

## A PERFORMATIVIDADE E O IMAGINÁRIO ECOPOESIA EM SACIOLOGIA DE GILBERTO MENDONÇA TELES E EDIVAL LOURENÇO

Rosally Brasil Pereira (PUC-GO)<sup>1</sup>

Maria de Fátima Gonçalves Lima (PUC-GOIÁS)<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo desenvolve um estudo sobre as eco poesias de Gilberto Mendonça Teles, em sua obra *Saciologia Goiana* e em *Poesia Reunida* de Edival Lourenço, a partir das teorias do imaginário Gilbert Durand, Bachelard e Maffesoli. Esses artistas da palavra exprimem, por meio de um imaginário performático, o interesse pela ecologia e, transfiguram o tema em forma de arte, por meio de diferentes sistemas de linguagens.

**Palavras-chave:** Imaginário; eco poesia; performático; natureza;

### Saciologia Goiana de Gilberto Mendonça Teles

*Saciologia Goiana*<sup>3</sup> de Gilberto Mendonça Teles é um livro de poemas dividido em quatro partes: I - Prefácio, II - Sombras da Terra, III - Camongo e IV – Antologia, que segundo Maria do Rosário de Moraes Teles, abarca os quatro pontos cardinais da cultura goiana, e ainda, que o título de *Saciologia goiana* provém da montagem de “sociologia” com “Saciologia”, isto é, a história de um Saci saciado com os acontecimentos políticos de Goiás. O poeta escolheu a forma fálica do Saci para dizer/sugerir suas alegrias e descontentamentos com a terra.

Dentre os poemas que fazem parte do livro, destacamos O MATO GROSSO DE GOIÁS que chama a atenção por ser poesia em série em que se divide 1. Século XVIII, 2. Século XIX, 3. Século XX e 4. Atualidade.

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras (PUC-GO), Graduada em Direito (UNIVERSO-GO), Especialização em Literatura Brasileira (UNIVERSO-GO), Especialização em Gestão na Educação Básica (UFJF), Mestranda em Letras, Literatura Crítica Literária (PUC-GO). Contato: rosally.pereira@seduc.go.gov.br.

<sup>2</sup> Profa. Dra. Orientadora da mestranda. Maria de Fátima Gonçalves Lima. Possui graduação em Letras (1985) e Direito pela (PUC/GO) (1987), mestrado em Literatura Brasileira pela UFG (1992), doutorado em Letras (Área de Teoria da Literatura) pela UNESP - São José do Rio Preto (2004) e pós-doutorado pela PUC do Rio de Janeiro (PUC/Rio)(2009) e Pós-doutorado pela PUC São Paulo (2014). É Docente do Curso de Letras da PUC Goiás, Coordenadora do Mestrado em Letras - Literatura e Crítica Literária da PUC Goiás. Tem experiência na área de Letras e Linguagem Jurídica, atuando principalmente nos temas: literatura brasileira, crítica literária e teoria do texto poético. É ensaísta e autora de obras de crítica e Literatura Infante juvenil. É líder de dois Grupos de Estudos Literários. Desenvolve um estudo sobre teoria da linguagem poética e membro efetivo do GT- Teoria do texto poético (ANPOLL). É membro do Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de Goiânia e pertence a várias associações culturais.

CV: <http://lattes.cnpq.br/8056641507047911> [fatimma@terra.com.br](mailto:fatimma@terra.com.br)

<sup>3</sup> - TELES, Gilberto Mendonça. *Saciologia Goiana*

O título O MATO GROSSO DE GOIÁS, se estende aos subtítulos, e se projeta como uma indagação temporal “Como era o Mato de Goiás nos séculos, XVIII, XIX, XX e Atualidade?”

O poema, O MATO GROSSO DE GOIÁS, é composto por nomes substantivos simples e composto, de árvores típica do cerrado goiano, em que o escrito põe em evidência, utilizando o recurso gráfico de palavras em negrito para árvores que estão em caminho de extinção. Recorre, ainda, ao recurso da escrita normal em caixa baixa, para mostrar as árvores que se resguardam de extinção, como o caso de **ANGELIM** e angelim-amargoso. Utiliza também, o recurso gráfico de palavras escritas em *itálico*, na marcação de passagem de tempo dos subtítulos *século XVIII*, *século XIX*, *século XX*, e *Atualidade* que assemelha à ideia de queda, que também está presente nos recursos de pontuação “/” o angelim, por exemplo, algumas de suas espécies desaparecem ao longo dos séculos, o que vai modificando os espaços e a junção de palavras que sugere uma massa que povoa o poema.

