Superlativo absoluto analítico e sintético.
 Mãe, mãe boa, mãos bentas.
 Tua benção me acompanha como sopro de vento.
 Mãe de todas as cores
 E nações.
 Arco íris de paixão e contemplação.
 Mãe dramática,

Mãe infinita,
Mãe bendita
De todas as mães.
Para terminar a morfologia
E sintaxe de teu nome,
Quero lhe dedicar uma agramática:
Sem termos de nomes,
Sem termos de verbos,
Tão somente de infinitudes.
A mãe é!...

(Ramos, 2022, p.92)

Isaac Ramos inicia o poema dedicado a sua mãe, Joana Darc Almeida Ramos, assim: Mãe, não importa se nomeie um ser ou algo abstrato, é mais do que um substantivo, é ação, com muitas qualidades. O poeta traz elementos da gramática, com termos da morfologia e da sintaxe para descrever o que para ele é ser mãe. Na primeira parte do poema, Ramos dedica-se à morfologia, comparando o ser mãe às classes gramaticais: substantivo, verbo, adjetivo, pronome, artigo, numeral, preposição, conjunção, interjeição e advérbio. Mãe é estrutura. Segundo o eu lírico, logo que o filho nasce, a ligação é de almas e envolve todos os sentidos. Assim, a mãe tem uma união eterna com o filho, ideal materno, a partir da construção social que a maioria das mulheres incorpora.

A segunda parte é dedicada à sintaxe: sujeito, predicativo, complemento nominal, complemento verbal, agente da passiva, vocativo, aposto, adjunto adnominal, adjunto adverbial. Mãe é função, é conexão. Mãe é a palavra dentro da oração. Ramos, com o olhar filial, compara o papel de mãe à santidade, dotada de dom

divino. O amor dedicado da mãe para com seu filho, muitas vezes leva a renúncias pessoais. O eu-lírico finaliza concluindo que mãe ultrapassa os sentidos construídos em torno do campo semântico da gramática, não havendo nenhuma definição completa, por isso é infinitudes, significado presente também no sinal de reticências que, mais do que fechar, deixa o poema aberto.

METADE

Metade de mim é lobo e parte de um todo
e a outra metade é pária e face de um nada
Metade de mim é poeta e meio exegeta
e a outra metade é leitor e magnata do silêncio
Metade de mim é sedução e volúpia
e a outra metade é indução e introspecção
Metade de mim é movimento e trabalho
e a outra metade é envolvimento e baralho
Metade de mim é distração e devaneio
e a outra metade é reflexão e invasão
Metade de mim palpita sentimentos
e a outra metade fica no púlpito.
Não sei qual me fascina ou reconhece
Se rezo, me despeço ou desfaço
Com pão e vinho preparo minha liturgia
De poeta e amante dileto
Não sei o que faço com palavras tantas
Se entardeço, anoiteço ou deságuo.
Sou todas as metades
E nenhuma delas me recomenda...
As palavras me vampirizam
E a eternidade me desfalece.

(Ramos, 2014, p.40)

Ramos, em *Metade*, brinca com a dicotomia do amor, sendo o eu lírico composto por duas metades: ora se envolve, ora é apenas telespectador desse amor. Seu poema, por vezes, remete à canção *Metade* de Oswaldo Montenegro e ao poema *Traduzir-se* de Ferreira Gullar. Com essa intertextualidade, descreve os sentimentos contraditórios do eu-lírico, mas de forma aditiva, o que é e o que deseja ser. A dualidade humana que coexiste dentro de si, utilizando-se de metáforas para explorar algumas dicotomias, como a determinação e a indecisão, o barulho e o silêncio, a excitação e a introspecção, o devaneio e a reflexão.

No poema, na construção metafórica dos versos, a cada expressão iniciada por “Metade de mim” pode-se observar a presença do conectivo e “e a outra metade”, como pode-se verificar:

Metade 1	Metade 2
Metade de mim é lobo e parte de um todo	e a outra metade é pária e face de um nada
Metade de mim é poeta e meio exegeta	e a outra metade é leitor e magnata do silêncio
Metade de mim é sedução e volúpia	e a outra metade é indução e introspecção
Metade de mim é movimento e trabalho	e a outra metade é envolvimento e baralho
Metade de mim é distração e devaneio	e a outra metade é reflexão e invasão
Metade de mim palpita sentimentos	e a outra metade fica no púlpito.

Outro recurso utilizado por Ramos, além da conjunção aditiva nos versos, é a antítese, através das contradições o eu lírico tenta explicar como se sente: todo x nada, poeta x leitor, exegeta x silêncio, distração x reflexão. Sobre esses sentimentos, o eu lírico não sabe quais o fascinam ou os reconhece em si, mas afirma que fazem parte de si.

DIVINO OU DE VINO

Encho a taça
E me embebo
Tua face
Tua classe
Lábios tintos
Me rugem
Em algum
Ponto la France.
Divino espanto
De letras
Labirinto de vino
Não sei em que Porto
Me encontro
Alguns goles
E me embebo
Em teu corpo
Seus níveis de tanino
E sua complexidade
Me aperitivam
Em abraços
E queijos.
Teu sabor encorpado
Nenhum Châteaneuf-du-Pape
Com suas 13 castas
Me deixariam menos casto.
Pudesse te encontrar

Na Borgonha
 Sem nenhuma
 Vergonha
 Te verteria
 Em doses tintas.
 Extinto não é meu desejo
 Por Cabernet Sauvignon
 Teu gosto que permanece
 Na boca
 Conduz-me ao gozo
 Em várias regiões
 Eu me viro
 Para te ver no Chile
 Mas, se preciso for,
 Eu me assanho
 Em versos
 Até Toscana
 Ou Bordeaux.
 Não pode faltar
 Em nossas combinações
 Os Merlot
 Eles se misturam
 Como nossos sorrisos
 E por encanto
 Leve embriaguez.
 Chego ao Cinema Noir
 (Pura rima à toa)
 Talvez porque me lembre
 De tua essência
 Pinot Noir.
 Oras, uvas que me deixam
 Em flagrante delírio
 Com o gosto de teu beijo.
 – Estou todo Borgonha por você! –.

Queria falar da Shiraz...
 Por favor, não se vá!
 Do Oriente Próximo
 Os romanos a trouxeram
 E as levaram para o vale de Rhône.
 Pudera eu cultivar tua presença
 Ser regular e resistente
 À saudade que me atormenta
 Intempéries...
 Não mais, não mais!
 Malbec!...
 Adulto precoce
 Que de leve traz
 Teu buquê
 Com baixa acidez.
 Árido é o deserto
 Em que me encontro
 Macbeth...
 – Mosto que é uva –
 Não vislumbro
 Nenhuma tragédia.
 És popular
 Não Marly Monroe
 Talvez Evita Perón.
 Os argentinos me fazem bem.
 Relembro
 Almodóvar...
 Quem sabe porque
 A Tempranillo
 Seja forte na Espanha.
 Tua cor
 Tua capacidade de envelhecer...
 Nem tão temperamental assim.
 Ah, tudo isso me bastaria!

As horas passam
 E esse vinho tinto
 Que me deixa tonto...
 Será que me esqueci
 De alguma coisa?
 Ah, sim. Uma garrafa
 De Romanée-Conti
 Que deixei na geladeira.
 Se não a encontrar
 Beberei o poema
 Que fiz para ti.

(Ramos, 2022, p.73)

Em *Divino ou de vino, vino*, em italiano, o vinho ou divino, sublime, que vem de Deus, o amor e o vinho, Ramos traz a poesia para beber, para o prazer, o vinho dos amantes. Durante esse percurso o leitor é convidado a fazer a análise sensorial que o vinho proporciona associando-o ao prazer sexual, comparando as características de produção com os tipos de uvas e regiões de produção do vinho, confirmando o que diz Maingueneau² (2010) sobre a tentação de tornar o texto erótico estético por meio da transformação do sexual em formas puras.

Ramos traz as principais regiões tradicionais de produção de vinho no mundo: França, Itália, Argentina, Portugal, Chile e Espanha e cita alguns vinhos e suas características: Châteauneuf-du-Pape, produzido com treze variedades de uva; Cabernet Sauvignon cujo gosto permanece na boca; Merlot e Malbec com baixa acidez e

2 MAINGUENEAU, Dominique. **O discurso pornográfico**. São Paulo: Parábola, 2010.

encorpados. Isaac Ramos faz do erotismo um jogo de sentido próprio e figurado, relacionando a sexualidade a códigos estéticos (Maingueneau, 2010). O corpo comparado ao sabor do vinho, seus níveis de tanino, trazendo acidez e aromas, sabores complexos e encorpados, abraços que tornam aperitivos juntamente com queijos, o deixam menos inocente. O sabor das uvas e o gosto do beijo o deixam em delírio.

“E me embebo/Em teu corpo/Teu gosto que permanece/
Na boca/Conduz-me ao gozo”, o leitor é situado a uma distância que permite conservar um estatuto estético à cena representada (Maingueneau, 2010).

Assim, com essas imagens poéticas, o eu lírico proporciona ao leitor a fluência e fruição da leitura, é um poema para ler e beber, conhecer e sentir. Embebedado de vinho, o eu lírico finaliza: “Se não a encontrar/Beberei o poema/Que fiz para ti”.

