SINARA DAL MAGRO

NOMADISMO NA POÉTICA DE MARILZA RIBEIRO

a caminhada para o contemporâneo

... E andarei pelos caminhos do mundo,
como alguém que busca encontrar
o segrêdo das coisas
contido no fundo das paisagens.

... Andarei só
com meu olhar tocando nas folhagens
e sentindo o abraço do vento
que vem de longe
trazendo rostos e vozes consigo.

... E andarei cantando
com os sons e os ritmos de outras terras,
cantando o amor e a liberdade,
sonhando com sonhos puros
e madrugadas felizes.

... E andarei pisando
sobre pedras anônimas,
enquanto árvores desconhecidas
passarão por mim
com seus galhos cansados ou floridos
para saudar-me com o seu silencio,
com suas côres,
com os seus gestos indefiníveis
O pó, as nuvens, os meus passos
serão sinais de vida e movimento
na paisagem nua.

... E seguirei sempre,
conhecendo e sentindo a vida
e as mensagens trazidas pelo sol
no rosto de cada manhã...

UNEMAT
Universidade do Estado de Mato Grosso
Carlos Alberto Reyes Maldonado
EDITORA UNEMAT

SINARA DAL MAGRO

NOMADISMO NA POÉTICA DE MARILZA RIBEIRO

A CAMINHADA PARA O CONTEMPORÂNEO

UNEMAT
Universidade do Estado de Mato Grosso
Carlos Alberto Reyes Maldonado

EDITORA UNEMAT

Cáceres - MT

2022

PRODUÇÃO EDITORIAL
EDITORA UNEMAT 2022

Copyright do autor, 2022.
A reprodução não autorizada desta publicação, por qualquer meio, seja total ou parcial, constitui violação da Lei nº 9.610/98.

Editora: Maria José Landivar de Figueiredo Barbosa
Capa: Pedro Henrique Romeiro Ferreira
Diagramação: Pedro Henrique Romeiro Ferreira

M212n Magro, Sinara Dal.
Nomadismo na poética de Marilza Ribeiro: a caminhada para o contemporâneo / Sinara Dal Magro. – Cáceres: UNEMAT Editora, 2022.
98 p. ; il. color.

ISBN 978-65-86866-88-9

1. Poética. 2. Poesia Contemporânea. 3. Nomadismo. 4. Imaginário. 5. Marilza Ribeiro (1932-2022). I. Título. II. Título: a caminhada para o contemporâneo.

CDU 821.134.3(817.2).09-1

Ficha catalográfica elaborada pelo bibliotecário Luiz Kenji Umeno Alencar - CRB1 2037.

UNEMAT
Universidade do Estado de Mato Grosso
Carlos Alberto Reyes Maldonado

Reitor
Rodrigo Bruno Zanin

Vice-reitora
Nilce Maria da Silva

EDITORA UNEMAT

Conselho Editorial
Presidente
Maria José Landivar de Figueiredo Barbosa

Conselheiros
Judite de Azevedo do Carmo • Ana Maria de Lima • Maria Aparecida Pereira Pierangeli • Célia Regina Araújo Soares Lopes • Milena Borges de Moraes • Ivete Cevallos • Jussara de Araújo Gonçalves • Denise da Costa Boamorte Cortela • Teldo Anderson da Silva Pereira - • Carla Monteiro de Souza - • Wagner Martins Santana Sampaio • Fabiano Rodrigues de Melo

Suplentes
Graciela Constantino • Maria Cristina Martins de Figueiredo Bacovis • João Aguilar Massaroto • Ricardo keich Umetsu • Nilce Maria da Silva - • Sérgio Santos Silva Filho • André Luiz Nonato Ferraz • Karina Nonato Mocheuti

Av. Tancredo Neves, 1095 – Cavalhada III – Cáceres-MT – CEP 78217-900 –
Fone: (65) 3221-0023 – editora@unemat.br – www.unemat.br

UNEMAT
Universidade do Estado de Mato Grosso
Carlos Alberto Reyes Maldonado

EDITORA
UNEMAT

Dedico este livro à minha irmã Silvia (*in memoriam*),
por todo exemplo e incentivo ao mundo da leitura.

PREFÁCIO

Escrever estas poucas linhas que antecedem a leitura deste livro é extremamente significativo e enchem-me de alegria, visto que a autora é alguém por quem tenho imensa consideração e também pelo fato da obra analisar os poemas de uma grande escritora mato-grossense.

Neste ano de 2022 o estado de Mato Grosso e todos os apreciadores de poesia perderam uma grande escritora, Marilza Ribeiro, sendo ela cuiabana nata e uma exímia representante da escrita feminina literária do estado. Suas obras agregam um inestimável valor e abrangem as temáticas sociais, eróticas e míticas. Diante da importância sociocultural das produções de Marilza, o presente estudo se configura em um relevante trabalho de análise e valorização da literatura produzida no estado, aqui representada pela memorável poeta.

Podemos observar na leitura desse livro uma representação de quão extraordinária era a escrita de Marilza Ribeiro, demostrando a evolução estilística da escritora, a movimentação nômade presente em seu conjunto de obras e a completude de seus poemas, tanto pela composição habilidosa com que expressa sua sensibilidade poética quanto pelas imagens formadas por ela.

Boa leitura.

Elizandra Hoffmann[1]

[1] Possui graduação em Licenciatura Plena em Letras pela Universidade do Estado de Mato Grosso (2014), Especialização em Metodologia do Ensino da Língua Portuguesa e Inglesa pela Universidade Cândido Mendes (2016), Mestrado em Linguística pela Universidade do Estado de Mato Grosso (2019) e Doutorando em Linguística pela Universidade do Estado de Mato Grosso, em andamento (2021 - 2024).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 7

A POÉTICA DE MARILZA RIBEIRO 10

Cenários da Escrita Marilzeana 10

Poesia e Nomadismo: estudo das representações coletivas 24

AS ESTRUTURAS DO IMAGINÁRIO 36

Decifrando a Linguagem do Imaginário 36

Imagens Obsedantes: mitema da movimentação 42

NOMADISMO NA POESIA DA AUTORA 64

Ancestralidade Nômade Mato-grossense 64

A Busca Mística da Religação 77

CONCLUSÃO 92

REFERÊNCIAS 96

INTRODUÇÃO

Este estudo analisa o nomadismo presente nas imagens poéticas do conjunto de obras da escritora mato-grossense Marilza Ribeiro, a fim de compreender como a composição dessas imagens representa o imaginário simbólico contemporâneo. Autora de destaque da escrita literária feminina do Estado de Mato Grosso, a poeta tem ampla produção, o que nos impulsiona a lançar um olhar sobre seu trajeto de escrita e suas relações com o tema nomadismo na contemporaneidade que, em primeira análise, está presente em todas as suas publicações.

A poética da autora faz parte de diversos estudos fomentados nas academias. Temos, por exemplo, a obra **Sociedade e Erotismo** (2006), de Célia Maria Domingues da Rocha Reis, que publicou um estudo estilístico das produções de Marilza Ribeiro, datadas até 2006, considerando os temas do social, erótico e mítico. Há ainda teses, dissertações e artigos que circulam nas universidades e têm como objeto as produções da poeta; tais pesquisas são apresentadas no capítulo inicial.

Nesse contexto, este trabalho, originalmente dissertação de mestrado[2], tem como objetivo a investigação do elemento nômade nas imagens poéticas na escrita de Marilza, acreditando que essas são partes do imaginário que a autora apresenta no campo de simbolização do literário, na medida em que expressa não somente um sentimento individual, mas a subjetividade partilhada pelo inconsciente coletivo do ser humano. Almejamos, portanto, investigar o tema nomadismo presente no conjunto de obras da autora, a fim de entender como sua poesia cristaliza esse sentimento da atualidade. Pelo levantamento de esquemas de movimentação identificados nos poemas da escritora, buscamos reconhecer os ideais nômades compartilhados nas diferentes temáticas.

Para tratarmos do nomadismo como característica presente na sociedade pós-moderna, trazemos os estudos de Michel Maffesoli, sociólogo francês que discute o tema e defende sua abordagem "como um elemento central para compreender a constituição da vida social" (2001, p. 147), uma espécie de paradoxo entre a segurança do lar e a atração pela aventura. Para o teórico, o nomadismo representa a ausência de estabilidade que cerca a dinâmica social contemporânea e reflete a necessidade humana de realização e reencantamento do mundo. Para compreender como o tema se cristaliza em poesia, buscamos como base teórica os estudos desenvolvidos por Octavio Paz, em sua abordagem da imagem poética enquanto campos de pesquisa consoantes a um espelho dos pensamentos humanos.

Dessa forma, referenciamos as composições poéticas como apresentação do real, visto que, diferente de uma descrição ou percepção plural de determinado objeto (o que é possível a todos nós), o poeta não o descreve, mas coloca-o a nossa frente (PAZ, 2015, p. 46), o que possibilita a compreensão da poética como um instrumento de identificação sobre as verdades humanas e uma maneira de representação do imaginário coletivo.

[2] Dissertação apresentada para a obtenção do título Mestre em Letras, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Univesidade do Estado de Mato Grosso - Campus Sinop. Orientada pela professora Dra. Rosana Rodrigues da Silva.

Recorremos também a Alfredo Bosi, que discute a poesia enquanto força que resiste ao mundo do capital, religando-se ao simbólico. Theodor W. Adorno, por sua vez, auxilia-nos a pensar na lírica como um discurso que está na contracorrente da sociedade. Acreditando, assim como Ana Maria Lisboa de Mello, que a função essencial da linguagem é a simbolização, recorremos a Gilbert Durand e Luc Benoist, para compreensão da teoria do imaginário e investigação dos gestos como características reveladoras do ser humano, capaz de tornar-se símbolo de uma mística inconsciente.

Acessamos os estudos da psicologia analítica de Carl Gustav Jung e suas acepções sobre mito, arquétipos e inconsciente coletivo. Como ideia de arquétipo, Jung defende as formas existentes na psique humana presentes em diferentes épocas e culturas, como imagens universais que existem desde os tempos primórdios e, portanto, não dependem das vivências pessoais. Devido a esse caráter autônomo e preexistente, os arquétipos são conteúdos do inconsciente coletivo. Diferentemente desse, o inconsciente pessoal tem sua existência decorrente da experiência individual, uma vez que, segundo Jung, o "inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e, no entanto, desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos" (2014, p. 89).

Quanto ao imaginário humano, tomamos algumas concepções de Gilbert Durand (2002, p. 18) que, a partir dos conceitos de arquétipos e inconsciente coletivo de Jung, define o imaginário como "o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens*". Com relação aos símbolos, partimos da afirmação de Durand (2002, p. 31), de que esse é de domínio de "uma semântica especial, o que quer dizer que possui algo mais que um sentido artificialmente dado e detém um essencial e espontâneo poder de repercussão". Identificadas as imagens recorrentes nos poemas, buscamos associá-las aos gestos, esquemas, arquétipos e símbolos, que, por sua vez, relacionam-se com os regimes diurno e noturno, formando construções simbólicas voltadas a superar ou aceitar a angústia humana diante da morte e da passagem do tempo.

No capítulo inicial, retratamos o panorama histórico e literário da produção marilzeana, apresentando poemas de cada uma de suas obras, a fim de relacionar a escrita com sua trajetória estilística, desde 1973, data de seu primeiro lançamento, até 2016, data que remete ao seu último livro publicado. A organização desse cenário contextualizado confirma o amadurecimento contemplado no percurso de escrita da poeta.

A imagem poética como fonte de estudo das condições humanas será também discutida nesse ponto do trabalho, seguindo fundamentos teóricos essenciais para tal abordagem, como Alfredo Bosi, Mikel Duffrene, Octavio Paz, Theodor W. Adorno, dentre outros. Na sequência, o nomadismo será apresentado conforme pesquisadores abordam o tema, sendo o filósofo Michel Maffesoli seu principal representante.

No capítulo dois, tratamos da linguagem do imaginário junto a teóricos que fundamentam seus estudos, bem como os elementos que a compõe (arquétipos, símbolos, mitos e imagens); na sequência, realizamos a investigação dos esquemas recorrentes de movimentação presentes nas obras da autora. Com análise de poemas que trazem diferentes temáticas e em diferentes obras,

vamos relacionar as ideias de transitoriedade neles identificadas. O trabalho das imagens poéticas abordadas é ancorado no estudo gráfico-visual e unidade semântica de cada poema, bem como na identificação da simbologia e das expressões gestuais do eu lírico.

Na sequência, levantamos questões históricas que norteiam a formação cultural de Mato Grosso e a consequente herança de ideais nômades fixados no imaginário coletivo da população local. Para tal, serão abordados teóricos que tratam da história oficial e não oficial de constituição do Estado, e ainda, poemas que reproduzem esse conjunto de imagens compartilhado.

Em nosso último capítulo, abordamos o nomadismo em sua modulação de busca mística da religação, utilizando como base de análise os poemas marilzeanos que apresentam tal imagem poética. Neles, encontramos o tema da procura como uma tentativa de reapropriação de identidade, assim como um ideal comunitário em que há valorização do Outro, associada à necessidade de sentir-se parte da coletividade e, por empatia, partilhar os mesmos anseios. Relaciona-se também à religação, os valores humanistas que prezam pela apreciação do tempo presente e evolução espiritual. Na soma das modulações do nomadismo e suas referências na poesia de Marilza Ribeiro constatamos, no conjunto das imagens poéticas, a reatualização do mito dionisíaco no imaginário contemporâneo.

1

A POÉTICA DE MARILZA RIBEIRO

Marilza Ribeiro tem se tornado referência na literatura contemporânea de autoria feminina do Estado de Mato Grosso. Com oito obras publicadas, sua poética é pesquisada e fomentada nas instituições acadêmicas da região, por diferentes olhares, como a mitocrítica, o erotismo e a crítica social. A trajetória pessoal e profissional da poeta confirma a consciência crítica e humanizadora que expressa na valorização das diferentes culturas e na denúncia dos desvios morais que acometem a sociedade. Assim, apresentamos suas obras e contextos de produção, evidenciando as características mais marcantes de cada uma delas, a fim de conhecermos e registrarmos a caminhada da escrita marilzeana no conjunto de livros tornados públicos até o momento.

Cenários da Escrita Marilzeana

As atividades cultural e literária sempre estiveram presentes na capital cuiabana. Um dos fatores que contribuíram para isso foi a exploração de minérios na região, o que colaborou para que o município ocupasse o quarto lugar de mais populoso do país, em meados do século XVIII, e seu destaque nas manifestações teatrais, o que que lhe rendeu o reconhecimento de ser a capitania que mais se destacou nessa atividade em todo o Brasil colônia (MAGALHÃES, 2001, p. 30). A figura da mulher, porém, começou a aparecer nas manifestações culturais do Estado somente em meados do século XIX, que até então contava com os homens para desempenhar os papéis femininos nas representações artísticas.

Quanto à escrita, apenas nas décadas de 1960 e 1970 é que o Estado passa a ter representantes mulheres. Na poesia, ganham destaque Amália Verlangiere, Marilza Ribeiro, Lucinda Persona, Luciene Carvalho e Marta Helena Cocco, conforme destaca a pesquisadora Marli Terezinha Walker (2013), em sua tese intitulada **Ruptura e Continuidade em Três Séculos de Poesia Feminina em Mato Grosso**.

Como vemos, Marilza Ribeiro é um dos destaques da literatura mato-grossense produzida por mulheres, o que é atestado também nos trabalhos de importantes pesquisadoras do gênero em Mato Grosso, tais como Hilda Magalhães (2001) e Yasmin Nadaf (2004). Sendo uma das pesquisadoras que possui obra publicada sobre a escrita de autoria feminina do Estado, Nadaf destaca em sua pesquisa os nomes de Marilza Ribeiro, Lucinda Persona e Luciene Carvalho na poesia da segunda metade do século XX. Para Nadaf, essas poetas “definem-se por uma estética própria, individual, de tendências estruturais e temáticas variadas.” (NADAF, 2004, p. 116). Em sua pesquisa sobre o panorama literário de Mato Grosso, Hilda Magalhães conclui:

> Sintetizando as ideias aqui expostas, podemos afirmar que a literatura mato-grossense nasce sob os auspícios do compromisso com os aspectos regionais e, com o tempo, amplia o seu leque de interesse, passando a operacionalizar não apenas os elementos de natureza regional, mas também universais, seja em termos conteudísticos, como se verifica na poesia de Marilza Ribeiro. (MAGALHÃES, 2001, p. 313)

Dessa forma, reconhecendo na escrita poética de Marilza Ribeiro a força representativa da poesia que extrapola barreiras, e, situados em seu contexto histórico, apresentaremos um pouco da biografia e do conjunto de obras dessa escritora. Não queremos, contudo, tratar do poeta antes do poema e em posse de aspectos pessoais da vida da escritora, dar sentido às suas obras ou criações artísticas, ao contrário, compreendemos que "o poema é verdadeiro" e vem antes do poeta, ou seja, a imagem do poema "nos doa o ser do poeta, não nos instrui sobre o estado poético ou as circunstâncias psicológicas da criação", como nos explica Mikel Dufrenne (1969, p. 120). Em outras palavras, buscamos informações sobre a poeta, a fim de fomentar nossos estudos e contextualizar suas criações.

A poeta Marilza Ribeiro (1934-2022), nascida em Cuiabá, adentrou no mundo literário tendo seu pai como incentivador, na figura de declamador, cantor e contador de histórias no espaço familiar. Quanto à produção literária, iniciou na atividade aos quatorze anos, compondo alguns contos e poemas em uma máquina de escrever, que ganhara como presente de aniversário, conforme relata matéria veiculada em 2006 no portal de notícias regional **RD News**[3].

Escrita artística não foi o único dom de Marilza, que aprendeu a tocar acordeão, piano e violão ainda na adolescência, período em que iniciou afazeres profissionais e foi, inclusive, a primeira locutora de rádio em Cuiabá, aos 17 anos. A partir daí, seu envolvimento com os movimentos culturais foi cada vez mais marcante. Desde a organização de saraus e equipes de estudos literários, até a criação de grupo específico de mulheres artistas da capital, a poeta esteve sempre em busca de fomentar as expressões artísticas, como afirma em entrevista anteriormente citada, cedida à RD News: "Vivíamos nossa cidade de maneira muito intensa, precisávamos nos expressar e não víamos outra forma de fazer isso que não fosse sair pela cidade apresentando música, contos, poemas, peças de teatro" (RIBEIRO, 2006).

Somadas às suas atividades profissionais e artísticas, Marilza também atuava como militante política, em plena época de ditadura militar, na década de 60, o que levou seu nome a integrar uma suposta lista de pessoas que deveriam ser interrogadas, fato que incitou sua mudança de moradia, de Cuiabá para São Paulo. Na época, casada e com cinco filhos, a escritora e sua família residiram na capital paulista por quase dez anos. Foi nesse período que Marilza escreveu e publicou seu primeiro livro de poemas, **Meu grito: poemas para um tempo de angústia** (1973).

A autora refere-se ao tempo vivido em terras paulistas como sua "fase áurea", devido à intensidade das vivências e trocas culturais, mais latentes naquela cidade do que em Cuiabá,

[3] Fonte: http://www.rdnews.com.br/final-de-semana/variedades/marilza-esgrimista-de-palavras-entre-o-tempo-e-a-memoria-lanca-livro/75796memoria-lanca-livro/75796.

na época. Dos seus primeiros escritos, uma das características presentes é a crítica social, como podemos perceber em "O eu-só" (MG, 1973, p. 23)[4]:

Eu sou o homem da Caixa de Skinner
da grande civilização!
Moro numa grande e confortável caixa
estruturada
pela urbanização...

Sou um prisioneiro de luxo
adaptado para o ambiente
sofisticado,
impressionável,
reforçador...

Em minha caixa-gaiola
busco o espaço-livre
e a natureza
onde me apoiar...
Mas só vejo o vácuo
insuportável
dentro de mim
e o desejo intenso
de ser criança
e novamente,
suavemente
sonhar, enfim...

Sou um prisioneiro da Caixa de Skinner
completamente domesticado
pela automação...
Não consigo encontrar alguém
nem a mim mesmo
na área limitada
da minha condição.

Dias e noites
ajo controlado
sem tempo para me recordar
de rosas ou estrelas...

Sou o homem moderno da Caixa de Skinner
condicionado
à solidão...

O poema acima denuncia uma voz que conscientemente busca escapar das amarras da "domesticação" da modernidade e se sente enclausurada, sozinha e sem reciprocidade aos seus anseios. A alusão à descoberta de B. F. Skinner, presente no primeiro verso, representa a modelação

[4] As obras de Marilza Ribeiro serão referenciadas ao longo do texto pelas seguintes abreviaturas: MG: Meu grito: poemas para um tempo de angústia, 1973; CD: Corpo desnudo, 1981; CTS: Cantos da Terra do Sol, 1998; DG: A dança dos girassóis, 2004; PM: Palavras de mim, 2005; APC: As aves e poetas ainda cantam, 2014; BA: Balaio amarelo, 2016; AMC: Acordes para uma menina cantar, 2016.

do comportamento humano e ganha iniciais maiúsculas como forma de legitimar algo existente e concreto, em contraste com “o homem da...”, espécie de objeto que pertence à caixa, invertendo os valores humano x objeto.

O que percebemos é a força de um enunciador lírico refletindo os valores humanos da existência na era moderna, abordando temas universais, como apontou Hilda Magalhães. Conforme retratado no título da obra, o conjunto de poemas forma os “gritos angustiantes” que ganham vazão em sua primeira obra poética.

Até o lançamento do próximo livro se passa quase uma década. Nesses anos, a autora enfrenta mudanças significativas em sua vida pessoal e profissional, concluindo o curso de Psicologia pela Faculdade de Ciências e Letras São Marcos, em São Paulo (1976), retornando a Cuiabá em 1979. Dois anos antes, o Estado de Mato Grosso foi desmembrado do agora Mato Grosso do Sul, fato que, segundo a pesquisadora Célia Maria Domingues da Rocha Reis “teve um peso significativo nas reflexões da escritora sobre questões culturais da região” (REIS, 2006, p. 200), refletindo também na produção literária mato-grossense no geral, que passou por um período de ampliação, principalmente pela ocupação fomentada por políticas públicas nacionais, a partir da divisão do Estado (MAGALHÃES, 2001, p. 313).

A referida influência do desmembramento do Estado ficou marcada nos poemas que fazem parte da segunda obra da autora, **Corpo desnudo** (1981), que, dentre outras relações, aponta a valorização da terra e questões regionais, como o garimpo em **Terra e sangue** (CD, 1981, p. 32-33):

> Meu corpo espantado rola neste espaço de silêncio
> Ele alcança o grito que ficou jogado ali no chão
> com o posseiro caído pelas balas.
> Seu último bafo e gemido misturou-se ai vômito de sangue.
> ocultando o drama dos andarilhos sem-terra...
> Há sempre na rota de cada um
> por entre a moita de folhas e cipós
> uma certa mão armada que o espreita com a arma apontada
> A mão vendida
> negociada
> do patrão que lhe transfere o crime e a culpa.
> O dono da terra
> que expulsa os mais pobres.
>
> Ando tristonha nesse espaço empoeirado
> nesse pedaço de chão
> marcado de sangue
> de andarilho sem rosto e sem destino.
>
> Meu semelhante e caminheiro
> exilado em seu próprio país
> pés dilacerados
> de pisar
> por lugares negados.

Sua sombra pende cansada e perdida...
A fome corroendo-lhe as vísceras
a família despojada
de abrigo.

Um certo dia qualquer
esse andarilho
tomba varado pelas balas
dos jagunços
que cumpre um crime
que não é só seu
mas de outras mãos
que negociam com a morte...

O cerrado agora é silêncio
nem há ruídos de pássaros ou de folhagens.
A natureza calada, assustada
com o homicídio impune
e mascarado.

Ali adiante o corpo sangrando
de um homem que sonhou com seu pedaço de terra, seu chão
desta nação que é tão sua!

No poema em destaque encontramos um sujeito que se coloca como indivíduo consciente dos processos que fizeram parte da constituição do Estado, tais como os casos de assassinatos dos posseiros em sua luta por um pedaço de terra, realidade que faz parte dos textos da história não oficial de Mato Grosso (PERIPOLLI, 2010).

Essa empatia demonstrada pelo eu lírico para com as minorias que participaram da formação regional, somado a outras temáticas abordadas na obra, são pontos valorativos de sua escrita e comprovam sua "completude" poética, na capacidade de harmonizar o sensual e o crítico-social, por exemplo, comprovando o "artesão que nela há", como afirma o escritor piauiense prefaciador da obra, Clóvis Moura (MOURA, 1981 apud RIBEIRO, 1981 p. 9). Para ilustrar a comunhão do eu lírico com a natureza recorremos ao poema "Florescimento" (CD, 1981, p. 47):

Hoje amanheceu
em mim
uma nova alegria!

Em meus cabelos
em meu rosto
em meus lábios
só havia
flores
de primavera
e manhã.

Descobri
que te amo
como nunca!

E o sol
apareceu alí fora
como uma dália
transmitindo
cor
e florescência.

Desnudei-me
diante de ti
como um ser
saído de um rio transparente
e vivo.

Teus beijos
enxugaram minha pele
teus braços
foram asas de pássaro
que me abrigaram
em teu ninho.

Agora
refiz-me
de todos os receios
e culpas.

Sou em ti
uma nova forma
ressurgida!

Percebemos nos versos acima como o enunciador lírico recorre a elementos naturais para representar seu estado de espírito, marcando seu corpo como um microcosmo onde as forças da natureza agem e as flores florescem em seus lábios, rosto e cabelos. Ao lermos o poema nos vem à mente algo semelhante a uma pessoa-planta, que, como um tronco, recebe as ações da natureza.

A presença da imagem do corpo humano como palco de acontecimentos, em fusão com elementos naturais ou outras temáticas, torna-se representativo na poética de Marilza, principalmente, a partir desta segunda obra, já que na primeira a imagem aparece em um poema apenas, dentre os 38 que totalizam o livro. Reiteramos que as imagens presentes no conjunto de poemas são bastante diversas, como a própria autora afirma na página de apresentação de Corpo desnudo, ao elencar os temas que estão presentes na obra como uma expressão simbólica do seu cotidiano, destacando dentre eles: gente, terra, injustiças e amores (RIBEIRO, 1981).

O próximo lançamento da autora, a obra Cantos da terra do sol (1998), foi moldado em contexto diferente. Novamente estabelecida em Cuiabá com seus filhos, Marilza passou a trabalhar em diferentes cargos; dentre eles, exerceu, nos anos de 1980 em diante, funções no Ministério de Assistência Social, no jornal Diário de Cuiabá; foi também membro da diretoria da Associação Mato-Grossense da Imprensa e teve participação na Associação de Mulheres de MT, aposentando-se em 2003. Paralelamente, nessa época, passou a trabalhar com mulheres de periferia e formou-se em Biodança, em 1993, atividade que busca a cura das doenças da alma e do corpo através da dança.

Da obra **Cantos da terra do sol**, que a autora lançou aos 62 anos de idade, destaca-se o amadurecimento da poeta no campo das simbologias, também os sons e ritmos passam a ser mais presentes, assim como a idealização do sagrado dos tempos primórdios e dos povos primitivos, como as tribos indígenas e os ameríndios em geral. Para a pesquisadora Célia Maria Domingues da Rocha Reis, a coleção:

> Apresenta aspectos cumulativos, trazendo elementos das fases anteriores, ao mesmo tempo que evolutivos, no sentido de que o tom agressivo e angustiado da primeira fase e a sensualidade expressa na segunda vão cedendo lugar a um amadurecimento mais contemplativo, denotando maior proximidade com as coisas, uma abordagem voltada a observar a manifestação dos 'eus' na superfície da sua linguagem corporal (REIS, 2006, p. 204).

Como vemos, a crítica literária tem mostrado que há evolução na escrita de Marilza, passando de uma fase mais agressiva para outra mais contemplativa e consciente dos seus "eus". Como exemplo, destacamos "O tempo" (CTS, 1998, p. 38):

O tempo é a sombra que me acompanha e me subtrai, gota a
gota, a vida.
Meu vinho o tempo bebe e se embebeda de mim, enquanto
rolam e rodopiam os momentos como cata-ventos, em
todos os sentidos.
O rosto do tempo está gravado num espelho invertido que
desmonta a imagem que não somos.
Enquanto a dança dos minutos evocam os rituais do futuro, os
deuses da Eterna Hora fingem que dominam o agora
congelado.
Voam as palavras como trem-balas atravessando o espaço em
direção desconhecida.
A linguagem possível esfacela-se.
O que conta são os fantasmas que emergem do fundo das
usinas eletrônicas para tocar na pele do personagem
estranho que se instalou em nós.
Quero até indagar sobre essa evanescente sombra que se
esconde por entre os traços da palavra evasiva.
Ela nos recorda que o tempo é fugaz.
Ela silencia ao mesmo tempo que denuncia a transitoriedade das
coisas.
O tempo é sempre o ladrão que rouba de mim as pessoas e os
cenários.
Tudo caminha veloz.
No espelho, meu rosto desencarna a ilusão.
O resto, é o resto que se dilui.
Se tudo isto, conta uma história é porque a paisagem se refaz
com as lembranças.
Depois, então, a narração vai tecendo as formas até que o
teatro evoca seu enredo.
Meus dedos reescrevem a realidade anterior. Constrói infernos
mudos e alegrias vibrantes que ecoam tão alto a
excêntrica e patética inconstância da atual verdade.
O tempo me exclui da imortalidade ao demarcar em meu corpo
os sinais da finitude.

Nos versos que contemplam a última parte do poema, o enunciador lírico assume buscar na escrita uma forma de escapar da mortalidade. Consciente dos sinais do tempo refletidos em seu corpo, encontra no fazer poético uma forma de enfrentar a passagem fugaz da vida, criando e recriando outros mundos e até mesmo voltando ao passado, já que seus dedos têm o poder de "reescrevê-lo". Nos versos acima, percebemos como os verbos se diferenciam no ato da escrita e nas ações do tempo. No primeiro, temos os verbos "construir" e "ecoar", ambos relacionados à ação, e, no segundo, "excluir" e "demarcar", agora eliminando ou limitando a vida.

As reflexões existenciais fazem parte da expressão poética de Marilza também nas obras seguintes. Em, **A dança dos girassóis** (2004), esse pensamento está presente no primeiro caderno do livro, bem como a temática do erotismo, da natureza e da crítica social. O segundo e menor caderno da obra é dedicado à mitologia das religiões africanas e traz como títulos dos poemas os nomes de divindades da umbanda e candomblé.

Uma dessas amostras é o texto dedicado à Obá, que, segundo narrativas místicas, é uma das esposas de Xangô, o grande patrono das religiões dos orixás no Brasil. Obá é uma dos muitos filhos de Iemanjá e atua como orixá feminino representante da guerra e das paixões, sendo considerada uma guerreira muito valente, submissa, porém, nas relações amorosas (PRANDI, 2001). Em "Obá-guerreira" (DG, 2004, p. 96), ganham destaque suas principais características, o envolvimento com a guerra e com o amor:

Flues teu ser-redemoinho
transparência de espelhos
textura de ébano e segredos
nas águas revolta dos rios
Na ginga do ritual de guerra
nos estalos das espadas
enfrentas Xangô, Ogum e Oxalá
no confronto das ventanias
no estrondo dos trovãos.
Mas na dança de amor com Oxóssi
no remeleixo dos apetites corporais
saboreias jaboticabas e jatobás.
Com ele és a caçadora atrevida
do reino verde das matas.
O'deusa guardiã das mulheres
enamoradas!
Te saúdo – OBÁ SIRÉ!!!

No poema, as sutilezas da figura feminina se entrelaçam com os cenários da natureza e agem na escolha do grupo de palavras que se alternam entre tônicas e átonas, resultando em um ritmo dançante que se expressa em cada verso. Como vemos no trecho: "Na ginga do ritual de guerra / nos estalos das espadas / enfrentas Xangô, Ogum e Oxalá". Dessa forma, o "ritual de guerra" parece ser amenizado pela presença feminina.

A movimentação gráfica do poema também entra em consonância com o mito, que tem como elementos o fogo e as águas revoltas, uma vez que, dispostos de maneira não justificada em

relação à margem da página e com repetições sonoras do "s" como forma de aliteração, contribuem ritmicamente para o simbolismo da água subordinado à dominante "tempestade" que, "como tudo o que sucede ou desce do céu, tem caráter sagrado" (CIRLOT, 2005, p. 556). E assim, a poeta consegue expressar a mesma conversão presente na figura mítica de Obá.

