

CÉLIA MARIA DOMINGUES DA ROCHA REIS

***O Tempo* na Poética
de Marilza Ribeiro**

CÉLIA MARIA DOMINGUES DA ROCHA REIS

***O Tempo* na Poética de Marilza Ribeiro**

Tese apresentada ao Instituto de Biociências,
Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual
Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de
São José de Rio Preto, para a obtenção do título de
Doutor em Letras, Área de Concentração em
Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Salvatore D’Onofrio

São José do Rio Preto
2.001

TERMO DE APROVAÇÃO

CÉLIA MARIA DOMINGUES DA ROCHA REIS

***O Tempo na Poética* de Marilza Ribeiro**

COMISSÃO JULGADORA

TESE PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR

Presidente e Orientador: PROF.DR. MARCOS SISCAR

2º Examinador: PROF.DR. SÉRGIO VICENTE MOTTA

3º Examinador: PROFª DRª SUSANA BORNÉO FUNCK

4º Examinador: PROFª DRª HILDA GOMES DUTRA MAGALHÃES

5º Examinador: PROFª DRª MARIA CARMEN GUIMARÃES POSSATTO

MENÇÃO: Distinção e Louvor

São José do Rio Preto, em 06 de junho 2001

DADOS CURRICULARES

Nascimento: 28.11.65 – Guarani D'Oeste/SP

Filiação: Antonio Domingues Netto
Luiza Ribeiro Domingues

- 1983/1985 Curso de Licenciatura Plena em Letras
Faculdade de Ciências e Letras de Votuporanga/ SP
- 1986 Ingresso no Magistério Público do Estado de São Paulo como
Professor III-ACT para a disciplina de Língua Portuguesa e
Literatura Brasileira.
- 1987/1994 Professor III-Efetivo da disciplina de Língua Portuguesa e
Literatura Brasileira da Rede Estadual de Ensino do Estado de São
Paulo.
- 1987/1991 Curso de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em
Teoria Literária, nível de Mestrado.
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas/Universidade
Estadual Paulista, Câmpus de São José do Rio Preto/SP.
- 1994 Professor Auxiliar de Ensino do Departamento de Letras do
Instituto de Ciências e Letras do Médio Araguaia/ Universidade
Federal do Mato Grosso.
- 1995 Professor Assistente (NI) do Departamento de Letras do Instituto
de Ciências e Letras do Médio Araguaia/ Universidade Federal
do Mato Grosso.
- 1997/2001 Curso de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em
Literatura Brasileira, nível de Doutorado.
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas/Universidade
Estadual Paulista, Câmpus de São José do Rio Preto/SP.

*Ao meu marido.
Ao Ben Hur, Arthur e Ana Beatriz, as crianças.
Poesia maior da minha existência.*

AGRADECIMENTOS

A CAPES, que financiou o projeto.

A PROPEP/UFMT.

À SECRETARIA GERAL e ao DEPARTAMENTO DE LETRAS do ICLMA/UFMT.

À SEÇÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO e FUNCIONÁRIOS DA BIBLIOTECA do IBILCE.

À PROF^a MARIA PAULA VINCENZI MARTINS pelo auxílio na tradução de Georges Poulet.

Ao FLÁVIO DAMASCENO e WENDEMBERG R. SOUSA, pelo suporte técnico.

Aos *MEUS PAIS*, pelo apoio incondicional.

À PROF^a JANE TERESINHA DOMINGUES COTRIN, pelos momentos raros de exercício do pensamento.

Aos professores MARIA CRISTINA e JEAN, pela gentileza e disponibilidade em coletar dados em Cuiabá e aquisição de obras para doação ao Núcleo de Pesquisas do ICLMA/UFMT.

A ELIZABETH e JOSÉ REIS, pela ajuda possível.

À PROF^a HILDA MAGALHÃES, pelo estímulo acadêmico.

À PROF^a YASMIN NADAF, pelas sugestões.

À escritora cuiabana LUCINDA NOGUEIRA PERSONA.