MULHERES EM NOTAS

Aflora um abraço verde, madura poesia
Tira de letra a palavra da pele verta para o papel
Poema em flor, desabrocha no Clube do Café
Um cheiro cítrico, um aroma intenso
Entre tantas fragrâncias, oriental floral
Notas de cabeça: mandarina, alfazema
Notas de coração: flor de laranjeira, calêndula e jasmim
Não suma com teu aroma
Deixa ao menos o sumo de tua paixão.

Gosto da imensidão dos olhos de amar
Do cheiro cítrico no poema crítico
Da terra molhada que a chuva amansa
Do café recém feito em doses curtas e longas
Da mulher pimenta que tempera os corpos
Dos olhos amêndoas e de um jeito traquina
Do cheiro do amor no pós-chuveiro
Do aroma que exala entre os fios do cabelo

Do luar que embaça sob o olhar da taça
Do perfume dos lenços que secam suas lágrimas
Dos lençóis limpos, dos sonhos em desalinho
Do suor da esfrega das palavras à flor da pele
Do olfato do poema e do toque das mãos.

Gosto da mulher madura como manga
 Sem a amargura dos verdes anos
 Do toque retoque um convite de cheiro
 Noite de alumbramento, ternuras e batom
 Do sublime instante até o último espanto
 Da uva, da vulva e do súbito canto
 Do aroma em cheio, da saudade gozada
 Da libido desperta em uma comunhão
 Do olhar que nasce como um poema que cresce
 Da imensidão dos corpos poesia paixão
 Nosso segredo, nosso degredo
 Peço-lhe que, como Rapunzel, jogue suas tranças
 Diz-me que nem cabelo os têm
 Peço-lhe, então, que jogue os encantos
 Diz-me, também, que não os têm
 Peço-lhe, finalmente, que jogue
 O jogo da sedução
 Sinto no ar aromas de mulher
 E sentimentos em notas.

(Ramos, 2022, p.78)

Existe uma relação entre erotismo e poesia. O erotismo é uma poética corporal a poesia uma erótica verbal, e ambos são feitos de uma posição complementar. Em *Mulheres em nota*, Ramos trata do jogo de sedução, brincando com os “aromas de mulher”, que se faz como tema principal.

Na primeira estrofe o encontro surge através de um abraço ainda sem maturidade, ainda verde, mas que a poesia já amadurece, tira da pele e derrama para o papel. Cenas como o encontro no clube do café, são recordados por meio do perfume marcante cítrico, entre várias fragrâncias, uma é descrita: oriental floral. O eu-lírico reconhece as notas do perfume, e as descreve na pirâmide olfativa: notas de cabeça, notas do coração e notas do fundo, expressões usadas pelos degustadores de vinhos.

Nas demais estrofes a continuidade dos encontros, o erotismo por meio do aroma com uma mistura de sentidos: o olfato: terra molhada, café recém feito, cheiro de pós-chuveiro, olfato do poema; o tato: suor que esfrega, secar as lágrimas; a visão: imensidão dos olhos, luar que embaça e o paladar: pimenta que tempera.

A última estrofe culmina no ato sexual, não de forma explícita, mas com fantasia, aromas e imaginação, com uma riqueza de metáforas, na noite inspirada, do sublime instante até a saudade gozada. O ato sexual não constitui somente a junção de dois corpos, mas a comunhão de dois corpos que se entregam: “Da libido desperta em uma comunhão”, “do olhar que nasce como um poema que cresce/Da imensidão dos corpos poesia paixão”. Como afirma Paz³ (1994), “a imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético”.

O encontro dos amantes é segredo, a mulher independente não quer ser salva como uma princesa de contos de fadas, quando o eu lírico sugere jogar as tranças como Rapunzel ou usar os encantos como um Sereia, a mulher nega-se, por fim, o eu-lírico pede a sua amante para que jogue o jogo da sedução.

3 PAZ, Octavio. **A dupla chama:** amor e erotismo. São Paulo: Siciliano, 1994.

Segundo Chevalier e Gheerbrant⁴ (2001, p. 709),

o perfume assemelha simbolicamente a uma presença espiritual e a natureza da alma. A persistência do perfume de uma pessoa, depois da partida dela, evoca uma ideia de duração e de lembrança. O perfume simbolizaria assim a memória.

Assim, quando o eu lírico afirma “Sinto no ar aromas de mulher/E sentimentos em notas”, evoca a lembrança da figura feminina por meio da linguagem sensorial, que está relacionada ao erotismo, despertando a sensualidade. Assim o aroma permeia toda a experiência amorosa e sexual, além da produção poética.

4 CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

O AMOR VOCÊ (ES)COLHE

O amor (não) é tudo aquilo que viste
o amor (não) é tudo aquilo que (in)vestes
o amor (não) é tudo aquilo que serves
o amor (não) é aquilo que pertencias
o amor (não) cabe numa caixa de iPhone
o amor (não) é um buquê de flores
o amor (não) é uma aliança de ouro
o amor (não) existe em uma caixa de chocolates
o amor (não) é uma promessa.
o amor, entre um trago e outro
(não) é a troca do silêncio
(não) é a aceleração do batimento cardíaco
(não) segue uma receita de juras e fidelidade
(não) é o que sentes pelo outro
(não) é a tormenta da saudade
o amor (não) fica em quarentena
porque (não) é um vírus que bate e volta
o amor (não) faz falta a quem já o teve
o amor (não) é uma porta entreaberta
o amor (não) se apresenta em poesia
o amor (não) é um mote de poema
cheio de enleios e voltas
o amor (não) é uma reta
o amor (não) é uma curva
o amor (não) cabe em um (es)tudo
e digo mais:
se o amor acaba
o poema finda
tão somente
(in)versos
você (es)colhe.

No poema “amor você (es)colhe”, publicado na *Revista Alere*⁵ o eu lírico estabelece duas idealizações em relação ao amor, brincando com a palavra “não” grafada entre parêntesis: o amor pode ser uma colheita ou uma escolha. Eni Orlandi⁶, no artigo *Palavra de amor*, afirma que a marca do discurso de amor é a contradição. Ele é eminentemente e estruturalmente um discurso contraditório e é assim, como contraditório, que ele produz sentidos. Assim Ramos, como uma receita, descreve o que é o amor ou (não), ele diz e não-diz, como o amor e suas várias nuances, estática, firme, mas dinâmica e mutável. A contradição do discurso de amor, como o eu lírico explicita, indica que, enquanto discurso, o discurso de amor é e não é ao mesmo tempo.

Seria o amor onipresente? O amor fica em quarentena, isolado aguardando seu momento, o amor é um vírus contagioso, não existe tratamento para curá-lo, apenas trata-se os sintomas do amor. Estar no discurso amoroso é experienciar a desnecessidade do dizer, como que se encontrar no espaço de sujeito apaixonado nos fizesse perder as palavras. Somente após significar os sentimentos e as emoções é que se pode traduzir o amor por meio da linguagem – de forma falha, sempre, pois o amor não existe enquanto coisa concreta. Nesse sentido, os amantes e poetas estão autorizados a escrever sobre o amor, sentimento inexplicável de ordem racional, descrito pela literatura ou poesia, cujo jogo figurado nos fala de ordem sensível, de estética e poética, não de conceitos.

Ramos descreve as investidas para o amor, os presentes, as promessas, o encontro, a saudade e a partida. Amor é o que investe, amor é presente, sensualidade, saudade, o amor é tudo e está em tudo, mas o eu lírico é democrático, o leitor pode escolher, é ou não é amor.

5 Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/alere/article/view/5921/4419>
Acesso em: 30 out. 2024.

6 ORLANDI, Eni Puccinelli. Palavra de amor. **Cadernos de Estudos Linguísticos**, Campinas, n. 19, p. 75-95, jul./dez. 1990.

JULIANO MORENO

DOI: 10.30681/978-85-7911-289-8.6

por Everton Almeida Barbosa



O poeta Juliano Moreno Kersul de Carvalho nasceu em Goiânia/GO, no dia 26 de abril de 1975. É graduado em Direito e Mestre em História pela Universidade Federal de Mato Grosso e Doutorando em Direito Ambiental pela Universidade Federal do Pará. Atualmente, é professor de Filosofia do Direito no curso de Direito da Universidade do Estado de Mato Grosso, em Cáceres/MT.

Juliano é poeta, contista e produtor cultural. Foi o criador do projeto *Palavra aberta*, que trouxe a Cuiabá vários escritores de outras regiões brasileiras para palestras e encontros com escritores e leitores. Editou a revista literária *Fagulha* e a coletânea de contos *A margem esquerda do rio*, pela editora Via Lettera. Publicou o livro de contos *O açougueiro* e o livro de poemas *O passageiro interior*, que tem como cenário ou objeto de reflexão o transporte urbano ou interurbano. Conforme o próprio autor, nesse livro, materializa “em linguagem a experiência [de pegar ônibus], forjada a partir do acontecido e imaginado durante o tempo de uso do transporte urbano na cidade de Cuiabá”. Aprecia viver no planeta Terra e viajar por seus mundos de linguagens. Se considera um hermenauta.

Produção literária

CARVALHO, Juliano Moreno Kersul; CARVALHO, Luciene; NETO, Archimedes Pereira Lima. **Devaneios poéticos**. Cuiabá: Edufmt, 1993.