No ano seguinte a autora lança **Palavras de mim** (2005), uma reunião de poemas das suas três primeiras obras somados a algumas criações inéditas. Como a própria escritora antecipa na apresentação, os poemas selecionados de escritos anteriores foram renovados, especialmente aqueles que foram publicados em **Cantos da terra do sol** (1998), em que percebemos a diminuição de vocabulário nos versos dos poemas, com sentidos mantidos, usando, porém, menos palavras nos versos e até mesmo excluindo alguns deles.

Quanto aos inéditos, vêm separados nos cadernos **Atualidades - I** e **Atualidades** - **II** - **O campo das borboletas inquietas.** Na época de lançamento do livro, que aconteceu no Sesc Arsenal em Cuiabá, dia 16 de setembro de 2005, o título do caderno II foi usado como nome da encenação do show cênico-poético, produzido para a data, com a participação da poeta e de artistas locais. O cenário da representação iniciava com um casulo e prosseguia com borboletas saindo, aludindo à transformação da "borboleta furacão", conforme frisado pela poeta em entrevista à Gazeta Digital[5] nas vésperas do lançamento.

O nome alude também ao "efeito borboleta", termo que faz parte da Teoria do Caos e refere-se, metaforicamente, à dependência sensível às condições do curso natural das coisas, como o bater das asas de uma borboleta e sua influência na ocorrência de um furacão[6]. Trata-se de uma imagem interessante que traz para a leitura dos poemas, com figuras de diferentes insetos e elementos naturais nos versos e títulos das composições, como conchas, granito, primavera, jatobás, limoeiro, entre outros, bem como o símbolo feminino, em consonância com a borboleta, que emerge e se sobressai em versos, perceptível em "Torta de açafrão" (PM, 2005, p. 152):

Conflitos vigiam temas
farmácia dos tira-teimas
persistência dos extremos
consolando confusões,
fogareiro das conquistas
torta de açafrão.
Veneno da sedução
somando lei do consumo
mercado do escorpião.
Aventura da coragem
Ares busca apaixonado
Afrodite em sua viagem.
Mulher vestida de rendas
atravessando fronteiras
na transgressão dos lençóis,
rosa na boca acende
lugares das descobertas
dançando canções do Sol.

[5] Fonte: http://www.gazetadigital.com.br/conteudo/show/secao/62/materia/86916.

[6] A metáfora do "efeito borboleta" foi sugerida em 1960, pelo meteorologista Edward Lorenz, como um dos resultados centrais da Teoria do Caos. Disponível em: https://www.hipercultura.com/o-efeito-borboleta-em-nossas-vidas/. Acesso em 28 de maio de 2018.

Aqui, a mulher surge em uma imagem de transgressão e sensualidade. Primeiro com uma rebeldia, contrária à ideia de submissão e apagamento existente no percurso histórico feminino, e depois, trazendo na boca uma rosa, em uma imagem de representação da sensualidade feminina. A violação do "comum" fica expressa também no termo "lençóis", uma vez que ela transcende esse elemento, que é sexualizado e representa a cama, onde a "mulher vestida de rendas" extrapola as convenções sociais. E ainda, com outros elementos marcantes, como o açafrão, tempero que colore e muda o paladar dos alimentos e, simbolicamente, relaciona-se com o saber, segundo dicionário de símbolos: "brilhante em sua cor de ouro, tem relação com a sabedoria. É a cor das vestes dos monges budistas" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 10). O açafrão contribui para o fortalecimento da imagem da mulher, que graças a sua sabedoria, conquista diferentes espaços.

Quase uma década depois, surge a sexta obra de Marilza, **As aves e poetas ainda cantam** (2014). A poeta associa o nome da obra a sua crença de que "como as aves que, apesar dos pesares ainda cantam, também devo insistir com prazer no meu dom de cantar poesia!" (RIBEIRO, 2014). Dentre outros, a metapoesia é um dos recursos presentes que, por vezes, funde o poema à natureza, tal como podemos observar nos versos de "Folha-textura" (APC, 2014, p. 54):

NA REDE SUTIL DA FOLHA
PALAVRAS
PERCORREM A SUPERFÍCIE
COMO LAGARTAS DELICADAS
DENGOSAS
ESPAÇO SUTIL DA NUDEZ VEGETAL
PROVOCANDO SUSTOS E ARREPIOS NA MEMÓRIA
DA RAMAGEM
E NO ROBUSTO ARVOREDO ALI NO
CENTRO DO JARDIM TÃO FARTO DE
SEGREDOS ÍNTIMOS
ONDE POLENS E INSETOS CONSPIRAM
A REPRODUÇÃO DA VIDA...
SOB A LARGA ASSISTÊNCIA SOLAR E DA ARAGEM
SOPRANDO SUBSTANCIOSAS TROCAS NO SENSUAL
COMPARTILHAR DOS CONTATOS...
ASSIM
COMO O POEMA PRODUZ SEUS ENIGMAS NAS
NERVURAS DA LINGUAGEM SOBRE AS FOLHAS
DO TEMPO PARA OS OLHARES QUE SENTEM
O GOZO
NO AFAGO DAS PALAVRAS E
IMAGENS
NUTRIDORAS DA JORNADA VIGOROSA
DA ARTE E DOS SABERES.

Com a linguagem abordada em seu sentido ambíguo, temos a "folha", vocábulo que pode remeter à folha de papel usada na escrita do poema ou a folha da vegetação, e é nesse último sentido que surge a metáfora de "palavras" como "lagartas delicadas dengosas" que percorrem a

superfície do vegetal. A aproximação dos termos, “palavras” e “lagartas”, resulta na compreensão da criação poética em seu estado de transformação, criada por um indivíduo na simplicidade do ato de escrever e perpetuada pelo poder da poesia. Essa mutação é representada no poema pela lagarta, uma vez que “a crisálida não é só símbolo de intimidade e de repouso como também promessa de metamorfose, de ressureição” (DURAND, 2002, p. 315).

O olhar compassivo e acolhedor para com a natureza e os pequenos animais permite que identifiquemos no eu lírico a busca pela aprendizagem de si mesmo, por operar em processo de microcosmização, em que o menor é visto sob o olhar valorativo, levando à externalizar a compreensão de si e do ato poético.

A próxima obra da autora estreia sua escrita ao público infantil e juvenil, **Acordes para uma menina cantar** (2016) é oferecida pela poeta às meninas e aos meninos do mundo e à criança que habita em todos nós. Construído por lembranças e vivências de Marilza com a natureza, seus amigos e os ambientes de seu cotidiano, conforme a escritora declara no prefácio da obra, os poemas abordam temas da contemporaneidade, como o consumismo, as guerras, a idolatria de famosos, contendo, inclusive, o olhar lírico voltado aos pequenos seres, como identificado no poema anterior.

No poema “Assunto de vegetal” (AMC, 2016, p. 18), a autora repete a analogia entre as folha das plantas e àquela destinada à escrita, ao descrever o local em que vê as joaninhas: “sobre páginas verdes / folhas de veludo”. Trabalhar com a correlação entre os significados favorece o mundo criativo da criança, incentivando a liberdade imaginativa, em que a página do livro pode ser uma grande folha de árvore e as palavras podem ser os pequenos insetos que deslizam pela página e a deixam mais colorida, assim como o fazem as joaninhas, protagonistas da vez:

Gostava de ver joaninhas
vagantes simplesmente
sobre páginas verdes
folhas de veludo
abertas ao vento
como sorrisos
cumprimentando
a manhã inteira.

Joaninhas redondinhas
mariquitas, chinitas,
senhoritas pintadas
enfeitando em cores
um abril tão leve
cumprindo sua importância
tão sutil
devorando vilões
fungos, pulgões,
na frondosa laranjeira
tão agradecida.

Joaninhas delicadas
poderosas andarilhas
em missão alimentar
sobre a pele das ramagens
indícios de merecimentos
aliadas devotadas
dos frutos suculentos
em brotação festiva
na ponta dos dedos
das árvores.

O olhar voltado às joaninhas revela uma simpatia para com a natureza e seus seres, exaltando a convivência harmônica entre eles. O fato de personificar tanto a joaninha como a laranjeira, uma "senhorita" e a outra, com a capacidade de sentir-se "agradecida", gera a aproximação do leitor com esse mundo natural. Outra imagem que propicia a aproximação entre o texto e seu interlocutor é a identificação, consciente ou não, da criança com o inseto, ambos em sua pequenez e fragilidade estão imersos em um mundo de gigantes, adultos e laranjeiras frondosas. Essa imagem pode contribuir também para amenizar os medos infantis daqueles que são os vilões, porém, enfrentados e devorados pela pequenina e aparentemente inofensiva joaninha.

As rimas internas que marcam os três primeiros versos da estrofe colaboram no chamamento à criança, tão acostumada a trabalhar com rimas nas cantigas que conhecem. Ainda há rimas no decorrer do texto, como em "abril/sutil", "vilões/pulgões", no entanto, essas não seguem um padrão. O mesmo ocorre com a disposição dos versos na página, que não seguem uma estrutura, não são alinhados e nem centralizados, novamente buscando a empatia da criança com o seu mundo, que gira em torno da criatividade e não das regras, que partem geralmente da imposição dos adultos.

Quanto ao próximo livro publicado pela autora, que é o último até o momento, trata-se de sua produção mais extensa, **Balaio amarelo** (2016). A obra é uma coletânea de 89 poemas inéditos, conta com ilustrações da própria poeta e foi lançada como Primeiro Prêmio Mato Grosso de Literatura, vencedora na categoria poesia.

Uma breve análise do título do livro nos antecipa sua composição. "Balaio" refere-se a um instrumento de origem indígena que é feito manualmente por artesãos em suas delicadas trançagens, podendo ser criado com inúmeras possibilidades de tamanhos e formatos. Quanto a sua adjetivação, o "amarelo", é a mais quente, mais ardente e mais expansiva das cores, a luz de ouro que se torna, por vezes, "um mediador entre os homens e os deuses" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 40).

Nada menos do que palavras trançadas em simbologias diversas fazem parte dos poemas da obra, com imagens que perpassam por todos os temas já abordados pela autora, como referências mitológicas e sagradas, crítica social, questionamentos sobre o "progresso" da modernidade, tudo envolto em poemas em forma de totens.

A composição que traremos abaixo, "Momento cristalino contra-correnteza" (BA, 2016, p. 88-89), sugere a união entre a natureza e a mulher nas imagens de fertilidade, ao abordar um utensílio indígena, a "moringa", e apresentá-la como "a forma feminina de barro":

É a Moringa... forma-útero onde o líquido
da vida sacia as sedes...
Bocas sedentas do povo ribeirinho
das mãos esculpiam a forma
e a matéria que o barro lhe ofertava.

Mesclado ao tauá
que faz a liga e a cor do barro
húmus... saliva da terra
e ponto.

Nem só de Adão vive o barro
Nem só do barro vive Adão
Ah! - dão?
Eva – e – Adão.

Desejo de mulher grávida
é combatuá
com tijolo raspado.

Em baixo e em cima
dos sete palmos
dos fornos fartos
lá vai o barro...

A moringa... a forma feminina de barro
guarda consigo a marca-imagem
das mãos que doaram aos sedentos
a água clara dos rios...

Moringa é um vaso feito de barro para guardar água e faz parte da cultura dos povos indígenas que viveram e ainda vivem na região mato-grossense. O objeto figura também em uma letra de música do Grupo Sarã, banda que canta rasqueado, um ritmo musical específico da região de Cuiabá, que a poeta utiliza como epílogo do poema. Abordá-los na escrita, moringa e rasqueado, comprova a sensibilidade e envolvimento de Marilza com a cultura regional, mas, mais do que isso, a autora aproxima o instrumento da figura feminina no primeiro verso da primeira estrofe, usando a expressão “forma-útero”, e finaliza a ideia no primeiro verso da última estrofe: “A moringa... a forma feminina de barro”.

O barro possui grande valor simbólico, uma vez que é associado à terra, um dos quatro elementos naturais. No poema, apresenta-se implicitamente no objeto moringa, já que esse é confeccionado pelo barro, e de forma explícita, no verso que indica o utensílio como forma feminina. Em outras palavras, o barro é equiparado à mulher, o que nos faz recordar o mito de Lilith, que corresponde ao arquétipo feminino de independência e sensualidade. Primeira esposa de Adão, feita a partir da mistura de terra e água (barro), Lilith se mostra revoltada com a condição submissa aos homens (Deus e Adão) e escolhe viver fora do paraíso, o que levou Deus a criar Eva, que seria

então conformada com o papel de inferioridade feminina. O mito hebraico de Lilith sugere que ela retorna ao paraíso tempos depois, na figura da cobra que desvirtua Eva ao chamar-lhe a atenção para os prazeres da carne[7].

Mas, no poema, o nome que figura ao lado de Adão é o de Eva, o de Lilith fica implícito na imagem do barro, para nos passar a impressão de que a mulher "ideal" está justamente na junção das figuras de ambas. Primeiramente, pelo próprio elemento, o barro, ser obtido pela mistura de outros dois (terra e água) e, ainda, pelos versos da terceira estrofe declarando que: "Nem só de Adão vive o barro / Nem só do barro vive Adão / Ah! - dão? / Eva – e – Adão." Assim, a relação sugere harmonia entre o casal, sem que haja a superioridade de um deles, como vemos no uso da conjunção aditiva "e", que denota soma. Além disso, a ordem dos nomes é apresentada na forma inversa do que comumente encontramos em nossa cultura: Adão e Eva. Essa inversão da ordem dos nomes revela que o eu lírico prioriza a figura feminina do mito do primeiro casal a habitar o paraíso terrestre.

O poema acima, como vimos, é parte da obra **Balaio amarelo**, que resultou no título de ganhador do Primeiro Prêmio Mato Grosso de Literatura. Além da referida premiação destacamos que Marilza foi homenageada, em 2006, na Literamérica - Feira Sul-Americana do Livro de Mato Grosso, realizada em Cuiabá pela Secretaria de Estado de Cultura e coordenada pela Associação dos Amigos do Livro Mato-grossense (AlimeMTo).

Quanto à fortuna crítica, suas obras foram e continuam sendo objeto de estudo de teses e dissertações, fomentando pesquisas em diferentes instituições da região. Já citamos os trabalhos das pesquisadoras Célia Maria Domingues da Rocha Reis (professora da UFMT) e Marli Walker (professora do IFMT). A primeira pesquisa abrange o conjunto de obras lançadas pela poeta até o ano de 2006 e a segunda estuda a temática do "amor" nos escritos de várias autoras mato-grossenses, entre elas, Marilza Ribeiro. Para além desses, relacionamos outros trabalhos científicos que versam sobre a escrita da autora e merecem destaque.

Dentre eles, os ensaios que constam na obra **Presença de mulher** da escritora mato-grossense Yasmin Nadaf, que reconhece Marilza como um dos destaques da poesia feminina do Estado na segunda metade do século XX, conforme assinalamos anteriormente. A pesquisadora afirma que "há muita beleza e intensidade em seus versos, escritos com vigor de linguagem e de conteúdo, um vigor elegante, musicado na estrutura e esteticamente disciplinado" (NADAF, 2004, p. 117), e explica sobre os "múltiplos temas" presentes nos poemas de Marilza, questão levantada também pelo pesquisador Paulo Sérgio Marques no estudo da poesia da autora, publicado na antologia poética **Nossas vozes, nosso chão** (2011), em que evidencia na escrita da poeta o entrecruzamento das imagens do corpo humano e da natureza:

> Essa homologia entre, de um lado, a sensorialidade do indivíduo, de outro, a percepção do mundo fará do corpo o móvel para uma consciência social, de modo que toda injustiça e todo sofrimento é experimentado no corpo humano, como no corpo da Natureza (MARQUES, 2011, p. 65).

[7] Fonte: http://culturahebraica.blogspot.com/2009/07/a-origem-mistica-de-lilith-primeira.html

Marques seleciona dez poemas dentre as obras da autora que convergem com as imagens da natureza e do humano, ressaltando que a temática de exaltação da natureza regional encontrada nos poemas de Marilza Ribeiro não se limita a elogiar as paisagens, mas, sim, conduzem à "reflexão existencial e transcendental, bem como oportunidades para a crítica social e comportamental" (MARQUES, 2011, p. 66).

Outro estudo que destaca o cunho social dentro das temáticas abordadas pela autora é uma dissertação de 2005 que trata do tema "exaltação da terra" na produção literária mato-grossense. Nesse, Marilza figura junto a outros dois grandes nomes da literatura do Estado, Dom Aquino Côrrea e Silva Freire, em um paralelo traçado desde a primeira metade do século XX até a década de 70 e contemporaneidade. O autor, Adenil da Costa Claro, conclui que cada um dos poetas estudados se serve dos recursos naturais da terra e descreve as pessoas e seus costumes, de acordo com a estilística de cada um deles, mas é na escrita marilzeana que a poesia ganha força no engajamento social:

> A poeta não envereda só por esse caminho da admiração da natureza, mas incomoda-a a maneira como esta vem sendo modificada, destruída em suas formas originais, pela expansão do capitalismo. Seus poemas, assim, são mistos de ligeiras pinceladas de adoração mais a declarada indignação frente aos acontecimentos relacionados à depredação (CLARO, 2005, p. 123).

O autor apresenta a poética de Marilza com ênfase em sua característica de extrapolar a valorização do patrimônio natural, assim como reconhecido no estudo do pesquisador Paulo Sérgio Marques. Outras investigações, como vimos, tratam do caráter atemporal de sua poesia, das manifestações do eu lírico sobre o amor, entre outros. Fato é que as pesquisas acima citadas não são as únicas que se debruçam sobre as produções da autora e com certeza, não esgotam as possibilidades que suas obras permitem abranger, mas nos amparam na comprovação da sua poesia como uma ampla fonte de estudo, uma poesia a nos oferecer excelentes exemplares que ultrapassam "a limitação da realidade local para assumir valores humanos universais", como afirma Marques (2011, p. 74).

Conforme constatado, a escrita feminina de Mato Grosso ganhou força e valorização a partir da metade do século XVIII; nesse contexto, Marilza é uma das suas grandes representantes, considerada uma das maiores poetas do Estado. Sua poesia, apesar de não possuir ainda grande fortuna crítica, já é consagrada na academia mato-grossense. E cada uma de suas obras, como demonstramos, tem a força simbólica da representação de temas contemporâneos, cultura regional e sentimentos universais.

Poesia e Nomadismo: estudo das representações coletivas

A contextualização dos poemas de Marilza Ribeiro nos remete a um fazer poético voltado à terra e a relação do homem com esta, sintetizando uma busca por algo ainda não contemplado.

Como parte de um conjunto de poéticas contemporâneas que evoluiu na trajetória pessoal e artística da autora, sua poesia fornece imagens da representação coletiva, dos anseios de uma geração ou época em que o homem deseja encontrar-se ou encontrar algo que dê sentido à sua existência.

Tratar a poesia como fonte de estudos sobre o ser humano e representação coletiva não é novidade nas pesquisas, uma vez que o fazer poético convive com a sociedade desde a era paleolítica e a acompanha através dos tempos em seus avanços científicos e industriais. Segundo o crítico e historiador de literatura, Alfredo Bosi, nos dias atuais a poesia é "particularmente bem-vinda", ideia justificada pelo fato de estarmos cada vez mais rodeados pela multiplicidade de imagens, informações e ruídos, o que torna a voz do poeta necessária, como uma espécie de acalanto a dar sentido e forma particular aos vultos encobertos pela modernidade (BOSI, 2000, p. 260). Porém, cabe lembrarmos que é pouco valorizada na época atual, pouco lida, ainda que seja "bem-vinda".

Sua não valorização refere-se ao fato de a arte poética ser distinta de outras artes, por não ser uma "forma" que agrega valor monetário, como ocorre com as telas de pintura ou obras de escultura, por exemplo. Acrescenta-se a isso o fato de alimentar-se por sacralidades que são profanadas pelo sistema dominante, como o mito, o rito, o sonho, a infância e Eros, conforme afirma Bosi. E, apesar de estar há muito tempo na contracorrente dos discursos da sociedade, a fala mitopoética resiste ao preceito burguês de dominação da natureza, e como resposta, busca resgatar o sujeito do consumismo vigente (BOSI, 2000, p. 173). Tal imagem pode ser encontrada na poética de Marilza Ribeiro, dentre elas, na obra destinada ao público infantil e juvenil, como em "A gula da avestruz" (APC, 2017, p. 64), que chama atenção ao impulso das compras motivado pela multiplicidade de propagandas que nos cercam:

Tantos postes fincados nas esquinas
mostrando propagandas coloridas
outdoors gigantescos me convidam
a entrar nos labirintos das formigas.

Marcas famosas – estrelas de alumínio
bordando este cenário de consumo
me fazem devorar seus rótulos geniais
na gula insaciável do meu "quero mais"!
Sendo apanhada na rede dos aflitos
nos ciclones das ofertas e promoções
fico avestruz engolindo ceias fartas
me afundando num ritual de emoções.

No fim do mês me acordo em desatino?
salário detonado, conta estourada
trituro minhas unhas, prometendo aos gritos
escapar das tentações, ficando mais sensata.

Mas, saindo pelas ruas, shoppings, avenidas
esqueço as promessas – foram tantas!
e vivo meu reinado de delírios
patinando na loucura das gastanças!

Com a sutileza das palavras, o eu lírico feminino se assume “apanhada” pelo marketing e se reconhece na imagem da avestruz, a maior ave que existe, familiar ao mundo infantil por ser personagem comum nos desenhos animados, em que geralmente aparece com a cabeça enterrada e procurando por comida. Suas características também convergem adequadamente com a avidez do consumismo, já que, segundo sites especializados em curiosidades sobre animais[8], o alimento preferido dessa ave é um besouro cor de metal, o que faz com que ela seja atraída por objetos que brilhem. Para completar sua imagem de comilão o avestruz tem os olhos maiores que o cérebro, ideia que pode ser associada ao consumista que se deixa levar pelo olhar, sem analisar a necessidade da compra.

A imagem de animais é uma forma de aproximar a literatura do universo infantil, como afirma Durand: “podemos dizer que nada nos é mais familiar, desde a infância, que as representações animais” (DURAND, 2002, p. 69). Dessa forma, a poeta chama atenção à figura de animais e seu contraste de tamanhos, a formiga e o avestruz; a primeira como analogia ao mundo do consumo em que *outdoors* são gigantes e por isso exercem grande força sobre os pequenos; e as formigas, que por sua vez, estão perdidas em labirintos: “outdoors gigantescos me convidam / a entrar nos labirintos das formigas”; quanto ao avestruz, revela a satisfação do eu lírico ao realizar compras, uma vez que, de pequeno inseto, a formiga, passa a assumir-se como um grande animal, o avestruz: “fico avestruz engolindo ceias fartas”.

Há ainda outros recursos utilizados pela poeta que vão ao encontro do universo infantil, é o caso da utilização de vocabulários como “gula”, “shopping” e “patinando”, palavras que colaboram para a identificação da criança com a imagem poética, pois fazem parte de suas vivências. Dessa forma, é possível reconhecer na escrita de Marilza Ribeiro recursos que prezam o estímulo pela imaginação dos pequenos leitores, como o uso de analogias, os contrastes de imagens, as situações rotineiras e, tudo isso, sem perder o caráter crítico da poesia que vai na “contracorrente da sociedade”, como afirmou acima Alfredo Bosi.

Além da função de levar ao questionamento os padrões difundidos pelo sistema, como o consumo excessivo, a poesia é grande aliada para aqueles que desejam amenizar as aflições geradas na contemporaneidade, seja ela a coisificação do homem ou tantas outras angústias modernas. Pela voz do poeta somos levados aos infortúnios presentes, não apenas na sua época, mas de um tempo eterno que sobrevive no inconsciente coletivo, o que dá à poesia a capacidade de retratar anseios profundos adormecidos no homem:

> A poesia é ainda nossa melhor parceira para exprimir o outro e representar o mundo. Ela o faz aliando num só lance verbal sentimento e memória, figura e som. Momento breve que diz sensivelmente o que páginas e páginas de psicólogos e sociólogos buscam expor e provar às vezes pesadamente mediante o uso de tipologias. (BOSI, 2000, p. 271-272)

[8] http://www.portaldosanimais.com.br/curiosidades/curiosidades-sobre-o-avestruz/

E Bosi não está sozinho ao defender que a poesia é uma das melhores expressões para identificarmos os sentimentos que estão cristalizados em determinada sociedade e época, além dele, contamos com diversos outros críticos literários renomados que nos serviriam de base para defender a poesia como fonte de saberes e interpretações da realidade. Desses, destacamos o poeta e ensaísta mexicano, Octavio Paz (2015), que esclarece que o poeta trata dos diversos mundos que nele habitam e assim, revela o homem, mesmo que de modo implícito.

É possível, portanto, que um escritor da lírica revele muito mais do que um olhar atento às realidades e um minucioso trabalho com as palavras. Marilza Ribeiro é uma das poetas que revela senso crítico aguçado ao mesmo tempo em que demonstra suas habilidades de escrita. Na obra **Balaio Amarelo** (2016), encontramos imagens poéticas que questionam os ideais de felicidade difundidos nas novelas televisivas, que comparam os desperdícios dos banquetes luxuosos com a falta de alimentos dos menos favorecidos e que expõem a tristeza escondida na falsa imagem de completude transmitida por alguns. Este último aspecto destacamos na referida obra "Aparência híbrida" (BA, 2016, p. 67):

Tateando seu amanhecer
Helenita acordou em seu labirinto dourado
cercada de cosméticos e objetos de maquiagem
onde se escondia da sua própria face. Afastou as
pesadas cortinas da sonolência... arregalou os olhos
ante o espelho cintilante. Tentou reconhecer sua corporeidade
entre as vagas sombras que compunham seu ego instável.
Sentiu-se burlesca... feminóide vazia. Na rotina atarefada
conseguia materializar-se num mercado de artifícios desfi-
lando sorridente e fria. Carregando o peso de um tédio denso
feito montanha de signos confusos. Na expectativa
dos sentidos desligada de si mesma buscava então
estratégias fugazes mergulho em auto-enganos
sensacionais modismos compartilhando
experiências transitórias, errantes
movimentos beijando imagens de
ninguém até adormecer enfim
sua frivolidade tristonha
engolindo indiferente
suas mágicas pedrinhas-de-sonhar!

A rotina de Helenita, desde o amanhecer ao anoitecer do dia, é contada pelo enunciador do poema em versos encadeados de tal forma que somos levados à leitura no mesmo ritmo do dia da personagem, começando com um despertar um pouco confuso, que a traz à realidade na medida em que reconhece os "cosméticos e objetos de maquiagem" em seu quarto e que permitem esconder-se de si mesma. O uso das reticências no quinto verso ("pesadas cortinas da sonolência... arregalou os olhos"), é utilizado como recurso demonstrativo da letargia comum ao amanhecer. A pontuação se repete no oitavo verso, quando Helenita se assume "burlesca" e "feminóide", ou seja, possuidora de uma imagem que denota riso ou zombaria e ainda, uma

versão feminina fabricada, como um tipo de androide feminino: “Sentiu-se burlesca... feminóide vazia. Na rotina atarefada”.

Como observamos anteriormente, o ritmo dos versos nos faz acompanhar o ritmo da rotina da protagonista, e no verso acima citado fica claro que ela reflete sobre si, sua condição de mulher “vazia”, porém, o momento reflexivo é tão breve que a rotina é inserida no mesmo verso, separada apenas por ponto final. Na progressão do poema, os versos seguem quase sem pontuação e a leitura rítmica converge com os momentos efêmeros até que chega o horário do anoitecer.

E assim, a imagem poética da escritura de Marilza Ribeiro consegue denunciar, mais uma vez, uma situação que é real a muitas pessoas, nesse caso, o deixar-se levar pelo modismo, pelos padrões de beleza e comportamento difundidos, explícita ou implicitamente, nos meios de propaganda.

Como vemos, a poesia marilzeana é daquelas que tem o poder de denunciar uma realidade, desnudar e registrar contextos histórico-sociais. Faz parte do grupo de poetas, canônicos ou não, que se fazem ler em profundidade poética com capacidade de ouvir a “outra voz” de que fala Octavio Paz, voz que é de todos e não é de ninguém, que é “nunca a voz de ‘aqui e agora’, a moderna, sim a de lá, a outra, a do começo” (PAZ, 2015, p. 141). Essa “outra voz” é para Paz aquela que emana de todos sem prender-se a um tempo determinado, podendo ser vista como uma transgressão que tem natureza profunda e antimoderna.

Bosi (2000) diria que é na imagem poética que temos o presente, “presente do passado, presente do futuro e presente do presente”, é ela quem invoca os tempos do Tempo, em uma espécie de existência simultânea. Para o teórico, o poeta, mesmo ao falar do lugar de “hoje”, o faz de uma forma que difere do senso comum, pois acessa o Tempo eterno, pré-categorial, que só pode ser reevocado pela memória da linguagem expressa na poesia. O leitor, por sua vez, deve acessá-la para dar sentido e compreensão ao texto poético.

Essas imagens, acionadas na poesia e em seu interlocutor, não são “mostradas” pelo poema, visto que esse “é um conjunto verbal que provoca no leitor, ou no ouvinte um fornecedor de imagens mentais” (PAZ, 1993, p. 143). Sendo assim, mais do que “abraçar” o fazer poético como objeto de estudo que leva à compreensão do homem, é necessário compreendermos acerca das “imagens mentais” sugeridas pelos poemas, uma vez que “a palavra imagem possui, como todos os vocábulos, diversas significações” (PAZ, 2015, p. 37).

Em se tratando de poesia, estamos falando das formas verbais ditas pelo enunciador lírico e que juntas irão compor a imagem do poema. Octavio Paz toma como exemplo “pedras são plumas”, o que não faz com que pedras deixem de ser pedras e percam as suas características, como pesadas, impenetráveis, etc. O que se sucede é que o poeta tem o poder de nomear e desafiar os fundamentos da nossa realidade. Sem desejar a verdade, o poema intenciona o que “poderia ser”. Dessa forma o autor finaliza seu ensaio A imagem (2015), afirmando que a verdade do poema é expressa por imagens e que:

> A imagem não explica: convida-nos a recriá-la, e literalmente, a revivê-la. O dizer do poeta se encarna na comunhão poética. A imagem transmuta o homem e converte-o por sua vez em imagem, isto é, em espaço onde os contrários se fundem. [...] O universo deixa de ser um vasto armazém de coisas heterogêneas. Astros, sapatos, lágrimas, locomotivas, salgueiros, mulheres, dicionários, tudo é uma imensa família, tudo se comunica e se transforma sem cessar, um mesmo sangue corre por todas as formas e o homem pode ser, por fim, o seu desejo: ele mesmo. (PAZ, 2015, p. 50)

Portanto, cabe ao leitor e ao estudioso da poesia buscar a percepção do eu lírico sobre as coisas, a(s) imagem(s) por ele escolhida(s) para exaltar ou diminuir valores e significados que buscaremos dentro de nós mesmos em objetos um dia percebidos, conforme assinala Paz. E ainda, estas imagens que ressuscitaremos em nós "não são somente as de nossa experiência cotidiana, mas a de nossa vida mais obscura e remota" (PAZ, 2015, p. 46), ou seja, do inconsciente coletivo. No poema que traremos abaixo, a atenção é dada aos trabalhos de uma artesã, intitula-se "A mulher ceramista" (CTS, 1998, p. 9):

As mãos da mulher tateiam o barro.
A forma é o bojo da fecundação.
Os lábios da mulher estão selados.
No ritual do fazer ela apreende o tempo em suas mãos.
Mãos que acariciam o corpo úmido, orgástico, da terra.
A terra que encarna a finitude do seu abismo.
A massa-terra primitiva e selvagem se deixa amassar pelas mãos nervosas da artesã que é o apólogo da sedução e da vertigem.
As mãos suaves e rudes, ao apalpar a massa informe, induz-lhe a fatalidade de objeto.
Ao delinear a forma imaginada ela cria um filho do lodo, do cio da terra, que vai ser desvendada ao olhar do Outro.
Seus dedos ágeis desenham linhas côncavas, retas, arredondadas e irregulares que
se abstraem nessageométrica consumação de um real.
As mãos da mulher tateiam o barro.
O tempo dela é o da fragilidade fugaz do presente que também é o seu existir como um tema incompleto.
que sonha ali a artesã?
Bem que passeia pelas profundezas de seus segredos e do seu gozo incontido.
O tempo é o momento das sombras e dos escombros da sua irrealização e fatalidade.
Sua mortalidade então se esconde na ilusão e na passagem das horas que lhe grava na carne o anúncio da Morte.
Seu fazer é a busca permanente dos lugares perdidos inundados de fantasias.
Seus gestos brandos renovam uma linguagem que balbucia a densidade dos símbolos de sua gente.
A ceramista é como uma sacerdotisa da sua cultura e da vida em seu derredor que escorre como um rio denso.
Mulher simples com um olhar que guarda todos os olhares de seus antepassados.
Seus dedos redesenham os mistérios dos gestos calados...