Olhando por cima, e no interior do poema, é possível perceber que os substantivos se unem formando uma massa. Uma massa que se modifica no tempo e no espaço do poema, que vai se desgastando no tempo do tempo e no tempo do poema, e que composto por nomes substantivos, se contrapõe aos subtítulos que demarcam tempo.

#### O MATO GROSSO DE GOIÁS

##### I. Século XVIII

**AROEIRA** aroeira-branca / vermelha atambu **ANGICO** angico-baranco / roxo / vermelho **ANGELIM** angelim-amargoso / araroba / coco / doce / pedra / rejado / rose almecegueiro **ARAPUTANGA** açoita-cavalos imburana **CUMBAKU** breu-do-campo **BÁLSAMO** canela **BARAUNA** **COPAIBA** copaiba-branca / vermelha cabrito **CABRIÚVA** carijó cega-machado canjerana **CEDRO** canjica **CAPITÃO-DO-MATO** coração-de-negro canjelim **JENIPAPO/ERO** **INGAZEIRO** ingá-açu ingá-cipó **SARAPA** calumbi chapada casco-danta **GAMELEIRA** **IBIRAPITANGA** cambiú **CARAIBA** faveira golabeira-do-mato embiú embira invira **GONÇALO-ALVES** **IPÊ** ipê-branco / amarelo / roxo / negro **IPÊÚVA** imburuçu **JATOBÁ** leite / vermelho **JACARANDÁ** louro **JACARÉ** mutuqueira moreira macaqueiro limoeiro **MARIA-PRETA** marinhoiro **LANDI** mutambo mandobeira mandiocão nó-de-porco olho-de-cabra **PAU-DE-GOIÁS** pimenta pau-candeia pau-catim **PAU D'ALHO** pau-de-curtição **PEROBA** peroba-rosa **PAU D'ARCO** pau-doco **PAU-D'ÓLEO** pau-de-areia pau-roxo / **FERRO** / rosa / santo pau-de-coíher pau-sassafrás **PIÚVA** pombeiro **PAINEIRA** **PITANGUEIRA** **PIUNA** quina tapororoca **SOBRO** taputá **MOGNO** sapucaia **SUCUPIRA** **TAMBORIL** timbiúva **VINHÁTICO** vequeta **BARRISUDA** guatambu calapó mangabeira **PITANGA** pina catitanga canela-de-velho papiro fruta-de-macaco osso-de-anta catinga-de-cutia pindaíba **GUAPEVA** canela-gomosa farinha-seca **INGÁ-MANSO** roncador sangra-d'água pé-de-branco caixeta **PINHEIRO** orelha-de-burro João-mole **MARFIM** **CABRIÚVA** carvoeiro freixo carnaúba uarirouá guerirová quaritoba gariroba garitoba gueroba **MAÇARANDUBA** árvore-de-preguiça **CASTANHEIRO** **CEREJEIRA** **CARADÁ** guariroba palmito **PIGUEIRA** **TAMARINDO** piteira **J E Q U I T I B Á** mulungu **TAQTUMÁ** **CAJAZEIRA** canil



Essa massa composta de nomes que se organizam no espaço da página do poema, num pluralismo vertical que se encontra num pluralismo horizontal, marca um lugar labiríntico, paradisíaco, paraíso terrestre, sagrado, no qual se evoca Deus. Por outro lado, se a natureza é o sagrado, parece que o profano vai ganhando espaço pelo desaparecimento do sagrado e vai surgindo o profano na página do poema entre o claro e o escuro nas escritas das palavras em seu contraste caixa alta e caixa baixa, como em “**AROEIRA**”; em caixa alta e em caixa baixa a “aroeira-branca”. Semelhante ao regime diurno e noturno citado por Gilbert Durant.

O antropólogo Gilbert Durand, muitas vezes lembrou, ao longo de toda a sua obra, que as figuras dominantes do “regime diurno” do imaginário ocidental eram objetos hirsutos, contundentes, cortantes. Objetos, que tal como o falo, tem a função de penetrar, fustigar e, portanto, dominar uma natureza inerte, passiva, à espera de um herói fecundador. MAFFESOLI (2010, p. 59)

O regime diurno da imagem é colocado por Gilbert Durand como “regime das matérias luminosas, visuais e das técnicas de separação e de purificação, das quais as armas (flechas ou gládio) são símbolos frequentes” (PITTA, 2005, p. 26). Nesse aspecto, é possível perceber as palavras em escrita normal, como luminosas que trazem a imagem de uma natureza ainda viva “aroeira-branca” e convergem para uma potência de sobrevivência da natureza.