CARVALHO, Juliano Moreno; LEITE, Mário Cezar Silva (org.). **A margem esquerda do rio**. São Paulo: Via Lettera, 2002.

CARVALHO, Juliano Moreno Kersul. **O açougueiro**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2006.

CARVALHO, Juliano Moreno Kersul. **O passageiro interior**. Cuiabá: Entrelinhas, 2019.

ESFERA SUBMARINA

No ônibus cada passageiro,
durante sua passagem,
age como se morasse
numa esfera submarina,

aquário ao avesso,
de segura
cheio.

Olha pra frente
por uma escotilha,
só vê sua própria
paisagem marítima.
Mesmo que
a um palmo de seu nariz
pelos cotovelos achatado,
se erga instalado
um outro
mergulhador perdido
nas profundezas de seu próprio
Pacífico.

(Moreno, 2019, p.27)

Do livro *Passageiro interior*, este poema sintetiza pontos fundamentais e norteadores do livro, que, desde o título, nos lembra de que a vida é passageira, de que somos passageiros na vida, e, especialmente, de que, do ponto de vista da interioridade do ser, a mais importante e dangerousíssima viagem é a que se faz para dentro de si mesmo. No caso do poema em questão, há um certo tom de tristeza, pela percepção do eu lírico de que, durante sua passagem no “coletivo”, cena cotidiana, que poderia se constituir como oportunidade de conhecimento mútuo e de comunidade, o indivíduo restringe sua atenção apenas à sua própria esfera, sua bolha, sua cápsula. A tristeza se dá, também, por se ver que esse “mergulho em seu próprio Pacífico” não é uma viagem de autoconhecimento: os mergulhadores estão perdidos em suas profundezas, encapsulados em seu “aquário ao avesso cheio de secura”, mesmo que o outro esteja a um palmo do nariz. Dessa forma, o autor tece importantes reflexões a partir de uma situação banal da vida, enfatizando o individualismo como traço marcante da sociedade atual.

A SENHORA

É final do dia,
a senhora sobe na sucata,
calculou no mapa um destino.

Acredita na máquina.

A senhora sobe os degraus,
cruza roletas
empunhando sorrisos.

Busca respiro na massa compacta.
pesquisa indícios que denunciem
um assento vazio.

Traz consigo na sacola plástica uma fruta.
Irradiando sua cor de ouro decaído
resiste aos corpos comprimidos:

toca pernas,
joelhos, tateia
o éctetera...

A maneira de longos dedos postiços,
segura a luz num jogo de cordas.
A senhorinha em sua jornada

levando bananas para casa
parece frágil;
mas,
em seu ardil delicado
me fez cativo.

(Moreno, 2019, p. 56)

O poema se inicia com uma cena comum: uma senhora subindo no ônibus lotado, no final do dia, procurando um lugar vazio para se sentar. No entanto, o eu lírico já propõe, desde o início, pensar as inconsistências dessa realidade, ao designar o ônibus como “sucata” e “máquina”, sendo que o primeiro termo corresponde à sua própria visão, e o segundo, à visão da senhora. Quando, então, menciona a fruta, passa a deixar difusa a diferença entre esta e a própria senhora, pelo uso do ponto final e do possessivo “sua” (em “sua cor”), que pode se referir tanto à fruta quanto à senhora. Por isso, na sequência, os termos adquirem teor ambíguo. Tratando-se da fruta, que adiante se revela como a banana, as expressões “irradiar...” e “resiste...” indicam aspectos da fruta colhida (“ouro decaído”). Considerando-se a senhora, elas sugerem sua solidão que, já não sendo jovem (“ouro decaído”, pelo senso comum que desvaloriza o avanço da idade), resiste à “compressão dos corpos” (não tendo companhia). A partir dessa última sugestão, na estrofe seguinte, podemos perceber o teor sensual que ganham as expressões “toca pernas” e “tateia o etecétera”, como interpretação do eu lírico de que há ainda desejo nessa senhora solitária, a quem atribui um “ardil delicado”. Por fim, o eu lírico revela seu interesse por ela, o que faz entender toda atenção que lhe dedica, declarando-se cativo.

O SKATISTA

Ônibus lotado,
Trânsito engarrafado.
Parece rima pobre

Mas é Cuiabá ao meio dia.

Os mil olhos
do coletivo miram
um guri de boné.

Feito fenício
encara o mar
de veículos sem mito;

seu corpo manobrando a prancha
de madeira prensada
sobre rodinhas coloridas;
é sua única política.

Entre gritos
e buzina,ria,
é um malabarista voando.
Veste a leveza de um vento fictício.
É simples movimento,
assobio traduzido em rabisco,
retrato sem artifício.

(Moreno, 2019, p. 58)

Neste poema, o autor se vale do contraste entre pessoas apertadas dentro do ônibus lotado e um skatista em sua prancha, livre na rua. Reforça essa disparidade com os termos que usa para cada elemento: “rima pobre”, expressão que usa para qualificar Cuiabá ao meio-dia; e a bela expressão “mar de veículos sem mito”, que sintetiza as imagens do menino “navegador” (fenício), desbravador, frente a essas “naus” perdidas no trânsito e nos dias, porque vivem, muitas vezes, sem dar sentido à sua realidade (o que o mito pode fazer). Deste ponto em diante, enfatiza a leveza e liberdade do menino, que voa como malabarista. “Vestir a leveza de um vento fictício” remete, ainda, à imagem do navegador, que precisa de vento para seguir, e, por isso, em relação ao menino, este vento é fictício (pois é ele mesmo que move o skate). Por fim, destaca a espontaneidade do menino que vive o presente de seu momento: é simples movimento, assobio, rabisco; é apenas o que é, autêntico, sem os artifícios (máscaras, disfarces) de que lançam mão, muitas vezes, os que vivem apertados dentro do ônibus.

NO OMNIBUS MADRUGADA AFORA

I

No omnibus
madrugada afora
há vezes que o silêncio
sofre mutação

e o desconhecido ao lado
num amigo antigo
se transforma.

Na prosa trocada
Uma ou outra
palavra
se incrusta no espírito.

E o tempo aí
um verso desenha
tem hora que desse risco
brota um poema.

II

Íamos riscando o mapa,
Eu e o cientista,
quando ele disse entre um
e outro solavanco
da estrada:

“O infinito é
um erro matemático.

O imensurável
é mera preguiça
de cálculo.

Todo universo
pode ser medido:
o que está em cima,
o que está embaixo.”

Em mim um sorriso cultivo.

Lá fora, a lua
e as árvores
fantasmam.

III
Meu caro,
amigo inventado,
o infinito:

laço desatado,
círculo multiplicado
em espiral,
árduo cristal.

não cabe no oito deitado.

E um sentimento entrelaçado
ao peso da lembrança
do céu estrelado,
vasto oceano de constelações povoado.

O sideral espaço
é a real medida do drama
por nós encenado.

Grão de poeira é o que somos
na fina relojoaria que gira
planetas em sua trilha
e gera imensidão
ao quadrado.

IV

Sem margem
e trompas
rompeu o dia

Na transparência
da janela, eu
e o desconhecido
sem palavras nos
despedimos.

Em paralelo seguimos
diferentes destinos.

O azul cobalto do silêncio
habitou a paisagem
interior.

Nessas águas só minhas
mil e um olhos
se abriram.

(Moreno, 2019, p.67)

O poema segue a mesma tendência narrativa de outros no livro, partindo o eu lírico de uma cena comum para tecer suas reflexões filosóficas sobre si e o mundo. A cena é uma conversa com um desconhecido, que chega a ser comparado a um “antigo amigo”, dada a profundidade do diálogo. O tema é o infinito, pelo qual os dois divergem. O desconhecido defende a mensurabilidade das coisas, com argumentos como “o infinito é um erro matemático” ou “o imensurável é preguiça de cálculo”, concluindo que “tudo pode ser medido”. O eu lírico, por sua vez, traz argumentos para afirmar o

oposto, em que o que é fechado se abre (“laço desatado”, “círculo multiplicado em espiral”) e escapa às representações matemáticas (“oito deitado”). Mesmo o cristal, formação regular de átomos, é “árduo”, sugerindo a dificuldade/raridade de uma formação exata. É então que o eu lírico propõe suas belas imagens para o infinito: “sentimento entrelaçado ao peso da lembrança do céu estrelado”; o espaço sideral, “fina relojoaria” que gera “imensidão ao quadrado”. Finaliza o poema reforçando a imagem da abertura, quando o dia rompe “sem margens e trompas”, relativizando o princípio matemático do paralelismo, quando sugere que, “em paralelo”, ambos seguem destinos diferentes. O indivíduo, sendo um, tem um oceano (“azul cobalto”) dentro de si, com “mil e um olhos” para enxergar o infinito.

MÁQUINA DE FOTOGRAFIA

I

Na jornada diária,
entre a casa e
o trabalho,

abro
a íris
da memória

construindo na hora vazia
minha máquina
de fotografia.

II

Gravo
no écran sensível
o ensaio
das pessoas
que me acompanham
na viagem.

Uma ausência
trama desconforto
nos olhares.

III

A lotação é
um aparelho
preciso,

mistura
suores, memória e
aspereza.

na composição
da superfície
desses corpos
de mola

a tristeza pesa
e os faz caber.