As palavras escolhidas pelo poeta têm a força de exaltar ou depreciar significados, os quais serão encontrados pela percepção individual e relações de imagens que a vivência do leitor permite evocar. No poema acima, a primeira imagem captada é a do ato criador de uma ceramista a partir da argila, o que nos remete ao mito cristão da criação da humanidade, em que Adão é feito através do barro. Acrescentamos a isso a figura da artesã, profissão que exerce manualmente a feitura de objetos, e ainda, a associação ao feminino, uma vez que trata-se de artesã e não artesão, remetendo ao símbolo de fertilidade e maternidade. A ideia se completa com a "terra" apresentada em forma de argila e também representante da maternidade, expressa em verso como um "corpo úmido, orgástico" que "gera um filho do lodo, do cio da terra".

O texto prossegue com a ideia da morte que se aproxima com o tempo e marca o corpo humano com os sinais da idade, que a artesã busca retardar através da sua ação criadora. Tal entendimento pode ser ancorado no quarto verso pelo uso do verbo "apreender": "No ritual do fazer ela apreende o tempo em suas mãos". Mais à frente o tempo é tido como "[...] o momento das sombras e dos escombros da sua irrealização e / fatalidade". E ainda, "Sua mortalidade então se esconde na ilusão e na passagem das horas que lhe / grava na carne o anúncio da Morte". A artesã repassa simbolicamente sua mortalidade ao objeto, condenando-o: "As mãos suaves e rudes, ao apalpar a massa informe, induz-lhe a / fatalidade de objeto".

Outra característica que tem grande importância para a completude da imagem poética apresenta-se nos três últimos versos do poema e alude à existência dos antepassados do seu povo, como uma busca de reintegração com o passado. Os versos que transmitem essa ideia falam da mulher com gestos que "renovam uma linguagem que balbucia a densidades dos símbolos de sua gente", de sua "busca permanente dos lugares perdidos" e o poema termina com a imagem de "dedos que redesenham os mistérios dos gestos calados".

Somadas as imagens evocadas no texto temos então a formação da grande imagem poética que, neste caso, inicia com a ideia da criação, depois da morte e chega à reintegração com o primitivo. Pela progressão do poema nos parece propício à alusão ao mito da origem, na repetição do movimento criador e resgate com o passado. Para Eliade, trata-se da reatualização do começo do mundo:

> O começo absoluto é a criação do Mundo. Não basta conhecer a origem, é preciso reintegrar o momento em que tal ou tal coisa foi criada. Ora, isso se traduz num voltar atrás, até a **recuperação do Tempo original**, forte, sagrado, um Tempo primordial, indispensável para assegurar a **renovação total do Cosmo**, da vida e da sociedade, é obtida sobretudo através da reatualização do começo absoluto, isto é, a Criação do Mundo. (ELIADE, 2016, p. 38)

O que temos em "A mulher ceramista" é uma reatualização do mito da criação como imagem poética maior do poema, revelando um eu lírico consciente dos processos de formação do seu povo e que busca, pela identificação com o fazer poético, a comunhão entre natureza e humanidade, representada no elemento barro e seu manuseio até tornar-se um utensílio de uso,

um desejo de comunhão com os tempos primordiais, ou seja, uma tentativa de reintegração do momento de criação, conforme nos revelou acima Mircea Eliade.

Como vemos, as imagens identificadas nos poemas podem gerar um todo, que é a imagem poética completa, atingida no encadeamento dos versos. Após a compreensão dessas imagens pelo estudo do texto poético, é pertinente atentar-nos para sua recorrência em determinada obra ou autor. Devemos buscar a dinâmica de relações entre as imagens reveladas, seu conjunto, e chegaremos então ao imaginário. Como afirma Michel Maffesoli, pensador francês: "a existência de um imaginário determina a existência de conjuntos de imagens. A imagem não é o suporte, mas o resultado" (MAFFESOLI, 2001a, p. 76). Ou seja, a imagem é produzida pelo imaginário.

Maffesoli defende a importância do imaginário na construção da realidade. Em entrevista concedida em 2001, sobre noções do imaginário, esclarece que se trata de algo que extrapola a individualidade, uma espécie de cimento social que liga a mesma atmosfera aos indivíduos, "[...] determinado pela ideia de fazer parte de algo. Partilha-se uma filosofia de vida, uma linguagem, uma atmosfera, uma ideia de mundo, uma visão das coisas, na encruzilhada do racional e do não-racional" (MAFFESOLI, 2001a, p. 80).

É essa imagem presente no poema, enquanto resultado comprobatório de um imaginário enraizado coletivamente, que nos faz buscar as recorrências na escrita poética de Marilza Ribeiro. Já vimos que suas obras foram estudadas por diferentes vieses, desde o caráter atemporal de sua poética, suas características telúricas, críticas sociais, dentre outros. O que não impede que demais pesquisas lancem um olhar diferente para sua poesia, uma vez que cada leitura, de cada indivíduo, pode ser relativizada ao que mais lhe prende a atenção.

A leitura do conjunto da obra de Marilza permite reconhecer a repetição de imagens que remetem à ideia de movimentação e errância[9]. A pesquisadora Zilá Bernd, ao tratar sobre a identificação (em substituição à identidade) nacional pela literatura, traz o tema da errância e da movimentação como processos-chave na busca pelo reconhecimento identitário, uma vez que a identidade não é algo fixo e completo, pelo contrário, é algo que permanece incompleto e tende a ser procurado para preencher o imaginário de "falta" difundido, principalmente, nos povos colonizados. A autora ressalta que:

> Ir em busca de uma prática ancestral – o nomadismo – existente antes da chegada dos conquistadores, pode corresponder a uma tentativa dos escritores americanos de identificar-se com uma forma de conceber o mundo e a identidade própria às Américas, onde arquipélago funciona como figuração metonímica de Novo Mundo, por oposição à cultura europeia continental, e onde o nomadismo corresponde a uma abertura ao *diverso* e à *relação*. (BERND, 2011, p. 30-31)

Reconhecer nas obras de Marilza um sujeito lírico que se expressa continuamente sobre um caráter de transitoriedade nos levou a conhecer diferentes teóricos que tratam deste tema, tal qual a pesquisadora Zilá Bernd. Para ela, como vimos acima, o nomadismo faz parte da nossa

[9] Aqui compreendida como característica de um ser desnorteado, que vaga sem destino.

ancestralidade histórica e, sendo a literatura uma das formas de expressão que pode espelhar o sentimento de uma época, é possível que relacionamos errância e ideais nômades ao desejo de identificação de um povo, à busca da construção da(s) identidade(s). Tais imagens são constatadas em poemas de diferentes abordagens e perpassam, tanto pela percepção de si, pelo eu lírico, como nas relações com o Outro.

Para constatação de tais recorrências investigamos, em todos os poemas de todas as obras, os vocábulos relacionados à movimentação e os dividimos em grupos considerando a semântica dos verbos, como dançar/girar/mover/remexer/rodar. No quadro, que será anexado ao final do próximo capítulo, elencamos as obras e os números das páginas em que as palavras aparecem. Com isso, podemos comprovar a recorrência dos verbos que remetem à transitoriedade e estão presentes nos poemas marilzeanos desde os primeiros lançamentos da autora.

Em sua quarta obra, **A dança dos girassóis** (2004), como constatamos no levantamento de esquemas, a recorrência do mitema de movimentação abrange, somados os grupos verbais, cinquenta e cinco poemas, do total de sessenta e cinco apresentados no livro. Em um deles, intitulado "Tão comum" (DG, 2004, p. 27), a forma como o enunciador lírico lê o mundo a sua volta, torna explícito a movimentação que nos cerca:

Sou uma pessoa comum
com os pés em brasa
pisando no asfalto escuro
de um tempo que atrasa

Sou uma mulher comum
a desiquilibrar-se indefesa
em andaimes vacilantes
da minha límpida tristeza

Sou a desconhecida comum
empurrada na multidão
pra pegar um trem-fantasma
em nenhuma estação

Sou uma atriz comum
encenando peça repetida
num teatro desterrado
de uma cidade perdida.

De tão comum, conforme sugerido no título, a cidadã não possui nome ou características que a personalizem, o que faz com que seja identificável com qualquer outra. Pelo texto sabemos apenas que ela tem "pés" e "tristeza", um, salvo casos específicos, é parte do corpo de todas as pessoas, e outro, a tristeza, como segundo aspecto revelado do eu lírico, torna-se tão "comum" quanto os pés, sugerindo que nessas cidades de "asfalto escuro", todos a têm e que a movimentação, representada nos pés, é parte comum no cenário das cidades.

Sobre a organização sintática, chama atenção a simplicidade escolhida na estrutura, a começar pelo uso da "quadra poética", formação da estrofe em quatro versos, o que é considerado a forma mais popular e simples na escritura de poemas. As rimam apresentadas são igualmente de simples elaboração, consideradas "rimas pobres" no critério fônico (GOLDSTEIN, 2001, p. 24), marcadas em externas consoantes, presentes nos segundo e quarto versos das estrofes: brasa/ atrasa, indefesa/tristeza, multidão/estação, repetida/perdida. O que percebemos, pela composição gráfica, ritmo, léxico e construção sintática do poema acima, é o intuito da poeta em reforçar a ideia de "comum", convergindo entre sua forma e conteúdo.

As ações praticadas pelo eu lírico também contribuem para a imagem de uma pessoa qualquer, pelo uso dos verbos "pisar", "desiquilibrar", "encenar" e, de forma passiva, "empurrar". Tais versos surgem um em cada estrofe e na ordem temos: "pisando no asfalto escuro", "a desiquilibrar-se indefesa", "empurrada na multidão", "encenando peça repetida", o que fornece a imagem poética central de alguém que é levado à ação por forças externas, que se desiquilibra e encena, desempenhando o papel de mera peça em um jogo que parece acontecer conforme as necessidades de um mandante e, em cenário marcado pela movimentação, conforme vocábulos que remetem à ideia de deslocamento, como "pés", "pisando", "desiquilibrar-se", "andaimes", "vacilantes", "empurrada", "trem-fantasma", "estação" e "encenando".

A partir da inquietude pela compreensão dessa imagens identificadas chegamos aos estudos de Michel Maffesoli, que trabalha em suas obras questões como a efemeridade do tempo, as tribos da pós-modernidade, a contemplação do mundo e o nomadismo. Neste último, um fio condutor, aliado à mitocrítica, que nos permitirá a compreensão de como a escrita poética da autora trata esse sentimento e, consequentemente, entender como isto está cristalizado na sociedade contemporânea.

A leitura do conjunto de obras da autora revela que o nomadismo está presente em suas imagens poéticas. A ideia de nomadismo como parte do processo histórico de nossa civilização é afirmada pela pesquisadora da literatura de Mato Grosso, Hilda Magalhães. A autora contextualiza que no Brasil do século XIX este fenômeno era bastante comum, e, ligava-se, na maioria dos casos, ao misticismo (MAGALHÃES, 2001, p. 52). Trazendo para o contexto do Estado de Mato Grosso, é comum encontrarmos em estudos sobre o tema exemplos baseados nos povos primitivos da nossa região, como os índios guaranis. Michel Maffesoli os cita por sua "constante busca da *Terra sem Mal*. O que fazia com que para eles qualquer territorialização, qualquer habitar não passasse de uma pausa, totalmente provisória, no quadro de tal busca" (MAFFESOLI, 2001b, p. 33).

A essa constatação ligamos o imaginário coletivo mato-grossense, como uma herança dos povos originários do nosso Estado, uma vez que a característica nômade faz parte da formação cultural de Mato Grosso. Sobre esses povos, encontramos sua referência também em outro estudioso que faz parte da base teórica da presente pesquisa, o filósofo romeno Mircea Eliade. O mitólogo utiliza os guaranis como exemplo para expressar o desencantamento das sociedades e explicar a crença na regeneração, criação de uma nova humanidade:

> Um exemplo particularmente notável é dos Guaranis do Mato Grosso. Sabendo que a Terra seria destruída pelo fogo e pela água eles partiram em busca da "Terra sem Males", espécie de Paraíso Terrestre situado além do Oceano. Essas longas migrações, inspiradas pelos Pajés e efetuadas sob sua direção, tiveram início no século XIX e prosseguiram até 1912. Algumas tribos acreditavam que a catástrofe seria seguida de uma renovação do Mundo e do regresso dos mortos. (ELIADE, 2016, p. 56)

O que Eliade nos conta sobre a particularidade dos Guaranis comprova que a busca pelo "paraíso" está enraizada em nossa sociedade, manifestada em diferentes mitos e culturas. Assim como na mitologia cristã, para algumas tribos, o fim do mundo é o passo necessário para sua renovação e reencontro com os já falecidos. O nomadismo como fenômeno presente em nossa memória histórica e cultural é afirmado também por Maffesoli, no fragmento que segue:

> Assim, qualquer que seja o nome que se lhe possa dar, a errância, o nomadismo está inscrito na própria estrutura da natureza humana; quer se trate do nomadismo individual ou coletivo. De alguma forma, está aí a expressão mais evidente do tempo que passa, da inexorável fugacidade de todas as coisas, de sua trágica evanescência. É tal irreversibilidade que está na base desse mito de fascinação e de repulsa que exerce tudo aquilo que se parece com mudança. (MAFFESOLI, 2001b, p. 38)

Como vemos, esse tema, além de figurar como uma consequência da fascinação e repulsa que o ser humano sente frente às mudanças, faz-nos refletir sobre uma das características da pós-modernidade. Na concepção de Maffesoli, que diferentemente da modernidade, que negava o presente rompendo com o passado e se direcionando ao futuro, o pós-modernismo está focado no presente repleto de passado e de futuro. O teórico liga a essa ideia "a concordância dos opostos", como uma tendência da época, o que explica a atração e aversão às mudanças e, consequentemente, ao indivíduo nômade. Para o estudioso do tema:

> O mito do cavaleiro errante, quaisquer que sejam as figuras contemporâneas que possa assumir, continua presente no imaginário coletivo. No próprio quadro das sociedades industriais a pulsão da viagem, a busca do sol está longe de ser marginal. São também modulações da procura do Graal. O nomadismo permanece um sonho pregnante que lembra o instituidor, e por aí relativiza o peso mortífero do instituído. (MAFFESOLI, 2001b, p. 39-40)

Assim, o ser nômade se apresenta a nós, conscientemente ou não, como uma forma de relativizar, tirar a ordem regrada das coisas, associado à ideia de transgressão, por fazer, inicialmente, referência ao modo de vida dos nômades na pré-história, como povos que não possuíam residência fixa e estavam sempre em movimentação pela busca de melhores condições de vida. No mundo contemporâneo, esse tema vem sendo adotado em diversas esferas da

sociedade, como aponta pesquisa no periódico CAPES, há títulos de trabalhos realizados na área da arquitetura, da saúde, da religião, da tecnologia, da literatura, dentre outras[10].

Para Michel Maffesoli, o enraizamento dinâmico e a constante busca pelo "outro lugar" são as questões centrais do nomadismo e estão em voga na sociedade contemporânea. Por isso, pesquisar como o nomadismo é representado na poética contemporânea nos permite compreender como se dá a consolidação dos ideais nômades na atualidade, investigando as imagens presentes nos poemas do conjunto de obras de Marilza, desde sua primeira publicação, em 1973.

[10] Sobre as pesquisas relacionadas ao tema na área da literatura, encontramos algumas dissertações, como **A escritura nômade em Clarice Lispector**, de Simone Ribeiro Costa Curi (UFSC, 2001), que versa sobre os movimentos da linguagem do texto e das personagens de escritora; **A escrita nômade do presente**: literaturas de língua portuguesa, de Vera Maquêa (UNEMAT, 2010); **Percursos do nomadismo na poética de Rui Pires Cabral**, de Tamy de Macedo Pimenta (UFF, 2016); e alguns poucos artigos que versam sobre o tema.

2

AS ESTRUTURAS DO IMAGINÁRIO

Desenvolver pesquisas de literatura requer uma abordagem metodológica que abarque o gênero literário específico, no nosso caso, o poema. O trabalho de análise do texto poético se baseia em reconhecer os elos significativos que são expressos na estrutura semântica do texto. Para a pesquisadora Ana Maria Lisboa de Mello, o imaginário é uma forma de desvelar as imagens formadas na literatura, é por meio dele que chegamos à compreensão necessária sobre como as faculdades imaginativas funcionam e como são acionadas no processo criador (MELLO, 2002, p. 60). Dessa forma, partimos dos pressupostos teóricos que fundamentam a linguagem do imaginário, bem como os estudos da teoria do gesto e da mitocrítica, para então nos debruçarmos nas análises das imagens poéticas contempladas na escrita de Marilza Ribeiro.

Decifrando a Linguagem do Imaginário

As composições líricas vão além da expressão de caráter individual e alcançam o universal, uma vez que o teor do poema, o *Gehalt*[11], atinge algo ainda não captado. A partir dessa ideia, o filósofo e crítico literário alemão, Theodor W. Adorno (2012) defende o poema como representação de uma coletividade e apresenta a ideia de "corrente subterrânea coletiva" da lírica. Para o pesquisador, o mergulho do sujeito lírico em sua própria existência, aliado à capacidade de se expressar, faz com que participe dessa corrente e tenha a força da representação coletiva e social.

Em outras palavras, o que Adorno afirma é que o poeta em seu trabalho com a linguagem é capaz de representar, por meio de diferentes vozes líricas, imagens poéticas oriundas da subjetividade partilhada por uma consciência coletiva. Como afirma Ana Maria Lisboa de Mello "O conto poético brota da mesma fonte que emanam o mito e os contos primitivos" (MELLO, 2002, p. 56). E, assim, a escrita poética revela horizontes que ultrapassam as vivências pessoais, atingindo o significado social da obra de arte, como atesta o especialista em psicologia, Carl Gustav Jung:

> Partindo da insatisfação do presente, a ânsia do artista recua até encontrar no inconsciente aquela imagem primordial adequada para compensar de modo mais efetivo a carência e unilateralidade do espírito da época. Essa ânsia se apossa daquela imagem e, enquanto a extrai da camada mais profunda do inconsciente, fazendo com que se aproxime do consciente, ela modifica a sua forma até que esta possa ser compreendida por seus contemporâneos. O gênero da obra de arte nos permite uma conclusão sobre a característica da época na qual ela se originou. (JUNG, 2013, p. 83-84)

Para Jung, o maior mérito da obra de arte é cristalizar as imagens primordiais, ou seja, os grandes arquétipos que ancoram a vivência humana. O teórico considera que cada período tem suas

[11] Conceito apresentado por Theodor W. Adorno em **Notas de literatura I**, 2012.

particularidade e necessidades específicas; dessa forma, as obras de arte tendem a trabalhar na educação do espírito da época, por meio de uma ativação do inconsciente.

Assumir a voz lírica como a revelação de um coletivo que extrapola as vivências do sujeito criador nos permite aproximar o termo usado por Adorno, corrente subterrânea coletiva, dos estudos que versam sobre inconsciente coletivo, a partir da compreensão desse último como uma base de imagens primordiais, também nomeadas arquétipos, que perduram da ancestralidade do homem e são inatas nos indivíduos, assim como suas predisposições genéticas. As referidas imagens "são, por assim dizer, os resíduos psíquicos de inúmeras vivencias do mesmo tipo. Elas descrevem a média de milhões de experiências individuais" (JUNG, 2013, p. 82).

Os arquétipos, que advém da soma de experiências ancestrais, são acionados no processo criativo por meio de uma vontade consciente que se deixa arrastar por uma forte corrente subterrânea, atingindo mil vozes (JUNG, 2013), chegando até nós pela linguagem do imaginário. A essa linguagem dedicou-se Jean-Jacques Wunemburger. Ao fazer um apanhado teórico e histórico do termo, o teórico chega à seguinte definição:

> Conviremos, portanto, em denominar imaginário um conjunto de produções, mentais ou materializadas em obras, com base em imagens visuais (quadro, desenho, fotografia) e linguísticas (metáfora, símbolo, relato), formando conjuntos coerentes e dinâmicos, referentes a uma função simbólica no sentido de um ajuste de sentidos próprios e figurados. (WUNEMBURGER, 2007, p. 11)

Do mesmo modo que Jung, o autor chama atenção para a forma simbólica da imagem. Aproximando imaginário e poesia, compreendemos que imaginário faz referência àquela imagem transmitida pelo texto poético através dos símbolos e mitos que buscam ancorar os anseios de determinadas épocas, ou "educar os espíritos da época" (JUNG, 2013), de forma dinâmica e com objetivo de doar sentidos, sejam esses reais ou metafóricos. O mesmo afirma Gilbert Durand, de quem Wunemberger é discípulo, ao abordar o termo "imaginário" como uma forma de organizar as imagens que provém da imaginação, sendo essa a capacidade humana de criar, reproduzir, diferenciar e memorizar o que é concreto, ou seja, mediar a relação dos indivíduos com o real e o ficcional, dando às atitudes imaginativas a responsabilidade de equilibrar o psicológico, o biológico e o social (DURAND, 2002).

Em resumo, é através da linguagem do imaginário que temos acesso aos arquétipos, símbolos, mitos e imagens. "Enquanto o arquétipo está no caminho da ideia e da substantificação, o símbolo está simplesmente no caminho do substantivo, do nome, e mesmo algumas vezes do nome próprio" (DURAND, 2002, p. 62). Ou seja, símbolo é algo, concreto ou abstrato, que tem sua lógica estabelecida pela relação ou conjunto de relações entre diferentes termos. Sua interpretação deve sempre respeitar o sentido de acordo com a movimentação em seu meio cultural, sem basear-se apenas em sua figura, conforme orientação que encontrarmos no prefácio do **Dicionário de símbolos** (2016), organizado por Chevalier e Gheerbrant.

Ao buscar sentido para os símbolos identificados nos objetos de estudo, faz-se necessário partir da premissa do contexto adequado, cultural, textual e sua relação com outros símbolos, arquétipos ou imagens presentes no mesmo texto. Se pensarmos, por exemplo, no simbolismo da água, temos:

> A água, como, aliás, todos os símbolos, pode ser encarada em dois planos rigorosamente opostos, embora de nenhum modo irredutíveis, e essa ambivalência se situa em todos os níveis. A água é fonte de vida e fonte de morte, criadora e destruidora. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 16)

Como vemos, a significação simbólica da água pode ser polivalente, chegando, inclusive a sentidos opostos, o que também ocorre com diversos outros símbolos. Nas tradições cristã e judaica, por exemplo, a água simboliza a origem da criação, mas também pode ser destruição e punição aos pecadores. As diferenças de interpretação, como apontamos, irão depender da linguagem do imaginário a que corresponde e, no caso da poesia, da imagem poética, uma vez que as relações das expressões simbólicas no todo são "pontos-chave" na decifração do significado que sustenta o poema, conforme Ana Maria Lisboa de Mello (2002, p. 49). Vejamos um dos poemas de Marilza Ribeiro, em que há o símbolo da água, "Águas das mutações" (DG, 2004, p. 21-22):

[...]
Mulher inteira, saio refeita
Dessas águas, como divindade
De carne e solidão.
Renascer nua e só.
[...]

A água referida pelo eu lírico pode ser compreendida como a força interna de transformação, uma vez que remete a "dessa água", como algo internalizado e não externo à voz enunciadora. Pela flexão dos verbos "refeita" e "renascer", é perceptível a ideia de ciclicidade do sujeito feminino que já existia e passou por um processo de renovação, encontrando-se no momento: "nua e só", já que se desfez da roupagem que a vestia e incomodava. Gaston Bachelard ao abordar a pluralidade simbólica da água, em suas diversas combinações destaca, dentre outros aspectos, a supremacia das características maternal e purificadora desse elemento, "uma pureza ao mesmo tempo ativa e substancial. Pela purificação, participamos de uma força fecunda, renovadora, polivalente" (BACHELARD, 1997, p. 148). Diante a possibilidade da água como símbolo capaz de propagar a impureza ou a pureza, o teórico explica que o fundamental está na intenção, no sentido moral relacionado à escolha da ação desejada, bifurcando, assim, seu devaneio para o bem ou para o mal.

No caso do eu lírico do poema acima, entendemos o elemento água em seu aspecto transformador, uma vez que trata do processo de renovação individual, às fases biológicas e psicológicas do enunciador lírico feminino. Interpretação possível ao identificarmos as imagens e símbolos que se relacionam ao longo das suas 14 estrofes.

Ainda sobre os símbolos, pode-se dizer que são atualizados conforme termos de expressão da época, ou seja, eles sofrem mutações e jamais desaparecerão do nosso imaginário, assim como ocorre com o mito e a imagem arquetípica. Tal afirmação faz parte dos estudos de Mircea Eliade, que defende a linguagem do imaginário como competência da vida espiritual, ativada pelo inconsciente coletivo e com caráter de existência que acompanha a vivência humana:

> Começamos a compreender hoje algo que o século XIX não podia nem mesmo pressentir: que o símbolo, o mito, a imagem pertencem à substância da vida espiritual, que podemos camuflá-los, mutilá-los, degradá-los, mas que jamais poderemos extirpá-los. (ELIADE, 2002, p. 7)

O mito, como parte da linguagem do imaginário, é abordado de forma mais ampla por Eliade em outra de suas obras, como por exemplo, **Mito e realidade** (2016). Nela, o mitólogo apresenta a evolução, mecanismo e função da imagem mítica. Para ele a definição que parece ser a menos imperfeita é o mito como narrativa que conta o início de algo ocorrido nos tempos primórdios e ligado às ações dos entes sobrenaturais. E ainda, por contar uma história sagrada e verdadeira, a narrativa mítica "se torna o modelo exemplar de todas as atividades humanas significativas" (ELIADE, 2016, p. 11-12).

Luc Benoist, historiador de arte e criador da teoria dos gestos, defende a importância dos signos desde suas primeiras manifestações até suas versões atualizadas, ligando-os com os mitos, compreendendo, assim como Eliade, que eles "explicam a origem de uma instituição, de um costume, a lógica de uma aventura, a economia de um dito espirituoso" (BENOIST, 1975, p. 10). Assim, o mito constitui-se como um modelo que ancora a vida humana e traz sentido ao que nos é incógnito, amenizando nossas dúvidas e anseios.

De forma particular, cada povo e contexto cultural "justifica" suas crenças e atitudes de acordo com a mitologia disseminada por seus antepassados. Para os cristãos, por exemplo, o medo da morte é acalantado pela esperança de vida eterna, as violências e injustiças pela promessa de punição que acontecerá no "juízo final". Para os povos africanos e afro-americanos, dentre outros seguidores das religiões dos orixás, "é pelo mito que se alcança o passado e se explica a origem de tudo, é pelo mito que se interpreta o presente e se prediz o futuro, nesta e na outra vida" (PRANDI, 2001, p. 24). Enfim, cada sociedade tem sua base mitológica e através dela explica a existência de algo ou um padrão de comportamento.

A importância e função do mito é assunto de muitos estudos em diferentes abordagens. A psicanalista e filósofa Zelita Seabra trata em suas pesquisas sobre os mitos da natureza, comparados ao sentimento de perplexidade humana diante das coisas grandiosas. O primeiro tema desenvolvido pela autora é relacionado à "idade do mito", esclarecendo a seus leitores que ele exerce, desde o início dos tempos, a função de externalizar o questionamento do ser humano sobre si mesmo e os mistérios do universo (SEABRA, 1996, p. 13).

O mesmo entendimento acerca dessa questão é abordado pelo antropólogo e sociólogo francês, Gilbert Durand, ao especificar as estruturas do imaginário. Criando a metodologia que busca analisar os mitos presentes em uma obra, Durand recorre a Eliade e seus estudos e retoma o termo como uma narrativa que legitima a religião ou a mágica e tem como incumbência o papel que vai além de contar, o de repetir uma narrativa (DURAND, 2002, p. 361).

Durand baseia sua metodologia na identificação dos mitos, abordando-os como um sistema dinâmico que engloba símbolos, arquétipos e esquemas. Como vimos, os símbolos envolvem os substantivos, são expressos por palavras capazes de relacionar diferentes sentidos e representar o universo que nos cerca, sendo variáveis para cada cultura. Diferentemente dos símbolos, os arquétipos transitam no campo das ideias e são universais, comuns a todas as culturas e épocas. Denominados de "imagens primordiais" por Jung, os arquétipos advém de toda ancestralidade humana. Por exemplo, em diferentes culturas há o arquétipo do herói e sua trajetória de enfrentamentos e lutas.

Quanto aos esquemas (*schème*), também chamados de "símbolo motor", Durand afirma que esses são a representação de uma imagem em sua atividade e não substantivação. Os esquemas são encontrados nos verbos que se relacionam de forma dinâmica e, conforme surgem nos poemas, podem revelar o sentido da imagem simbólica.

Juntos, símbolos, arquétipos e esquemas formam um sistema dinâmico, designado mito que, por sua vez, corresponde a uma narrativa simbólica, essencial ao ser humano, por ancorar sua existência no mundo. Poesia e mito tem profunda afinidade, uma vez que ambos acionam a linguagem simbólica, não racional, que permite a perpetuação da gênese criadora (MELLO, 2002, p. 43).

Tal compreensão nos ancora na investigação dos mitos vigentes no conjunto de obras da poeta Marilza Ribeiro, utilizando como base a metodologia apresentada por Durand na obra **As estruturas antropológicas do imaginário**, compartilhando da ideia de que:

> O mito seria, de alguma maneira, o "modelo" matricial de todo discurso, estruturado por padrões e arquétipos fundamentais da psique do *sapiens sapiens*, a nossa. É preciso, pois, pesquisar qual – ou quais – mito mais ou menos explícito (ou latente!) anima a expressão de uma "linguagem" segunda, não mítica. Por que razão? Porque uma obra, um autor, uma época – ou ao menos um 'momento' de uma época – é 'obsedado' (Ch. Mauron), de maneira explícita ou implícita, por um (ou mais) mito que, de maneira paradigmática, toma consciência de suas aspirações, seus desejos, seus medos, seus terrores... (DURAND, 2012, p. 131)

Durand parte do pressuposto de que as maiores angústias do ser humano são a consciência de sua mortalidade e do passar do tempo, que faz com que o *homo sapiens* compartilhe um conjunto de atitudes imaginativas, o imaginário. A partir daí, o autor propõe um caminho de análise que busca identificar quais os gestos existenciais do ser humano frente a essas angústias, limitando-os a dois objetivos: derrotar ou eufemizar a morte e o tempo. Sua pesquisa é definida como:

> Uma tal posição antropológica, que não quer ignorar nada das motivações sociópetas ou sociófugas do simbolismo e que dirigirá a pesquisa ao mesmo título para a psicanálise, as instituições rituais, o simbolismo religioso, a poesia, a mitologia, a iconografia ou a psicologia patológica. (DURAND, 2002, 42)

No caso da poesia, busca-se quais são os posicionamentos mais usuais do eu lírico, não em seu sentido literal, mas as atitudes repetidas que de alguma forma aludem a certos reflexos dominantes. Esses gestos são identificados em três grandes grupos: erguer-se, alimentar-se e copular, que correspondem ao simbolismo de luta/enfrentamento, eufemização/introspecção e aceitação, respectivamente. Essas são as dominantes reflexas admitidas como "matrizes sensório-motoras, nas quais as representações vão naturalmente integrar-se, sobretudo se certos esquemas (*schémas*) perceptivos vêm enquadrar e assimilar-se aos esquemas motores primitivos" (DURAND, 2002, p. 51). A partir das dominantes reflexas é que se formarão os símbolos.