Estas imagens de palavras luminosas, que aqui chamamos de palavras em escrita normal, justificada pela escolha do recurso gráfico da escrita, a fonte, também parecem apresentar uma estrutura heroica do imaginário, a luta da palavra em branco para não chegar ao estágio de negrito, a luta da ecologia pela sobrevivência diante da degradação da natureza, é uma questão de heroísmo, “uma vitória sobre o destino e sobre a morte”, no dizer de (PITTA, 2005, p. 26).

Neste mesmo regime, observa-se também o recurso da grafia, na separação de sílabas como em “açoita-cavalos im-burana” a imagem da imagem “árvore” em “açoita-cavalos im-burana” parece estar como em final da fila, sem espaço para continuar no espaço da próxima página, na série século XIX, em que a palavra “açoita-cavalos im-burana” não aparece.

O regime noturno da imagem “vai se empenhar em fundir e harmonizar” (PITTA, 2005, p. 29), assim como a origem de um novo pensamento que surge a partir das imagens, de palavras em negrito, que conduzem o leitor receptor a um imaginário de



profundidade, de descida interior, transformando a morte da natureza, em momento de reflexão e mudança.

O escuro, regime caracterizado pela noite, que unifica pela conciliação, que também expressa angústia de **símbolos nictomórficos** relativos à situação de trevas, que induz à decadência, relação que se estende no poema O MATO GROSSO DE GOIÁS, em que as árvores em formas de palavras visuais, em negrito, caminham para o declínio de sua existência, enquanto ser ecológico.

“A natureza, então, não é mais um objeto inerte a representar e, depois, a explorar, mas sim uma surrealidade vivente. Aqui estamos no cerne da solidariedade orgânica própria da sensibilidade ecológica”. MAFFESOLI (2010, p. 80). Essa sensibilidade ecológica é montada a partir de um imaginário que se constrói no poema O MATO GROSSO DE GOIÁS, em que a natureza, em escuro, grita por sobrevivência e a natureza, em claro, tenta se manter em equilíbrio.

O imaginário, segundo Gilbert Durand é explanado a partir da ideia de palavras organizadas em conjunto e imagens que representam o pensamento do homem:

O imaginário – isto é, o conjunto de imagens e de relações de imagens que constitui o capital pensado do “homo sapiens” – nos aparece como o grande denominador fundamental onde vêm se arrumar (ranger) todos os procedimentos do espírito humano. (DURAND, 1999)

Nesta definição, as palavras se organizam em conjuntos, como uma constelação de imagens que se expressam e revelam o pensamento e o comportamento do homem carregado de sua cultura e seu contexto histórico-sócio-afetivo. E ainda, apresenta o imaginário como norma fundamental como um fenômeno sem pouca importância e sem significado: “O imaginário(...) é a norma fundamental (...) perto da qual, a contínua flutuação do progresso científico aparece como um fenômeno anódino e sem significado” (DURAND,1999). E também, como essência do espírito, o imaginário é visto como “esforço do ser para erguer uma esperança viva diante e contra o mundo objetivo da morte” (DURAND,1999). Essa essência do espírito, parece povoar o mundo imaginário do poema O MATO GROSSO DE GOIÁS, em que a imagem de árvores que vão se perdendo parecem levantar um esforço de vida, como esperança viva contra a queda, a morte e a degradação. Nesse sentido, essa ecopoesia traz um questionamento sobre a situação da ecologia, mostrando, como exemplo, a situação ecológica no século XVII, XIX, XX e Atualidade.



A ecopoesia é a ecologia presente na elasticidade da imagem poética artística. Essa ecologia é presente na obra *Saciologia*, de Gilberto Mendonça Teles, que explora esse mundo da ecologia, por meio de temas relacionados com a natureza, como no poema *O MATO GROSSO DE GOIÁS*. É um espaço para as questões ambientais no mundo das artes e em específico nas poesias de Gilberto Mendonça Teles, em *O MATO GROSSO DE GOIÁS*, no primeiro movimento, intitulado *Século XVIII*, as palavras-substantivas se dispõem de forma compacta, perfazendo a totalidade da página, em substantivos simples e composto. Ao confrontar as palavras em caixa alta ou baixa, o poeta ressalta a quantidade de madeiras de lei e de madeiras brancas, misturadas, consoante a harmonia cósmica em que está inserta na natureza. Também no poema, a imaginação em oposição à razão ganha visibilidade em mostrar, a cada passo da leitura, a ausência de árvores ao longo dos séculos, até os tempos atuais. O Grosso do Mato de Goiás, já não é tão grosso e vai se esvaecendo, sugerindo imagem de árvores em extinção como queda para a morte.