IV

Garimpar no entremeio
da minha via
um objeto de luz,

no aparente carvão
liberar o permanente
cristal.

Na noite escura peneirar
o brilho de um enigma
é o meu ofício.

(Moreno, 2019, p.45)

Em mais uma jornada do eu lírico no ônibus, compara seu olhar a uma máquina fotográfica. Usa a palavra “ensaio” para indicar a atitude das pessoas, o que sugere algo que ainda vai ocorrer (a vida, o sonho realizado?) e para o que há apenas a preparação. O que ainda não ocorreu talvez seja a “ausência” que desconforta os olhares. Na seção seguinte, compara a “lotação”, outro nome para ônibus, a um “aparelho” que produz corpos tristes, misturando “suores, memória e aspereza” (ele mesmo está realizando um exercício de memória) e “pesando a tristeza”, para fazer caber tudo na composição da superfície desses corpos, mas não em seu interior. A expressão “corpos de mola” sugere resistência e flexibilidade, atributos necessários para suportar a rotina sem perspectiva. Ao final, o eu lírico, apesar do tom predominante de tristeza no poema, revela sua intenção positiva. Usa outra metáfora, a do garimpo, para dizer, frente a essa realidade, que representa com as imagens do “carvão” e da “noite escura”, do seu desejo de encontrar “um objeto de luz”, um “cristal permanente”, o “brilho de um enigma”. Numa citação a Olavo Bilac (no poema *Profissão de fé*), marca sua diferença com ele, transmitindo a ideia de que seu ofício não serve apenas à forma, mas a essa observação sensível da realidade humana, em busca de seu brilho ofuscado pela rotina enlatada da lotação.

LORENZO FALCÃO

DOI: 10.30681/978-85-7911-289-8.7

Por Marta Cocco



Lorenzo de Jesus Miranda Falcão nasceu em Niterói - RJ, em 23 de dezembro de 1958. Sua família materna é de origem mato-grossense. Isso o levou a constantes visitas a Cuiabá, desde os primeiros anos de vida. Estudou Engenharia (não concluiu) e formou-se em Educação Física (UFMT). Foi jogador de basquete em Mato Grosso e no Rio de Janeiro, onde jogou nos times Botafogo e Fluminense. Praticou vários esportes e foi professor de educação física por cerca de dez anos, e técnico de basquete. Reside em Cuiabá há mais de 50 anos. Depois de uma carreira sólida nos esportes, dedicou-se ao jornalismo, obtendo seu registro profissional junto a DRT e também ingressou no Sindicato dos Jornalistas de Mato Grosso. Na atividade jornalística acumula grande experiência no setor cultural. É pai de Beatriz Sonoda Falcão e Vítor Sonoda Falcão.

Além da escrita jornalística, Lorenzo escreve literatura, arte que classifica como a sua ‘praia’, influenciado por uma maravilhosa biblioteca na ambiência doméstica. Além das letras, tem experiências em quase todas as artes. Já atuou como autor, diretor e ator no teatro, como ator de cinema, foi premiado em certame de artes plásticas com obra performática e é cantor de corais há 20 anos, atuando também cenicamente. O trabalho como editor em jornalismo e literatura é, para ele, uma via de mão dupla, “uma coisa ajuda a outra”. Editou um livro de Ricardo Guilherme Dicke (*O salário dos poetas*, 2001) e é criador e redator do site *Tyrannus Melancholicus*, desde 2010, um endereço virtual que divulga as artes, preferencialmente literatura.

O escritor já publicou sete livros individuais, sendo dois de contos e cinco de poemas, listados abaixo em ordem cronológica, e participou de várias coletâneas. A poesia de Lorenzo Falcão é de temática diversificada, embora, pela influência da atuação profissional, a arte seja um dos seus temas favoritos. O poeta, em entrevista para a elaboração desta antologia, afirma que seu verso não é planejado e escreve de forma intuitiva: “só preciso começar um poema para que ele se faça e depois avalio se vale a pena ser publicado, ou não. Versejo incessantemente todos os meses de cada ano, com intensidade variada, conforme meus outros afazeres e a minha inspiração”. O autor participou e venceu por três vezes o *Prêmio Adeptus de Poesia* realizado em Cuiabá no começo dos anos 2000. Na prosa, venceu o *II Prêmio Mato Grosso Ação Cultural* em 2001, com o livro de contos *Motel Sorriso* e publicou *Duplex*, com a esposa Fatima Sonoda (*in memoriam*). Integra o Coletivo Arcada juntamente com Danilo Fochesatto, Júlio Custódio, Rodrigo Meloni e Santiago Santos. Ingressou na Academia Mato-Grossense de Letras em 2018, onde ocupa a cadeira nº 12.

Produção literária

FALCÃO, Lorenzo. **Motel Sorriso**. Cuiabá: edição do autor, 2002.

FALCÃO, Lorenzo. **Diferente**. Cuiabá: edição do autor, 2005.

FALCÃO, Lorenzo. **Mundo cerrado**. Cuiabá: Entrelinhas, 2011.

FALCÃO, Lorenzo. **Duplex**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2018a.

FALCÃO, Lorenzo. **Distribuidora Falcão**. Cuiabá: Arcada, 2018b.

FALCÃO, Lorenzo. **Abobrinha**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2021.

FALCÃO, Lorenzo. **Lorde bosta**. Cuiabá: Arcada, 2023.

VELHO MUNDO

seguimos todos cantando
aqueles nossos versos
de vez em quando
e dispersos

bradamos em conjunto
desde o velho mundo
o nosso jeito diferente
de ser gente

a poesia contida
grito primordial
do homem das cavernas
a lamber a ferida:
instinto animal

o mundo está velho
e nele a nossa parte:
o verso metendo o bedelho
na história da arte

(Falcão, 2023, p. 81)

Neste poema composto por quatro estrofes de quatro e cinco versos cada, o eu lírico canta o modo como a arte, desde sempre, por meio de quem a produz, tenta e/ou consegue expressar o modo de ser ‘gente’ sensível. O gesto de cantar é reforçado pela composição das rimas alternadas na primeira estrofe (cantando/quando; versos/dispersos), emparelhadas na segunda (conjunto/mundo; diferente/gente), novamente alternadas na terceira (contida/ferida; primordial/animal), com um verso órfão no meio (do homem das cavernas) que, no entanto, forma rimas toantes com versos das outras estrofes em que a palavra final *cavernas* tem o “e” como a vogal tônica (*verso*, *dispersos*, *gente*, *diferente*, *velho*, *bedelho*), e, na última, também alternadas (*velho*/*bedelho*; *parte*/*arte*). Essa tendência natural do ser humano à criação da poesia é evidenciada pelo eu lírico como um gesto instintivo de “lamber a ferida”, provavelmente das dores existenciais. O poema, além das rimas, possui versos de tamanhos aproximados, que lhe conferem um ritmo quase regular, lembrando o filósofo grego Aristóteles⁷, que atribuiu a tendência natural do ser humano à imitação e ao gosto pela harmonia e pelo ritmo, como uma das causas da criação poética. Isso foi dito há cerca de 400 anos a.C. e se confirma nesse texto de Lorenzo Falcão: a poesia faz parte da nossa natureza, é uma forma de arte muito antiga, é um velho mundo que perdura e tem registrado, sempre, as experiências humanas.

7 ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão. Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 12.ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

NOVO MUNDO

o mundo é demais de grande
e nem sempre consigo
um poema conciso:
eu e minha glande

eu homo erectus são
em estado de sublimação
como américo vespúcio
capa espada e prepúcio

pra cantar o mundo novo
desde o começo,
cristóvão colombo e o ovo
agasalhado no ceço

nos píncaros do caralho
tal e qual um espantalho
o marujo vê e grita:
terra à vista!

(Falcão, 2023, p. 57)

No sentido oposto ao título anterior, esse poema trata do novo mundo, não no sentido metalinguístico e ‘antropológico’ atribuído àquele, mas com um sentido histórico específico: o novo mundo é como os navegadores europeus do séc. XV (especialmente), se referiam ao continente americano. Diante desse ‘novo mundo’, um continente imenso, o eu lírico se vê pequeno e, num tom sarcástico e usando palavras adequadas ou vulgares do campo semântico da sexualidade, ironiza (à moda Gregório de Matos) a mania de grandeza e as estratégias de conquista do ser humano representado por dois famosos desbravadores: Américo Vespúcio e Cristóvão Colombo. Infere-se, também, da escolha lexical (glande, prepúcio, ovo, ceço, caralho), que as proezas masculinas de descobertas, conquistas, vitórias navais e bélicas, são reforçadas pelo signo da virilidade. A frase final é ambígua: “terra à vista!”. No contexto das navegações, tem sido interpretada como: terra sendo avistada. Uma leitura crítica e distanciada daquele contexto, entretanto, sugere que ‘à vista’ possa significar conquista imediata, sem parcelamento. No aspecto gráfico e sonoro, também há semelhança com o poema anterior. Há rimas alternadas na primeira e terceira estrofes e emparelhadas na segunda e quarta. As quadras são compostas por versos curtos provocando um ritmo quase regular.

PEDRA FUNDAMENTAL

vidros vindos d'eras distantes
expectoram na sala da casa
e disputam olhares com artes
trepadoras de paredes

vidros trancafiados
armação de madeira
mais vidros e espelhos
a gerar luxo chique

vidros vidrados vibrantes
envidraçados tementes
pedradas extraviadas
cristalizados

vidros metidos à besta
dentro da cristaleira
se achando empoderados...

lá vai pedra!