Ao colegas do pós-graduação, ELISANA DE CARLI, OSWALDO DUARTE, ARAGUAIA ROQUE, pela troca.

Ao PROF. DR. SÉRGIO VICENTE MOTA e ao PROF. DR. ROGÉRIO CHOCIAY pela leitura minuciosa e inteligente da minha monografia, transformando o momento formal do Exame de Qualificação em uma enriquecedora discussão literária.

Ao prof. MARCOS SISCAR.

Ao MEU ORIENTADOR, pelos caminhos e descaminhos.

A MARILZA RIBEIRO, “agora que saí da tenda onde tava caçando signo”.

"A poesia revela este mundo; cria outro (...), nega a história: em seu seio resolvem-se todos os conflitos objetivos e o homem adquire, afinal, a consciência de ser algo mais que passagem."

Otávio Paz

SUMÁRIO

PARTE INTRODUTÓRIA.....	08
Motivação	09
Objetivos.....	11
Metodologia	11
 PREFÁCIO	 18
 CAPÍTULO I - A TEMPORALIDADE SOCIAL	 25
1. Transitoriedade e morte	26
 CAPÍTULO II - O TEMPO INTERIOR.....	 69
1. O tema da memória.....	69
2. O tema da fecundação.....	77
2.1. A poesia da construção	77
2.2. Erotismo: a canção do agora.....	95
 CAPÍTULO III - O ENCONTRO DOS TEMPOS	 137
1. O ressonância mítica: assenhorar-se do instante, reunir a tribo	139
 CONCLUSÃO	 170
 BIBLIOGRAFIA	 178
 ANEXOS	 188
I. A autora: vida, obra e contexto histórico-literário	188
II. Antologia poética.....	207
 RESUMO.....	 237
 ABSTRACT.....	 238

PARTE INTRODUTÓRIA

I. MOTIVAÇÃO

No 2º semestre de 1996 tivemos a oportunidade de participar do I Seminário de Literatura Mato-Grossense, realizado no Instituto de Ciências e Letras do Médio Araguaia, câmpus avançado da Universidade Federal do Mato Grosso. Experiência inédita, deparamo-nos com uma literatura que, de repente, levantava-se do anonimato para contar-se e, contando-se, revelava também o seu estar ali, por exemplo, através de depoimentos sobre as dificuldades do rastreamento das obras literárias, por condições as mais adversas e curiosas, como o caso da escritora que, em vida, havia legado a uma amiga os seus escritos e esta, já em idade avançada, recusava-se a mostrá-los a quem quer que fosse. A partir desse e de outros depoimentos, concluiu-se que, aparentemente pouca, a produção literária mato-grossense é bastante significativa e o seu desconhecimento deve-se à escassa reprodução das obras¹, à sua conservação e difusão precárias e ao desinteresse das instituições competentes que poderiam reverter esse quadro.

Mas, o que cantavam os poetas e prosadores? O que marcava a sua diferença em relação à literatura nacional e por essa mesma via se inscrevia em seu âmbito? Qual o diálogo que estabeleciam com a tradição? O que, usando matéria regional, expressavam de universal? De que modo, significamente, era tornada visível a realidade pensada pelos escritores? Lembramos T.S.Eliot (1991, p.46) falando que, mais que as influências das escolas, das revoluções, a linguagem poética deve estar umbilicalmente ligada à época em que foi produzida; deve estar latente na fala comum da região do poeta.

Algumas dessas questões permearam nossos pensamentos por ocasião da análise que fizemos de um poema da autora cuiabana Marilza Ribeiro e apresentamos no evento. Mas, reunida a tribo, começamos a ouvir de modo diverso os nossos próprios escritos e compreender a fecundidade do conselho de

¹ Esta conclusão foi tirada pela técnica do Núcleo de Documentação e Informação Histórica Regional da UFMT, Yasmin Nadaf, e consta na introdução de seu livro *Sob o signo de uma flor*, (1993, p.17), cujo conteúdo versa sobre um periódico feminino intitulado *A Violeta*.