Essas imagens se convergem em imagens de queda, árvores visualizadas em negritos, que caem para a morte, passando de um estágio de raridade para o estágio de esquecimento, de vida a morte, também como um processo de saturação e dominação, o limite da própria existência do verde.

Segundo MAFFESOLI (2010, p. 71) “Saturação e dominação. São essas as duas características do mito do Progresso. São essas as raízes do paradigma moderno. A natureza torna-se um “ob-jeto” (o que é colocado a nossa frente)”. Objeto que ao homem é destinado, assim como no Édem que é dado ao homem para cultivar, “Não se deve esquecer, que depois da separação inicial, o jardim do Éden é dado ao homem para cultivar (Gênesis 2,15). O homem deve dominar a terra. Ele tem a posse da fauna e da flora. Essencialmente, é movido por uma lógica da dominação.” MAFFESOLI (2010, p. 70). Esse cultivar se apresenta, na dialética dos recursos visuais da imagem dominantes de palavras, escritas em negrito, em caixa alta, em claro e em caixa baixa, bem como, no tipo da fonte de algumas palavras, que se deixam espaçadas como em **J E Q U I T I B A** que principia uma sugestão de desaparecimento, já no final do século XVIII.

Nesse cultivar, parece também saturar a existência de certas espécies, e levar uma solução para conter a degradação, segundo MAFFESOLI (2010, p. 71): “Saturação e dominação. São essas as duas características do mito do Progresso e São essas as raízes do paradigma moderno. A natureza torna-se um “ob-jeto” (o que é colocado a nossa

frente) ” objeto de dominação do homem, dominar também é cuidar, é ter autoridade e perceber sua sensibilidade em viver.

Sensibilidade que está enraizada no próprio homem, quando o homem mata a natureza mata a si próprio, a sua fome, a sua proteção ribeirinha, o seu ar puro, a sua alimentação, a sua subsistência. Se apresenta como arquétipo da sensibilidade, um deus enraizado, o “Arquétipo da sensibilidade ecológica, Dionísio tem a gleba a seus pés. Ele sabe tirar proveito do que se apresenta e das frutas ofertadas por este mundo, aqui e agora. Pôde-se qualificar essa figura emblemática de divindade arbustiva. Um deus enraizado.” MAFFESOLI (2010, p. 64) como um rizoma, teoria filosófica de Gilles Deleuze, em que a noção de rizoma foi adotada a partir da estrutura de algumas plantas, em que os brotos podem ramificar-se em qualquer ponto, assim como engrossar e transformar-se em um bulbo ou tubérculo. Tirar proveito dionisíaco nesse caso, é manter uma relação do homem com a natureza e interagir, se modificar e chegar a uma estabilidade sensível, sem chegar aos espaços vazios apresentado no poema. Pois, a cada espaço de tempo as imagens substantivadas vão dando lugar a outras imagens. Imagens do espaço vazio que vão se formando caminhos criados por uma força centrífuga.

Essa força centrífuga é percebida no negrito das palavras, quando a palavra deixa de estar em claro e passa a negrito, e seu próximo passo é ser levado para fora do poema, somem como a imaginação de que desestabiliza a ecologia. São expelidos por esta força centrífuga na passagem do final do século XVIII, para o século XIX.