(Falcão, 2021, p. 45)

O poema é formado por três estrofes de quatro versos, uma de três e a última de um único verso, provavelmente destacado (pelo autor) da penúltima. Não há regularidade de rimas, o destaque sonoro é para as aliterações em /v/, /d/ e /r/. O título, pedra fundamental, remete à ideia da primeira pedra colocada acima da base de uma construção e à ideia de cerimônia simbólica da marcação de um início de obra. As estrofes seguintes, entretanto, não se referem a nenhuma edificação, mas descrevem uma cristaleira no interior de uma casa, disputando a atenção juntamente com obras de artes, denominadas “trepadeiras de paredes”. Há um tom de deboche à existência desses vidros considerados “luxo chique”, “cristalizados”, “metidos à besta”, “empoderados”. Esse tom irônico pode sugerir uma alusão a atitudes humanas de ocupação com enfeites, luxo, ostentação e outras frivolidades associadas a uma aparência de “empoderamento”. O verso final arremata o poema e surpreende, anulando a expectativa inicial do significado de pedra fundamental. O eu lírico, enfim, sugere a quebra desse paradigma de comportamentos que prioriza as aparências. A escolha do elemento vidro também sugere a alusão a algo quebrável, não duradouro, efêmero, suscetível à quebra.

POEMA ABSOLUTO

faço versos e finjo
que são para aqueles que me pedem.
faço versos e brinco
de manobrar palavras.
é dessa forma que a coisa nasce,
à deriva da minha intuição de poeta.

tudo em minha vida,
cada vez mais,
parece convergir
para o poema.
até nas conversas
e nos gestos mais simples
e cotidianos
está a poesia me espreitando
e se fazendo.
ainda não cheguei
ao patamar de grande poeta,
mas os anos têm me ensinado
a melhorar.
aí, fico pensando...

seria demais pedir
pra viver um tempo,
aquele que é necessário,
pra ter condições
de me transformar
num poema absoluto,
daqueles que a terra há de comer?

(Falcão, 2018, p. 37)

O poema discorre sobre o ato de compor, portanto é metalinguístico. O eu lírico assume que sua criação deriva da intuição e da espontaneidade a ponto de conversas corriqueiras se manifestarem a ele como poesia. Fazendo-se um paralelo com o significado da expressão 'ouvido absoluto', que na música é atribuído às pessoas com capacidade de reconhecer ou recriar uma nota musical sem necessidade de um tom de referência, o poema absoluto, por fim, adviria por meio da prática, do aperfeiçoamento e intimidade com o tempo. Assim, o desejo do poeta é viver em fusão com a poesia, chegando ao ápice dessa unidade com a morte. Levando-se em consideração o tom irônico que permeia o conjunto da produção de Lorenzo Falcão, pode-se ler o último verso como um deboche à imortalidade, ou seja, nem o corpo do poeta, nem o poema viverão para sempre.

AGRADECIMENTO

um calango verde desses
que dispensa sombra na hora do almoço
atravessou o asfalto
e passei por cima dele.
nada me doeu ele perder o rabo.
se embrenhou no capim seco do cerrado
e sumiu no mundo.
eu oscilava entre ressaca e óculos escuros.
sol a pino.
no brasil acontecem coisas
e nem todos nós não sabemos disso.
daí, a necessidade do poema.
muito obrigado,
muito obrigado por ler
e entender a minha poesia.

(Falcão, 2011, p. 25)

O poema, denominado agradecimento, inicia descrevendo uma cena em que o eu lírico passa por cima do rabo de um calango na rua. A seguir, confessa estar indiferente. Talvez porque saiba que o calango será capaz de regenerar a parte perdida. A partir do décimo verso há um redirecionamento da perspectiva lírica: do calango verde mutilado para outros acontecimentos que ocorrem no país todos os dias e sobre os quais não temos conhecimento, ou sobre os quais não nos é dado falar, ou, ainda são alcançados pela visão de poucos, a não ser que a poesia os desvele. Os versos finais, em que o poeta agradece a quem compreende sua poesia e a quem lê as entrelinhas, aludem à capacidade de a lírica desvelar por meio de metáforas e outras figuras, o que nem sempre é dito às claras, o que ocorre nos bastidores e tudo o que, para existir, precisa ser contado, confirmando que a arte é necessária.

MATHEUS GUMÉININ BARRETO

DOI: 10.30681/978-85-7911-289-8.8

Por Livia Bertges



Matheus Guménin Barreto é o nome artístico de Matheus Jacob Barreto, nascido em Cuiabá no dia 03 de outubro de 1992. É professor e tradutor de alemão. Leciona como professor na Universidade de São Paulo (USP), onde fez mestrado e doutorado. Fez intercâmbios acadêmicos nas Universidades de Salzburg [Áustria], de Leipzig e de Heidelberg [Alemanha]. É um dos editores da revista literária eletrônica *Ruído manifesto* e já publicou os livros: *A máquina de carregar nadas* (editora 7Letras, Rio de Janeiro, 2017 – Poesia); *Poemas em torno do chão & Primeiros poemas* (editora Carlini & Caniato, Cuiabá, 2018 – Poesia); *Mesmo que seja noite* (editora Corsário-Satã, São Paulo, 2020 – Poesia); *História natural da febre* (editora Corsário-Satã, São Paulo, 2022 – Poesia). Teve poemas traduzidos para o inglês, o chinês, o espanhol, o alemão, o catalão e o italiano. Também participou de alguns festivais literários internacionais, como o *Printemps Littéraire Brésilien 2018* (França e Bélgica, a convite da Universidade Sorbonne) e *Giornata mondiale della poesia 2022* (Itália, a convite da Embaixada Brasileira em Roma e da Universidade de Roma Tor Vergata). Sua obra foi tema do nº 8 da Revista Despacho. Vários críticos de literatura já se debruçaram sobre a obra poética de Matheus, referindo-se a ele como um poeta que cria a partir dos estilhaçamentos da palavra e da vida humana, como disse o prof. da UFRGS, Leonardo Antunes, na revista virtual⁸ *Guia 21*, acerca do *Máquina de carregar nadas*:

8 Disponível em: <https://guia21.sul21.com.br/livros/variedade-poetica-em-maquina-de-carregar-nadas/> Acesso em: 10 out. 2024.

O livro se estrutura em três partes, constituindo um percurso estilístico que se inicia com uma estética clássica, passa por uma poética modernista e termina com exercícios de vanguarda contemporânea. Nesse percurso, passamos de uma subjetividade autocentrada que se desloca, na segunda parte, para um contato com o outro e com o horror que há no mundo. Disso, resulta uma crise, localizada na terceira parte e manifesta num esfacelamento da própria forma poética, que, logo depois, tenta se reestruturar em uma linguagem estética para nossos dias (Antunes, 2024).

Matheus é um dos jovens poetas mato-grossenses em franca produção.

Produção literária

BARRETO, Matheus G. **A máquina de carregar nada**s. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

BARRETO, Matheus G. **Poemas em torno do chão & Primeiros poemas**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2018.

BARRETO, Matheus G. **Mesmo que seja noite**. São Paulo: Corsário-Satã, 2020.

BARRETO, Matheus G. **História natural da febre**. São Paulo: Corsário-Satã, 2022.

PRIMEIRO

O toque mesmo nas coisas
para lembrar as mãos da
arquitetura limpa daquilo
que o mundo gestou.

A mão limpa, cartesiana, reta
pelas coisas
para tirar o pó sobre os nomes

sol, xícara, casca, ladrilho, pêssego, miséria

e tocar outra vez
como no Dia Primeiro
algo dos nomes
que vibre.

(Barreto, 2017, p. 42)

O poema *Primeiro* apresenta quatro estrofes a partir da construção de um mosaico referente ao “Dia Primeiro” - dia esse em letra maiúscula, dada a importância de um encontro inicial. Na fragmentação das cenas, a voz lírica gesta um mundo em que as mãos retas dão retoques a um despertar inaugural das “coisas” e também aos nomes das “coisas”. O gesto de “tocar outra vez” faz vibrar as instâncias do pré-estabelecido e transforma o ordinário em curvas, mesmo em círculos, para dizer sobre “sol, xícara, casca, ladrilho, pêssego, miséria”. O toque parece um gesto contínuo de redescoberta, arrebatado pelas mãos sujas daquele que escreve, daquele que lê, daquele que se propõe a fazer da vibração um modo de sobrevivência. Como uma criança que descobre o novo límpido e suspenso - vibrante toque do novo, de novo.