Ezra Pound (1997, p.77) sugerindo que, ao invés de consultar os manuais de História, é possível conhecer a ordem social, o funcionamento psíquico de um determinado povo através de sua literatura, de suas manifestações artísticas em geral, cognominando os artistas como as “antenas da raça”.

As perguntas iniciais, apenas ressonâncias, geraram outras, que foram se assentando, não como respostas, mas em aspectos pontuais que, ao final do evento, já tinham se consolidado no esboço de um projeto de pesquisa centrado em literatura mato-grossense, num primeiro momento, pelas razões apresentadas. Sobretudo, para promover, através do estudo de algumas obras, o acervo reunido pela equipe promotora do seminário, pertencente ao Núcleo de Pesquisas da História da Literatura do Mato Grosso, que ao todo somou mais de novecentos títulos de autores mato-grossenses entre periódicos, manuscritos e obras raras. Vale a pena registrar que, conforme a responsável pela criação e manutenção do Núcleo, professora Hilda Gomes Dutra Magalhães, a concepção desse projeto se deu, dentre outros motivos, pela falta de material para ministrar uma disciplina cuja ementa previa o ensino de literatura regional ocorrendo, inclusive, pelos mesmos motivos, em um outro câmpus da UFMT, a extinção dessa disciplina. Para atenuar esse descompromisso dos centros de ensino e mesmo um preconceito em relação à literatura local, a docente elaborou um projeto que objetivava resgatar a memória da literatura do Mato Grosso, através do levantamento e compilação das obras e entrevistas com autores, em várias localidades do estado, compondo o acervo referido. Como resultado final do trabalho produziu duas obras, uma antológica – *Textos de autores mato-grossenses do século XX* e um perfil da *História da Literatura do Mato Grosso- anos 30 a 80*, ainda não publicados.

Estabelecido o direcionamento, optamos pelo trabalho com a produção literária da escritora Marilza Ribeiro, considerada até janeiro de 1998, pois trata-se de uma escritora que ainda está produzindo. A escolha se deu porque, em princípio, após lido o conjunto de sua obra, chamou-nos a atenção o seu potencial literário, que enreda e envolve o leitor na feitura poética, pela proximidade estabelecida entre a palavra artística e a essencialidade dos seres que traz à tona nos versos. A seleção do *corpus* de trabalho incidiu sobre os poemas

que, mediante essa tendência e pelo critério técnico-literário, pareceu-nos ter a autora melhor revelado o seu estilo.

2. OBJETIVOS

O objetivo deste trabalho é fazer um estudo crítico da obra édita e inédita da escritora Marilza Ribeiro. No âmbito da linha adotada para a análise, colocar em relevo um elemento importante na construção temático-formal dessa poesia, o tempo. Ao ressaltar esse tema, estaremos buscando as afinidades nos aspectos aparentemente estanques da obra, promovendo, nesse sentido, uma interlocução entre autor e obra e uma discussão sobre arte literária nos seus componentes constitutivos, tema, técnica e ponto de vista.

Por se tratar de uma autora pouco conhecida, vamos contextualizar a sua obra no panorama das letras mato-grossenses, ampliando nossa compreensão da literatura como corpo uno, fundado nas diversidades que, quanto mais particulares, mais expressam o universal.

3. METODOLOGIA

A metodologia adotada em nosso trabalho submeteu-se à condição precípua da obra em análise – o seu caráter inédito. Entendemos com isso, a necessidade de uma abordagem abrangente, reveladora da concepção poética, o estilo da autora, o modo como percebe sensivelmente o real e o expressa em linguagem poética, os determinantes dessa percepção, as experiências individuais e o contexto de onde brotaram, a sua consciência histórica. Nesse sentido, o da maneira peculiar de construção da obra, que determina a sua identidade específica em relação às demais, é que empregamos a palavra "poética" no título, a reflexão sobre o modo de construção da obra, a caracterização do seu programa.