### 2. Século XIX

<b>AROEIRA</b>	aroeira-de-bugre/de-campo	<b>ANGICO</b>	limburana
	angelim-de-espirinho / de-folha-larga		almecegueiro
<b>CUMBARU</b>	barabatimão	<b>BÁLSAMO</b>	açaita-cavalo
cajica	<b>CABRIÚVA</b>	carijó	<b>CEDRO</b> coração-de-negro
cáparrosa-do-campo		<b>INGAZEIRO</b>	<b>JENIPEIRO</b>
<b>GARAPA</b>	calumbi	faveira	<b>CAPITÃO-DO-MATO</b> cangelim
<b>CARAIBA</b>	golabelra-do-mato	<b>CAMELEIRA</b>	<b>GONÇALO-ALVES</b>
embú	embira	<b>IPÊ</b>	ipê-branco/amarelo/roxo/negro
peúva	imburiçu	<b>JATOBÁ</b>	mutuqueira louro
moreira	<b>JACARANDÁ</b>	macaqueiro	<b>MARIA-PRETA</b>
marinheiro	<b>PAU-D'ARCO</b>	mandobela	<b>PAU-D'ALHO</b>
mandiocão		nô-de-porco	olho-de-cabra
<b>PAU-DE-GOIÁS</b>	pau-candela	pau-de-areia	pau-de-colher
pau-roxo / FERRO / rosa / santo		pombeiro	<b>PAINEIRA</b>
piôma	pitangueira	piôba	<b>PEROBA</b> obro seputá
<b>SUCUPIRA</b>	tapororoca	sapuceia	<b>TAMBORIL</b>
<b>VINHÁTICO</b>	<b>BARRIGUDA</b>	mangabeira	timbiúva
guarirova	guariroba	gariroba	gariroba
capitanga	canôla-de-velho	colapó	fruta-de-macaco
osso-de-santa		catinga-de-curia	pidalba
farinha-seca	<b>JEQUITIBÁ</b>	pé-de-pato-branco	orelha-de-burro
sangra-d'água	<b>MARRIM</b>	<b>CABRIÚNA</b>	joão-mole
freixo	papiro	pinheiro	carvoeiro
árvore-da-preguiça	çarandá	<b>CERJEIRA</b>	guariroba

O movimento centrífugo continua na passagem para o segundo segmento, Século XIX. Podemos observar que as palavras imagens rareiam o espaço da página. As madeiras de lei escasseiam, sendo substituídas por madeiras secundárias e por espaços brancos que, nestas circunstâncias, além de instaurar o poético, porque inscritos no texto e marcados por ele, passam a veicular a concreta semântica da negatividade à proporção que substancializa o estado de vazio das florestas que outra coisa não é que a própria devastação. E o uso da caixa alta ou baixa se refere às árvores menores, tanto em tamanho, quanto em qualidade e as transformações que passam a mata, em sua degração.

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



Finalmente, na última parte do poema, as madeiras de lei praticamente desaparecem. Das 55 que figuravam no primeiro movimento, só restam 5. As madeiras nobres e as brancas, totalmente extintas ao final do poema, são substituídas por plantações de cereais, que, em grosso modo não consta árvore alguma. Além de realçar a palavra queimada, transformando o poema em chamas e, à medida que os fonemas vão desaparecendo, reduzindo-o em cinzas. Da mesma forma a palavra ZERO se interliga aos

espaços em branco que se materializam e aceleram, de forma ideogrâmica, o ritmo da destruição.

4. Atualidade

babaçu	babaca	baouri	capim-branco	capim
sempre-verde	capim-bananeirinha	capim-meloso	AROEIRA	
capim-jaraguá	atingueiro-roxo	pau-terra		
capim-gordura	TAMBORIL	capim-membeca		
capim-colonião	capim-brachiaria	PAU D'ARCO		
lobeira	pequizeiro	araticum	cortiça	
caposirão	capim-bengo	capim-pube	SUCUPRA	
faveira	capim-navalha	lixeira	fedegoso	
mangabeira	aroeirinha	guariroba	JATOBÁ	
arroz	feijão	milho	arroz	feijão
soja	soja	soja	soja	soja
guariroba	guariroba	guariroba	guariroba	guariroba
derru	beda	derru	beda	derru
bedu	bedu	bedu	bedu	bedu
col	ara	col	ara	col
ara	ara	ara	ara	ara
le	nha	le	nha	le
nha	nha	nha	nha	nha
queimada	qu'imada	q'im'd	q'm'a'a	quél'm'ada
aceiro	aceiro	aceiro	aceiro	aceiro
				A ZERO

- 66 -

Na série atualidade se posta na página do poema, parece estar em um espaço de não mais floresta, mas de algumas plantações que estão em poda, em corte e em chamas.

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

E nisto, a palavra imagem se apresenta como em labaredas de chamas que consome a natureza e na força centrífuga se metamorfoseia em imagem “aceiro” como eliminação de vegetação, a zero, a nada.

### Habeas Lenhus de Edival Lourenço

Essa série do poema O MATO GROSSO DE GOIÁS mantém traços de ecopoesia que se encontra na poesia *Habeas Lenhus*, de Edival Lourenço. A obra *Poesias Reunidas* de Edival Lourenço, está dividida nos títulos: Poesia reunida, Pela alvorada dos nirvanas, A caligrafia das heras, Enganos do Carbono, Estação do Cio, Coisa incoesa, As vias do

voos. Dentre essas poesias, destacamos *Habeas Lenhus*, pela característica de ecopoesia, que está presente no poema.