F – UM CORPO INCENDIADO: ESTE

o amado que toca os pulsos mornos
de seu amado
e o braço e as mãos
tremulargênteas
e o rosto toca e o sexo
quente e afiado
o amado que toca os pulsos mornos
de seu amado
e sabe de repente o que é um ensolarado riso e
a noite antiquíssima que o olha
de volta

*

o sexo
devir perpétuo: tempo enclausurado
o amado e seu amado inventam tempo,
corpo, febre
e o que medi-los

*

o mapa do corpo sob as mãos
desenhando itinerários bruscos
mornos
contornando bocas que não existem, mas que
[existirão
pés que não andaram, mas andarão
sexos que não se apontaram
mas que se apontam, agudos, sob o toque
devagar
como o encontro
de um trópico último com um último meridiano
os olhos nublados de algo que não se adivinha

o homem tem o homem nas mãos
e as mãos seguem seu cego itinerário provisório
apagado sempre pelo toque próximo e sombra
[e esquecimento –
apagado como a praia e o vento que a inaugura

*

pulsos frescos de amor
alegres do arrear o amor e serem
por ele arreados

*

a cegueira do homem que de seu corpo morno
soletra o corpo morno d'outro homem
os sinais as vírgulas
discursa entre duas bocas
e recita, extático e nu, a abrasada
violenta
poesia
que o corpo máquina na carne

*

no beijo
o que há de elástico o que há de contrito
de adivinhado
o que há de inaudito talvez ou
quase ou sempre
entre o dizer de bocas mudas?
talvez tremeluzar nos céus seus
mornos
a estrela da manhã
branda e inconstante
e nela se solucione um homem
como uma noite se soluciona em dia

*

descobrir as palavras eu te amo
pesar na mão cada uma, medir
sua massa numa mão
n'outra
articular a língua os lábios dentes como
pela primeira vez
um homem o fez
um homem o fez a outro homem
testar o que abarca cada letra, o que deixa, o que fala
testar cada som e sombra que acaso fique
nas arestas do a, do e

descobrir as palavras eu te amo
e a violência que é usá-las

*

toda linguagem é crime
maior ou menor

*

arder a vida em palavras
medidas sombra por
sombra
duma mão noutra arder a vida
na geografia incerta da boca
que arde um instante e desce à terra.

(Barreto, 2022, p. 39)

O poema “F- Um corpo incendiado: este” contempla oito estrofes separadas pelo ícone gráfico asterisco. A pausa gerada pelo recurso gráfico desvela a necessidade de pausas visuais, em que o espaço em branco não é o suficiente para a voz lírica. É necessário estabelecer um pacto fragmentado com o leitor para que cada instante em palavras se segmente em partes deste corpo que provém das geografias musculares de outro corpo. O poema ganha peso na medida em que traz um fluxo semântico sensorial que atravessa territórios corporais. O território da linguagem recobre todos os toques “Toda linguagem é crime/maior ou menor”: o crime de amar, de sentir e de provar da inconsistência lógica de “arder a vida em palavras”. Este corpo, voz lírica que diz - mesmo sufocada no dizer, transita no articular do sopro primeiro, do amar enquanto fenômeno fugidio e real ao colocar-se em embate - “descobrir as palavras eu te amo/e a violência que é usá-las”. O teste das letras nas palavras suscita o acontecimento do reconhecer: o corpo do outro, o próprio corpo de uma voz ardente em vida, mesmo com sombras mornas. A voz também morta insiste em dizer sobre o local-corpo incendiado, desfeito e desvelado.

(QUASE) MORTES

I.

rasgar em uma só madrugada
o que resta de uma infância: perdê-la sob o sol

II.

pegar a xícara como quem tem seus mortos
lavar as mãos como quem tem seus mortos
abrir a janela como quem tem seus mortos
mijar como quem tem seus mortos
dormir como quem já não dorme só mais
depois do morto inaugural
perder posse do que se era
depois do morto inaugural
perder o gesto que era apenas gesto irrepetido
não saudação
não pedido
não suborno do tempo

manchar irremediavelmente as manhãs

III.

penso naquilo que daria pelos amados –
penso em até que ponto –
penso naquilo que sem pedido daria –
naquilo que só com pedido –
naquilo que não daria

penso no inútil da oferta –
 penso no precioso do inútil
 da oferta –
 na pouca mão pouca –
 penso na fraqueza de minhas mãos fortes –
 penso na fraqueza de minhas mãos jovens –
 penso na fraqueza

na força desperdiçada destas mãos –
 em si desperdiçada
 penso naquilo que faria pelos amados –
 penso naquilo que queria pelos amados –
 penso naquilo que daria pelos amados –
 e não dou

IV.

o descer de xícara de quem ainda tem mãe
 (a certeza atrás da nuca, fixa e firme, anônima quase)
 o tomar banho de quem ainda tem mãe
 o pegar ônibus o dormir o namorar o trabalhar
 [de quem ainda tem mãe

não se recupera?

(Barreto, 2022, p. 96)

O poema (*QUASE*) *MORTES* apresenta quatro partes separadas por uma contagem - como se fosse possível contar quantas mortes cabem em uma madrugada ou em uma infância. A voz lírica conduz a um quadro de ações permeadas por um conjunto de repetições relativos à memória daquele que olha o tempo e coloca-se em constante movimento de luto. Como o próprio título do poema, a noção adverbial de hesitação pressupõe a dualidade vida e morte como uma forma de (des) construção desse ser constante enquanto luta na inconstância complexa do pensamento. A voz lírica é o lugar onde as mãos encontram ainda os amados, onde se recupera a fraqueza e a beleza do corpo. O verbo “pensar” é repetido doze vezes, pois pensar é o custo do escrever, o custo da vida e da morte. Escrever as mortes faz parte de uma gradação de negações como, por exemplo, nos versos “não saudação/não pedido/não suborno do tempo”. O tempo é quem gere as quase-impossibilidades da percepção da vida amalgamada na morte. Os verbos no infinitivo, quase todos introduzindo os versos, arrebata a necessidade da ação enquanto o tempo presente demanda - “descer”, “pegar”, “tomar”, “manchar”, “perder”, “mijar”, “abrir”, “lavar”, “pegar”, “dormir”, “perder” - isto é, uma espécie de inventário de ações que categorizam-se em um cotidiano e marcam uma sucessão de atos ou movimentos de contagem, contagem essa que se perde nos pensamentos e é retomada somente “como quem tem seus mortos”.

CUIABÁ

Perder a cidade na campina inexata
da memória.

Perder a cidade, os gestos de tios, os doces das avós,
a gritaria dos miúdos perder,
perder o cumprimento do
vizinho no mercado,
perder uma cidade e com ela uma infância,
a juventude, a vida adulta.

Perder um lugar que perde em si outros lugares,
perder o calor brando de um quarto azul,
perder uma cidade em cada um que parte,
em cada um que, em parte, mata
quando morre.

Perder inapelavelmente uma cidade,
mas pisá-la.

(Barreto, 2022, p. 69)

O poema *Cuiabá* apresenta três estrofes em torno do tema das perdas, como se fosse impossível contabilizar o número delas traduzidas pela voz lírica mediante a cidade, um lugar na infância, um local da juventude, ou da vivência adulta. O uso do verbo “perder”, no infinitivo, reforça a falta de posse ou reconhecimento do espaço de uma cidade - a memória que se redefine nas paredes de um quarto,

na mata, nos familiares, e até mesmo nos encontros esquecidos junto ao pertencimento. As perdas sugerem a fragmentação deste eu que reflete sobre “perder uma cidade em cada um que parte,/ em cada um que, em parte, mata/ quando morre.” Se a perda gera uma falta, talvez o que reste seja mesmo o corpo deslocado no mapa, o corpo que constrói uma cidade interna, mas que se sente capaz do gesto, o “pisar” em um espaço onde a vida se recria junto aos passos. Pisar sentindo os pés na “inexata memória”.

TEMPO

Aquilo que possuo e me possui,
e que, se cerco, ergue cercos outros
em torno aos muros fracos, muros poucos,
que ergui; aquilo que constrói e rui
meu corpo; que já traz numa só mão
meu corpo e aquela morte que é a sua
(se cada corpo nasce já com uma),
meu corpo e aqueles beijos que serão
os seus (se morre sempre sem dar todos);
aquilo, ainda, que me tira tudo
e tudo dá a mim; o que procuro,
mas que me encontra sempre e eu não encontro.
Aquilo, enfim, que dá-me o amor de um homem
de pau em riste – e nos apaga os nomes.

(Barreto, 2022, p. 39)

O poema *Tempo* apresenta, em uma única estrofe, um conjunto de versos permeados por assonâncias e aliteraões ao traduzir o ato de construir, desconstruir, reconstruir a noção de tempo, que escapa no ato próprio de possuir. A voz lírica perpassa o corpo outro, no qual as mãos, parte sensorial, gracejam a morte. Do inventário de ações que este corpo poético experimenta, e há sempre o que lhe escapa, o desejo mesmo do “amor de um homem”. O nome e a identidade da voz poética se perdem no encontro dos corpos. Não há identidade que interrompa o desejo. E os corpos se perfazem no “meu corpo;

que já traz numa só mão/ meu corpo e aquela morte que é a sua”.
O corpo desejante do encontro, e de se encontrar, calcula o tempo
na procura de ser, de ser em pleno gozo “Aquilo, enfim, que dá-me o
amor de um homem/de pau em riste – e nos apaga os nomes”.