Por sua vez, as três dominantes gestuais são associadas a dois regimes do simbolismo, Regime Diurno e Regime Noturno. Identificados os regimes, é possível associar a eles os arquétipos e símbolos. Em obra que trata, dentre outros, da definição e história do imaginário, Jean-Jacques Wunemburger sintetiza os estudos de Durand e afirma que:

> Pode-se a partir disso tornar inteligíveis as configurações de imagens, próprias de criadores individuais, de agentes sociais ou de categorias culturais, localizando as figura míticas dominantes, identificando sua tipologia e procurando ciclos de transformação do imaginário. A 'mitocrítica' visa em primeiro lugar destacar nas obras [...] cenários, temas redundantes, os mitemas característicos, a fim de delimitar o mito diretor subjacente. (WUNEMBURGER, 2007, p. 21)

Para o autor, os ensinamentos de Durand facilitam os estudos sobre o imaginário, contribuem e amplificam as teorias de Gaston Bachelard e sistematizam "uma verdadeira ciência do imaginário" (WUNEMBURGER, 2007, p. 19).

Posterior aos preceitos de Durand e sua mitocrítica com primeira edição em 1960, os estudos de Luc Benoist também legitimam os gestos como geradores de um símbolo. Em sua obra, **Signos, símbolos e mitos** (1975), o filósofo desenvolve um estudo dos gestos, partindo da ideia de que esses são coexistentes com a vida humana há milhões de anos. Para ele:

> De expressão subjetiva, o gesto passa, por repetição, a verdadeiro significado institucional, a comunicação de uma noção e, logo, a sugestão de um pensamento. Porque existe na filiação do gesto uma analogia evidente entre a formação de um hábito, a compreensão de um fenómeno, e o nascimento de um símbolo. (BENOIST, 1975, p. 19)

Com base no entendimento de que a repetição do gesto revela um simbolismo enraizado e constitui-se em uma atitude essencial ao ser humano, que utilizamos para reproduzir e representar o que somos, o teórico apresenta a teoria do gesto. Benoist os agrupa conforme sua estrutura

e possibilidade de substituição de um pelo outro na mesma frase, mesmo que esses não sejam sinônimos, como é o caso de “criar” e “fazer”. O resultado consiste em trinta e seis conjuntos de verbos[12] que correspondem a uma atitude retratada por um advérbio ou uma expressão. Assim, os verbos “erguer”, “erigir”, “ultrapassar” e “exaltar” formam o grupo “9 - acções para cima”; “seguir” e “imitar” formam o “16 – acções após e atrás”; por exemplo, de forma que no total, os conjuntos enumerados, do 1 ao 36, englobam 300 verbos do vocabulário classificados “segundo o órgão do sentidos em causa, a direcção do acto e o seu significado simbólicos” (BENOIST, 1975, p. 107).

Para o autor, tal teoria corresponde à lógica matemática aplicada aos grupos, uma vez que os verbos, com seus advérbios e preposições adverbiais, monopolizam a função de exprimir as ideias do homem. O que na antiguidade era feito por meio da interpretação do indivíduo sobre os movimentos e as formas dos elementos que faziam parte da sua vivência, de acordo com a evolução da espécie e a comunicação oral, os verbos é que traduzem os pensamentos humanos.

Nesse sentido, buscamos investigar na escrita de Marilza o esquema predominante em suas imagens poéticas, tal como orientado nos estudos de Gilbert Durand, e constatar no conjunto de obras da poeta a recorrência de verbos que aludem à movimentação, recorrendo à teorização sobre os gestos, de Luc Benoist (1975)[13].

Imagens Obsedantes: mitema da movimentação

Em busca de vocábulos recorrentes no conjunto de obras da poeta Marilza Ribeiro, identificamos em todas elas poemas que transmitem imagens de transitoriedade. Na ânsia de entender qual o vínculo com o imaginário coletivo que sustenta a dinâmica dessas imagens, chegamos à ideia de nomadismo, e, a partir de então, partimos para a análise da escrita poética com vistas a compreender como esse sentimento está cristalizado na contemporaneidade.

Lembramos que a pós-modernidade é marcada pelo retorno de determinados arcaísmos, dentre eles o nomadismo, que responde a uma espécie de “sede do infinito”, marcado pela busca constante pelo outro lugar, visto como polo contrário da solidão e tédio existenciais. Todas estas características se distinguem da modernidade, época em que prevaleciam objetivos como a estabilidade de relacionamentos, de empregos, de identidade, etc. (MAFFESOLI, 2001b).

Dessa forma, analisamos como as imagens que compõem a escrita poética de Marilza estão relacionadas às figuras do nômade, evocadas em caráter de valoração ou depreciação. E, ainda, como se dá o olhar lírico frente ao tema da busca, seja ela relacionada ao Outro ou a si.

[12] São eles: Acções:1 acções intransitivas, 2 acções transitivas, 3 acções numa superfície, 4 acções com, 5 acções para aumentativas, 6 acções internas, 7 acções a partir de, 8 acções para, 9 accões para cima, 10 acções sobre, 11 acções perante e antes, 12 acções verticais, 13 acções horizontais, 14 acções entre, 15 acções em torno de, 16 acções após e atrás, 17 acções debaixo, 18 acções de alto a baixo, 19 acções dentro, 20 acções de paragem, 21 acções através de, 22 acções contra, 23 acções de retorno, 24 acções diminutivas, 25 acções fora de, 26 acções de atrair, 27 acções de tirar, 28 acções sonoras, 29 acções luminosas; Paixões: 30 sentido da audição / sentido do tacto / sentido do gosto; Estados: 31 existência e hábito, 32 estados superiores, 33 estados aumentativos, 34 estados intelectuais, 35 estados inferiores, 36 estados diminutivos (BENOIST, 1975).

[13] Para demonstrar o resultado dessa investigação, elaboramos um quadro demonstrativo de levantamento de verbos de deslocamento presentes nos poemas de todas as obras da poeta e padronizamos os dados em uma planilha, identificando os esquemas mais frequentes. Os resultados serão abordados ao longo das análises e a planilha completa será apresentada como anexo.

Assim, procuramos compreender os gestos do eu lírico na formação do conjunto de imagens que expressam ideais nômades.

A análise iniciará com o poema "O viandante dos cabelos brancos" (DG, 2004, p. 32). Nele há a presença da figura nômade em valor apreciativo, um sujeito "abençoado". Disposto em versos não alinhados, o poema segue a mesma característica marcante de toda obra, com os versos formando um zigue-zague, a partir da margem esquerda da página. As três primeiras estrofes apresentam paralelismo em sua estrutura gráfica e sintática, com versos iniciais que vão formando a imagem do viandante, principiada pelas mãos:

Mãos calosas enrugadas
tocando os frutos dos tempos
que têm o gosto das lembranças
por entre a voragem dos ventos.

Em tua voz trêmula, cansada,
uma doce canção feito menino
olhos molhados de saudade
e o sorriso de um errante peregrino.

Teu andar vacilante, lentamente,
vai marcando tua passagem como um rio
que fertiliza as margens verdejantes
com tua força de correnteza de estio.

Ah, desconhecido viandante
dos cabelos brancos!
Guardas contigo os segredos
do sofrer sozinho
embora semeastes pelos campos
o alimento para tantos filhos!

Escuto em silêncio teu canto, tão antigo,
falando de amor, dos pássaros e ninhos
a embalar meu coração em pranto
revendo meu avô – pousada de carinhos!

Abençoado viandante das cantigas
que tens as mãos marcadas pelas lidas
mas nelas estão marcadas, reluzentes,
o recado dos mestres e dos meninos!

A escolha da poeta pela parte do corpo que inicia a apresentação do viandante, as mãos, parece-nos bastante propícia por tratar de caracterizar, desde já, o viandante como um ser experiente e que transmite a ideia de labor, declaradas na adjetivação das mãos "calosas enrugadas". Assim mesmo, sem vírgulas, a poeta traz a imagem como forma de representar como nosso inconsciente ativa rapidamente o imaginário coletivo acerca da pessoa idosa, aquela que carrega muitos segredos e experiências em suas lembranças, tudo em caráter plural, como os vocábulos dispostos na estrofe.

Além disso, a mão é a parte do corpo que mais tem funções. Alfredo Bosi destaca várias delas, inclusive "A mão, portadora do sagrado. [...] as mãos levam a extrema-unção ao que vai morrer; e ao morto, a benção e o voto da paz" (BOSI, 2000, p. 68). Luc Benoist também destaca essa parte do corpo, afirmando que "o primeiro utensílio do homem foi o seu corpo e acima de tudo a mão que constitui o modelo dos utensílios posteriores, 'o instrumento dos instrumentos', disse Aristóteles" (BENOIST, 1975, p. 21). O filósofo acredita que as mãos são capazes de manifestar o homem em seus pensamentos e ações, tanto pelas impressões digitais, que são únicas, como pela ligação de motricidade articulada com o cérebro.

O retrato que vai se formando da figura do viandante, aos poucos, o aproxima do leitor, que passa a conhecê-lo e por ele nutrir empatia. Primeiramente, pela imagem da velhice, marcada no título pelos "cabelos brancos" e depois, por apresentar ao interlocutor do poema, as mãos, em seu caráter revelador, como vimos acima. Iniciada pelas mãos, a imagem poética vai se formando, apresentado a voz, o sorriso e o andar do peregrino. Nesse estágio, especialmente, o texto evidencia uma imagem "carinhosa" do viajante, em seu andar lento, cantarolando uma canção doce, com os olhos molhados de saudade e um sorriso, tudo isso "feito menino".

Com o propósito de confirmar essa representação sugerida pelos versos, buscamos o esquema postural expresso pelos verbos que encadeiam o poema e encontramos: "tocando" os frutos dos tempos, "marcando" tua passagem como um rio e "guardas" contigo os segredos, "semeastes" pelos campos o alimento para tantos filhos. Tal esquema verbal sugere uma ação contínua e presente, que se completa com os símbolos que encerram cada período: os frutos, o rio, os campos semeados. Todos são elementos que remetem à ciclicidade do tempo, ligados à ideia de renovação, uma vez que, tanto os frutos como o campo semeado passam por ciclos de nascimento, amadurecimento e morte, assim como "o curso das águas é a corrente da vida e da morte" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 780).

Trazer o viandante como indivíduo notadamente idoso pode também ser visto como uma forma de amenizar a ideia do fim da vida, uma vez que a figura do velho, culturalmente, nos aproxima da mortalidade humana. No entanto, visualizá-lo como sábio conselheiro pode ser uma forma de eternizar a existência no discurso, além de uma possível alegoria ao tempo. Pelo viés da mitocrítica, Durand afirma que ao consentir a eufemização da angústia temporal, o indivíduo abre caminho para diferentes condutas (DURAND, 2002, p. 194), permitindo-se a reflexão do que mais lhe aflige, nesse caso o encontro com a morte.

A imagem do viajante em sua velhice nos leva ainda a abordar o arquétipo junguiano do "velho sábio". Recorremos para isso ao texto do membro fundador da Associação Junguiana do Brasil, o analista Walter Boechat. Em artigo que trata das dinâmicas arquetípicas básicas, o autor apresenta "o velho sábio" como uma das roupagens do arquétipo masculino:

> O sábio aparece nos mitos e lendas, aconselhando o herói, pouco antes deste se lançar na tarefa sobre-humana. Personifica o masculino em seu mais alto grau de diferenciação, o espírito que "sopra onde quer" e produz as mais sutis e eficazes transformações psíquicas. (BOECHAT, 1995, p. 40)

A ideia do velho como aquele que aconselha e leva à reflexão é reatualizada no poema que caracteriza essa figura arquetípica como viandante (sinônimo de nômade) o que comprova uma vez mais o apreço do eu lírico pelos ideais do nomadismo. Ao abordar a figura do viajante no poema como um sujeito velho, o eu lírico está demonstrando um momento reflexivo em que busca auxílio na sabedoria dos mais experientes. Eliade nos lembra que o acesso aos arquétipos pelo ser humano é como uma necessidade de dar significação ao seu destino, uma forma descoberta pelo homem de se conscientizar quanto ao seu papel no universo (ELIADE, 2002, p. 30).

Como podemos constatar, há no poema "O viandante dos cabelos brancos", a apreciação pelo Outro, como indivíduo nômade. O referido texto faz parte da obra **A dança dos girassóis**, que, ao todo, contém em cerca de noventa por cento de seus poemas a presença dos vocábulos que são recorrentes no conjunto de todas as obras de Marilza, conforme demostramos em quadro apresentado ao final deste capítulo.

Essa imagem do nômade é reiterada no grupo de três poemas da obra **Meu grito** (1973). O primeiro deles é denominado "Inveja histórica" **(**MG, 1973, p. 56-57) e retrata um sujeito lírico que direciona seu olhar ao Outro, em um vislumbre encoberto pelo sentimento de inveja, como explícito no título. Ao iniciarmos a leitura do poema, temos uma prévia do motivo desse sentimento de cobiça, que consiste no desejo de aventura manifestada no enunciador:

Como seria bom
se eu pudesse aventurar-me
por novos territórios
existenciais...
Mas sou como uma astronauta
presa ainda
à sua cápsula espacial...

Quem me dera
fazer como muitos loucos
que passeiam por
regiões desconhecidas
do seu universo surpreendente
e encontrar novos mistérios
que nunca foram imaginados!

Quem me dera
ser diferente e romper
com todos esses elos antigos
que me acorrentam
a planetas estéreis, petrificados
que nada mais fecundam!

Quantas vezes
tentei soltar-me de tudo,
de todas essas amarras indesejáveis!
Porém, o medo enorme
de arrojar-me ao desconhecido,

ao inesperado,
me fez agarrar-me
desesperadamente
à minha nave antiga,
limitada...

Quem me dera
fazer como muitos loucos
(esses loucos invejados!)
que passeiam por
regiões desconhecidas
e perigosas...
Esses loucos formidáveis
que conseguem criar e
descobrir novos territórios
existenciais...
Como eu seria feliz!
Como eu seria normal!

O primeiro verso aguça a curiosidade do leitor e se estende semanticamente até o terceiro verso, completando a ideia do que é considerado bom pelo sujeito lírico, aventurar-se por novos territórios. No verso seguinte encontramos um elemento surpresa, uma vez que a expectativa é quebrada ao apresentar o termo "existenciais", vocábulo que não pertence ao grupo familiar da palavra "território" que mais comumente seria ligado a um lugar, a uma extensão de terra física. No entanto, a formação sintática escolhida indica que os territórios aqui referidos pendem à reflexão existencial, emudecendo frente à infinidade de possibilidades, sugerida com o uso dos três pontos finais.

O enaltecimento à ideia de engendrar por terras desconhecidas almejando descobertas em nível existencial nos traz à memória o relato de Maffesoli sobre o povo judeu em sua crença de que a salvação vem do nômade, principalmente por ser acolhedor do Outro, diferentemente do homem da cidade:

> Sendo de toda parte e de parte alguma, o homem nômade, por oposição ao estabelecido, está em caminho com o outro, para o outro, e daí com o absoluto, para o absoluto. É assim que se deve compreender a inutilidade do nômade: a abertura para o imaterial e para seus benefícios. Trata-se, nesse caso, de uma espécie de hedonismo espiritual. (MAFFESOLI, 2001b, p. 153)

O filósofo aborda o exemplo do imaginário coletivo judeu em sua visão do sujeito nômade como aquele que, além de acolhedor, atingiu uma superioridade espiritual, tornando a errância a "essência de uma espiritualidade que leva a sair do fechamento. Quer ser trate de fechamento territorial, político ou identitário" (MAFFESOLI, 2001b, 155). No poema há uma correspondência com essa perspectiva em relação ao nomadismo, que pode ser observada também na continuidade dos versos, como ocorre na última estrofe.

Destacamos nesse trecho o olhar favorável sobre aqueles que se aventuram por novas regiões como “loucos”, porém, “invejados” e “formidáveis”, tidos como indivíduos atrevidos ao saírem do comportamento esperado pela sociedade, o que causa inveja aos que não o fazem. No conjunto de versos do poema observamos também uma discrepância nas expressões relacionadas às ações, ou à falta delas, entre o eu lírico (feminino) e o sujeito idealizado, conforme demonstramos abaixo:

Quadro 1 – Expressões retiradas do poema “Inveja Histórica”

Expressões que se referem ao eu lírico	**Expressões que se referem ao Outro (sujeito idealizado)**
se eu pudesse	passeiam (2 x)
tentei soltar-me	encontrar
me fez agarrar-me	conseguem
quem me dera fazer	criar
como eu seria	descobrir

Fonte: Não informado no documento word.

Visualizando o quadro acima, torna-se clara a percepção de um eu lírico passivo em contraste com aquele por ele invejado. Notemos que ao enunciador do texto são relacionadas expressões que não atingem o plano das ações, mas permanecem na tentativa: “tentei soltar-me”, na imposição a si mesmo: “me fez agarrar-me” ou no desejo: impedido/impossibilitado “se eu pudesse, quem me dera fazer, como eu seria”, quanto ao sujeito idealizado, prevalecem verbos que exprimem ações da busca do nômade: “passear”, “encontrar”, “conseguir”, “criar” e “descobrir”.

Em um poema seguinte, após “Inveja histórica”, encontramos novamente o tema da movimentação. Permanece, inclusive, a característica de impossibilidade ou impedimento da ação, reforçada pelo pretérito imperfeito do verbo poder “se eu pudesse”. Mas, diferentemente do anterior, o eu lírico se manifesta na primeira pessoa com o olhar voltado para si e não direcionado a um terceiro.

Nesse poema, intitulado “Transmutação” (MG, 1973, p. 60), o fator que desencadeia no sujeito lírico a ânsia de mover-se é o silêncio que o cerca. E não se trata simplesmente de uma ausência de som, mas de um silêncio que é inesperado, brusco, revelador e capaz de transmitir a tessitura das coisas:

Agora...
por toda parte...
do meu lado,
à minha frente,
sobre a minha cabeça
por toda a parte está o silêncio inesperado.
Um silêncio brusco,
revelador,
que transmite a tessitura das coisas...
que estão sendo tocadas por mim

e que refletem algo de mim,
de tudo aquilo que
comunico
quando amo,
quando vejo,
quando toco,
ou quando desejo...

Tenho vontade, então,
de libertar-me desse universo-contato
e sair andando
à procura de outros espaços-livres
e desconhecidos
onde eu posso me encontrar
com outras imagens soltas
também livres...

Pássaros. Nuvens. Chuvas. Relâmpagos. Estrêlas.
Sair... sair... sair...
Sair por aí afora...
Braços abertos enfrentando o vento sem cor
e sem raíz,
sem nome e sem lugar...

E olhar no fundo dos olhares-errantes
beber da primavera farta
que envolve as relvas e as árvores.
E sair... sair... sair...
sair cantando
como se as frases que saíssem de mim
fossem explosões de mundos nascentes
ou como estrelas grávidas de luz...

A! se pudesse!... se pudesse!
libertar-me de tudo
sair!... sair...
e fosse infinitamente livre
no renascer de todas as manhãs...

O fato do enunciador do texto reconhecer a presença do silêncio e caracterizá-lo como algo revelador demonstra que, conscientemente ou não, a linguagem poética encontrou no silêncio a imagem ideal da atmosfera que cerca as revelações, tal como a tradição relata, o silêncio precedeu o momento da criação e será posterior a ela. Resumindo, o silêncio envolve as grandes revelações (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 834).

Outra característica que contempla a imagem do silêncio é o uso repetitivo da consoante "s", presente em todo o poema. Esse recurso, conhecido como aliteração, contribui para o ritmo poético da leitura, doando uma espécie de zumbido que a sustenta, e ainda colabora para a imagem poética de insistência, como podemos observar na terceira estrofe: "Pássaros. Nuvens. Chuvas. Relâmpagos. Estrêlas. / Sair... sair... sair... / Sair por aí à fora... [...]".

A identificação de convergência entre forma e conteúdo reforça o trabalho desenvolvido pela poeta com a linguagem escrita. Seu labor com a palavra é compatível à figura de poeta-artesão difundida por Mikel Dufrenne. Para o teórico a consciência do estado poético, aliada ao esforço da escrita e reescrita, é que irão revelar o valor da escritura poética.

Marilza Ribeiro fortaleceu a ideia de liberdade almejada pelo enunciador lírico do poema ao utilizar as palavras "pássaros", "nuvens", "chuvas", "relâmpagos" e "estrelas" que também são usadas para mudar o ritmo de leitura do texto poético, por estarem dispostas no mesmo verso, porém, separadas por ponto final. Além da alusão à liberdade, expressa na figura do pássaro, este grupo de palavras revela o espaço celeste, em seu simbolismo de imensidão, tão grande quanto o "obstáculo" e a "vontade" do eu lírico de "sair" do contexto em que vive.

O céu, segundo Luc Benoist, tem gerado sentimento de receio e respeito desde os tempos primórdios, em que os homens mediam a importância das coisas pelo seu tamanho, de forma que: "nada lhe deve ter parecido susceptível de ultrapassar a temível transcendência por detrás de um véu de sombrias nuvens negras e se manifestava durante as trovoadas que subitamente se abatiam sobre ele em relâmpagos tonitruantes" (BENOIST, 1975, p. 47). Assim, a imagem do pássaro em sua capacidade de voar é de grande admiração e representa a ascensão, bem como seus elementos "asas" e o "voo", que são associados aos estados superiores (BENOIST, 1975, p. 48).

Para Durand, a ascensão é "a 'viagem em si', a 'viagem imaginária mais real de todas' com que sonha a nostalgia inata da verticalidade pura, do desejo de evasão para o lugar hiper ou supraceleste" (2002, p. 128). Como vemos, os símbolos presentes no poema convergem para a manifestação do desejo de "ir", mas, permanecem, como no poema anterior, o caráter impeditivo da ação, representado nos versos da estrofe final: "Ah! se eu pudesse! ... se pudesse! / libertar-me de tudo / sair!... sair... / e fosse infinitamente livre [...]".

Novamente, como podemos observar acima, há a expressão que consta no poema anterior, pretérito imperfeito do verbo "poder", confirmando o desejo de liberdade e ao mesmo tempo sua impossibilidade. Resumindo, na sequência dos dois poemas tivemos convergência e divergência, o primeiro com o olhar lírico dirigido ao Outro, o segundo apontando a si próprio e, em ambos, a idealização da ação aventureira, porém, não realizada.

Retomando o caráter progressivo, trazemos o poema seguinte, "Andança..." (MG, 1973, p. 61), o último da obra. Nele a voz lírica assume a primeira pessoa, como nos anteriores há o desejo pela movimentação, com a diferença de que agora as ações estão expressas em verbos flexionados no futuro, como "andarei" e "seguirei", denotando algo que irá se concretizar. Os versos contidos nas cinco estrofes trabalham em um paralelismo sintático e semântico, evidente nos verbos no futuro acompanhados de gerúndio, e ainda, em formações que iniciam por reticências, em uma clara ideia de continuação confirmando a progressão dos poemas anteriores e terminando novamente com a pontuação referida, o que sugere o prosseguimento da ação:

... E andarei pelos caminhos do mundo,
como alguém que busca encontrar
o segrêdo das coisas
contido no fundo das paisagens.

... Andarei só
com meu olhar tocando nas folhagens
e sentindo o abraço do vento
que vem de longe
trazendo rostos e vozes consigo.

... E andarei cantando
com os sons e os ritmos de outras terras,
cantando o amor e a liberdade,
sonhando com sonhos puros
e madrugadas felizes.

... E andarei pisando
sobre pedras anônimas,
enquanto árvores desconhecidas
passarão por mim
com seus galhos cansados ou floridos
para saudar-me com o seu silencio,
com suas côres,
com os seus gestos indefiníveis
O pó, as nuvens, os meus passos
serão sinais de vida e movimento
na paisagem nua.

... E seguirei sempre,
conhecendo e sentindo a vida
e as mensagens trazidas pelo sol
no rosto de cada manhã...

E assim, é finalizada a primeira publicação de Marilza (1973), com uma imagem que transmite "a força heroica e generosa, criadora e dirigente" do simbolismo solar (CIRLOT, 2005, p. 535), seguida da certeza da continuidade de sua poesia, marcada pelo uso afirmativo e o advérbio de tempo "sempre": "... E seguirei sempre". Quanto ao uso de reticências, denota omissão, insinuando que o "seguir" se dará mediante qualquer situação, e ainda, contribui para a ideia de continuidade.

Com intervalo de 41 anos e quatro obras depois, temos o lançamento de **As aves e poetas ainda cantam** (2014), em que encontramos em pelo menos 22 (vinte e dois), de um total de 39 (trinta e nove) poemas, palavras que se relacionam com a ideia de movimento, dentre elas: "navegar", "andar", "vagar", "caminhar", "viajar", "atravessar", "percorrer", "partir", "fugir" e "buscar'. Em um de seus poemas, "A desregulagem do tempo nenhum" (APC, 2014, p. 52-53), a alusão à movimentação é perceptível desde a organização gráfica do poema:

Não! Não tenho tempo para ti!
A presa é uma correnteza estranha que me leva...
... ao indefinido plural!
Até onde vou?
Até ali adiante... Onde regras, importâncias, desimportâncias,
burocracias, coisas e coisas me condenam a cumprir o
óbvio compulsivo, o desvairado modo de ser...
O que não sou!
Tantos instantes se desdobram como fluxos
imperiosos das inconstâncias ou atividades
mecanizadas impelindo-me a percorrer estreitos
corredores das rotinas inacabadas feito ventanias
dos critérios e conveniências, onde brotam os mandos
e comandos regulando ponteiros que deliberam e ainda
controlam os minutos dos meus dias.
Não! Não tenho tempo para ti!
A corrida nas instâncias, de um lado a outro, faz de
mim passageiro das rápidas travessias e dos roteiros
insistentes empurrando-me a continuar sempre.
Não! Nem dá para ouvir tua voz, tuas palavras,
nem o som delicados das melodias.
Se mesmo pudesse ouvir o silêncio dentro de
mim... Ou o que o amor tem a me dizer, além das
impertinentes formalidades que petrificam ou
desfiguram as proximidades comigo.
Estou surdo para uma escuta do coração, onde meus
entes amados são afastados do real sentido da
linguagem afetiva mais calorosa. Nem ouço mesmo o que se
mostra e favorece a oportunidade de apreender um saber
maior que me alimente a intimidade já tão esvaziada do sensível!
Talvez, por isso, tantas vezes fico angustiado, no centro de
um mundo artificial que me obriga a ser artificial... Como
ele... E tão veloz como o ritual das inconstâncias e das
mobilidades efêmeras da modernidade!
Não! Não tenho tempo para ti!
Nem me sobram mais as horas para mim mesmo!
Essas horas caladas onde reflita, sobre meu
caminhar, sobre minha vida, sobre meus sonhos,
sobre a importância de conversar mais com os
amigos e entes queridos. Para estar bem perto
do que sou e do que fui um dia!
Não! Não posso mais perder um minuto contigo!
Sou escravo agora de uma agenda programada feito
trem-bala que me leva a lugar nenhum.
Não! Não tenho mais tempo agora para ti!

A disposição dos versos na página, em forma de zigue-zague, no alinhamento com a margem esquerda, realça a imagem poética das inconstâncias. Esse semantismo da forma é explicado pelo crítico Alfredo Bosi ao afirmar que a significação do texto poético se dá através do conjunto que o forma, e "a 'organização da superfície física' é a matéria significante do poema com todos os seus jogos de figuras e retornos, é o conjunto dos procedimentos" que será apreendido pelo leitor em sua sensibilidade e ajudará a compor o sentido da imagem poética (BOSI, 2000, p. 43). Dessa forma, o

sentido do poema é complementado pela posição dos versos em desalinho e organizados de forma a adiantar-se aos olhos do leitor, sugerindo uma leitura "corrida" como a vida do enunciador lírico.

Outro aspecto que nos chama atenção são os termos que compõe o título, "desregulagem" e "tempo nenhum". A ideia transmitida implica em um sentido do que está fora dos eixos do comum e aceitável, e ainda, de um tempo não definido. Quanto às imagens trazidas no decorrer do texto, manifesta-se um enunciador lírico consciente da "corrida" que o consome todos os dias a ponto de não sobrar tempo para uma outra pessoa ou mesmo para a própria reflexão existencial.

Contemplando a última obra da autora, até o momento, trazemos à análise **Balaio amarelo** (2016). Ao todo, o livro possui 89 (oitenta e nove) poemas e sua extensão parece refletir a temática da movimentação, presente em pelo menos 55 (cinquenta e cinco) deles.

Para exemplificar a presença das imagens de transitoriedade no livro, trazemos o poema "Jogos e jogadores" (BA, 2016, p. 45). Em metáfora com um jogo de tabuleiro, o poema sem identificação lírica traz reflexões acerca do caráter claro/escuro da vida, associando a esses opostos as ideias de movimentação e pausa, respectivamente. Iniciado em versos que crescem em sua extensão e parecem refletir o mesmo no ritmo que carregam:

Pulsa a vida
a todo instante
qual intermitente ritmo
fluindo, vibrando, dançando,
enquanto forte melancolia quase
paralisa e esvazia quem é abraçado pela
dor tentando caminhar até que, enfim, algo
como um som lhe toca a alma surpreendida com
um sorriso a clarear seu chão sombrio
como um nítido sentido amoroso suave
o ser amanhece dentro de si, põe-se a
caminhar sentindo o tempo assoprando
brisa ou temporal e tudo acontece qual
correnteza boa de um rio.
Mas, tudo sendo impreciso depois na trama de cada
acontecer tal como presença itinerante das então
passagens entre ângulos improváveis das tímidas e
vãs conformidades que nos apreende o vazio. Então
enquanto se joga ali no tabuleiro
um xadrez calmo feito abismo cada
jogador se completa bem no claro
escuro das casas tentando vencer
a batalha que lhe confere perda ou
ganho tal qual o destino jogando a
vida em nós a cada instante, sombria
mudez de intermináveis gestos sendo
mover das pedras em decisão aberta
como derradeira onde se faz inevitá-
vel e fatal xeque-mate!
Jogadores dos simulacros
movemos peão, rainha, rei,
peças que nos tornamos
no secreto jogo do
destino

A ampliação dos versos reflete também na composição sonora do poema. Recorrendo à escansão, percebemos uma versificação gradativa, em que o primeiro verso possui três sílabas poéticas, o segundo quatro, o terceiro sete, e o quarto oito. Essa progressão não será continuada nos versos seguintes, que formam estrofe única em consonância com a imagem de totem. Mas, é exatamente no início do poema que o ritmo de pulsação do coração começa a ser identificado e quando atinge um ritmo compassado, no quarto verso, o leitor já está consciente, ou inconscientemente, associando o ritmo em que "pulsa a vida". Benoist, ao abordar o tema "ritmo", fala da sua importância na poesia desde os tempos longínquos:

> O ritmo poético não apenas facilitava a retenção, a recitação e a transmissão dos textos sagrados, como também determinava naquele que recitava uma harmonização dos elementos inconscientes e não coordenados do ser, graças a vibrações síncronas que se propagavam nos prolongamentos psíquicos e espirituais da sua individualidade. Porque os ritmos, que forma o esqueleto de toda a natureza, desde a sua substância mais íntima até os seus limites mais longínquos, colocavam o homem em uníssono com esta harmonia cósmica que ele passava a ser capaz de sentir e compreender. (BENOIST, 1975, p. 30-31)

O historiador enaltece o caráter cósmico que envolve o ritmo, por estar ligado a tudo que nos cerca. Dessa forma, adequar o ritmo à imagem poética disponibiliza ao leitor do poema a harmonização poesia-mundo, já que o ritmo nos é familiar e comanda nossa existência, presente na respiração, por exemplo. Alfredo Bosi, ao falar da composição sonora, nomeará este fenômeno de "presença energética", referindo-se aos movimentos vibratórios do corpo na expressão dos fonemas (BOSI, 2000, p. 51).

O teórico aborda a questão ao tratar as reações de determinados signos linguísticos, as "palavras motivadas"[14], com seu significado. O que encontramos no poema não é uma única palavra que poderia ser motivada, mas a relação de som entre elas que coopera com o significado, como um recurso utilizado pelo poeta na composição da imagem poética.

Recurso semelhante ocorre no emprego de verbos no tempo contínuo: "fluindo", "vibrando" e "dançando" que transmitem uma imagem do "agora", da vida que pulsa neste exato momento. Nos versos que seguem, o momento "atual" continua sendo marcado, agora com o uso do advérbio de tempo no quinto verso, "enquanto forte melancolia quase". Em continuidade ao advérbio "enquanto", temos três versos que parecem nos levar a um estado de agonia crescente acompanhada na progressão da leitura e intensificada com os vocábulos escolhidos para terminar os versos, "quase", "pela" e "algo". Essa finalização gera uma expectativa do que vem a seguir, atordoa o leitor para então trazer-lhe o alívio de um som que resulta em um sorriso e traz novo sentido à existência.