A tradição mostra que há muitas maneiras de estudar o fenômeno literário. Tal profusão, além de revelar a natureza plurissignificativa do

texto literário, também revela a impossibilidade de que cada uma dessas modalidades se constitua num instrumento infalível para a sua compreensão integral.

A conduta adotada para a presente análise foi a de solidarizar o pensamento com o aspecto formal do texto, procurando tomá-lo como ponto de partida, na medida em que, diz Amado Alonso (1986, p.89), é a especificidade da construção, a artístico-poética, a "condição" produtora do "prazer estético" que nos faz freqüentadores e partícipes da poesia.

Optamos por uma abordagem intrínseca ao texto, a crítica estilística, aproveitando algumas orientações dadas pelo crítico espanhol mencionado, Amado Alonso, que exporemos a seguir.

Segundo Alícia Yllera² (1979), Amado Alonso sintetiza as tendências que o precederam, não em sua oposição, mas completando-as, pensando a estilística como uma ciência incumbida de reunir e adequar as tendências para estabelecer um “metódico” e “rigoroso” estudo do poético. Por se constituir num corpo teórico específico, vamos sintetizar aqui algumas idéias centrais do estilista espanhol, constantes no livro *Materia y forma en poesía* (1965).

Amado Alonso considera dois aspectos essenciais da estilística, o modo como está construída a obra enquanto criação poética e, como foi dito, o prazer estético que provoca, elemento inerente à criação artística, resultado do exercício contemplativo e experimental das estruturas poéticas. Nessa perspectiva, a obra é considerada um “espírito objetivado” pela capacidade de comunicar seu conteúdo através dos signos materiais, mesmo na ausência do autor. Como conhecimento poético, insere-se na relação sujeito-objeto-sujeito, ou seja, coloca-se entre duas ordens subjetivas, o criador, que cristaliza a realidade e o leitor, que a atualiza.

Afirma que, fundamentalmente, nada é simplesmente acessório ou desnecessário na linguagem da criação poética, mas “todo es expresión del sentir, movimiento del alma transmitido al organismo y a la materia com estética regulación” (p.62). Ao se referir à motivação do signo poético, reforça a premissa

da investigação estilística, a correspondência entre a expressão verbal e o todo da obra. Ressalta que traços avulsos não permitem o conhecimento de uma obra nem de um autor e têm os seus valores reduzidos em si mesmos em favor do modo como são organizados esteticamente na arquitetura da obra.

No rastreamento dos elementos constitutivos da obra, observa a imaginação do autor na composição sônica da fisionomia de objetos, pessoas, que se afinam com sua intuição aguçada pela tensão criadora, em imagens que variam em intensidade, a frequência dessas imagens, o jogo rítmico que estabelecem entre si; se as mesmas imagens adquirem forma contrária ou se os mesmos elementos são dispostos de outro modo, a redução da imagem, o que comportam os elementos de imagem tradicional e de modernidade e que nível simbólico adquirem como corpo novo; o perfil poético talhado como forma essencial de apresentação do sentimento, do pensamento, da fantasia, através de procedimentos artísticos como jogos rítmicos, elementos mentais à base de repetições, variações e oposições; a organização rítmica da matéria sonora em medidas, rimas, acentos; a sintaxe edificada pela emotividade na arquitetura de sentido emocional que projeta suas próprias leis e regulação. Estuda os efeitos estéticos produzidos pelo ritmo, “disposição em figura dinâmica dos movimentos com que o nosso organismo participa em marcha do pensamento poético” (p.120); a construção e harmonização da metáfora, como expediente assimilador da tensão sentimental entre o poeta e seus objetos, no sistema da construção global de um autor. Ao uso de figuras como a hipérbole e a ornamentação, objeta que não interessa à literatura exprimir quantidades, mas qualidades novas que a realidade não atribui às coisas. O derradeiro significado dos versos seria o da atmosfera sentimental, sem verbalização possível, referentes à expressão idiomática do real e do imaginado, filtrados pelos sentidos e pela memória, resultantes da união entre as palavras e o ritmo.