ODAIR DE MORAIS

DOI: 10.30681/978-85-7911-289-8.9

Por Rosana Rodrigues da Silva



O poeta Elenilson Odair de Moraes nasceu em Cuiabá em 19 de abril de 1982. É formado em Letras e Jornalismo, pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT); cursa o Mestrado Profletras, na Unemat. É professor da rede estadual pública de ensino. Publicou os seguintes livros: *contos comprimidos: tweet story* (2016), pela editora Multifoco, do Rio de Janeiro-RJ; *Instante pictórico* (2016) e *Poesia não acaba nunca* (2023), ambos pela editora Carlini & Caniato, de Cuiabá-MT. Com versos breves, tercetos, em forma de haicais “à brasileira”, o poeta retrata flagrantes da realidade momentânea, recortando cenas da paisagem urbana, com suas vilas, ruas e casas. Na análise da pesquisadora Marta Cocco, a poesia de Odair de Moraes nos oferece para a contemplação um “álbum de vida em êxtase”, com momentos de simplicidade, de abandono, de solidão, de indiferença, retratados por “um sujeito lírico livre e andante”⁹. Ao final do haikai, o poeta assina *Ôda*, encerrando a síntese dos 3 versos, composta no trio com o nome também sintetizado. A forma reduzida do poema não deve ser vista com superficialidade, uma vez que essa forma poética exige que em poucas palavras se expanda um significado, muitas vezes, complexo. De origem japonesa, conforme explica Carlos Ceia, a composição do poema, também conhecida por hokku, haikai ou haikai, funda-se nas relações profundas entre ser humano e natureza; obedecendo à estrutura formal de 17 sílabas ou fonemas¹⁰. Teóricos costumam associar a alternância de

9 COCCO, M. Flagrantes de uma composição: vagar em êxtase. Pós-fácio. In: MORAIS, O. de. **Poesia não acaba nunca**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2023. p. 73-79.

10 CEIA, Carlos. E-dicionários de termos literários. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl>.

sílabas dos versos ao processo cíclico dos fenômenos naturais. No haikai, parte-se da filosofia de que tudo é transitório e que devemos ter consciência das mudanças contínuas da vida que imitam as mudanças das estações do ano. Nos poemas de *Ôda*, a linguagem poética traz a compreensão expandida do cotidiano, alavancadas na atitude contemplativa/reflexiva de cenários simples. A preferência por cenas singelas, conforme apresenta a pesquisadora Simone Padilha (2023, p. 09)¹¹, conduz “o olhar do leitor para o detalhe, o minúsculo, o simples e despretenso, porém majestosamente poético”. A realidade exterior é interseccionada com a descoberta de sentimentos que ganham grandeza no espaço reduzido do poema.

Produção literária

MORAIS, O. de. **Contos comprimidos** (tweet story). Rio de Janeiro: Multifoco, 2016.

MORAIS, O. de. **Instante pictórico**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2023.

MORAIS, O. de. **Poesia não acaba nunca**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2023.

pt/encyclopedia/prefix:h. Acesso em: 20 fev. 2024.

11 PADILHA, S. Apresentação. In: MORAIS, O. de. **Poesia não acaba nunca**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2023. p. 9-10.

banho de balde
debalde tento esquecer
a beldade

(Morais, 2023, p. 16)

A cena do banho de balde é recortada no flagrante do cotidiano, que ressoa a lembrança da beleza daquele instante transitório, porém impossível de esquecer. A aliteração das consoantes oclusivas [b] e [d] entoa um sentido dramático ao ato do banho. Sem fluência, o balde evoca esta lembrança, imagem que ressoa, a beldade que pode ser compreendida como beleza feminina. Em consonância com a forma breve do poema, parte-se da filosofia de que tudo é transitório e que o ser humano deve ter a consciência das mudanças contínuas da existência. O passado ressurgiu na imagem, na tentativa inútil do esquecimento. Assim recordado, o passado é um “tempo que reaparece e que nos espera ao final de cada ciclo” (1984, p. 28), conforme observa Octavio Paz¹². Resta ao sujeito poético a lembrança perene desta pessoa, beldade, presentificada no poema e que o coloca na condição dramática de busca de encerramento de um ciclo.

12 PAZ, O. **Os filhos do barro**: do Romantismo à Vanguarda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

minha cidade natal
 este deserto
 coração em chamas

(Morais, 2023, p. 32)

O poeta presentifica a imagem da cidade natal, apresentada ao leitor na metáfora do “deserto coração em chamas”. A cidade do nascimento, comumente posta em um passado temporal, é vivificada no uso do pronome “este” que a coloca de modo presente e próximo. A proximidade também é sugerida no pronome “minha”, que permite compreender que o poeta se mostra como parte do cenário; singularizando sua expressão única e deixando desvelar sua emoção a um receptor. Ainda que não possa ser confundido com a pessoa do poeta (o chamado autor, “eu biográfico”), a expressão do sujeito lírico revela um sentimento imaginado ou eventualmente sentido, ou mesmo fingido, nas palavras de Fernando Pessoa¹³. A expressão metafórica recupera o semantismo do deserto: despovoado, inóspito e quente. Seu estado de ardência, “em chamas”, intensifica a imagem da região, ao mesmo tempo em que gera uma tensão contrária. O “deserto coração”, já não mais habitável, está em chamas, portanto queima e arde, intuindo a vida, o desejo. A metáfora indica tanto o calor da região mato-grossense, cidade natal do poeta, quanto expressa o espaço em que se deseja ardentemente estar/experenciar. Na técnica da fusão, comum à lírica moderna, do século XX, o poeta funde cidade e coração, acarretando na visão da cidade interiorizada e em estado de ardência. Por meio do recurso à metáfora, o poeta realiza a “transposição daquilo que é objetivo em imagens que não existem em

13 PESSOA, F. Autopsicografia. In: PESSOA, F. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 164-165.

um mundo real” (Friedrich, 1991, p. 87)¹⁴, valendo se da identificação, renunciando meios de conexão (tal como; parecer; igual a). A cidade não “parece”, tampouco “é como se fosse”; ela simplesmente é um “deserto coração em chamas”, denotando todo um sentimento de vazio, desejo e emoção, diante da cidade que nele parece viver.

14 FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

futebol de rua
a lua espetada
na lança do portão

(Morais, 2023, p. 54)

O momento singular de contemplação da lua cheia é posto em um cenário do cotidiano, do qual faz parte o jogo de bola da rua. A marcação temporal, em que se imagina a noite enlutarada, traz o recorte de um quadro em tela, diante do portão do sujeito contemplador. A imagem da lua, inspirada da paisagem romântica de casais enamorados, é desromantizada neste instante em que é tirada do pedestal, para ser objetificada, “bola” espetada, simplificada na cena de bairro, em que se tem o costume do jogo, “futebol de rua”. Nessa desromantização, pode-se entrever também o gracejo de uma brincadeira do poeta que, em uma analogia com o jogo de bola, retrata uma perspectiva cubista da paisagem. Quer seja de forma objetificada ou personificada, a lua ressurgue nos poemas de Ôda, compondo uma imagem de permanência ou de transformação, que são vistas como dois elementos básicos da composição do haikai, segundo a lição de Bashô¹⁵ (Campos, 1977, p. 57). Neste poema, ainda que não possa ser estruturalmente classificado como exemplo do gênero, o sentido da permanência congela o momento contemplado na imagem da lua. Sua força arquetípica pode resgatar o simbolismo da fecundidade da vida, do repouso e recolhimento feminino. “Na mitologia, folclore, contos populares e poesia, este símbolo diz respeito à divindade da mulher e à força fecundadora

15 CAMPOS, H. Haikai: uma homenagem à síntese. In: CAMPOS, H. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 55-62.

da via” (Chevalier; Gheerbrant, 1995, p. 564)¹⁶. Ao encontro desse simbolismo, está o poder da lança, heroica e fálica (Chevalier; Gheerbrant, 1995, p. 535)¹⁷. Na cena pictoricamente sintetizada, desenha-se também a possibilidade de um flagrante erotismo da paisagem noturna, desromantizada e perpetuada no poema.

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

17 *Idem, ibidem*.

campinho de subúrbio _
a bola sobe, silenciosamente,
converte-se em lua

(Morais, 2023, p. 13)

Novamente “bola” e “lua” são postas em uma única imagem. A síntese do poema permite a sobreposição de imagens em que podemos visualizar o duplo em um. A vida noturna, o sonho, o inconsciente, a lua são todos termos que têm parentesco com o domínio misterioso do duplo (Chevalier; Gheerbrant, 1995, p. 565). Bola e lua são transformadas em um cenário único, simbolizando duas facetas da condição humana, presa à realidade do campo do futebol (ordinariamente nomeada campinho) e almejando à conversão em algo grandioso e também inspirador, o sonho de ascensão. A primeira face é reproduzida no jogo, na harmonia imitativa do jogo de bola posta pela repetição do fonema “b” (presente em “subúrbio” e “bola”, “sobe”) que acentuadamente evoca o bloqueio da realidade. Após a batida, vem o silêncio da subida para a conversão em “lua”. Converter-se em lua simboliza uma premiação que engrandece o momento, tornando o “campinho de subúrbio”, antes rebaixado pelo diminutivo, em espaço valorativo no movimento ascendente. Na internalização da cena flagrada, o sentimento humano do menor pode passar a um sentido de potência, por meio da conversão que ressignifica a vida.

a vila no breu _
 a lua na minha rua
 decerto se perdeu

(Morais, 2023, p. 13)

A lua e a vila formam espaços-personagens que se confundem no haikai. A presença da vila, do bairro, da rua são imagens recorrentes na composição dos poemas de Ôda e reiteram a importância do espaço local e seu sentido de pertencimento, do qual o poeta emerge em cenas da vida urbana e cotidiana. A constatação do primeiro verso (“a vila no breu”) é seguida da explicação dos versos seguintes que fecham o haikai: a lua “decerto se perdeu”. As rimas finais entre “breu” e “perdeu”, enriquecida pela morfologia diferente de um substantivo e um verbo, são aproximadas pelo sentido da escuridão. Já a rima entre “lua” e “rua” aproxima o significado da presença/ausência. A lua, posta em movimento, agora totaliza a escuridão; sendo a responsável pelo momento em que o sujeito poético se reconhece perdido. Uma das condições que caracterizam o simbolismo lunar é a privação de luz própria e sua, consequente, submissão ao reflexo da luz solar. Essa condição espectral rege o simbolismo da dependência, por isso também simboliza o primeiro morto, a vida noturna, o inconsciente, o sonho (Chevalier; Gheerbrant, 1995, p. 565)¹⁸. Enquanto reflexo, a lua traduz o domínio do duplo, da outra face, o que nos permite interrogar: Quem se perdeu? A lua ou o sujeito poético?