Essa dualidade, ou jogo de contrários, é notável também nos verbos e locuções verbais utilizados no fragmento exposto acima. Incialmente temos: "paralisa", "esvazia" e "tentando caminhar", enquanto nos seguintes dispomos de: ”toca", ”clarear", ”amanhece", ”caminhar", ”sentindo", ”assoprando" e ”acontece". O grupo de palavras nos revela o caráter de imobilidade associado à negatividade (primeiros

[14] Por exemplo, o "u" como parte da sílaba tônica de uma palavra, sendo vogal grave e fechada, poderia evocar objetos igualmente velados, como "túnel", "gruta". O autor conclui, porém, que não há isomorfismo absoluto na linguagem humana, exceto nas onomatopeias (BOSI, 2000, p. 55).

versos) e movimentação ligada a uma ideia otimista, que se encerra fluindo como a ”correnteza boa”.

Na sequência do poema, a alusão, que antes era à movimentação, transforma-se no sentido de pausa, como uma reflexão que interfere no andamento de algo. O texto passa a ser apresentado em prosa para maior ênfase da alternância rítmica, levando-nos a refletir sobre o vazio, com a quebra de expectativa que vem no início do décimo quinto verso no uso da adversativa ”mas”: ”Mas, tudo sendo impreciso depois na trama de cada”.

O sentido que segue faz referência à inexatidão da vida, ao destino desconhecido do amanhã e ao perpétuo movimento da existência, que se eterniza mesmo que sejamos insistentes no ”vazio”. Em outras palavras, o poema parece expressar a seus leitores que a vida acontece de forma cíclica, há pausas e recomeços particulares em toda trajetória, porém, o mundo não para. E quanto a nós, somos como o peão, a rainha ou o rei do jogo de xadrez, “peças que nos tornamos / no secreto jogo / do destino”.

O jogo de xadrez referenciado parece transmitir uma metáfora da nossa vida, em que nós somos os jogadores, os que enfrentam batalhas ao longo do caminho, e o mundo que nos cerca é o tabuleiro, onde se desenrolam todos os conflitos. Como jogadores, as estratégias de inteligência que soubermos aplicar é que irão determinar a liderança no jogo. Assim parece ser a compreensão da vida pelo sujeito lírico, ciente das inconstâncias que permeiam a existência do homem. A imagem poética revela a aceitação do caráter cíclico da vida, natural como os ciclos diários do dia e da noite, por exemplo.

Outra característica do eu lírico do poema “Jogos e jogadores” está no reconhecimento da importância das relações e conexões entre os indivíduos. Sabemos que o jogo de xadrez só é possível através da interação por duas subjetividades (mesmo na era digital em que se pode jogar *on line*), e que a habilidade dos jogadores está fundamentada no conhecimento e previsão antecipada das relações estabelecidas entre todas as peças do jogo, pois a movimentação de cada uma delas tem repercussão direta nas demais e, consequentemente, no andamento do jogo.

Essa alusão à interação com o Outro demonstra que, conscientemente ou não, o eu lírico valoriza a importância da ”experiência comunitária”. Para Maffesoli isso se traduz em mais uma característica do errante, em que a relação com a alteridade é vista como ”um meio de escapar da solidão gregária própria da organização racional e mecânica da vida social moderna” (MAFFFESOLI, 2002, p. 70). Para o autor, a preocupação consigo é frequentemente expressa na relação com os outros, uma forma de se fortalecer no mundo. Assim, no quadro da alteridade, o Outro pode ser alguém próximo ou indiferente, e até mesmo a natureza, a estranheza ou a morte (MAFFESOLI, 2002, p. 149).

As imagens poéticas de integração, agora com a natureza, são predominantes da obra de Marilza publicada em 1981, **Corpo desnudo**. Seus poemas, em grande parte, aludem à relação homem e natureza, mas sem deixar de conter a recorrência de esquemas de movimento como: ”mover”, ”buscar”, ”procurar”, ”andar”, ”descobrir”, ”partir”, dentre outros, em mais da metade das composições líricas do livro.

No recorte que traremos abaixo, não há o Outro como indivíduo e sim um ”momento” que é o detentor das ações. Apresentado no título como “A hora-pássaro” (CD, 1981, p. 39), o referido ”momento” é abordado no texto por diferentes termos: “hora-momento”, ”hora tão cheia de desejos”, ”hora quente e poderosa” e ”pássaro-montaria”. Essas expressões vêm sempre nos versos

iniciais de cada estrofe, e, de forma progressiva, apresentam-se como “momentos” e convidam o eu lírico a acompanhá-lo em seu ”voar”, até o estágio final em que se torna a ”hora-testemunha” do ”voar” do sujeito poético:

Ah! esta hora-momento que passeia
e se retorce e contorce
a vai dançante em busca da brisa
como quem procura alcançar o bafo da aurora
e meus gestos
de agora
que abraçam a hora
e qualquer um que está comigo
e que junto a mim
contorce
retorce
na mútua vontade de viver.

Ah! esta hora tão cheia de desejos!
e tão sofrida por tantas ausências
e a força de querer
captar o murmúrio de tantas
risadas
simples
de pessoas tão simples
que apenas estiveram comigo
quando
não queria estar só.

Essa hora quente e poderosa
onde estou
aqui neste momento
pede-me
que voe com ela
para o corpo do tempo
onde eu farei
crescer em mim
uma nova Era.

Como não pular
sobre este pássaro-montaria
e ir com ele
vencendo qualquer ventania
e fazendo
dançar os moinhos
e os trigos maduros
das colheitas?

Esta hora-pássaro
sendo garça ou jaçanã
gaivota ou pica-pau
bem-te-vi ou marreco
é a hora-testemunha
do meu voar...

É somente na última estrofe que a ação do sujeito lírico se concretiza, momento em que assume para si a ação de ”voar”. Até então a designada ”hora-pássaro” era a condutora das ações e convidava seu enunciador a fazer o mesmo. Tal convite é transmitido no tempo presente e narrado pelo eu lírico: “pede-me / que voe com ela / para o corpo do tempo / onde eu farei / crescer em mim / uma nova Era”.

A menção aos pássaros, que integram a estrofe exposta acima, nos ajuda na compreensão da imagem poética. Partindo da ideia de que a figura do pássaro simboliza o intermediário entre o céu e a terra, os anjos e os estados superiores do ser (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 687), somos levados a decifrar a hora-pássaro como o momento da inspiração do poeta. O poema retrata, portanto, aquela “hora” em que o veio inspirador chega com força própria até o sujeito-poeta e o encoraja ao caminho do desconhecido, onde há de surgir “uma nova Era*”.* A potência da inspiração retratada no poema corresponde à força das imagens poéticas e seu acesso a este e a outros mundos, como afirma Octavio Paz.

Além da metapoesia, identificamos no poema a alusão à figura de Dioniso. Constatação identificada pelo uso dos termos “dançante”, “retorce”, “contorce”, “desejos”, “risadas”, “pular”, “ir”, “ventania”, “trigos” e “colheitas”. Esse esquema de verbos e substantivos nos remete, como dissemos, à história de Dioniso. Conhecido como aquele que foi criado longe do Olimpo, esse deus grego foi educado pelas ninfas e possui como forte característica a atração exercida sobre homens e mulheres, que, voluntariamente, passavama fazer parte do seu cortejo, sempre aos sons de tambores, com risadas, saltos e movimentos cambaleantes[15].

Dessa forma, a força inspiradora da poesia é tratada no poema em sua equivalência à figura de Dioniso, personagem mitológico conhecido por viver de forma arriscada, sempre em aventuras ao desconhecido, em procissão que une os mais diferentes sujeitos, envoltos em contextos dançantes e comemorativos, deixando sua marca por onde passam. A representação de Dioniso é, inclusive, abordada por Maffesoli ao teorizar a respeito do indivíduo e sua necessidade de fazer parte de um grupo, a “experiência comunitária”, de que tratamos anteriormente. Também titulado pelo filósofo como “fenômeno de tribalização”, é a expressão de uma das características do pós-modernismo, contrapondo à ideia de individualismo, como um dos aspectos da época, e substituindo-a pela “busca ao Outro”, como fortalecimento de ideais e fuga das amarras estabelecidas pela sociedade. Para o teórico, acontece que:

> Lembrando-se do paraíso perdido, e não se satisfazendo com a estabilidade oferecida pelo sentido positivista do mundo estabelecido, o errante parte para uma série de experiências, frequentemente perigosas, sempre trágicas, que possa fazer com que reviva a plenitude perdida. O mito de Dioniso e de suas bacantes é ilustrativo a esse respeito. (DURAND, 2002, p. 64)

Como vemos, o crítico associa o mito de Dioniso a uma espécie de fuga às imposições da sociedade, em que, insatisfeito, o sujeito parte em busca de experiências que o aproximem da

[15] Fonte: https://www.mitologiaonline.com/mitologia-grega/deuses/dionisio/

plenitude existencial. Maffesoli relaciona a narrativa dionisíaca também às modulações da procura do Graal, como atributo de um "espírito do tempo" com propensão a se movimentar, tal qual um tipo de ascese do indivíduo na busca empreitada para um "ser melhor" (MAFFESOLI, 2001b, p. 49), desse modo, a figura mítica de Dioniso está em consonância com a busca do nômade. A presença do mito na literatura propicia uma visão sobre-humana e atemporal da existência. Acerca da reatualização do mito, Eliade esclarece:

> A recitação periódica dos mitos derruba os muros construídos pelas ilusões da existência profana. O mito reatualiza continuamente o Grande Tempo e dessa forma projeta quem o ouve a um plano sobre-humano e sobre-histórico que, entre outras coisas, proporciona a abordagem de uma Realidade impossível de ser alcançada no plano da existência individual profana. (ELIADE, 2002, p. 56)

O nomadismo, assim como a recorrência e atualização dos mitos pela poesia, converge para a expressão de um sonho utópico de transcendência da vida mundana que a sociedade atual compartilha, pautada na crítica ao consumismo e na descrença nos valores humanos, sentimento que permeia a contemporaneidade e manifesta-se na poética de Marilza.

Em consonância com essa característica de contemplação existencial trazemos para análise a obra **Cantos da terra do sol**, em que as imagens de vislumbre do ato criador e ligação ao universo do divino são temáticas marcantes. Publicado em 1998, o livro aborda, em seu conjunto de poemas, os vocábulos recorrentes em todas as publicações da poeta, encontrados em mais de noventa por cento da composição do livro. Como exemplo, citamos o poema "Passeios noturnos" (CTS, 1998, p. 43).

Primeiramente, sua estrutura chama atenção para a harmonia entre forma e conteúdo. A coerência se dá entre o grupo de palavras voltadas à navegação (navegam, movendo, mergulham, flutuantes, trafegando, mares e portos), que são abordadas no decorrer do poema, e a estrutura gráfica do texto poético. Apresentado em estrofe única e letras garrafais, os versos, ora curtos, ora longos, intercalam-se e projetam no todo o desenho de "ondas" em suas margens, como podemos observar:

BARES...
ONDE OS DESCONHECIDOS NAVEGAM
EM LÍQUIDOS MÁGICOS
AO ENCONTRO DE POSSÍVEIS
TERRITÓRIOS INUSITADOS
ONDE SE SABOREIAM PAIXÕES
COMO CANÇÕES CORPORAIS
MOVENDO DESEJOS NATURAIS...
CERVEJAS DOURADAS
ONDE NOSSAS LÍNGUAS ÁVIDAS MERGULHAM
NA PROFUSA MISTURA DE SINAIS
QUE NOS ENLAÇAM EM MOMENTOS FLUTUANTES
ALUCINANTES... CONTAGIANTES...
BARES... BARES...
ATRAENTES LUGARES
TÃO SEDUTORES DOS NAVEGANTES
ESTES PERDIDOS HERÓIS DE CADA DIA
ANCORADOS NA ROTINA DO NADA
MAS TRAFEGANDO NOS SETE MARES
DOS LÍQUIDOS LUNARES
QUE NOS LEVAM ÀS ODISSEIAS ERRANTES
EM AVENTURAS TRANSBORDANTES!
BARES... DOS LÍQUIDOS DOURADOS
TRAGOS DOS SETE SENTIDOS
A NOS LEVAR PELAS NOITES-VIAGENS
ONDE ALUCINANTES ANDORINHAS
COM SEUS VÔOS EXCITANTES
TRANSVERSAIS, ALTOS OU RASANTES
CONDUZ-NOS AOS PORTOS ONÍRICOS
COM FIGURAS E GÊNESES MUSICAIS PALPITANTES
NOS ABRAÇOS SENSUAIS...

O trecho acima é o início do poema. Logo no terceiro verso percebe-se o poder, a valorização que é atribuída à bebida. Adjetivada como “líquido mágico”, a bebida é retomada na continuidade do texto como: “cerveja dourada”, “líquido lunar”, “líquido dourado” e “trago dos sete sentidos”. Sua soberania é expressa ainda na função de sujeito ativo sobre os indivíduos, uma vez que são os líquidos lunares “que nos levam às odisseias errantes”, assim como os tragos dos sete sentidos que estão “a nos levar pelas noites-viagens”.

Como podemos constatar, a ação que cabe à bebida nesse poema é a de “transportar” o indivíduo para além do momento vivido, encaminhá-lo a “noites-viagens” e “odisseias errantes”. Essa imagem de aventurar-se para outro lugar é complementada com os demais elementos simbólicos presentes no decorrer do poema. São eles o “mar”, a “bebida” e a “noite” que, relacionados, formam um conjunto dinâmico de símbolos que aludem à viagem referida. Isso porque o mar é símbolo da dinâmica da vida, “simboliza um estado transitório entre as possibilidades” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 593); a “bebida” carrega o caráter de ligação com o outro mundo; e a “noite” relaciona-se com a imagem do inconsciente, por retratar o período do dia em que ele se revela (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 640).

Apesar da correlação de diferentes elementos, há um que é de fato o principal gerador da grande imagem poética. Expresso no esquema: “navegam”, “líquidos”, “mergulham”, “flutuantes”, “navegantes”, “mares” e “portos”, a água, especificamente do alto mar, é o símbolo que predomina no poema.

Como vimos acima, o “mar” simboliza um estado transitório, sendo ao mesmo tempo a imagem da vida e da morte, “o mar, os oceanos, são considerados assim como a fonte da vida e o final da mesma” (CIRLOT, 2005, p. 372). Toda essa conjuntura simbólica nos ancora na compreensão do que está velado na imagem poética, nos levando a crer que o eu lírico encontrou nesse poema um lugar que para si é privilegiado, o “bar-navio”, que por sua capacidade de aproximá-lo da morte, mantendo-o vivo, evoca uma espécie de “renascimento”, em que a morte é “domesticada”. Para Durand, essa imagem consiste em uma “inversão eufemizante como um processo de dupla negação”, em que a morte é invocada contra a própria morte (DURAND, 2002, p. 203).

Quanto ao esquema de movimentação, é o que comprova a vivacidade dos sujeitos do poema, em oposição à ideia estática da morte, revelando uma escrita que, novamente, associa o movimento à vida. O mesmo se repete na coletânea de poemas voltados às crianças e adolescentes, **Acordes para uma menina cantar**. Lançada em 2016, a obra trabalha temáticas que representam a vivência dos jovens, como o primeiro amor, as brincadeiras da infância, a comunhão com a natureza, sem deixar de conter os esquemas de movimentação. Como ocorre em “Viagem matinal” (AMC, 2016, p. 60-61).

O poema tem em sua composição um conjunto de seis estrofes. De forma paralela, o verso inicial das três primeiras é idêntico e se diferencia do início das três restantes, que contém o acréscimo do vocábulo “tu”: “Não te esqueças do teu voo, menina”. Em ritmo imperativo, o enunciador lírico apela para que a “menina” não se esqueça do “voo”:

Não esqueças do voo, menina,
do teu voo na manhã, ali adiante.
Nem te esqueças
das tuas asas transparentes
feita de carne e abraços
feita de pura coragem
para buscar incertezas
cumprindo rotas invisíveis
guardadas em teu olhar.

Não te esqueças do voo, menina.
por atrevidas mudanças
nos redemoinhos dos ventos
contendo brilhos e medos
chuvas, trovões e passageiros
por entre altos e baixos
largura de horizontes
de quem viaja tão cedo
no rastro de tantas coisas.

Não te esqueças do voo, menina,
do teu voo na manhã, ali adiante.
Feito de aragens e giros
sendo tempo escancarado
fartas cores no espaço
saias de celofanes
papéis crepons e cetins
muitas luas, balões soltos
naves de Querubins
espiando uma abelha
fazendo mel no jardim.

Não te esqueças teu voo, menina,
sem cerimônias, roteiros
na abertura sideral
na abertura das asas
livres para flutuar
livre cantando teu canto
velejando pelas ondas
na abundância de formas
arvoredo dos sentidos.

Não esqueças teu voo, menina,
em deslizar nas alturas
brincando de saltimbanco
de trapezista, de artista
até que um menino triste
já desabrocha sorrisos
vendo teu voo, menina,
riscando no ar poesia
na roda dos passarinhos
entre sapos cor de rosa
pulando nuvens vadias
fazendo tanta fuzarca
no largo parque dos sonhos
na festa dos pintassilgos
no colo fofo das penas
penas das garças dos rios.

Não te esqueças teu voo, menina,
teu voo de manhãzinha
flutuando com teu sonho
mas acordando inteirinha
em cada passo do dia
na nariz de cada hora
em cada ginga da vida.

Ao buscarmos a compreensão do termo “voo” utilizado pelo eu lírico do poema, que o aborda como algo que a menina já sabe e é importante que não esqueça, nos deparamos com significados que se aglomeram por similaridades, como “liberdade”, “sonhos” e “independência”. É a isso que culturalmente nos referimos quando dizemos “fulano alçou voo”, contando sobre a empreitada individual de alguém que buscou melhorias profissionais, por exemplo.

Temos, portanto, a imagem do voo como uma metáfora do ideal de vida, do sonho pessoal da profissão que se almeja, das viagens que deseja, enfim, do estilo de vida imaginado pela "menina" quando atingir a idade adulta. O uso da linguagem metafórica, como afirma Antonio Candido, "é inerente à própria natureza da linguagem e à atuação dos 'criadores linguísticos' que são, para começar, as próprias crianças" (CANDIDO, 1996, p. 92). Dessa forma, ao ser usada de forma consciente pela poeta, além de revelar seu trabalho com a linguagem, a metáfora aproxima o poema do mundo infantil, no qual é elemento comum.

Mais adiante, a corajosa menina é lembrada da sua trajetória "nos redemoinhos dos ventos / contendo brilhos e medos / chuvas, trovões e passageiros / por entre altos e baixos". Ou seja, o caminho a percorrer ou "voar" não será fácil, mas sim marcado por contrastes, os "altos e baixos", as glórias e os fracassos que todos enfrentamos durante a vida, por mais "corajosos" que sejamos.

Há uma peculiaridade que envolve o voo que deve ser empreitado pela menina, é o atributo "matinal" que acompanha a viagem desde o título do poema, "viagem matinal". Essa imagem se repete em "do teu voo na manhã", primeira e terceira estrofe, e "teu voo de manhãzinha", última estrofe. Em busca da compreensão simbólica do termo, encontramos sua associação à pureza, ao que ainda não está corrompido (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 587-588), imagem que converge com a "menina" a quem estão direcionados os versos, uma vez que a infância está também envolta em "pureza".

Somadas as constatações feitas até aqui, compreendemos que o eu lírico expressa nesse poema um olhar voltado a si mesmo, talvez em um esforço para lembrar-se dos sonhos de sua juventude, época em que era uma menina cheia de coragem e ambiciosa pelas "atrevidas mudanças", "cumprindo rotas invisíveis". Assim, o sujeito enunciador revela mais uma vez sua idealização ao movimento nômade; conforme afirmado por Maffesoli, "o nomadismo é o sinal, indubitável, de uma busca do invisível" (MAFFESOLI, 2001b, p. 188).

Sintetizando, as imagens poéticas nos permitem o acesso aos arquétipos primordiais, aqueles que perduram desde a ancestralidade. Por terem a força da representação do imaginário coletivo, a arte contemporânea cristaliza os sentimentos de nossa época. Através da investigação das imagens recorrentes na escrita de Marilza Ribeiro, constatamos a valoração da movimentação e chegamos aos ideais do nomadismo, como a estima pelo viajante. E, nesses ideais nômades é que a sensibilidade da voz lírica se revela, impulsionando-nos a compreender esse sentimento como parte de um "espírito da época", como nomeia Jung, e que vai além da presença da movimentação.

Recorremos a um dos poemas analisados ao longo desse capítulo, "A desregulagem do tempo nenhum" (APC, 2014, p. 52-53), em que seu enunciador não se encontra no campo do sedentarismo, pelo contrário, é marcado por uma rotina que o faz "passageiro das rápidas travessias e dos roteiros", mas, nem por isso, se mostra satisfeito, questionando: "Até onde vou? / Até ali adiante... / Onde regras, importâncias, desimportâncias, / burocracias, coisas e coisas me condenam a cumprir o / óbvio compulsivo, o desvairado modo de ser... / O que não sou!". Como podemos observar, os versos revelam a frustração do sujeito lírico perante uma rotina que o obriga a se manter em ação, em um

espaço onde as demandas fogem tanto do seu ideal que chegam a condená-lo a assumir um modo de ser “O que não sou!”. Tal imagem difere da contemplação do movimento encontrado em “O viandante dos cabelos brancos” (DG, 2004, p. 32). O contraste está na visão do viajante pelo eu lírico como um sujeito abençoado, sereno e com sorriso de menino, enquanto, no poema acima, temos um sujeito angustiado por fazer parte das “mobilidades efêmeras da modernidade!”.

Buscando identificar as diferenças entre a voz enunciadora que revela um lírico assumido na primeira pessoa ou em observação ao “Outro”, confirmamos que o contraste entre a movimentação idealizada e a movimentação insatisfatória não se justifica nessa relação, ou seja, ambas as movimentações acontecem na voz lírica declarada como “eu” e naquela que trata do “Outro”.

A constatação a que chegamos, diante da comprovação dos esquemas de movimentação presentes na poética de Marilza Ribeiro, é que a idealização da busca ocorre quando essa é associada à realização pessoal. Assim como defende Maffesoli, o nomadismo relaciona-se com as empreitadas, individuais ou coletivas, que prezam pelos cuidados do corpo e da alma, sem curvar-se aos preceitos das sociedades; ao invés disso, questiona as “verdades” estabelecidas.

Para Maffesoli, o nomadismo está associado aos valores árcades, faz parte da ciclicidade e retornos que marcam a trajetória do ser humano e podem vir a emergir na memória coletiva. Os ideais nômades relacionam-se com o tema das “iniciações”, do pioneiro em sua busca pelo Eldorado, por exemplo. Suas características representam um engajamento em prol, não apenas da realização pessoal, mas dos valores humanistas. Nesse sentido, o nomadismo é “a expressão de um sonho imemorial que o embrutecimento do que está instituído, o cinismo econômico, a reificação social ou o conformismo intelectual jamais chegam a ocultar totalmente” (MAFFESOLI, 2001b, p. 41).

Associamos, portanto, os esquemas de movimentação, nas imagens poéticas de Marilza Ribeiro, aos sentimentos relacionados ao nomadismo em suas diversas modulações, que convergem para um eu lírico que representa a insatisfação coletiva daqueles que preservam sentimentos humanitários e percebem a sua desvalorização na época marcada pelos progressos da modernidade.

Quadro 3 – Esquemas de movimentação presentes nos poemas do conjunto das obras de Marilza Ribeiro

ESQUEMAS	MG (1973)	CD (1981)	CTS (1998)	DG (2004)
ANDAR, caminhar, pisar, marchar.	7 - 18 - 20 - 24 - 25 - 31 - 33 - 35 - 37 - 43 - 45 - 50 - 51 - 61	18 - 21 - 24 - 29 - 32 - 34 - 36 - 40 - 48 - 49 - 53 - 56 - 59 - 63 - 70 - 75	15 - 17 - 19 - 26 - 34	16 - 19 - 21 - 27 - 28 - 32 - 33 - 37 - 38 - 42 - 50 - 56 - 65 - 68 - 70 - 85 - 95 - 103 - 104 - 107
BUSCAR, procurar.	9 - 14 - 18 - 22 - 23 24 - 25 - 31 - 33 - 37 - 55 -59 - 61	17 - 26 - 34 - 36 - 38 - 49 - 52 - 60	9 - 15 - 17 - 20 - 24 - 26 - 28 - 29 - 34 - 42 - 44	19 - 24 - 28 - 30 - 34 - 42 - 50 - 62 - 64 - 65 - 70 - 85
CORRER, percorrer.	9 - 26 - 31 - 37 - 52	59	7 - 14 - 23 - 24	21 - 23 - 35 - 45 - 64 - 66 - 78
DANÇAR, girar, gingar, mover, remexer, rodar.	10 - 42 - 55 - 61	15 - 29 - 31 - 36 - 38 - 40 - 50	10 - 13 - 20 -22 - 23 - 27 - 29 - 31 - 33 - 36 - 37 - 38 - 42 - 43 - 45 - 47 - 48	15 - 16 - 25 - 28 - 30 - 35 - 37 - 42 - 45 - 47 - 52 - 55 - 58 - 62 - 63 - 64 - 70 - 78 - 80 - 92 - 93 - 94 - 95 - 97 - 98 - 99 - 100 - 101 - 102 - 103 - 104 - 105 - 106 - 107 - 108
DESPEDIR, escapar, fugir, ir, partir.	31 - 33 - 51 - 52	13 - 36 - 38 - 60 - 64	15 - 22 - 23 - 26 - 30 - 42	23 - 28 - 45 - 54 - 60 - 62 - 65 - 66
MERGULHAR, navegar, navio, barco, canoa, porto, mar, ondas, odisséia.		18 - 22 - 23 - 29 - 34 - 36 - 55	23 - 26 - 30 - 31 - 42 - 43 - 44 - 48	25 - 33 - 40 - 42 - 45 - 47 - 55 - 56 - 58 - 60 - 66 - 92
PASSAR, transitar.	15 - 31 - 37 - 43 - 50 - 61	21 - 40 - 48 - 60 - 70 - 76	10 - 12 - 15 - 26 - 32 - 37 - 38 - 44	23 - 27 - 32 - 35 - 38 - 42 - 50 - 62 - 63 - 65 - 66 - 78 - 89 - 107
VAGAR, flutuar, fluir, fluxo.		51 - 60 - 64 - 68	6 - 16 - 17 - 20 - 27 - 31 - 36 - 37 - 43 - 44 - 48	18 - 24 - 25 - 28 - 34 - 35 - 39 - 47 - 50 - 55 - 58 - 70 - 98 - 101

ESQUEMAS	PM (2005)	APC (2014)	AMC (2016)	BA (2016)
ANDAR, caminhar, pisar, marchar.	22 - 23 - 25 - 139 - 142 - 147 - 148	19 - 31 - 50 - 52 - 62	24 - 46 - 47 - 48 - 54 - 68 - 70	15 - 16 - 18 - 26 - 29 - 30 - 34 - 43 - 45 - 50 - 51 - 52 - 60 - 70 - 86 - 91 - 94 - 98 - 106 - 118 - 128
BUSCAR, procurar.	144 - 152	19 - 31 - 39 - 50 - 55 - 56 - 58 - 64	30 - 32 - 33 - 35 - 48 - 60 - 66	20 - 33 - 58 - 62 - 67 - 73 - 98 - 108 - 118
CORRER, percorrer.		11 - 22 - 39 - 52 - 54	34 - 37 - 48	30 - 49 - 55 - 70 - 86 - 93 - 106 - 108 - 118
DANÇAR, girar, gingar, mover, remexer, rodar.	20 - 140 - 141 - 145 - 146 - 147 - 148 - 150 - 151 - 152 - 154 - 155 - 159 - 160	12 - 21 - 22 - 25 - 26 - 27 - 33 - 36 - 38 - 39 - 43 - 46 - 48 - 50 - 55 - 56 - 60 - 61	26 - 28 37 - 39 - 40 - 42 - 47 - 52 - 60 - 62 - 68 - 70 - 72 - 75	15 - 16 - 18 - 20 - 23 - 28 - 29 - 34 - 36 - 40 - 43 - 45 - 46 - 48 - 51 - 52 - 58 - 62 - 63 - 64 - 67 - 69 - 70 - 72 - 73 - 76 - 78 - 82 - 85 - 86 - 88 - 90 - 92 - 93 - 94 - 97 - 98 - 99 - 102 - 104 - 112 - 114 - 120 - 122 - 123
DESPEDIR, escapar, fugir, ir, partir.	22 - 23 - 138 - 141 - 143 - 156	19 - 22 - 33 - 44 - 62	48 - 64 - 68	15 - 16 - 20 - 29 - 34 - 38 - 57 - 58 - 67 - 69 - 84 - 93 - 108 - 111 - 117
MERGULHAR, navegar, navio, barco, canoa, porto, mar, ondas, odisséia.	19 - 22 - 25 - 139 - 143 - 145 - 150 - 154	11 - 21 - 33 - 39 - 45 - 46 - 56 - 64	14 - 23 - 32 - 35 - 37 46 - 47 - 52 - 60 - 62 - 66 - 68 - 72	15 - 16 22 - 29 - 30 - 32 - 33 - 36 - 46 - 58 - 63 - 67 - 71 - 76 - 87 - 90 - 91 - 98 - 99 - 113 - 114 - 123 - 128
PASSAR, transitar.	23 - 144 - 150 - 157	22 - 31 - 33 - 52 - 60	15 - 24 - 37 - 39 - 60	20 - 21 - 23 - 29 - 30 - 45 - 46 - 56 - 67 - 73 - 84 - 92 - 93 - 94 - 96 - 98 - 127
VAGAR, flutuar, fluir, fluxo.	23 - 139 - 140 - 141 - 154 - 156 - 158	26 - 27 - 30 - 33 - 34 - 39 - 45 - 52	16 - 18 - 20 - 33 - 35 - 37 - 54 - 60 - 62 - 68 - 70	28 - 33 - 38 - 39 - 45 - 49 - 50 - 56 - 58 - 67 - 72 - 73 - 76 - 84 - 86 - 90 - 94 - 97 - 99 - 101 - 110 - 123 - 128

Fonte: adaptação do autor.

*as siglas no cabeçalho correspondem aos títulos das obras e os números que constam em suas colunas referem-se às páginas em que são encontrados os vocábulos dos esquemas.

3

NOMADISMO NA POESIA DA AUTORA

O termo nomadismo nos é familiar por ter sua origem relacionada aos povos nômades, grupos de pessoas que habitavam a terra no período paleolítico e que, por questões de sobrevivência, não possuíam moradia fixa, mudando constantemente de lugar. Com o passar do tempo, o vocábulo tornou-se mais abrangente e hoje se faz presente em diferentes contextos e áreas, como na arquitetura, empregado para falar das habitações móveis, e na ciência, utilizado como base para a ideia da incerteza. Na sociologia, o termo continua sendo relacionado aos indivíduos que não possuem residência estável, e ainda, é abordado em estudos que tratam dos costumes dos indivíduos em diferentes aspectos da vida profissional e pessoal.

Entre sociólogos, filósofos e demais pesquisadores que estudam os comportamentos humanos, o nomadismo, na contemporaneidade, é associado aos fluxos que cercam a vida das sociedades, seja nas mudanças de profissão, de relacionamentos, de moradia ou qualquer outro campo, o ser nômade, é assim considerado, mediante um estilo de vida envolto na mobilidade, com novas experiências, novos papeis a desempenhar, em uma espécie de busca em direção ao encontro de si mesmo. Para Michel Maffesoli, trata-se de uma realidade milenar instituída na estrutura da sociedade e alocada no inconsciente coletivo "como a expressão de uma constante antropológica: a da pulsão do pioneiro, que está sempre a frente à procura do Eldorado" (MAFFESOLI, 2001b, p. 42).