*Habeas lenhus*, em latim, assim como *habeas corpus*, significa, de acordo com o dicionário em latim<sup>4</sup>: “Que tenhas o corpo. Meio extraordinário de garantir e proteger com presteza todo aquele que sofre violência ou ameaça de constrangimento ilegal na sua liberdade de locomoção, por parte de qualquer autoridade legítima”. O título já é uma garantia à sobrevivência do pé de acácia.

O poema apresenta semelhante a estrutura de uma sentença: o relatório, a fundamentação e o dispositivo. Desta forma, percebe-se um espaço rizomático em que a sentença se assemelha a uma raiz que desliza entre o requerente, ao secretário, ao requerido, às testemunhas e ao juiz.

### Habeas Lenhus

Foi decretada a sentença:  
será derrubado o pé de acácia

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

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

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

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

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

Nesse poema *Habeas Lenhus*, a natureza parece mostrar sua relação com o homem, e a visão do homem em relação à natureza, “A natureza não é mais um parceiro com que se pode jogar, parceiro que convém respeitar, mas sim um objeto à mercê de exploradores

---

<sup>4</sup> - Dicionário em Latim on line. Disponível em: < <https://www.dicionariodelatim.com.br/habeas-corpus/> >  
Acesso em: 22/09/2017



que pode ser violentado à vontade. Dominar, domesticar, possuir, se se retomam as ocorrências cartesianas, constituem, então, o inconsciente coletivo moderno. ” MAFFESOLI (2010, p. 72), não é mais um parceiro visível a partir das atitudes do homem e reação da natureza, do documento à sentença “Foi decretada a sentença: será derrubado o pé de acácia”

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

A interlocução da árvore com o homem aproximada a partir da raiz que sai, ganha espaço, entra no espaço do homem como um rizoma de haste subterrâneo que DELEUZE<sup>5</sup> explora em seus estudos sobre o rizoma:

Plantas com raiz ou radícula podem ser rizomórficas num outro sentido inteiramente diferente: é uma questão de saber se a botânica, em sua especificidade, não seria inteiramente rizomórfica. Até animais o são, sob sua forma matilha; ratos são rizomas. As tocas o são, com todas suas funções de hábitat, de provisão, de deslocamento, de evasão e de ruptura. O rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos. Há rizoma quando os ratos deslizam uns sobre os outros. Há o melhor e o pior no rizoma; a batata e a grama, a erva daninha. (Gilles Deleuze e Félix Guattari,1995, vol.1 p. 2)

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

---

<sup>5</sup> - Gilles Deleuze e Félix Guattari. Introdução: Rizoma./ Texto extraído de Mil Platôs (Capitalismo e Esquizofrenia) Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa.Vol. 1. Editora 34, 1ª Ed.1995.p.2

E deslizando para a quarta estrofe, ponderada pela impugnação, ainda das fundamentações que parecem ganhar espaço rizomático. Aponta mais suspeitas e evidencia as acusações e fundamentações: “este pé de acácia tem suas tretas”

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

A sexta estrofe apresenta a decisão numa ecolinguagem se mostra convencida que diante tamanha força e beleza as teses desenvolveram para poupá-la “Ante o ecofloral argumento /há pensamento em poupá-lo/pelo menos até o fim da estação. Até que venha outro recurso o pé de acácia merece viver.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Dicionário em Latim on line. Disponível em: <  
<https://www.dicionariodelatim.com.br/habeas-corporus/>> Acesso em: 22/09/2017

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

\_\_\_\_\_. *Campos do Imaginário*/trad.Maria João Batalha Reis.Coleção Teoria das Artes e Literatura.Instituto Piaget, 1996.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica Moderna*; da metade do século XIX a meados do século XX.Trad. Marise M. Curiori. SãoPaulo: Duas Cidades, 1978.

GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance*. Trad.Jefferson Luiz Camargo. Martins Fontes, 2006



LEFEBVE, Maurice Jean. *Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa*. Coimbra: Livraria Almeida, 1980.

LOURENÇO, Edival. *Poesia Reunida*. São Paulo, Editora Ex Machina.2014.

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

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. Col. Logos. Trad.de Olga Savary (p.15).

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

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

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

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

TELES, Gilberto Mendonça. *Sociologia goiana*. 8ª. ed. Goiânia: Kelps, 2016

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

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