Nesse contexto, a estilística necessita estudar pensamentos e idéias, não para desvendar concepções particulares filosóficas, teológicas, psicológicas, históricas, etc, mas para verificar como se dá, por meio de procedimentos “sugestivo-contagiosos” a visão intuicional de mundo do autor

² Nessa obra, a autora faz uma revisão e síntese das tendências críticas de maior repercussão nos

confluindo com a elaboração artística do material lingüístico e plasmada no que deixou de ser simplesmente forma e conteúdo para se superlativar no substantivo “forma” poética, o “*facere del espíritu creador*” (p. 90 e 81).

São considerados traços estilísticos integrantes do poético também os sentimentos, as emoções, os amores, as aversões; as experiências biográficas e suas transmutações poéticas; o modo como o poeta interioriza a realidade captada pelos cinco sentidos “que la alquimia poética transfigura saturándolo todo de un nuevo e indestructible sentido” (p.83).

Por último, como matéria de estudo, busca as idéias, temas, movimentos, correntes culturais, forças históricas da vida social, verificáveis na obra de autores de um mesmo período, que podem colocar o autor como elemento exponencial de seu tempo. A estilística estuda o modo como as forças históricas e sociais se harmonizam, como funcionam construtivamente na obra como matéria fundamental na criação; o que o poder criador do poeta conseguiu edificar em criatura nova baseando-se em velhas fontes absorvidas de seu tempo e como as devolveu em forma de matéria literária, procedimento oposto ao da crítica tradicional, que se ocupa de valores históricos, ideológicos, etc., suscetíveis de serem estudados no tecido literário. Para elucidar essa questão, faz um paralelo entre os procedimentos da estilística e da crítica tradicional usando a imagem do mel. Estudando o mel, a crítica tradicional investigaria em que flores e em que prados a abelha bebeu; a estilística se pergunta como “resultou esse produto heterogêneo com todas as suas procedências, qual é a alquimia, que originais e triunfantes intenções lhe deram vida de criatura nova” (p.85). Sobretudo, o que colocou de si a abelha naquelas substâncias absorvidas de lugares diferentes, em condições diversas, e que resultaram naquele produto doce e aromático. Dessa forma, o estilista ressalta o propósito de estudar os valores especificamente poéticos e sua realização artística.

A operacionalização desses procedimentos, com extrapolações teóricas sempre que necessário, propiciou o amadurecimento das impressões iniciais da leitura dos versos e apontou também um latejamento que não pudemos

deixar de ouvir. Os "eus" edificados apresentavam-se sempre distanciados de si mesmos.

Buscando alguma trilha desse precedente nas relações entre os modos de percepção e o que se expressou nos poemas, percebemos que a dualidade se dizia nas relações subjetivas temporais e espaciais. Ou seja, uma perspectiva adotada pelo eu criador na apreensão da existência pela observação da sua identidade com o tempo, inerente ao espaço.

Verificada a consistência dessa hipótese através de um levantamento mais acurado de índices textuais, resolvemos dar um direcionamento ao nosso estudo para analisar, no âmbito da crítica estilística, as modalidades de representação temporal que a trama poética contém e que desaguam em outros temas, o social, o amor, a morte, etc. Dessarte, priorizamos as "relações", os "atos relacionais", conceitos importantes da análise temática, que os versos mantêm entre si nos poemas e estes entre si na obra, na "totalidade orgânica do texto"³ (Daniel Bergez,1997, p.111), onde os aspectos múltiplos podem mostrar uma certa unidade na experiência do eu.

No âmbito do nosso estudo sobre as relações que a imaginação criadora inventaria acerca de um "estar-no-mundo", aproximamo-nos de alguns estudos específicos, que serão citados oportunamente, dentre eles, *Études sur le temps humain* (1949), de Georges Poulet, escrito sob a perspectiva da relação entre consciência e criação, intuindo liames específicos entre os eus e o mundo, a partir da interrogação *quem sou eu?* à qual correspondem naturalmente também o *quando sou eu?* e o *onde sou eu?*. Também pleiteamos algumas idéias do filósofo Martin Heidegger expostas nos tratados *Ser e tempo* (1968) e *Tempo e Ser* (1983), sobre o ser e o tempo em suas relações e independentes entre si.