Ancestralidade Nômade Mato-grossense

No processo de "descobrimento" do Brasil, Mato Grosso foi cenário movimentado de atividades comerciais de súditos dos Impérios Ibéricos, ao longo dos séculos XVI e XVII. Com a expulsão dos jesuítas (1648), porém, a região retornou à condição de sertão[16], voltando a ser rota de exploração décadas depois, no século XVIII, quando os moradores da Capitania de São Paulo adentraram a região por vias fluviais destinados às minas de Cuiabá. Com a descoberta do ouro o Estado foi reconhecido pela Coroa Portuguesa como "Capitania de Mato Grosso", no ano de 1748 (GALETTI, 2000).

Em âmbito nacional, destacava-se o crescimento da economia, incentivado pelo cenário de mudanças políticas e sociais, em decorrência da segunda guerra mundial, resultando em novas demandas migratórias para o país nas décadas de 70 a 90. Paralelamente, houve em Mato Grosso um período de intensidade nas migrações motivado pelo processo de colonização oficial, iniciado em 1930, pelo governo Getúlio Vargas. Com o objetivo principal de povoar os "vazios" do território, para assim evitar a ocupação por grupos estrangeiros, decretos, normas e projetos de colonização foram criados para incentivar e regulamentar os processos migratórios, como por exemplo, o Decreto-

[16] Sertão: compreendido como "o lugar do desertor, do que sai da ordem, o terreno incerto e desconhecido." (GALETTI, 2000, p. 37)

Lei nº 2009, de 1940, que apresentava as normativas direcionadas às empresas colonizadoras que visavam a ocupação do centro-oeste brasileiro.

Porém, devido à falta de estrutura mínima e irregularidades ocorridas nas vendas e demarcações das terras, a colonização oficial dirigida em Mato Grosso não obteve grande êxito, o que não impediu que fluxos migratórios ocorressem por meio de iniciativas privadas (CASTRO, 2002). Estudos que tratam o tema da colonização de Mato Grosso nos permitem associá-la ao termo "nomadismo invasor", estabelecido por Édouard Glissant e retomado por Zilá Bernd. Diferente do "nomadismo circular", que corresponde à mudança constante de moradia a fim de garantir o sustento da espécie, o "invasor" consiste em ações nômades que têm como cerne a conquista e ocupação de terras por meio da aniquilação de seus ocupantes (BERND, 2011, p. 26), fato que pode ser comprovado por estudos que contestam a história oficial da constituição do estado.

Nesse contexto, destacamos as pesquisas desenvolvidas pelo Núcleo de Estudos Rurais e Urbanos do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade de Mato Grosso, em sua publicação de artigos na coletânea **Cadernos do Neru** (1993) com a temática "colonização". Dentre os estudos, há os que confirmam que houve a disseminação de nações indígenas em prol da tomada de terras. Um dos casos abordados é sobre o povo Kreen-akarôre que habitava a região norte do Estado, com existência confirmada através de levantamentos aéreos, em 1950 e 1968, e população estimada em mais de 1.500 indivíduos (PRETI, 1993, p. 18).

Segundo o pesquisar Oreste Preti, o ano de 1973 foi a data do primeiro contato entre nações indígenas e os não-índios, através das expedições de trabalhadores contratados para a abertura da Rodovia 163. A partir de então, os índios, aos poucos, deixaram de viver na região, muitos deles foram mortos em conflitos e outros enviados ao Parque do Xingu, reserva homologada com terra indígena pelo governo federal. Outras situações conflitantes geradas pela tomada de terras também fizeram parte da realidade da região. É o caso de posseiros que ali viviam antes mesmo de 1976, época de inauguração da rodovia Cuiabá-Santarém, e foram despojados de suas moradias. Os posseiros eram, segundo João Carlos Barrozo, pequenos grupos formados por famílias sem capital financeiro, não inclusas nos projetos do INCRA e que constituíam "produto da própria dinâmica de desenvolvimento e expansão capitalista" (BARROZO, 1993, p. 114). Ambos, indígenas e posseiros foram aos poucos sendo expulsos das áreas que habitavam.

Reflexões como essas envolvendo o contexto da colonização do Estado são tematizadas nos poemas da autora. A poeta demostra atenção com o contexto cultural ao abordar as realidades históricas e culturais de seu povo e apresentar um sujeito lírico consciente do processo histórico formador da sua sociedade, inclusive do "nomadismo invasor", não relatado nos textos oficiais. Não raro, encontramos em seus poemas figuras emblemáticas do estado de Mato Grosso, como indígenas, colonizadores e garimpeiros. No poema "Cântico da mulher sem terra" (CD, 1981, p. 21) a voz é dada ao enunciador lírico feminino que relata a desapropriação de sua família e a vida miserável enfrentada na cidade:

Lavrei e semeei a terra.
Fui também tão forte como ela.
Em nosso ventre, revolvido e violado, a semente colocada foi sempre fecundada.
Meu suor foi como a chuva que escorreu sobre ela, dia após dia.
Meus pés descalços, deixaram-lhe marcas para que ela, ao sentir seu peso e meu gemido, devolvesse a semente em árvore e fruto a meus filhos.
Há anos que nós nos conhecemos – eu e a terra!
Sobre ela fui escrava sonhando com a liberdade.
Ajoelhei-me sobre o àspero solo para o ritual da semeadura.
Escutei-lhe os cânticos que saíam de suas profundezas para agradecer-me os cuidados.
O rio forte que por entre nós passava, louvava-nos a esperança.
Meus olhos cheios d'água, um dia, cobertos de sombras viram-na engulir o corpo de meu filho.
Molhei-a com minha angústia durante longos dias.
Invejei-a, então, pois depositei-lhe no ventre o filho que estivera antes no meu.
Amaldiçoei-lhe o roubo traiçoeiro.
Mas ela, calma e paciente, apenas ouviu-me.
Pouco tempo depois, dela brotou a plantação, verdejante e farta!
Foi a sua resposta para a minha mágoa.
Esqueci a dor e recolhi os frutos, entusiasmada, para que outros filhos meus se tornassem fortes.
Amei-a novamente.
Corri cheia de alegria para festejar-lhe a florescência.
Rolei com meu homem sobre ela para que fôssemos gênese e natureza.
Passamos assim a sonhar juntas – eu e a terra – fêmeas e mães!
Fomos todos ali amantes e boêmios da temporada!
Acariciando as aves, as flores e toda a vegetação que nos cercavam.
Até que um dia as mãos-feras invadiram nossa morada e nos tomaram tudo – o homem, a terra e a colheita!
Hoje, pisamos então sobre o cimento quente da cidade – como seres-banidos.
Arrastando nossa dor – sempre eu e meus filhos – uns estranhos sem lugar algum!
Apenas carregamos conosco a saudade e a fome.
Meu corpo está árido – sem leite e sem alegria.
Vamos assim, caminhando ao encontro da morte que nos aguarda na próxima calçada!

A terra, em sua imagem personificada, é apresentada em comparativo de igualdade com o feminino pelo enunciador lírico que logo no terceiro verso se assume mulher, equiparando sua capacidade de maternidade com a fecundidade do solo. O termo "cântico", abordado no título como ação da mulher, é parte também das características dadas a terra, no décimo segundo verso: "Escutei-lhe os cânticos que saíam de suas profundezas para agradecer-me os cuidados".

As analogias entre o feminino e a terra fazem parte de todo o poema, com o uso de elementos comparativos "tão... como", em versos que expressam a reciprocidade entre ambas "nosso ventre" e, ainda, nas inversões de características em que a terra recebe qualidades humanas

de ser “[...] calma e paciente, apenas ouviu-me”, e a mulher, em contrapartida, assume para si um traço utilizado formalmente para falar sobre o clima, o terreno ou a paisagem: “meu corpo está árido”, usando a “aridez” para referir-se à tristeza que a assola após o despojamento da terra e a morte do marido, que foi “tomado”, pelas “mãos-feras” que invadiram sua moradia.

A ideia de comunhão entre o feminino e a terra na escrita marilzeana não é exclusividade deste poema, no capítulo anterior abordamos “Momento cristalino contra-correnteza” (BA, 2016, p. 88-89), que apresenta a moringa como “a forma feminina de barro”, reavivando o mito de Lilith, arquétipo feminino da sensualidade e independência, como destacamos na referida análise. O mesmo se dá em “Cântico da mulher sem terra”, uma vez que a figura da mulher expressa sedução nas imagens em que corre pela terra, rola com seu homem sobre ela e assumem-se todos “amantes e boêmios da temporada”. Na completude da imagem poética surge também a independência, mesmo que forçada, quando a mulher encontra-se banida do seu lar e sem o esposo, sobrevivendo com seus filhos.

A presença do “nomadismo invasor”, aquele que toma as terras em que o eu lírico vivia, lembra-nos a situação das famílias de posseiros que viviam na região de Mato Grosso, nos espaços que eram considerados “vazios” e tornaram-se objeto de posse dos imigrantes, que vinham por incentivos públicos ou privados. Para Hilda Magalhães, essa realidade culminou no “nomadismo rural”, como uma nova prática instaurada na Amazônia, após a implantação da política agrícola do governo:

> Após a implantação de uma política agrícola que sustenta os empresários e ignora a população local, se instauram na Amazônia práticas e hábitos novos, como o nomadismo rural dos índios e de colonos. Os habitantes, frente à competição desigual (os pequenos produtores não têm acesso às linhas de crédito, à assistência técnica e facilidades na legalização de suas terras) e/ou às coerções, se veem obrigados a vender ou abandonar suas terras. Assim, enormes pedaços de terras indígenas ou devolutas eram vendidas ou griladas, passando para as mãos de grileiros ou de grandes fazendeiros e empresários. Os antigos donos ou habitantes são agora expulsos ou transformados em mão-de-obra barata. (MAGALHÃES, 2001, p. 280)

A situação apresentada pela pesquisadora vai ao encontro do relato da mulher referida no poema, que foi expulsa da sua terra, lugar no qual estava apta a viver, “semeando”, “lavrando” e “recolhendo os frutos”. No texto, mais do que as ações de trabalho com a terra, a relação estabelecida entre natureza e mulher é marcada por sentimentos que denotam a cumplicidade, como a reciprocidade, em que a terra devolvia “a semente em árvore e fruto a meus filhos” e mesmo após “amaldiçoar” a terra por ter-lhe “engolido” o corpo de um de seus filhos.

A compreensão volta a fazer parte do “relacionamento”, quando a resposta à magoa da mãe que perdera seu filho vem com a “plantação, verdejante e farta”. Por doar seus frutos, a terra é perdoada, “Esqueci a dor e recolhi os frutos, entusiasmada, para que outros filhos meus se tornassem fortes. / Amei-a novamente”.

Contudo, despossuída de terra, o enunciador lírico enfrenta “o cimento quente da cidade” com seus filhos “uns estranhos sem lugar algum!” e a imagem poética termina com a ideia do deslocamento sem rumo e desesperançoso que faz parte da realidade da família: “Vamos assim, caminhando ao encontro da morte que nos aguarda na próxima calçada”.

Podemos dizer que a poeta Marilza Ribeiro revela, através de “Cânticos da mulher sem terra”, seu olhar sensível ao Outro, às situações conflitantes de seu povo e ao mesmo tempo busca em sua lírica dar sentido às suas inquietudes, como afirma a pesquisadora do imaginário, Ana Maria Mello de Lisboa, os símbolos manifestados pelos arquétipos expressam os significados presentes no inconsciente coletivo e “ao mesmo tempo, enviam ao inconsciente pessoal mensagem que fornece elementos para o encontro dos sentidos buscados no desenrolar da vida” (MELLO, 2002, p. 38). Ao abordar o simbolismo da terra fértil, a imagem poética realça a terra como matriz “criadora da humanidade”, “verdadeiramente uma mãe, e se o homem está vivo é porque vem da terra, que o revivifica” (BENOIST, 1975, p. 78).

Essa imagem da terra criadora, materna, está presente no mesmo imaginário do masculino patriarcal nos contextos da colonização, em que impera a barbárie. No cenário da colonização mato-grossense, recorremos à Lylia da Silva Guedes Galetti que analisa, em tese defendida em 2000, as diferentes representações acerca do Estado de Mato Grosso a partir das narrativas de viajantes produzidas em meados do século XIX e inícios do XX. Seus estudos apontam que na visão dos estrangeiros:

> Mato Grosso era concebido como uma *região* ainda próxima da barbárie: abundante em recursos naturais, seu imenso território encontrava-se quase *vazio*, dominado por indígenas e por uma população mestiça, indolente e sem espírito empreendedor, razão pela qual seu progresso só seria possível com a introdução de imigrantes e capitais europeus. (GALETTI, 2000, p. 27)

Essa visão de superioridade da cultura europeia em detrimento da brasileira constitui-se em marca de grande importância no imaginário dos brasileiros, fazendo parte, inclusive, da crença de muitos contemporâneos, que supervalorizam europeus e americanos (apesar de também fazermos parte da América), endeusando tais descendências e desvalorizando as origens indígenas. Do mesmo modo fizeram os “colonizadores” da região, em suas práticas que oficializavam a religião cristã, a língua portuguesa e os costumes europeus, por serem considerados como ensinamentos “cultos”, necessários para a organização de uma sociedade civilizada.

Zilá Bernd (2011), ao estudar as literaturas e identidades nacionais, sugere que o nomadismo presente nos textos literários pode ser, assim como foi o antropofagismo, uma forma dos indivíduos buscarem a ressignificação na identificação com os povos originários. Bernd recorre à “poética da relação” de Édouard Glissant e afirma:

> A *poética da relação* concebe, pois, o resgate da identidade cultural, portanto o resgate das raízes culturais, o conhecimento dos elementos fundadores da cultura a que se pertence, como fundamental na medida em que permitirá o comércio, o intercâmbio, a *relação* com a cultura do *outro*. (BERND, 2011, p. 141)

A pesquisadora relaciona, assim, o movimento nômade como condição de um novo imaginário, refletindo um sentimento de "deslocamento", daqueles que não se reconhecem no espaço onde vivem e buscam resgatar na ancestralidade características que o coloquem mais próximos de sua origem histórica. Como vimos, essa origem foi formada pelo "nomadismo invasor", "pelo circular" e ainda, aquele conceituado por Magalhães como "nomadismo rural". Fato que confirma a veracidade das palavras de Benoist: "nada pode ser por nós compreendido que não evoque uma das nossas recordações. Nada podemos reconhecer sem antes conseguirmos aproximá-lo de um precedente conservado na nossa memória" (BENOIST, 1975, p. 15).

A memória rebuscada nas habilidades da escrita poética refere-se muitas vezes à que faz parte do inconsciente coletivo, aquela que carregamos como herança, recebida pelos nossos ancestrais, de forma que nossas experiências e recordações são alimentadas por signos e sensações que fizeram parte da vivência de nossos antepassados e que repassamos às futuras gerações, o que nos permite agir como "poeta criador de uma cultura vivida" (BENOIST, 1975, p. 19-20). Marilza Ribeiro evoca essa memória em alguns de seus poemas, dentre eles, "Da memória - guardadora do invisível" (BA, 2016, p. 102):

Numa certa caverna dentro de nós...
Há um universo escondido
numa casca de noz
onde vozes... estrelas... fantasmas...
monstros vorazes... fadas... anjos...
cenas assustadoras
ilhas paradisíacas
bruxas e magos
beijos roubados
imagens proibidas
crimes... aventuras...
suaves encontros familiares
florestas e xamãs dançando
santos e demônios atrevidos
fazem algazarras incríveis.
Numa certa caverna dentro de nós...
chamada Memória
região instável
fonte de poemas, sons, romances
onde é necessário lembrar para não morrer
banharmos na fonte de Mnemósina, na Grécia
junto ao oráculo de Trofônio.
"...os antigos nos ensinam que mortos são aqueles
que perderam a memória..."
(segundo Adauto Novaes)
Lembrar... esquecer...
Tantas vezes esquecemos do que precisamos lembrar...
Tantas vezes lembramos do que precisamos esquecer...
O que devemos lembrar? O que devemos esquecer?
Numa certa caverna dentro de nós... chamada Memória
habitam seres e um universo invisível
onde meu poema é um portal onde liberto uma
pequena e estranha região de mim!

Composto em estrofe única, os primeiros dezesseis versos são trabalhados, quase que exclusivamente, com substantivos, alguns adjetivos e preposições (à exceção dos verbos "haver", "dançar" e "fazer"). Sua pontuação se dá apenas com o uso de reticências, marcadas em alguns versos, enquanto os outros não possuem nenhum tipo de pontuação. O décimo sétimo verso é o primeiro em que a palavra "memória" aparece e dá nome à caverna, que até então era revelada apenas como algo que vive "dentro de nós" e é habitada por "moradores" elencados nos versos anteriores.

A essa primeira parte do poema associamos a imagem da "Memória", já que, nesse estágio, os versos não nos fornecem uma ideia clara do que seria a "caverna", pelo contrário, são trabalhados majoritariamente por substantivos, muitos deles marcados com reticências, colaborando com o sentido de "nebuloso" e sugerindo uma continuação às possibilidades de leitura do interlocutor. Tal organização corrobora com a ideia de memória ancestral, parte do nosso inconsciente coletivo, que não nos traz com evidência seu "arquivo", pois, "o inconsciente coletivo não tem, sob condições normais, capacidade de consciência, não podendo ser levado, através de técnicas analíticas, à rememoração, pois ele não é reprimido nem esquecido" (JUNG, 2013, p. 81).

A segunda parte metade do poema é composta por mais dezesseis versos, os quais são apresentados em "encadeamento ou e*njambement*"[17], e usam, além de reticências, vírgulas, aspas, parênteses, ponto final e ponto de interrogação, diferente da quase nulidade de pontuação dos versos anteriores. Os elementos trazidos agora fazem parte da consciência, compreensões que foram obtidas pelo indivíduo em sua vivência, leituras e aprendizados, o que justifica as referências de "Mnemósina, na Grécia", deusa grega da memória, e do nome de Adauto Novaes, filósofo brasileiro, citadas pelo enunciador lírico.

Somadas as partes, temos um poema de trinta e três versos, o que se configura em simbolismo numérico pelo "três" que representa a tríade: alma espiritual, alma pensante e alma animal (BENOIST, 1975, p. 69), sugerindo a totalidade do ser. Da mesma forma que no cristianismo o "três" representa a Santíssima Trindade (Pai, Filho e Espírito Santo), além de outras representações conhecidas, como o ciclo da vida (nascimento, vida e morte), a formação do DNA (por 33 voltas sequenciais), entre outros.

Dessa forma, a imagem poética apresentada consegue transmitir a ideia da junção entre memória inconsciente e consciente, confirmando a capacidade poética de "falar fora de si mesmo", "ser o alto-falante da memória coletiva", trazer à tona a voz imemorial pertencente ao povo e, nessa aptidão em saber ouvi-la, constituir a única via possível para o equilíbrio e a harmonia humana, segundo Michel Maffesoli (2016, p. 72-73). O poema consegue, pois, conduzir a imagem dessa ligação abordada pelo filósofo, que consiste na capacidade de diagnosticar conhecimentos ancestrais e assegurar os que estão por vir.

Reiteramos na poesia marilzeana, a característica de "poética da relação", como abordado por Zilá Bernd, e a valorização da nossa memória coletiva. Essa "memória" abordada no poema vem ao encontro dos estudos de Alfredo Bosi sobre o mito como resistência, na crença de que trazer

[17] Termo utilizado para significar as ligações sintáticas entre versos que geram um único período. (GOLDSTEIN, 2001, p. 38).

à tona a memória mais profunda da humanidade é uma maneira da poesia mítica responder ao "ingrato presente" (BOSI, 2000, p. 174). E assim, percebemos nas imagens poéticas das produções de Marilza Ribeiro a valorização e reivindicação das nossas raízes, o que consiste em uma preocupação pós-moderna, conforme apresenta o estudo de Maffesoli:

> De uma maneira mais ou menos consciente, a busca ou a reinvindicação, das raízes é uma preocupação pós-moderna. Localismo, etnicidade, autenticidade, singularidade, e outras características da mesma ordem, estão na ordem do dia. É isso que funda e justifica a radicalidade da "demonstração" que não é, como se sabe, nem normativa, nem prescritiva. Visto que ela consiste em saber ver e fazer ver. O que é, é. O que se apresenta naturalmente não pretende chegar a um fim e é por isso que tudo nessa pura aparência é tão rico e tão grande. Em resumo, é a vida em seu perpétuo recomeço. (MAFFESOLI, 2016, p. 143)

Para o sociólogo, uma das características do período pós-moderno é o apego ao passado e ao mesmo tempo a intensa valorização do presente, cheio do passado e repleto do futuro (MAFFESOLI, 2016). Tal relação tem afinidade com o termo cunhado por ele, "enraizamento dinâmico", que trata da busca constante pelo outro lugar e é uma das questões essenciais do nomadismo, podendo ser entendido, na poesia, como uma maneira de recuperação do sentido de comunidade, da harmonia com a natureza, reflexo de um histórico daqueles que buscam a representação nas comunidades antigas, favorecendo um novo imaginário, como afirmou Benoist. Para Bosi (2000), essas são formas utilizadas pelo ser poético para possibilitar sua existência no mundo capitalista, onde, sabemos, o valor dado às coisas difere da visão poética.

O resgate histórico de Marilza Ribeiro abrange, inclusive, o contexto macro da América Latina, citando nomes de ativistas como Víctor Jara e César Vallejo[18], e de lugares como Macchu Picchu. Nesse contexto, destacamos dois poemas "Um certo homem da América I" (CTS, 1998, p. 17) e "Um certo homem da América II" (CTS, 1998, p. 34).

Apresentados com títulos idênticos e em forma sequencial, ambos trazem nas imagens poéticas a figura de seres vagantes. Há, no entanto, diferenças primárias entre os dois textos que merecem destaque. No poema I, temos um eu lírico que se refere ao Outro, desde o primeiro verso, com a marcação do verbo "ser" na terceira pessoal do singular: "É um certo homem da América!". De forma diferente, no poema II, o sujeito lírico assume a voz do sujeito homem americano: "Sou um certo homem da América!", o primeiro de outros versos que manterão a pessoalidade nos verbos e pronomes possessivos voltados à primeira pessoa: "toco", "olho", "trago", "mim" e "meu", dentre outros.

Esta diferenciação encontrada na voz do poema vem como confirmação de um sujeito de enunciação que busca sua identidade em um processo consciente de olhar para o Outro com o objetivo de visualizar as semelhanças e diferenças que o cercam e permitem, a partir deste olhar, uma compreensão de si mesmo com base no relacionamento de "troca", configurado como sustentação humana que provoca o "'conhecimento – *com-naissance* / com nascimento' [...] e em função do sentimento de pertença que este secreta" (MAFFESOLI, 2016, p. 194-195). A referida relação fica

[18] Víctor Lidio Jara Martinez (1932 - 1973) poeta chileno; César Abraham Vallejo Mendoza (1892 - 1938) poeta peruano.

explícita em um dos versos do poema II: “por toda parte olho nos olhos de cada irmão, e tento encontrar / respostas que procuro dentro de mim...”.

Tal angústia enfrentada pela voz do poema aparece na estrutura de ambos os textos. No primeiro deles, a forma em zigue-zague representa as delimitações de um caminho, a busca empreitada pelo sujeito, que não é linear.

UM CERTO HOMEM DA AMÉRICA I

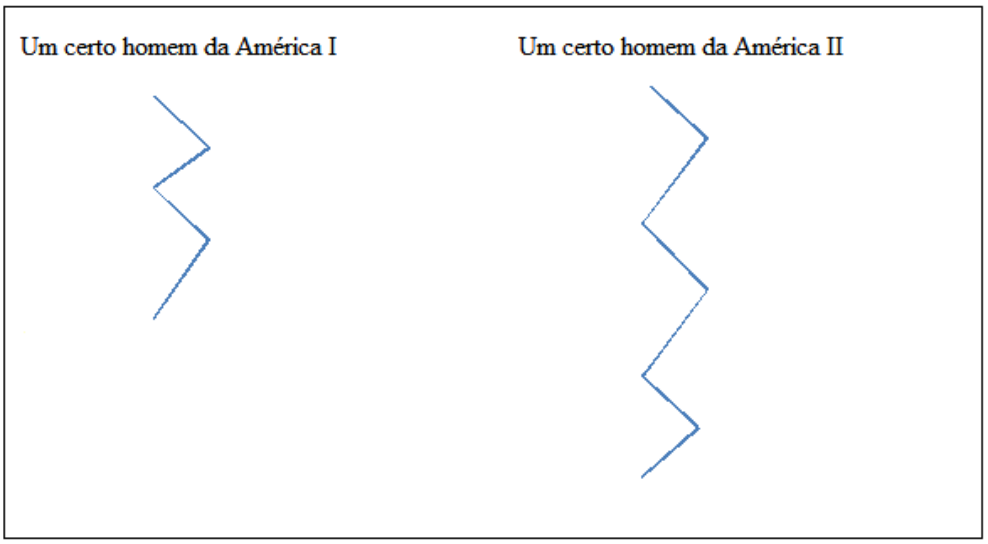
É um certo homem da América!
Um rosto feito de mil rostos.
Um corpo feito de mil corpos
Onde se entrelaçam sombras, falas, inquietudes, símbolos,
cicatrizes e gestos vagos...
É um certo homem da América!
Caminhante de tantos caminhos onde se entrecruzam rios, vales,
cordilheiras, abismos...
Em suas veias corre o sangue de colonizadores e colonizados, de
opressores e oprimidos, como avenidas aflitas da cobiça e das paixões, da
prepotência e da nostalgia, da insensatez e da bravura...
Pela solidão de suas noites perambulam os fantasmas de Cortéz,
Montezuma, de Atahualpa, Balboa, Dias Lemes, Calabar, de Zumbi, e dos
pesadelos...
No olhar desses homens transbordam matrizes de horizontes e precipícios de
pássaros, de fuligens.
É um certo homem da América!
Anda em busca do ali e do bem depois, no desejo vão de recuperar a
terra proibida, a terra perdida de seus antepassados, por entre a guela
escancarada dos deuses vingativos...
Vaga desconfiado por entre os medos de cada dia, tentando desencavar do
ventre da terra a esmeralda mágica do poder...
É um certo homem da América!
Um pouco de irmão, um pouco de traidor, um pouco de caçador, um pouco de
índio...
Na confusão de cada ambição, de cada amor, de cada crime...
Tentando ser dentro de si, seu próprio caminho...
Ardente, alegre, perseguido, atormentado...
É um certo homem da América!

UM CERTO HOMEM DA AMÉRICA II

SOU UM CERTO HOMEM DA AMÉRICA!
TOCO NA PELE DA MINHA CONDIÇÃO HUMANA E QUERO DESCOBRIR
ONDE COMEÇA E TERMINA MEU RUMO, MINHA IDENTIDADE,
DESTROÇADA PELA SERVIDÃO DE CADA DIA...
SOU UM CERTO HOMEM DA AMÉRICA!
EM MIM, EXPLODEM AS VOZES DOS REVOLTADOS, RISCANDO
COMO RELÂMPAGOS DESESPERADOS MINHAS INCERTEZAS...
TIRADENTES, ZAPATA, LAMPEÃO, JOSÉ MARTÍ, ANITA GARIBALDI,
BOLÍVAR, INDÍO TECHUNTHA, CÉSAR VALEJJO, VICTOR JARA...IMAGENS
QUE ATRAVESSAM MINHAS PALAVRAS E MINHA RESPIRAÇÃO, COMO
PARTE DE MIM...
POR SÉCULOS E ANOS, POR DIAS E NOITES, CAMINHO PELAS REGIÕES
DESTE CORPO-CONTINENTE.. CUZCO, MACHU PICCHU, TITICACA, RIO
NEGRO E O SÃO FRANCISCO, CHAPADA DOS GUIMARÃES, O VALE DO
MÉXICO, MONTE CHAMPAQUÍ...
POR TODA PARTE OLHO NOS OLHOS DE CADA IRMÃO, E TENTO ENCONTRAR
RESPOSTAS QUE BUSCO DENTRO DE MIM... MAS EM CADA OLHAR
ENFRENTO OUTRAS INTERROGAÇÕES... OUTRAS DÚVIDAS...
SOU UM CERTO HOMEM DA AMÉRICA!
POR ONDE VOU PROCURO LUGAR PARA MORRER E PARA RENASCER...
NO CANTO DOS OPRIMIDOS VEJO BRILHAR A LÂMINA DOS SONHOS,
A RASGAR A CARNE NUA DOS TEMPOS...
POR ENTRE OS BLOCOS DE PEDRAS DE PUMAPUNCO, NA
BOLÍVIA, HÁ UM SILÊNCIO FRIO QUE FALA SOBRE OS GRITOS DOS
DEMÔNIOS DANÇANTES E DO ECO DOS PASSOS DA DOR DE HOMENS
E MULHERES, ONDE PERPETUAM OS CRIMES DA DOMINAÇÃO...
SOU UM CERTO HOMEM DA AMÉRICA!
MEU POEMA É UMA FERIDA ABERTA, MINHA CANÇÃO É NASCIMENTO
DE CRIANÇA! MEU POEMA É UMA FERIDA ABERTA, IRMÃO!
SINTO O CHEIRO DO BARRO QUE TOMA A FORMA DOS PADECIMENTOS E
DAS ALEGRIAS DA NOSSA GENTE, SINTO O CHEIRO DA TERRA MOLHADA
PELA CHUVA E PELO SANGUE DOS INJUSTIÇADOS...
SOU UM ANDARILHO DO COTIDIANO, BEBENDO AS RAÍZES E A CACHAÇA
DA VIOLÊNCIA QUE ESCORRE PELO SUOR E PELA SALIVA DAS
FEROCIDADES E DAS RESISTÊNCIAS...
SOU UM CERTO HOMEM DA AMÉRICA!
TRAGO EM MEU CORPO TENSO A MARCA DOS CHICOTES DOS
PODEROSOS E DAS MORDIDAS DAS TRAIÇÕES...
POR ONDE PASSO, INDAGO ANGUSTIADO: QUEM SOU EU? QUEM
SOMOS NÓS?
SOU UM CERTO HOMEM DA AMÉRICA!
CAMINHANTE SEM CAMINHO...
SONHADOR DA LIBERDADE.

Como vemos, a margem que marca o início dos versos, em estrofe única, forma uma linha tortuosa com o total de quatro extensões. Quanto ao poema “Um certo homem da América II”, o “caminho” formado é visivelmente mais longo do que expresso no primeiro, sugerindo um aumento no percurso da busca, que ao final, se volta para a margem inicial do texto, apontado para a continuidade. Tal leitura, demonstramos no quadro abaixo, seguido do poema II.

Quadro 2 – Representação gráfica das margens direitas dos poemas I e II



Fonte: formulado pelo autor.

Destacamos ainda, na organização do poema, a diferença entre as letras utilizadas. Enquanto o poema I traz a grafia padronizada de letras minúsculas e maiúsculas (essas no início das frases e em nomes próprios), o poema II se apresenta em letras garrafais (maiúsculas) em toda sua composição, o que denota um aumento significativo na agonia enfrentada pelo sujeito de enunciação, que ao assumir-se com o “sou”, verbaliza de forma gritante (letras maiúsculas) seus anseios iniciados de maneira mais amena no poema I, expresso pelo olhar direcionado ao Outro.

Contrastando e buscando compreender as diferenças e semelhanças entre os poemas que a autora traz como sequenciais, I e II, passamos agora às imagens que se presentificam em ambos. Partindo da ideia de nomadismo e seguindo os preceitos de Durand, em procura do levantamento do esquema que fundamenta a imagem poética e, consequentemente, permite identificação dos símbolos e mitos, encontramos nos esquemas as imagens que se repetem.

Em ambos os poemas, o mitema da movimentação, recorrência nas imagens poéticas marilzeanas, é encontrado. Temos em “Um certo homem da América I” os vocabulários: “caminhante”, “entrecruzam”, “corre”, “perambulam”, “anda”, “busca”, “vaga” e “caminho”; e em “Um certo homem da América II”: “atravessam”, “caminhos”, “encontrar”, “busco”, “procuro”, “andarilho”, “passo” e “caminhante”. Maffesoli aborda o movimento contínuo do errante como objeto de desconfiança dos organizadores da sociedade que se sentem ameaçados com o imprevisível. O ser errante tem

sua cultura baseada em sua propensão ao movimento “e isso é intolerável quando prevalecem os valores estabelecidos” (MAFFESOLI, 2001b, p. 44).