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

garrafa quebrada...
madrugada, em cacos
brilham as estrelas

(Morais, 2023, p. 27)

A imagem das estrelas no céu forma um cenário que pode adquirir um semantismo duplo. Podemos interpretar a cena como resultado da ação de um desentendimento ou mesmo de uma ação desastrosa, decorrida no período da madrugada, seguida de uma expressão de libertação, em que sujeito poético exterioriza um sentimento angustiante. Contudo, podemos estender o semantismo para a constatação de indiferença, diante de um cenário caótico, em que impera o brilho das estrelas, em oposição aos cacos da garrafa. De todo modo, o poeta sintetiza a visão cubista da paisagem noturna. A realidade presenciada é reordenada pelo olhar lírico que redimensiona juntamente com o céu estrelado a profusão de seus sentimentos em desordem. A poesia, sintetizada deste modo, subtrai a descrição e a narração de um mundo objetivo, a fim de comprimir um universo interior. O poema ilustra o que o crítico Hugo Friedrich afirmou em sua análise da estrutura da lírica moderna: a “poesia sempre teve a liberdade de deslocar, reordenar o real” (1991, p. 75)¹⁹, mediante esta imersão na interioridade do sujeito lírico.

19 FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

trilha remota –
no canto do sabiá
a mesma nota

(Morais, 2023, p. 42)

Neste poema, o sentimento de nostalgia é evidenciado em duas imagens correspondentes: a do sabiá e a do canto. Sabiá, pássaro eternizado na lírica de Gonçalves Dias, romântico saudosista, representa também a figura literária do poeta cantor. Embora ausente no espaço do poema, o sujeito lírico tem sua expressividade estendida na imagem do sabiá. A substituição gramatical da primeira pela terceira pessoa não anula a força do sentimento que pode ser reconhecido na expressão lexical, subjetiva e rimada, que caracteriza a nostalgia: “remota” e “mesma nota”. O sujeito lírico é identificado “na” e “pela” linguagem, em sua forma objetivamente estruturada na paisagem e na forma como o canto do sabiá é interpretado. A trilha, que pode ser compreendida tanto pela sonoridade, quanto pela caminhada, é qualificada como “remota”, o que traduz lembranças de um passado saudoso, por isso no canto do sabiá perpetua, sem alterações, a única nota. Desse modo, o momento atual da trilha revela um tempo passado, rememorado e constante, que se intersecciona com a vida presente.

estalo de folhas
sob o velho pé de manga
leveza da alma

(Moraes, 2023, p. 15)

Neste haikai, vemos uma particularidade do gênero na referência à relação entre natureza e temporalidade. A passagem do tempo, retomada na imagem do “velho pé de manga” e de suas folhas caídas, singulariza o tema das estações do ano associado ao sentimento humano. A estrutura formal do haikai, distribuído em cinco-sete-cinco, sílabas poéticas, está harmonizada com a expressão contemplativa e a leveza do sujeito poético que se sente em paz, neste momento singular de contemplação. No desfolhamento da mangueira, temos o sentimento de internalização da paisagem que conduz o sujeito poético a “sentir a” e “sentir-se na” paisagem, conforme orienta Emil Staiger, acerca dos fundamentos da poesia lírica. As rimas no interior dos versos aproximam “estalo/folhas/velho”, para significar o som das folhas em queda e pisadas, estalando e entoando o ritmo, compondo a harmonia imitativa da passagem do tempo. A árvore, em sua imperiosidade e altivez, como árvore da vida, genealógica, presa ao chão da realidade presente terrena por suas raízes, mas em contato com o aéreo, em sua copa, religa planos entre passado e futuro. Assim o velho pé de manga, enraizado, firme diante do devir, sugere a aprendizagem da resiliência, da sabedoria e da leveza no decorrer da vida.

SOBRE AS ORGANIZADORAS

Marta Helena Cocco

Marta leciona literaturas da língua portuguesa na UNEMAT, na graduação (Câmpus de Tangará da Serra) e pós-graduação (Câmpus de Sinop). É doutora em Letras e Linguística (UFG) e membro do grupo de pesquisa LER(Unemat/Cnpq).

E-mail: marta.cocco@unemat.br

ORCID: 0009-0004-2413-5185

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8858419768775627>

Rosana Rodrigues da Silva

Leciona Literaturas de Língua Portuguesa, na UNEMAT, na graduação (Campus de Sinop-MT) e pós-graduação (PROFLetras e PPGLetras, campus de Sinop). É doutora em Letras (UNESP), membro do grupo de pesquisa GECOLIT (Grupo de Estudos Comparativos de Literatura: tendências identitárias, diálogos regionais e vias discursivas/ Unemat/ Cnpq) e integra o Grupo de Trabalho Leitura e Literatura Infantil e juvenil da ANPOLL.

E-mail: rosana.silva@unemat.br

ORCID: 0000-0002-5946-9124

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9790353169756554>

SOBRE OS AUTORES

Beatriz Valdeviezo Boffo

Professora de língua portuguesa e literatura no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso (IFMT), campus Diamantino. Mestre em Letras pelo Programa de Pós Graduação em Letras (PPGLetras), da UNEMAT, campus de Sinop, e membro do Grupo de Pesquisa Literatura, Leitura e Ensino (UNEMAT/CNPq).

E-mail: boffo.beatriz@unemat.br

ORCID: 0000-0001-5966-7991

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9731390757464634>

Carolina Tito Camarço

Profissional Técnica do Ensino Superior, Agente Universitária da Universidade do Estado de Mato Grosso. É Licenciada em Letras e Mestre em Estudos Literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso. Desenvolve pesquisas na área de Literatura e é membro do Grupo de Pesquisa Literatura, Leitura e Ensino (UNEMAT/CNPq).

E-mail: carolina.tito@unemat.br

ORCID: 0000-0002-5876-4519

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2710065099007242>

Everton Almeida Barbosa

Leciona literaturas da língua portuguesa na UNEMAT, na graduação (Câmpus de Tangará da Serra) e pós-graduação (PPGLetras/Sinop

e PROFLetras/Cácers). É doutor em Estudos Literários (UFMG) e membro do grupo de pesquisa LER(Unemat/Cnpq).

E-mail: everton@unemat.br

ORCID: 0000-0002-5876-4519

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6060846649863286>

Juliana Campos Alvernaz

Professora pesquisadora de Literatura da Universidade Federal do Espírito Santo e doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio. Formada em Letras – Português/Literaturas pela Universidade Federal Fluminense.

E-mail: julianacalvernaz@gmail.com

ORCID: 0000-0003-2615-5556

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8401721335440279>

Lívia Bertges

Atua como professora de Literatura. Docente colaboradora no Programa de Pós-graduação em Ensino (PPGE/UFMT). Pós-doutora em Ensino de Literatura no Programa de Pós-graduação em Ensino (PPGE/UFMT) e doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Mato Grosso (PPGEL/UFMT), com participação no Programa de Doutorado-Sanduiche no Exterior (PDSE/CAPES) na Sorbonne Université (Paris, França). Participa dos grupos de pesquisas Ensino de Literatura e Línguas (GPELL/CNPQ/UFMT) e Semióticas Contemporâneas (SEMIC/CNPQ/UFMT).

E-mail: livia.bertges@gmail.com

ORCID: 0000-0003-0132-3672

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7232076292693714>

O volume 04 da coleção *Nossas vozes, nosso chão* traz à cena nove poetas da literatura contemporânea produzida em Mato Grosso. Denominado *Multitonalidade contemporânea*, reúne uma variedade de estilos, desde poemas que associam o verbal ao não-verbal, passando por poemas curtos que aludem ao haicai, por poemas que subvertem a sintaxe tradicional, a poemas mais longos e narrativos. Destaca-se, além do repertório de imagens que traduzem o regional, temas de cunho existencial, memorialístico e o trabalho com a língua, com a palavra. Assim, não é possível definir as produções contemporâneas com características estáveis, ao contrário, o que as define é justamente a diversidade temática e de expressão. Esta coletânea, iniciada em 2011, tem o objetivo de apresentar parte da produção poética do estado, com comentários de pesquisadores, oferecendo subsídio de leitura para estudantes da educação básica e das universidades, para professores e demais pessoas da comunidade leitora.