³ No estudo que realiza sobre a seleção de um tema como um modo de conduzir a análise, uma crítica temática, Daniel Bergez afirma que essa "vocalização" é assumida a partir do Romantismo. "Há menos de dois séculos, a poesia assume conscientemente uma função ontológica - quero dizer, ao mesmo tempo uma experiência do ser e uma reflexão sobre o ser", esclarece, citando J. Starobinski. Evidentemente reconhece-se a importância que a antiga retórica dava aos "temas", mas objeta que foi com a evolução do "comparativismo - lingüístico e literário - no início do século XIX" que essa noção adquire notabilidade.

Registra-se ainda a observação do autor de que, embora o capítulo verse sobre a "crítica temática", ao lado da "crítica textual", "crítica psicanalítica", etc, ela não constitui uma escola, não possui um corpo teórico específico, mas se realiza a partir das relações que alguns autores mantiveram entre si, na observação dos procedimentos uns dos outros, partindo de uma intuição central.

Definido o método, organizamos o conteúdo em três capítulos promovendo uma reordenação⁴ dos poemas, em obediência à maturação do pensamento que a autora apresenta ao longo da produção e também para que, apresentados unitariamente, resultassem numa seqüência significativa para a sua compreensão global. Usando os termos de Heidegger (1983, p.257), valorizar também a "marcha de um mostrar".

Inicialmente apresentou-se um eu lírico desdobrado em vários "eus", tipos mais primitivos e outros mais modernos, tomados em sua realidade cotidiana, vivendo um tempo exterior a si, distantes da própria humanidade. A poesia transita, então, nesse vácuo aberto entre o ser e sua realidade no capítulo I, que intitulamos "A temporalidade social".

Em determinado momento os versos deixam de mostrar o externo voltando-se ao interior do eu, ao tempo do que foi e do que se atualiza, ao núcleo das relações pessoais e do sentimento amoroso, na tentativa de assumpção do momento presente, de vivê-lo significativamente. Mas a cisão que pesa sobre o eu fá-lo buscar avidamente as palavras que lhe permitam um conhecimento de si, um adentramento cada vez maior na linguagem, no significante, conteúdo do capítulo II, "O tempo individual".

Ressalta-se que os eus representados nesses dois momentos são marcados por uma fragmentação de si mesmos pela ação de forças exteriores. Há um esforço em atravessar as instituições e hábitos culturais para buscar a unidade do homem consigo e com o grupo, na retomada de valores primordiais, cósmicos, o ato fundador do homem, o tempo original, o mito. A palavra ganha um outro sentido no capítulo III, "O encontro dos tempos", um meio de favorecer a recomposição do ser fragmentado e do grupo ao qual pertence.

Para a complementação deste trabalho, fizemos um estudo das circunstâncias particulares e do conjunto cultural em que se deu a produção de Marilza Ribeiro. Da sua obra (referida por siglas no decorrer da análise e

⁴ Fica claro que o material poético selecionado para o desenvolvimento da análise não respeitou a ordem cronológica da produção da autora, mesmo porque, à parte as obras editadas, a maioria dos textos não contém data. Fizemos um esforço em fazer uma aproximação por década. Acerca dessa informação disse-nos a autora que, "conforme ia selecionando os poemas, rasgava as datas", por considerá-las "sem importância". Entrevista feita em outubro/98.

apresentadas no tópico dedicado à autora) constam *Meu grito (poemas para um tempo de angústia)* (MG), *Corpo desnudo* (CD), *Cantos da terra do sol* (CTS), *Gosto de bocaiúva com picumã* (GBP), *Cuiabá Dona Menina* (CDM), *Cuiabá por um fio* (CPF), *Textura solar* (TS), *Signos de fogo* (SF). Há ainda poemas não classificados aos quais faremos menção como "avulsos". Por uma questão didática poderíamos ter feito essa apresentação na introdução, mas achamos que assim estaríamos dando um direcionamento à leitura menos centrado na substância literária.