O sociólogo, ao abordar o nomadismo como um sentimento da pós-modernidade, afirma que sua presença pode ser compreendida como uma resistência às imposições sociais, denotando “a revolta, violenta ou discreta, contra a ordem estabelecida”, revelando “o estado de rebelião latente nas gerações jovens das quais apenas se começa a entrever o alcance” (MAFFESOLI, 2001b, p. 16). Maffesoli usa como explicação aos ideais nômades o “ressurgimento” das lembranças fomentadas pelas origens na força do seu fundador, utilizando como exemplo uma obra literária brasileira (**Casa grande e senzala)**, de Gilberto Freyre. O teórico fala da pulsão migratória do povo português, devido a sua formação histórica miscigenada, e completa: “um corpo social, qualquer que seja, guarda a memória de sua errância original” (MAFFESOLI, 2001b, p. 53).

O sujeito nômade estaria então a representar suas origens, buscando resgatar a identificação com os povos primitivos. De forma similar, encontramos o tema da busca como esquema primordial do poema II, que tem nos versos iniciais: “toco na pele da minha condição humana e quero descobrir / onde começa e termina meu rumo, minha identidade, / destroçada pela servidão de cada dia...” A ação do sujeito lírico é marcada pelo “querer descobrir”, construção que se repete na progressão do poema, nas expressões “tento encontrar” e, mais adiante, “busco um lugar”. Somados, os verbos “querer”, “buscar” e “tentar” fortalecem a imagem do enunciador que assume para si a ideia da procura: “quero descobrir”, “busco um lugar”, “tento encontrar”. E, diferentemente do poema I, como citamos anteriormente, traz agora a marca da pessoalidade ao assumir-se “sou um certo homem da América”, “sou um andarilho do cotidiano / caminhante sem caminho...”.

Os traços encontrados em ambos os poemas nos levam a abordar “o nomadismo como um elemento central para compreender a constituição da vida social” (MAFFESOLI, 2001b, p. 147), uma espécie de paradoxo entre a segurança do lar e a atração pela aventura. O teórico levanta estas relações estabelecidas, segurança x aventura, por exemplo, para chegarmos ao arquétipo do êxodo, entendido como uma procura mística que relaciona o espírito cavaleiroso, o amor da aventura e a aventura mística. Para o estudioso:

> Todas essas coisas levam a pensar que o ideal cavaleiroso de antiga memória tende a ressurgir em nossos dias em numerosas práticas juvenis. Pondo em jogo pólos considerados opostos (corpo-espirito), essas práticas favorecem a virtude do desiquilíbrio [...] É interessante estar atento a este ‘desiquilíbrio’. É uma boa metáfora da época que se esboça, na qual em todos os domínios , nada nem ninguém vale se não for vaporoso, ambíguo, nebuloso, em resumo, se não está no devir, se não segue o Caminho, se não está preocupado com a realização de si em alguma coisa que, justamente, transcende a esse si. (MAFFESOLI, 2001b, p. 151)

Associamos então, esta “antiga memória” e “aventura mística” ao que explicitamos no primeiro capítulo, ao citar Mircea Eliade e seu exemplo com os Guaranis de Mato Grosso em uma busca movida pela crença da renovação do mundo, ideia presente em ambos os poemas. No

primeiro deles, evidencia-se o objetivo de seu vagar no encontro com os tempos primórdios, a terra de seus antepassados: “Anda em busca do ali e do bem depois, no desejo vão de recuperar a / terra proibida, a terra perdida de seus antepassados [...] / Vaga desconfiado por entre os medos de cada dia, tentando desencavar”.

Nota-se que a consciência do eu lírico, observador e não participante dessa busca, demonstra uma inquietude quanto ao objetivo do percurso, pois, sinaliza-o com um “desejo vão de recuperar a terra”, assim como nas locuções verbais (“tentando desencavar”, “tentando ser”), percebe-se a ação contínua e não finalizada de algo que, na concepção do sujeito de enunciação, é uma tentativa e não uma certeza.

Buscando imagem semelhante no poema II, temos agora um eu lírico praticante da ação e que remete à ideia de renascimento: “por onde vou busco um lugar para morrer e para renascer...”. Ligar a busca de renascimento a uma tentativa de transgredir e transcender o tempo, temos em Alfredo Bosi a intitulada poesia-resistência:

> O seu vetor de significação parece ser absolutamente esquivo à ordem burguesa. Ao passo que o discurso desta quer manipular a natureza e a alma em nome do progresso de uma classe, a fala mitopoética deplora as úlceras que o dinheiro fez e faz na paisagem (os *lakists* ingleses e escoceses foram os primeiros ecólogos) **e tenta reviver a grandeza heroica e sagrada dos tempos originários**, unindo lenda e poema, *mythos* e *epos*. (BOSI, 2000, p. 173, grifo nosso).

Como vemos, a presença do tema nomadismo relaciona-se com as angústias modernas; remete a uma busca pelos tempos primórdios na tentativa de resgatar a união entre povos e natureza, conforme afirmação de Maffesoli, “é precisamente isso que não se pode esquecer sobre a errância: a inclusão a um conjunto global, seja comunitário ou natural. Qualquer coisa levando a uma concepção orgânica do mundo” (MAFFESOLI, 2001b, p. 162).

Apresentadas as ideias da movimentação e busca pelo renascimento presentes nos poemas I e II, abordamos agora outro elemento que perpassa por ambos, a representação do coletivo. Em “Um Certo Homem da América I”, o próprio título nos remete a um sujeito indeterminado, possibilidade dada pelo artigo e pronome indefinidos “um” e “certo”. Na expressão “um certo homem” temos a abertura de poder referir-se a qualquer homem. Há ainda uma pluralidade semântica que se presentifica em quase todos os versos, de forma que o singular encontra-se apenas nos momentos que tratam da terra e de si. Na tentativa de melhor exemplificar estre contraste entre plural e singular, quantificamos os versos que trazem plural, em vocábulos ou expressões, somando um total de vinte dos vinte e oito versos totais, sendo cinco versos repetidos “É um certo homem da América!”. Restam, portanto, apenas três versos com indicação de singularidade: “**Vaga desconfiado** por entre os medos de cada dia, tentando desencavar do / ventre da terra **a esmeralda mágica do poder**.../ [...] / Tentando ser dentro de si **seu próprio caminho**...” (grifo nosso).

Compreendemos estas marcações de singularidade direcionadas ao desejo de busca

identitária, que de forma contrária, é marcada pela pluralidade, comum aos povos da América, historicamente diversos e heterogêneos em sua formação histórica e cultural. A singularidade que remete a terra, aquela que busca "recuperar", permite-nos a ideia de união, comunhão entre todos os povos, visto que oriundos de uma mesma terra/mãe. Como no poema II, em que a voz lírica representa o coletivo: "em mim, explodem as vozes dos revoltados, riscando", "das alegrias da nossa gente, sinto o cheiro da terra molhada / pela chuva e pelo sangue dos injustiçados...".

Percebemos nas expressões "vozes dos revoltados" e "alegrias da nossa gente", a presença de um sujeito lírico consciente das mazelas de seu povo e expressando, na voz poética, sua empatia com aqueles que foram os "injustiçados" e que tiveram seu sangue derramado na luta contra as injustiças acometidas, aqueles tidos como minorias, escórias da sociedade, mas, que são, no olhar do sujeito lírico, "seus irmãos". Essa característica remete tanto ao nomadismo, como já vimos, quanto à ideia de poesia-resistência de Bosi, ao afirmar que "o que move os sentimentos e aquece o gesto ritual é, sempre, um valor: a comunhão com a natureza, com os homens, com Deus, a unidade vivente de pessoa e mundo, o estar com a totalidade" (BOSI, 2000, p. 178-179).

Levantamos, através das análises das imagens poéticas de alguns dos poemas de Marilza Ribeiro, um fazer poético que se posiciona diante das angústias de seu povo, e conscientemente, se compadece com aqueles que sofreram com a colonização, tornando-se errantes que foram destituídos da sua própria terra. Expressando, ainda, o sentimento contemporâneo que busca resgatar em sua ancestralidade nômade o pertencimento a esse mundo.

Nas imagens de transitoriedade e busca constante o olhar da poeta enaltece uma consciência sensível ao Outro, indo de encontro à modernidade e seus reflexos que incentivam cada vez mais a individualidade, o desinteresse e a alienação perante os sofrimentos alheios. Nos gestos de dominante cíclicos, as imagens poéticas revelam o sentimento lírico de aceitação da morte como um novo começo, uma espécie de conforto para sua angústia. Em sua crença na (re)união dos povos é que o sujeito poético atinge a contemplação pela vida, ainda que reconheça as injustiças que desde sempre acompanham sua sociedade.

A Busca Mística da Religação

A composição lírica, em sua capacidade de representação social, traz imagens que participam da "corrente subterrânea coletiva", como vimos em Adorno (2012); e impulsionam a buscar os fundamentos nômades que transitam em suas obras. Conforme tratado por Maffesoli, nomadismo não se reduz a um conceito, mas a uma ideia que liga um conjunto de imagens, como a fluidez presente nos comportamentos do homem pós-moderno, a valorização da participação comunitária, a idealização pelo encontro com o sagrado, uma forma de apelo a uma sociedade mais humanista. Todas essas expressões seriam uma "retomada de posse", uma "regrediência" marcada na sociedade contemporânea como um "retorno" que de maneira natural ressurge na memória coletiva.

Esse retorno faz parte de um imaginário instituído na estrutura da sociedade e relembra o ato criador, os ritos iniciáticos, a pureza das iniciações, ideais que foram desarticulados na modernidade, época em que prevalecia valores individualistas, falsa ideia de progresso, permeando a dominação das coisas e das pessoas. O nomadismo é tido, assim, como "o sonho de uma aventura que desarticula a solidez das instituições", "a expressão de um sonho imemorial" (MAFFESOLI, 2001b, p. 41). O imaginário nômade preconiza a busca constante como marca psicológica da contemporaneidade, com vistas a obter uma vida mais qualitativa, abordada por Maffesoli como uma nova busca do Graal (MAFFESOLI, 2001b, p. 16).

A colonização e o povoamento da região mato-grossense ocorreram de diferentes maneiras, pelo incentivo de políticas públicas, iniciativas de empresas privadas e ações individuais. Movidos pela exploração de minérios ou da agricultura, o movimento migratório de garimpeiros, colonos e posseiros, dentre outros, contribuiu para um imaginário de Mato Grosso como um Estado de "possibilidade mais próxima do sonho da terra, da recuperação de sua liberdade, de sua autonomia" (PRETI, 1993, p. 25). A busca pela melhoria na qualidade de vida, ainda hoje, faz as cidades mato-grossenses receberem expressivo número de novos moradores a cada ano, perpetuando uma das características elencadas nos estudos sobre o nomadismo contemporâneo, a atualização do arquétipo do êxodo.

Maffesoli trata "o arquétipo do êxodo como modelo de todos aqueles que vão erigir a errância como estilo de vida, tanto individual, como social. Para fazer dessa errância a própria essência de uma espiritualidade que leva a sair do fechamento" (2001, p. 155). O equivalente à movimentação em direção ao Outro, seja na expressão territorial, política ou identitária, prevalece a pluralidade que se encontra na relação com o Outro, natural ou divindade, assim, prioriza-se a religação expressa na metáfora cristã de Jesus como "a ponte" (MAFFESOLI, 2001b, p. 158).

Nos poemas de Marilza Ribeiro encontramos vozes que nos levam à reflexão sobre a busca do Outro como forma de identificar-se, da valorização dos povos primordiais como forma de religação com o sagrado, da contemplação da natureza como espelho da renovação, dentre outras imagens poéticas que refletem ideais nômades. Trazemos para análise o poema "Convocação" que clama pela união dos povos da América (CD, 1981, p. 70):

No encontro da hora
companheiro
unindo
nossos corpos, nossas razões
rasgaremos
nossa alma
nosso silêncio
acendendo
nos gestos
a força
contra os tiranos
contra os grilhões.

Nossos olhares
sinais abertos
da coragem.

Nossos passos
marcando
novos caminhos.

Mãos unidas
firmando
o tempo
da justiça total.

Esta hora
rompimento
compromisso
alimento
canção
que revolve
as entranhas
da terra
América
América
América!

A ideia de comunhão entre todos os povos da América é expressa no enaltecimento do que é "nosso", significando uma apropriação das terras, dos costumes e das culturas dos ameríndios. Logo no terceiro verso temos a união de "nossos corpos, nossas razões", representando a analogia do corpo como América, sendo esse individual, mas ao mesmo tempo formado por um sistema que só funciona perfeitamente se todos os órgãos estiverem exercendo sua função de forma harmônica com os demais.

Na formação da imagem poética, a "alma" e o "silêncio" desencadearão "a força", o ímpeto necessário para enfrentar os tiranos e os grilhões. Os "olhares", os "passos" e as "mãos" são associados à coragem, aos caminhos e à justiça e expressam movimentação sinalizada no uso do gerúndio, "marcando" e "firmando", como uma maneira utilizada pelo eu lírico para demonstrar a necessidade de algo contínuo que será alcançado pela constância e não como um ato isolado. Ao mesmo tempo, o momento da convocação é o tempo presente, é "esta hora" que pede a comunhão entre os povos da América "contra os tiranos / contra os grilhões".

Para identificarmos a referência aos tiranos e grilhões, podemos nos reportar ao histórico de colonização das Américas, com seus relatos de povoamento, representado por poderes injustos e cruéis, que agiam acima da lei (basta relembrarmos dos casos de exterminação dos povos que originalmente habitavam a região), os tiranos. Quanto ao termo "grilhões", é utilizado para falar de correntes unidas por anéis, geralmente usadas em algemas e está associado, inevitavelmente, às situações escravistas que fizeram parte da história da colonização. Assim, o enunciador do poema vislumbra a união dos povos da América para "romper" com o exterior e "revolver" as entranhas da terra, ou, podemos dizer, transgredir os padrões impostos pelo colonizador e revirar em busca dos que representam os povos primitivos.

O texto traz em sua composição poucos verbos. Temos: “unir”, “rasgar”, “acender”, “marcar”, “firmar”, “revolver”, e nenhum deles é de ligação. Fato esse que leva à conversão com o tema, já que o “elemento de ligação” é o que falta nas identidades americanas, e justamente, o que almeja a “convocação”. Chama atenção ainda o verbo “revolver” que denota, além de movimentação, um ato de “voltar”, insinuando que o caminho para a justiça está em território próprio e não fora dele; é algo que já existiu e pode ser retomado, sendo necessário para isso a comunhão dos povos americanos.

Para o sociólogo que estuda o nomadismo e suas vertentes contemporâneas, a busca pela “religação” com a natureza e a cultura, as pessoas e as coisas, a alma e o corpo, é uma característica global e traduz a religiosidade pós-moderna (MAFFESOLI, 2001b, p. 149). A comunhão torna-se, assim, um espelho da vida harmônica que encontramos nos mitos de nascimento, caso do mito cristão do Jardim do Éden, por exemplo. O “religar” associa-se ao espírito errante, uma vez que esse favorece o desligamento com o que é estabelecido pela sociedade; Maffesoli associa o termo à criação dos artistas, à “pátria que ele reencontra cada vez que entra em retiro, permite que ele crie, ou antes faça ressurgir, recriando formas arcaicas arquetípicas com as quais cada um possa entrar em comunhão, reconhecer-se nele em sua plenitude” (MAFFESOLI, 2001b, p. 174).

O caso do arquétipo *Puer aeternus* é um dos que parece ter ressurgido como “figura emblemática de nossas sociedades”. Maffesoli o aborda ao trazer à discussão o oxímoro como aspecto da errância, entendido como a combinação de opostos, contrários sendo vividos e amados ao mesmo tempo. As situações oximorônicas estão presentes em vários aspectos da vida contemporânea, como no desejo pela segurança do lar e da aventura, “a vida sexual, as diversas representações, ou mesmo, mais simplesmente, os modos de se vestir, culinários ou de linguagem, em particular nas novas gerações, são essencialmente oximorônicos” (MAFFESOLI, 2001b, p. 184). Trata-se, portanto, da renovação do processo iniciático baseado na impermanência de todas as coisas, um desejo pela aventura, pelas possibilidades que um mundo imaginado pode oferecer. Daí a retomada do “*Puier aeternus*” ou “jovenzismo”, como característica da época, sempre acompanhado pela comunhão com o Outro:

> Quer dizer, o valor essencial de uma sociabilidade em gestação repousa sobre o caminhar de uma espécie de “criança eterna”, ou seja, daquele que, ao fim de uma série de experiências, de tribulações, de reveses, encontra uma alma de criança. [...] Trata-se, no caso, do mito da reintegração, que o progressismo das Luzes acreditou ter conseguido eliminar, e que um pensamento ‘progressivo’, mas humano, até mesmo humanista, tende de diversas maneiras a reintroduzir na existência individual e na coletiva. (MAFFESOLI, 2001b, p. 192).

A afirmação de Maffesoli faz parte do capítulo de sua obra que trata do mito do exílio e da reintegração, associados ao nomadismo da contemporaneidade. Como vemos, o ímpeto pela aventura faz parte do imaginário sobre a “juventude” e associa-se à ideia de comunhão entre os indivíduos. No poema “Manhã de florescência” (CD, 1981, p. 56-57), temos uma imagem poética

que transmite o anseio pela reconstrução através da comunhão de espíritos jovens. Tal ideia pode ser identificada logo no título, já que “manhã” representa o recomeço, um novo início passível de novas atitudes e, “florescência”, lembra-nos a juventude, como na expressão popular “na flor da idade”. O poema convida para uma “caminhada” contra os tiranos em busca de um “novo tempo”:

Venha, amigo!
Não tenha medo.
Apesar da noite
é dia em nosso olhar
em nossa voz
em nossa vida.
É dia, mesmo,
dentro de nós!

Venha, amigo!
Os muros e fronteiras
deverão ser demolidos
ainda agora
para que nossas mãos
encontrem
outras mãos
amorosamente livres.
Livres de sombras
e de correntes
para poder construir.

Venha, amigo!
Trabalhador
estudante
poeta
mulher
criança
vamos pisar pelos caminhos
da reconstrução
teceremos um novo tempo
onde os jasmins e as rosas
balançam
ao sopro da brisa
tão livre e suave...

E plantaremos luar
nas estradas sombrias
sairemos
como jovens eternos
cheios de certezas
e anseio de paz...
Derrotaremos os tiranos
para que os sorrisos e as rosas
perpetuem numa era de paz
que ilumina nossa manhã
desde agora.

Apesar de falar em “novo tempo”, percebemos a idealização de um passado a que se deseja voltar, expresso nos versos “vamos pisar pelos caminhos / da reconstrução”, já que “reconstruir” sugere que algo tenha sido construído anteriormente. Para que esse “retorno” aconteça, o eu lírico demonstra esperança na união dos indivíduos e se insere na caminhada que propõe, utilizando os vocábulos: “nosso”, “nós”, “vamos”, “teceremos”, “plantaremos”, “sairemos” e “derrotaremos”, tentando convencer outros a se juntarem e enfrentarem o medo “desde agora”.

É perceptível também a oposição entre as imagens, a do “agora” e a do “amanhã”, aquela que é almejada pelo enunciador lírico. No grupo de substantivos e adjetivos temos, de um lado: “noite”, “muros”, “fronteiras”, “sombras”, “correntes” e “sombrias”; e do outro: “dia”, “jasmins”, “rosas”, “sopro”, “brisa”, “livre”, “suave”, “luar”, “jovens”, “paz”, “sorrisos”, “rosas” e “manhã”. Expressivos em seu semantismo, esse conjunto de vocábulos reforça o simbolismo do “bem” contra o “mal”, das “correntes” dos tiranos contra o desejo de ser “livre”, adjetivo que aparece três vezes ao longo do poema.

Dentre todas as palavras que possuem conotação simbólica, como as que citamos acima, destacamos a imagem da “lua”, que aparece de maneira substantivada no verso: “E plantaremos luar”, como ação que será exercida “nas estradas sombrias”. A lua, que representa “simultaneamente medida do tempo e promessa explícita do *eterno retorno*” (DURAND, 2000, p. 294), complementa a ideia da movimentação da busca pelos caminhos da reconstrução de um tempo passado. Assim, encontramos no simbolismo lunar as mudanças constantes e a repetição do tempo, como acontece com as fases da lua, que coincidem com o número de estrofes do poema, quatro. Como símbolo dos ritmos cíclicos e biológicos, a lua está ligada à vegetação, relação que é explorada também pelo eu lírico ao formar o verso “plantaremos luar”.

Há ainda na imagem poética acima uma reatualização mítica. A ideia da peregrinação em grupo, perpetuando a liberdade e se voltando contra os comportamentos estabelecidos pela sociedade traz à tona o mito dionisíaco. Dioniso, divindade lunar e da vegetação, possui significações “bastante multiformes e, no entanto, centradas no traço fundamental de insaciabilidade e intemperança” (DIEL 1991, p. 132), ou seja, suas principais características ligam-se à insatisfação e à falta de prudência dos indivíduos. Maffesoli aborda em seus estudos a figura mítica de Dioniso associando-a ao nomadismo em sua movimentação errante e, ao mesmo tempo, na idealização da comunhão com o Outro, o “ideal comunitário”, sugerindo que o mito dionisíaco poderia ser a grande representação emblemática da contemporaneidade (MAFFESOLI, 2001b, p. 66).

No poema “Manhã de florescência”, o errante é representado como aquele que, insatisfeito com seu mundo, se recorda e parte em busca do “paraíso perdido”. Sua ideia de liberdade não está ligada à individualização, mas sim à experiência mística, a qual necessita da ajuda e participação do Outro, que pode ser sua “tribo”, uma divindade ou o Outro da natureza (MAFFESOLI, 2001b, p. 70). Maffesoli trata a alteridade como característica marcante da época pós-moderna e a aborda em outra de suas obras, afirmando que “é o Outro que é primeiro. É o outro que dá a ser a uma

pessoa, não ganhando sentido senão no âmbito tribal onde ela se situa. Sem lhe atribuir uma conotação moderna, é do altruísmo de que se trata" (MAFFESOLI, 2016, p. 194). Refere-se, portanto, à necessidade do olhar do Outro para que o indivíduo se reconheça como parte de um conjunto macro, em que possa buscar alívio na convivência dos que se agrupam por empatia de ideais, sejam quais forem.

No poema "Antes da noite ali adiante" (BA, 2016, p. 122), pertencente à última obra publicada de Marilza Ribeiro até o momento, temos na imagem poética a comunhão entre os indivíduos como uma maneira de distanciar-se das situações da realidade mundana, encarada como "fora" do momento vivenciado no grupo. Na reunião de pessoas apreciadoras de poetas, escritores e filósofos, o eu lírico busca "aliviar as rupturas dolorosas da angústia da cegueira / humana, das febres do poder, das guerras sádicas [...]":

Proponho tantos punhados
de concepções de ideias em taças de
cristais com frutas à superfície líquida
para saborear temas de verão – mistura de
Nietzche, Shakespeare, Foucalt, Lacan e Deleuze,
Derrida, Leminisk, Adauto Novaes, Guimarães Rosa,
Nélida Piñon, Clarice Lispector, Cecília Meireles, Adélia
Prado, Nelson Rodrigues, Manoel de Barros, Rolando Toro, mais
tantos outros na tessitura de palavras, imagens, entre doses de suco
de carambola ou caipirinha com lambaris fritos na varanda farta da
minha preguiça onde troco risadas com minha turma de roda entre
frases aconchegantes nos deixando levar pelos ritmos afro na voz
de Clara Nunes, desvelando divindades mágicas de nossos
terreiros sagrados. Daí em diante, tantas narrações desli-
zam, dançam conosco capturando delicadezas das horas
que nos distanciam por momentos dos sinistros canais
e fatos lá fora que dilaceram sentidos e corpos nos
entre-atos das cenas sobre palcos das ruas,
praças, salas, palácios, barracos por
dentro de olhares assustados. Gritos
que fatiam espaços das diferenças, mo-
lhando de som e sangue os fios das lógicas
confusas, insensatas, desqualificando filosofias
de sonhadores ansiosos por tentarem costurar,
aliviar as rupturas dolorosas da angústia da cegueira
humana, das febres de poder, das guerras sádicas, armando
com Thanatos conspirações do poder, cortando a carne frágil da
humanidade no âmago da sobrevivência e da finitude. Pensadores e
artistas como heróis ou anti-heróis da dor, dos gestos vitais que movem
e reinventam uma vida mais alegre e honrada dentro de nós.

Apresentado em forma de narrativa, respeitando as regras de pontuação e uso de maiúsculas e minúsculas estipuladas para a escrita formal, o poema traz o nome de personalidades do mundo da literatura e filosofia mundial, homens e mulheres de diferentes épocas e nacionalidades, sugerindo

a erudição do grupo que se reúne para, como relata o eu lírico, “saborear temas de verão – mistura de / Nietzsche...”. Na progressão do poema é possível compreendermos o cenário que envolve o eu lírico e seu grupo, repleto de conversas animadas, músicas, compartilhamento de bebidas/comidas, ainda que o enunciador demonstre consciência crítica quanto aos acontecimentos desumanos que ocorrem no mundo “fora” daquele momento de partilha, assumido como refúgio necessário para que a vida seja “alegre e honrada”.

O eu lírico se sente pertencente ao grupo, como vemos no uso e repetição do pronome possessivo: “minha preguiça onde troco risadas com minha turma de roda [...]”, descrevendo a ambientação de forma apreciativa, em que o som de músicas com ritmos afro e os diálogos a contar narrativas são capazes de “distanciar” por alguns momentos o que acontece no exterior. Em contraste com esse ambiente favorável, o “lá fora” é apresentado de forma negativa, em uma imagem de “dilaceração”, “gritos”, “olhares assustados”, “sangue”, “angústia”, “guerras” e, até mesmo, “conspirações” com o deus da morte, Thanatos. Relembrando que o maior anseio do ser humano é o medo da morte, compreendemos que para o eu lírico vivenciar esse espaço “comunitário”, longe do “Thanatos”, é o mesmo que prolongar a vida, acumulando momentos, “antes da noite ali adiante”, como declara o título do poema, uma vez que a “noite” corresponde ao inferno, morada dos mortos (BENOIST, 1975, p. 81).

Podemos dizer ainda que a imagem da morte, além de afastada pelos momentos de comunhão com o Outro, é eufemizada por todos aqueles que “reinventam uma vida mais alegre e honrada”, como afirma o eu lírico ao se referir aos pensadores e artistas que trabalham nas “tessituras das palavras”. Outra imagem que ajuda a atenuar a consciência da finitude da vida é encontrada também na menção à dança e à música, já que ambas possuem o poder sobre o tempo, como afirma Durand, “pela consciência e pela representação o homem vive realmente o domínio do tempo” (2001, p. 351).

Destacamos também na imagem poética a presença da idealização ao retorno, compreendida por dois elementos apresentados, nos versos iniciais e finais, respectivamente. O primeiro, como parte do segundo verso do poema, trata-se da figura da “taça”, utensílio que tem em seu simbolismo as “promessas da renovação” (BENOIST, 1975, p. 61), e o segundo refere-se ao uso do verbo “reinventar”, significando o ato de criar algo a partir do que já existe. Voltamos, dessa forma, à busca mística da religação como uma das características do nomadismo que encontramos nos poemas marilzeanos. Tais imagens fazem parte de diferentes temáticas e figuram, inclusive, em metapoemas, atestando a afirmação de Maffesoli, abordada anteriormente, do artista em sua reconstrução arquetípica de união com o sagrado. É o que identificamos em uma de suas criações, intitulada “Salto sobre o incógnito” (APC, 2014, p. 19-20):

Recortar...
as horas derradeiras
como fatias de frutas
ainda sentir na boca
sabor da umidade ausente
suco da vital presença
na memória sentida.

Atravesso o caudaloso rio
da linguagem final
na canoa frágil do desrumo
tempestivos embaraços
paisagem tão crua da despedida
instantes da fronteira rompida.

Assustadora solidão do não sentido.
A resposta no ar como pausa e ferida
sobre a pergunta trêmula, contida.

À beira do abismo o limite e o desfecho
ante a porta fechada, hirda e muda
levaram-me a fugir para bem longe
além do recomeço;
mudar a direção e o tempo.

Olhar molhado em névoas
buscando outras vias
andar em diversos receios
no desfazer da rota em desalinho
a desmontar os repetidos ecos
entre a formação da dor
esculpindo imagens e a escrita
no atravessar da ponte
e no encontro comigo!

O processo de escrita poética fica registrado no poema de forma gradativa. A primeira estrofe sugere um "desprender-se" do contexto para avançar na concentração necessária. Iniciado com a imagem da ação de recortar a posição final, "as horas derradeiras", os versos iniciais transbordam em sentido gustativo. Temos nos vocábulos escolhidos: "frutas", "boca", "sentir", "sabor", "umidade", "suco", "sentida", transmitindo a ideia de afunilamento, como a ação de espremer o fruto até obter o "suco da vital presença", que o poema sugere ser a concentração necessária para permitir a travessia no "caudaloso rio", apresentado na segunda estrofe.

Para transpor o "rio", o eu lírico utiliza a imagem de uma "canoa frágil" em "paisagem" de "despedida" que se movimenta em direção à "fronteira rompida". O momento seguinte, delimitado na separação da estrofe, apresenta-se em um novo espaço, o da "solidão" que permeia a "pergunta" e a "resposta". No encaminhamento do desfecho da imagem poética, voltam as cenas de tensão, com versos que deixam transparecer a dificuldade do início da escrita, "à beira do abismo" e "ante a porta fechada". Os verbos utilizados a partir desse trecho denotam uma intensificação nas ações

praticadas pelo sujeito lírico, anteriormente limitadas a “recortar” e “atravessar”, e agora ampliadas para “fugir”, “mudar”, “buscar”, “andar”, “desmontar”, “esculpir”, “atravessar” e “encontrar-se” na travessia da ponte. Associamos tal progressão ao ato poético que acontece especificamente no ponto em que o sujeito poético faz a travessia e se encontra no espaço desejado.

Como sugerido no título do poema, a imagem poética parece realmente a de um “salto sobre o incógnito” que vai resultar no encontro consigo. Os vocábulos que remetem a um retorno, marcados com “re” e “des” são: “recortar”, “desrumo”, “recomeço”, “desfazer” e “desmontar”. A esse uso, da partícula “re” nos textos literários, Alfredo Bosi atribui como uma maneira de demonstrar a recorrência ou intensificação da ação, assim:

> A volta não reconhece, apenas, o aspecto das coisas que voltam: abre-nos, também, o caminho para sentir o seu ser. A palavra que retorna pode dar à imagem evocada a aura do mito. A volta é um passo adiante na ordem da conotação. (BOSI, 2000, p. 42)

Para o teórico, o poema possui duas “superfícies”. A primeira consiste na construção sintática e no trabalho com a linguagem, e a segunda é a que se formará ao leitor após a compreensão do texto em seu sentido pleno, utilizando a memória e a sensibilidade daquele que busca o entendimento do texto poético. Por isso, a importância de identificar e dar significado aos vocabulários escolhidos pelo poeta, como no caso do poema acima, que mostra a necessidade de “desfazer” e “recortar” as realidades, sair de si, para então atravessar a ponte e se encontrar, tal qual a figura do errante que “parte para uma série de experiências, frequentemente perigosas, sempre trágicas, que possa fazer com que reviva a plenitude perdida” (MAFFESOLI, 2001b, p. 64). Como diria Bachelard, “assim o poeta, pela multiplicidade das imagens, nos torna sensíveis aos poderes dos diversos refúgios” (BACHELARD, 2008, p. 103).

Ao tratar do aspecto “trágico” como presença nas características nômades, que engloba a errância, Maffesoli refere-se à pulsão ao desconhecido, que encanta, mas causa também o oxímoro da “atração” e “repulsa” por fugir da ordem estabelecida, como uma forma de “busca obscura”. O sociólogo explica esse aspecto utilizando uma analogia ao trabalho do jardineiro e seu conhecimento sobre a necessidade de cortar algumas partes e aliviar a carga para que a planta tenha melhor desenvolvimento, “em outras palavras, depurar-se para melhor se reintegrar. O nomadismo, assim, é uma espécie de ascese” (MAFFESOLI, 2001b, p. 153).

A busca do nômade é associada então ao desejo pela elevação espiritual. É esse o “espírito da época”, o desejo pelo outro lugar latente nas mais diversas expressões da contemporaneidade, buscando a dimensão global da existência em oposição à separação e hierarquização propostas pelo racionalismo (MAFFESOLI, 2001b, p. 181). Na afirmação do teórico, é ao desligar-se das coisas estabelecidas que o indivíduo atribui sentido à errância, privilegiando a iniciativa espiritual e dando importância à “ação pessoal de caminhar, no quadro mais vasto da comunidade humana, e da compaixão que pode lhe servir de cimento” (MAFFESOLI, 2001b, p. 178).

Em consonância com as características da busca como elemento nômade, encontramos no

poema “Confissão” (CTS, 1998, p. 45), o eu lírico a assumir diferentes ações em direção ao “sagrado girassol”. Composto em duas estrofes, com treze e quatorze versos cada, o texto lírico utiliza diversos verbos na composição da sua imagem poética. Antecipados pelo verso “faz parte de mim”, o sujeito assume as ações de “trafegar”, “despejar”, “delirar”, “devassar”, “atravessar”, “carregar”, “rasgar”, “assinalar”, “dançar”, “mergulhar” e “consumir”:

FAZ PARTE DE MIM
TRAFEGAR POR INQUIETUDES
DESPEJAR INTIMIDADES
DELIRAR ESTAS SAGAS
MISTURA DE SUOR E LIMBO
GRITOS DE TROVADORES
DEVASSANDO ABISMOS
ATRAVESSANDO CICLONES
NA LUCIDEZ DOS SENTIDOS
TREMORES DOS REJEITADOS
PELOS ASSOMBROS VIVIDOS
SALTIMBANCOS DOS SÉCULOS
NUM CIRCO DE REBELDES ONDE HABITO...

FAZ PARTE DE MIM
CARREGAR SIGNOS DE FOGO
RASGAR TEIAS CINTILANTES
MAPAS CINZENTOS DO OLHAR
ASSINALANDO PAÍSES CORPORAIS
CAMINHOS RISCADOS NO CENTRO-ASPIRAL
DO MEU VENTRE ASTRAL.
FAZ PARTE DE MIM
DANÇAR O RITO TRANSNATURAL
DA LOUCURA ESSENCIAL
ONDE MERGULHO E CONSUMO
O SUMO SALGADO
DOURADO
DO SAGRADO GIRASSOL...

Em sua confissão, percebemos o enunciador lírico como aquele que vive em busca incessante de aventuras, o que inclui enfrentar dificuldades como “abismos” e “ciclones”, em consonância com a afirmação de Mircea Eliade, que apresenta o símbolo como forma mais usada “para expressar a ruptura dos níveis e a penetração no ‘outro mundo’, no mundo supra-sensível (seja ele o reino dos mortos ou dos deuses), é a passagem difícil, o fio da navalha” (ELIADE, 2002, p. 81). Entretanto, o eu lírico tudo supera “na plena lucidez dos sentidos”, decorrência dos “assombros” vivenciados. Na sequência, ao final do primeiro parágrafo, o sujeito lírico se assume como um artista de um circo itinerante, “saltimbanco”, que faz parte de um “circo de rebeldes”. Interessante notarmos aqui a idealização da “tribo”, ou seja, o fazer parte de uma comunidade e assim se ver como indivíduo na partilha de ideais, que se refere, no caso, a transitar por agitações e inseguranças, como expresso no segundo verso do poema.

Diversos são os simbolismos que se unem para a composição do todo, dentre eles destacamos o elemento "fogo" e o "girassol". O primeiro, em sua ambivalência que transita em sexualidade e purificação, pode ser associado ao intelectualismo, "porque permite à simbolização figurar por um lado a espiritualização (pela luz) e por outro a sublimação (pelo calor)" (DURAND, 2001, p. 174). Assim, ao assumir como parte de si "carregar signos de fogo", o eu lírico denota algo que pode ser encarado como perigoso, mas ao mesmo tempo, como uma qualidade intelectual dos que prezam pela espiritualidade. Por ser portador da "loucura essencial", o enunciador do poema parece atingir seu objetivo ao consumir "o sumo salgado / dourado / do sagrado girassol...".

Buscando compreender a imagem do girassol, a primeira associação que fazemos é da sua movimentação em busca do sol, como a característica mais popularmente conhecida sobre a planta. O girassol pode estar, portanto, representando o próprio sujeito do poema em suas aventuras até o "[...] mergulho e consumo / o sumo salgado / dourado / do girassol...". Nesse caso, a busca é encontrar-se, compreendendo-se como "sagrado", buscando sua transcendência, sua ascensão, elevação de espírito, tal como preconizado nas características do nômade errante, e que pode ser complementado pelo simbolismo do sol, "representante da espiritualidade" (BENOIST, 1975, p. 49).

Destacamos também na análise do poema seu aspecto sintático, em que prevalece a recorrência da consoante "s", ausente apenas no penúltimo verso: "dourado". Tal repetição contribui com a imagem da movimentação, já que na leitura rítmica, a repetição sonora do "s" reflete constância e assemelha-se a um zumbido, tal como a insistência da busca e as inquietudes que fazem parte do eu poético. Como declara Benoist:

> O utilizador da palavra age como um caricaturista que, dos múltiplos aspectos do seu modelo, apenas retém um traço suficientemente original para o tipificar, mas suficientemente geral para ser distinguido e interpretado por todos. Se o gesto for bem escolhido será tão revelador como um teste, e os psicólogos descobrirão nele a síntese de um carácter, a assinatura movente e comovente de um tipo do qual poderá tornar-se o símbolo" (BENOIST, 1975, p. 29).

Reiteramos, assim, o sujeito lírico consciente dos seus trânsitos em ambientes de inquietudes, em seus delírios pelas "sagas", nas dificuldades que encontra pelo caminho, mas, mesmo assim, firme em sua busca, porque, como diz "faz parte de mim". A repetição desse verso somado ao título do poema nos faz refletir que, incomodado, o enunciador precisou de uma autorreflexão e isso o levou a exteriorizar e reiterar para si que a errância é parte da sua identidade, da sua natureza e espirito, como vemos no verso "dançar o rito transnatural", que alude para algo além do natural, atingindo o plano espiritual.

Ao fazer uso do termo "sagas", o eu lírico revela ainda a reatualização dos estágios iniciáticos como um estado de provação, em que as diversas aventuras, como a *Odisséia* de Ulisses, figuram como ilustrações dos Pequenos Mistérios (BENOIST, 1975, p. 92) e, no estágio final da aventura há sempre o "tesouro" da recompensa, que nos moldes do nomadismo não condiz com algo material,

mas com a elevação espiritual, a transcendência de si, conforme anteriormente explicado.

No processo de observação de elementos nômades na poesia marilzeana e diante os estudiosos que trazem a ideia de um "espírito da época", ressaltamos a afirmação de Michel Maffesoli de que "para o melhor e para o pior, a figura emblemática de Dionísio se torna uma preocupação obsessiva da pós-modernidade em gestação" (MAFFESOLI, 2016, p. 258). Com base em sua vivência de "intensidade" e apego a este mundo, nossa sociedade age, conscientemente ou não, em busca da alegria em se viver o "agora", não se limitando ao descontentamento com a ordem estabelecida, mas agindo prol de uma vida mais qualitativa, com valorização à natureza e à sociabilidade (MAFFESOLI, 2016).

O testamento de nomadismo na poesia de Marilza Ribeiro e da reatualização do mito dionisíaco, como decorrência dos ideais nômades, pode ser encontrado no poema "As máscaras de Dionísio" (APC, 2014, p. 22-24), que traz a narrativa de Dioniso contada em 79 versos e duas estrofes. Chamado de "deus errante" em procissão das "contínuas e efêmeras passagens", a figura dionisíaca é assim apresentada:

Em todos os lugares...
Nos campos, montanhas, estradas,
templos, praças e ruas,
as máscaras de Dioniso
estão ali e acolá
feitas de madeiras, gesso ou terracota...
Olhos acesos sobre os vãos
como os de ávida pantera
atravessando outros olhos
tentando seduzir... Fascinar... Encantar
Enfeitiçar... Amedrontar... Enredar...
O deus selvagem tão belo e estranho
com suas máscaras ameaça ou atrai
boca aberta no riso... Fechada na ira...
Desafia as leis severas tão antigas,
normas patriarcais de Zeus – seu pai.
Dança, salta, gira, corre
em derredor de Atenas,
em seus teatros, nas campinas,
até além das fronteiras,
na Trácia... Lídia... Jôpnia... Frígia...
Índia... Egito... Nas ilhas Jônicas
Séquitos das Mênades e Bacantes
acompanham-no em êxtase ofegante.
O líquido embriagante dos vinhedos
é a seiva farta que lhe anima as festas
por entre a gritaria dos mortais
despedaçando as regras tão rígidas,
liberando gestos represados,
restaurando corpos divididos.
Com tantas máscaras de animais e monstros
ou de estrangeiro (*xenikós*) errante,
despede-se alegre das cidades

deixando-as em alvoroço, ansiedade,
tremendo em suas loucuras,
caretas, risadas, gestos obscenos...
Com vestes femininas ou masculinas,
é o andrógino de grinaldas
a debochar dos costumes autoritários
da eterna e gloriosa Atenas dos censores
e das poderosas iras divinhas!
Dioniso ameaça, incita, sussurra-
segredos indecentes às mulheres acomodadas
provocando-as a seguirem-no em procissão...
Desvairadas, atrevidas, irreverentes,
como soltas aves em busca do prazer.
Mas, no embaraço das desordens,
por meses e meses em torvelinhos,
o deus errante, tão exausto,
no regaço da avó Reia adormece.
Entre o repouso farto, beberagens de ervas sagradas,
ele, mais cordial, sereno: "[...] novamente senhor
de sua razão, aprende suas próprias cerimônias,
suas *teletai*, recebe das mãos da deusa
Reia sua vestimenta, *stolê*, seu traje de bacante
antes de partir em direção à Trácia" [19.1]
Retorna às contínuas e efêmeras passagens por
cidades diferentes. Nômade das muitas caras,
provocando confusas sensações em cada seguidora...
Inquietudes, delírios, ambivalências, desamparo,
excitamentos...
"[...] onde a fascinação do olhar impõe uma presença imperiosa,
obcecante, invasora, mas ao mesmo tempo a de um ser que
não está onde parece estar, que está também muito além,
dentro das pessoas e em nenhum lugar – a presença de um
ausente – esse jogo se exprime na ambiguidade da máscara
usada pelo deus e pelo estrangeiro. É uma máscara
"sorridente", contrariamente às normas da máscara trágica,
consequentemente máscara diferente das outras, deslocada,
desconcertante, e que no palco do teatro evoca um eco a
figura enigmática de algumas máscaras cultuais do deus da
religião cívica" [19.2].

Em suas expressões exageradas, cômicas, iradas,
mudando de estados na dança, na música,
na inconstância da experiência
em se tornar Outro.
"Para ver Dioniso é preciso
penetrar um universo diferente,
onde reina o outro, não o Mesmo"[19.3].

O poema traz vários elementos característicos da ideia de ser nômade, destacamos dentre elas a movimentação contínua, a insatisfação com as regras mantenedoras da "ordem", a

19 [1]. DETTIENNE, Marcel. *Dioniso a céu aberto*. Barcelona-Espanha: Gedisa, 2014.
[2]. VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
[3]. Ibid.

experiência comunitária, a busca e a identidade plural. Designado “nômade das muitas caras”, sua transitoriedade é registrada ao longo do poema no uso de vocábulos como: “atravessando”, “errante”, “acompanham-no”, “estrangeiro”, “procissão”, “efêmeras passagens”, “inconstância”, dentre outros. Dioniso é também uma figura que mostra descontentamento com as regras estabelecidas e as confronta: “desafia as leis severas tão antigas / normas patriarcais de Zeus- seu pai / a debochar dos costumes autoritários”, priorizando a diversão, sempre em comunhão com outros que o seguem “como soltas aves em busca do prazer”, o deus errante assume as mudanças como algo benfazejo, como um “nômade das muitas caras”, “com vestes femininas ou masculinas”.

A narrativa dionisíaca com suas características e peculiaridades é conhecida por todos aqueles que já foram apresentados à mitologia grega, assim como a associação do mito ao vinho, à vegetação e ao teatro. Porém, na forma abordada pelo eu lírico parece haver uma ênfase maior ao caráter plural de Dioniso, marcado desde o título do poema com uso do termo “máscaras” e repetido oito vezes ao longo dos versos. Máscaras remetem à possibilidade de mudança de identidade, de comportamento, de abertura à identidade plural e até mesmo à ambivalência, como o “andrógino” que consta no poema. Associamos à máscara o nome “Dionísio”, conforme escolhido para o título, e que, merece destaque por ser uma forma mais popularizada do nome Dioniso (sem i), que é a tradução mais próxima do original grego, utilizada no poema e na referência bibliográfica citada no mesmo.

A este destaque, acrescentamos a imagem transmitida da onipresença de Dioniso, já que está em “todos os lugares...”, “dentro das pessoas e em nenhum lugar [...]”. Reiteramos, portanto, um enunciador lírico que vê o personagem mitológico presente nas pessoas “comuns”, tratando dele como uma analogia aos comportamentos que observa, vivencia ou resgata do conjunto de imagens do seu inconsciente, revelando o que Maffesoli afirma ser causa e efeito do nomadismo pós-moderno, o “pluralismo nas maneiras de ser e de pensar” (MAFFESOLI, 2016, p. 88).

No poema “as máscaras de Dioniso” a busca é direcionada ao prazer, “como soltas aves em busca do prazer”, e ao Outro, “na inconstância da experiência / em se tornar Outro”. A essas imagens associamos o que Maffesoli aborda como “hedonismo espiritual”. Para ele, a busca pode revelar-se na idealização dos prazeres, porém, o teórico adverte que na formulação da pós-modernidade, o hedonismo não corresponde à imagem do prazer vulgar, “mas como aquilo que permite um ampliamento de si para qualquer coisa de maior, englobando a terra e seus frutos, os outros, o mundo em sua globalidade, quer dizer, o divino que está em nós, que está em todas as coisas” (MAFFESOLI, 2001a, p. 153), ou seja, a “religação mística”, que pode ser encontrada na espiritualidade ou na comunhão com o Outro.

CONCLUSÃO

Ao analisar a poesia de Marilza Ribeiro e conhecer os contextos de sua escrita poética, foi possível compreender as principais reflexões abordadas em cada uma de suas obras e constatar que o conjunto de suas produções revelam a consciência crítica e os valores humanistas defendidos pela autora. Nesse contexto, após levantamento das imagens poéticas marilzeana, reconhecemos que a simbolização do nomadismo está presente em sua obra, atendendo a diferentes modulações do ser nômade.

Conforme assinalado pela pesquisadora da literatura produzida em Mato Grosso, Célia Maria Domingues da Rocha Reis, é possível acompanhar uma evolução na poesia marilzeana, em que o estilo angustiado e agressivo foi aos poucos amadurecendo e se transformando em uma fase contemplativa, reveladora da sua consciência lírica. Com preferência por poemas extensos, a poeta demonstra um trabalhoso laborioso na formação da imagem poética de sua composição lírica, com destaque para o aspecto gráfico-visual que, harmonicamente, contribui com o semantismo expresso pelo poema. Como uma artesã, a autora explora a forma do poema aliando sentido ao texto.

A composição sonora é também explorada pela poeta que trabalha com variações métricas, refrão, rimas, repetição e outros recursos sonoros que nos permitem progredir na leitura com condição rítmica que auxilia na compreensão da imagem poética, despertando no leitor experiente sentidos diferentes, por meio de uma linguagem sinestésica que nos serve de apoio na compreensão da imagem expressa em sua completude.

A leitura do conjunto das composições poéticas de Marilza Ribeiro despertou o anseio pela compreensão das imagens obsedantes de movimentação identificadas em sua poesia. Em análise inicial, observamos a recorrência de verbos associados à ideia de deslocamento, tais como: “andar”, “atravessar”, “buscar”, “mover”, “navegar”, “partir”, “percorrer”, “retornar”, “vagar”, “viajar”, dentre outros. Além dos verbos, a incidência de substantivos como “andarilhos”, “caminhos”, “errantes”, “estrangeiros”, “instantes”, “momentos”, “passageiros”, “roteiros” e outros mais, motivou o estudo de teorias do imaginário que possibilitassem o entendimento dessas imagens de deslocamento e de busca, encontradas na poesia marilzeana.

Nesse caminho, recorremos aos teóricos que abordam as imagens poéticas como reflexo de um imaginário presente no contexto histórico e cultural dessas produções artísticas, como uma forma reveladora das angústias dos indivíduos, acreditando que os artistas representam as forças criadoras de uma sociedade e antecipam em suas criações o que irá ocorrer na vida social e cultural de uma comunidade, até duas gerações futuras (ELIADE, 2016, p. 69). Assim, identificamos as imagens da poesia marilzeana em suas relações com o nômade, conforme atestamos com os verbos e substantivos recorrentes.

O nomadismo, segundo os estudos do sociólogo Michel Maffesoli, é compreendido como uma ideia que engloba diferentes valores e modos de vida que vão ao encontro dos comportamentos identificados na época atual, considerada pós-modernidade. Um deles se manifesta nas transitoriedades

que marcam as mudanças de emprego, de moradia, de relacionamentos, de sexualidade, ou qualquer outra área da vida pessoal ou profissional. Outro de seus valores são os sentimentos de insatisfação com as regras mantenedoras do sistema capitalista, como o dito "progresso" que visa o lucro acima de qualquer custo, sobrepondo-se, inclusive, às questões ambientais.

A valorização pelo contato harmônico com a natureza é também um dos fatores relacionados aos ideais nômades, em que o sujeito prioriza uma vida simples, como a vida no campo, em detrimento dos ambientes luxuosos da cidade. Há ainda a primazia pelo viver em comunidade, marcando intenção do indivíduo em participar de um grupo a fim de sentir-se parte de um propósito de vida, compartilhando com seus pares os anseios e causas empáticas.

Como fundamentado com os teóricos Michel Maffesoli e Mircea Eliade, as idealizações de cada época passam pelo movimento cíclico do tempo. Assim, os valores que são hoje considerados elementos da pós-modernidade já fizeram parte de épocas passadas, resgatados nas narrativas simbólicas e nas concepções de mundo partilhadas, mesmo que de maneira inconsciente. É o que constatamos, por exemplo, ao tratar da "busca mística da religação", como aspecto relacionado ao nomadismo e presente na poesia marilzeana. Tal manifestação é relacionada aos pressupostos do arcadismo e age opondo-se aos padrões da modernidade, marcando a busca constante pela evolução e transcendência espiritual.

Dessa forma, as transitoriedades, a insatisfação com os padrões de comportamento estabelecidos, a valorização da natureza e a alteridade são um conjunto de ideais que estão aparecendo aos poucos nos comportamentos da sociedade atual, nem sempre de forma explícita ou consciente, mas presente no imaginário coletivo. Através da análise do conjunto de aspectos semânticos, gráfico-visual e sintáticos escolhidos na criação dos poemas de Marilza Ribeiro, chegamos à leitura da imagem poética e identificamos as características nômades, acima citadas, em sua poesia.

No processo de análise da poesia, baseamos-nos nos estudos que teorizam a criação poética e fundamentam a "verdade do poema", como é caso dos teóricos Mikel Dufrenne e Octavio Paz. Na investigação dos símbolos e sua relações com mitos e arquétipos, referenciamos as pesquisas de Carl Gustav Jung, Mircea Eliade e Luc Benoist. Desse último utilizamos também o entendimento da repetição dos gestos como revelação de um pensamento instituído. À referida teoria dos gestos, de Benoist, somamos a mitocrítica de Gilbert Durand para análise dos gestos do sujeito lírico, possibilitando a compreensão dos anseios representados coletivamente em poesia.

Os símbolos nômades presentes na poesia da autora estão em consonância com os mitemas de movimentação identificados: "andar", "buscar", "correr", "dançar", "despedir", "mergulhar", "passar" e "vagar", considerando os demais verbos a estes associados por semelhança semântica. Dessa forma, o "andar", o "buscar", o "vagar", etc; são expressos tanto nas ações exercidas pelo sujeito lírico como em suas percepções do Outro ou reflexões existenciais. E, após investigação, na constatação de esquemas verbais recorrentes em poemas de diferentes temáticas e obras. Através da análise poética confirmamos o olhar valorativo à figura do nômade e a reincidência das imagens que revelam a busca mística da religação com o sagrado.

O caráter de transitoriedade está marcado nos esquemas verbais que remetem à ideia de movimentação, tal como demonstrado no quadro de levantamento dos verbos recorrentes nas obras da poeta. Conforme vimos ao longo das teorias abordadas, os gestos referenciados repetidamente pelo eu lírico têm grande representação de seus sentimentos e concepções, permitindo que esses se tornem símbolos na identificação de um caráter, conforme Luc Benoist (1975). De forma similar, Gilbert Durand (2002) utiliza os gestos como esquemas posturais que correspondem a reações reflexas determinantes dos arquétipos alimentados na imaginação do indivíduo. Na investigação dos esquemas verbais repetidos na poesia marilzeana, constatamos o ideal do deslocamento associado a uma busca incessante, marca da impermanência dos sujeitos pós-modernos.

A referida busca associa-se a fatores registrados na ancestralidade histórica de muitos povos e de forma bastante expressiva, no Estado de Mato Grosso, que além da colonização europeia, têm em sua formação as comunidades originárias da região, também adeptas às práticas nômades. O contexto tumultuado dessa realidade histórica, como a negação de identidade e voz aos povos que habitavam a região, o sofrimento daqueles que foram expulsos e isentos do direito de continuar na terra que cultivavam, bem como daqueles que se deslocaram em busca de melhorias, mas, por não estarem do lado "forte" acabaram desabrigados e por falta de opção se tornam trabalhadores explorados pelos "donos" de grandes áreas. Toda essa bagagem de sofrimento e luta em decorrência da injustiça e não cumprimento das leis reflete no ser nômade que existe na obra da autora. Marcado como aquele que não mais acredita nos "progressos" da modernidade e busca, junto a seus pares, a preferência por uma vida qualitativa.

Ainda sobre a constituição do Estado, destacamos o fenômeno da imigração como parte fundamental da expansão populacional de Mato Grosso que, inclusive, faz parte da realidade da região até o momento atual, com demanda de indivíduos de diferentes estados e países atraídos pelas possibilidades oferecidas por um mercado ainda não saturado, principalmente no interior. O resultado é a miscigenação cultural como característica que vêm sendo formada desde a "descoberta" das terras mato-grossense, colocando europeus, americanos e índios em contato, e perpetuada no fluxo migratório de diversas regiões brasileiras.

Na poesia marilzeana, encontramos a referida imagem de mestiçagem representada nos poemas que abordam a temática da identificação como uma procura do enunciador lírico por sua marca identitária, trazendo figuras emblemáticas mato-grossenses, como posseiros, garimpeiros e artesãos, abordando o contexto macro das Américas e valorizando a riqueza local em detrimento do que é estrangeiro, como o caso de enaltecimento à natureza, às narrativas míticas indígenas, aos contos e danças populares, dentre outros. Dessa forma, a dinâmica que conduz o sujeito lírico da poesia marilzeana demostra a carência dos indivíduos em seu posicionamento identitário, representando a vontade de resgatar suas origens e fortalecer suas características através do reconhecimento do caráter plural de suas raízes históricas e culturais. Essas imagens estão presentes no conjunto de símbolos representados na poesia de Marilza Ribeiro.

Ligado ao ideal de movimentação, ao nomadismo como parte instituinte da ancestralidade, a "busca" como tema encontrado nas imagens poéticas reflete o desejo de religação do sujeito com a natureza e a comunhão com o Outro, expresso no nomadismo como uma espécie de transcendência. Esse desejo de ascensão é explicado por Maffesoli quando o autor explicita que a busca constante pelo melhoramento de si mesmo engloba o divino presente na natureza, no Outro e em si próprio.

No conjunto de caraterísticas que marcam o nomadismo como comportamento instituído na época contemporânea e identificados nas imagens poéticas de Marilza Ribeiro, reiteramos sua associação ao mito dionisíaco, como espirito movente dos escritos da poeta. Assim, como defendem alguns teóricos, a reatualização mítica corrente da época estaria associada a Dioniso e suas características de deus errante, pertencente a todos os lugares e ligado ao Outro, à ciclicidade, ao hedonismo como forma de vida, à empreitada pela busca do Graal.

As imagens poéticas analisadas da poesia marilzeana neste trabalho evidenciam a singularidade da produção da autora no quadro da poética contemporânea produzida no Estado, como também atestam a importante representação do imaginário nômade mato-grossense. Enquanto voz que soa coletiva, a produção da autora registra, do ponto de vista literário e cultural, os anseios que tem norteado historicamente a vida humana.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. 4. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013

_____. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARROZO, João Carlos. **Os posseiros nos projetos de colonização**: o caso de Guarantã. Cadernos do Neru: Núcleo de Estudos Rurais e Urbanos, número 1. (pp. 109-128). Cuiabá: EDUFMT, 1993.

BENOIST, Luc. **Signos, símbolos e mitos**. Tradução Paula Taipas. Lisboa: Edições 70, 1975.

BERND, Zilá. **Literatura e identidade nacional**. 3. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011.

BOECHAT, Walter. Arquétipos e mitos do masculino. In: ___. **Mitos e arquétipos do homem contemporâneo**. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 19 - 41.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 8 ed. revista e ampliada. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CANDIDO, Antonio. A natureza da metáfora. In: ___. **O estudo analítico do poema**. 3 ed. São Paulo: Humanitas Publicações, 1996. p. 87 - 99.

CASTRO, Sueli Pereira. Colonização Oficial dirigida em Mato Grosso. **A Colonização oficial em Mato grosso**: "a nata e a borra da sociedade". (2a ed., pp. 60-69). Cuiabá: EdUFMT, 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 29. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de símbolos**. 3. ed. São Paulo: Centauro, 2005.

CLARO, Adenil da Costa. **Poesia mato-grossense de exaltação da terra**. 2005. 130 f. **Dissertação** (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2005. Disponível em: <http://www.ufmt.br/ufmt/unidade/userfiles/publicacoes/22fc063fae15ff05269f675b93e6ba1f.pdf>. Acesso em: 11 dez. 2017.

COVEZZI, Marinetti; BARROZO, João Carlos. **Diferenciação social num projeto de colonização oficial**: o caso de Ranchão, em Mato Grosso. Cadernos do Neru: Núcleo de Estudos Rurais e Urbanos, número 1. (pp. 93-108). Cuiabá: EDUFMT, 1993.

DIEL, Paulo. **O simbolismo na mitologia grega**. Tradução Roberto Cacuro e Marcos Matinho dos Santos. São Paulo: Attar, 1991.

DUFRENNE, Mikel. **As figuras do poeta**. Porto Alegre: Globo, 1969.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. Tradução Hélder Godinho. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **Passo a passo da mitocrítica.** Tradução de Camile Fernandes Borba e Jéssica Cristina dos Santos Jardim. Revista Ao Pé da Letra, Universidade Federal de Pernambuco, Vol. 14.2, pp. 129-147, 2012. Disponível em: <http://www.revistaaopedaletra.net/volumes-aopedaletra/Volume%2014.2/Volume14-2_Camile-Fernandes-Borba_Jessica-Jardim.pdf>. Acesso em: 19 dez. 2017.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**: Ensaios sobre o simbolismo mágico religioso. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **Mito e realidade**. Tradução de Pola Civelli. 6. ed., 6 reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2016.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GALETTI, Lylia da Silva Guedes. **Nos confins da *civilização***: sertão, fronteira e identidade nas representações sobre Mato Grosso. 2000. 358 f. **Tese** (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GOLDSTEIN, Norma. **Análise do poema**. São Paulo: Editora Ática, 2001.

JUNG, Carl Gustav. **O espírito na arte e na ciência.** Tradução de Maria de Moraes Barros. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

MAFFESOLI, Michel. **O imaginário é uma realidade.** Revista Famecos, Porto Alegre, n.º 15, pp. 74-82, 2001a. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3123/2395>. Acesso em: 19 dez. 2017.

_____. **Sobre o nomadismo**: vagabundagens pós-modernas. Rio de Janeiro: Record, 2001b.

_____. **A ordem das coisas**: pensar a pós-modernidade. Rio de Janeiro, Forense, 2016.

MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra. **História da literatura de Mato-Grosso**: Século XX. Cuiabá: Unicen Publicações, 2001.

MARQUES, Paulo Sérgio. Marilza Ribeiro. In: ___. **Nossas vozes, nosso chão**: antologia poética comentada. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2011. p. 65 - 85.

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

MOURA, Clóvis. Prefácio. In: Ribeiro, Marilza. **Corpo Desnudo**. São Paulo: Planimpress Gráfica e Editora, 1981.

NADAF, Yasmin Jamil. **Presença de mulher**: ensaios. Rio de Janeiro: Lidador, 2004.

PAZ, Octavio. **A outra voz**. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. **Signos em rotação**. 4 ed. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

PERIPOLLI, Odimar J. A Reforma Agrária de mercado. In: SOUZA, Edison Antônio de. **Desenvolvimento regional**: história, economia e meio ambiente. Cuiabá: EDUFMT, 2010. p. 47-64.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PRETI, Oreste. **Terra, ouro e sangue em Guarantã do Norte**: 20 anos de luta pela terra. Cadernos do Neru: Núcleo de Estudos Rurais e Urbanos, número 1. (pp. 11- 46). Cuiabá: EDUFMT, 1993.

REIS, Célia Maria Domingues da Rocha. **Sociedade, erotismo e mito:** A poética temporal de Marilza Ribeiro. Cuiabá: Entrelinhas: EdUFMT, 2006.

RIBEIRO, Marilza. **Meu grito** – Poemas para um tempo de angústia. São Paulo: Brusco & Cia, 1973.

_____. Corpo desnudo. São Paulo: Planimpress Gráfica e Editora, 1981.

_____. **Cantos da terra do sol**. Cuiabá: [s.n.], 1998.

_____. A dança dos girassóis. Cuiabá: Usina de Projetos, 2004.

_____. Palavras de mim. Cuiabá: Instituto Usina/Defanti Editora, 2005.

_____. Marilza Ribeiro: entrevista [2005]. Entrevista concedida para o *site* de notícias Gazeta Digital. Disponível em: <http://www.gazetadigital.com.br/conteudo/show/secao/62/materia/86916>. Acesso em: 07 nov. 2017.

_____. Marilza Ribeiro: entrevista [2006]. Entrevista concedida para o *site* de notícias *Rd News*. Disponível em: <http://www.rdnews.com.br/final-de-semana/variedades/marilza-esgrimista-de-palavras-entre-o-tempo-e-a-memoria-lanca-livro/75796>. Acesso em: 15 jul. 2017.

_____. As aves e poetas ainda cantam. Cuiabá: Carlini & Caniato Editorial, 2014.

_____. Balaio amarelo. Cuiabá: Carlini & Caniato Editorial, 2016

_____. Acordes para uma menina cantar. Cuiabá: Carlini & Caniato Editorial, 2016.

SEABRA, Zelita. **Tempo de Camélia**: o espaço do mito. Rio de Janeiro: Record, 1996.

SILVA, Rosana Rodrigues da; COCCO, Marta Helena (orgs.). **Nossas vozes, nosso chão**: antologia poética comentada. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2011.

WALKER, Marli Terezinha. **Ruptura e continuidade em três séculos de poesia feminina em Mato Grosso**. 2013. 290 f. **Tese** (Doutorado em Literatura) - Universidade de Brasília, Brasília, 2013. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handles/10482/16368>. Acesso em: 17 nov. 2016.

WUNEMBURGER, Jean-Jacques. **O imaginário**. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

Nascida em Santa Catarina e residente do Estado de Mato Grosso há mais de 20 anos, a autora, Sinara Dal Magro, é mestra em estudos literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT (2018) com especialização em Metodologia do Ensino de Língua Portuguesa e Estrangeira e licenciatura plena em Letras (LP-LI/Literaturas). Iniciou na carreira docente em 2012, atuando na rede federal, municipal e particular em seu município de moradia, Sorriso. Atualmente é docente efetiva do Instituto Federal de Ciência e Tecnologia de Mato Grosso (IFMT) – Campus Sorriso. De suas escritas, destaca-se a publicação de poemas autorais na coletânea intitulada Poesias pela Editora Palavra é Arte, no ano de 2017.

UNEMAT
Universidade do Estado de Mato Grosso
Carlos Alberto Reyes Maldonado
EDITORA UNEMAT