Incluímos, ao final, uma antologia dos poemas selecionados para a visualização integral dos mesmos, na medida em que foram fragmentados pela análise. A sua ordenação obedeceu à ordem de aparecimento nos capítulos.

PREFÁCIO

"... *E as mãos ágeis dançam o tênue sentido do tempo*"
(CTS, p.13)

O verso em epígrafe revela uma das mais fecundas inquietações da obra poética de Marilza Ribeiro. Nele atribui-se um *sentido* ao tempo. Mas terá o tempo um *sentido*? E a que paragens remete, em poesia, mais especificamente nessa poesia cuiabana o significante *sentido*?

Há uma cumplicidade anunciada no verso entre o ser, pela sinédoque *mãos*, e o *tempo*. Entre ambos, um efeito de construção, o verbo *dançam*, presente do indicativo que apresenta não propriamente o presente, os atos emotivos do "agora", mas "enformam uma experiência literal" (Langer, 1980, p.281), constante e contínua, intemporal.

Essa reflexão pode nos levar a uma dupla temporalidade, uma com equivalência simbólica no real, o eu afirmando-se existencialmente, e outra, do imaginário, da ficcionalidade, da criação. Aproximando-nos da linguagem ficcional, podemos compreender em que medida se dá essa representação.

Nos recursos que o verso oferece, vemos a motivação fonorrítmica que determina a cadência do movimento, o jogo associativo das paroxítonas, das coliterações /t d/ e /t p/ e das aliteraões, as nasais em *mãos/dançam*, *sentido/tempo* que ecoam vibratoriamente apresentando uma idéia de sucessão, movimento para o futuro. Simultaneamente, o verbo apresentado sugere movimentos definidos, coreográficos, remetendo ao passado, porque é só ao final do movimento, e do conjunto dos movimentos, é que há a projeção de um sentido à nossa percepção⁵. Há então uma contemporaneidade das dimensões temporais que atravessam o "instante" do verso, onde "tudo é ao mesmo tempo", conforme coloca Eduardo Lourenço (1974, p.43). Não se trata do instante como um período de tempo. Mas do instante paradoxal que é o "de nunca ter principiado e não poder ter fim", onde "deslizamos, estranhamente parados, não *para* a

⁵ Alfredo Bosi no livro *O ser e o tempo da poesia* (76, p.27), afirma que há um símile entre a frase e a dança, considerando que, segundo Arheim a "dança produz o efeito figural mediante uma seqüência dirigida de gestos: e um gesto só se dá por inteiro à nossa percepção quando já passou e foi seguido de outros".

eternidade mas *na eternidade*"⁶ (1974, p.39). Lourenço chama "saudade" (p.43) a essa "sensível existência humana, a si mesma inacessível e próxima", a possibilidade de perceber que, pelos caminhos da afetividade, o difuso da realidade não nos afastou daquele Instante.

À mesma qualidade Emil Staiger (1975), em seus *Conceitos fundamentais da poética*, chama "recordação". Na Lírica, diz Staiger, há uma superação da distância entre o poeta e a sua fala, que pode conter um passado remoto, um presente ou um futuro. Por isso o tempo gramatical da Lírica é o presente. "Aromas, mais que impressões óticas, pertencem à recordação. (...) Há um "aroma" na recordação que, quando se espalha, torna perceptível um acontecimento passado, estimulando a memória. (...). O momentâneo adquire então força exclusiva" (1975, p.55). A inserção de outros períodos em sensações do presente possibilita a atualização de lembranças, de modo que se torna percepção novamente. Nesses termos, Staiger considera a recordação como a essência da lírica, reportando-se ao étimo latino "cor", "cordis", "coração", o "estar de novo no coração", a disposição anímica entendida como o "um-no-outro que não necessita de relacionamentos, porque tudo já está de antemão irmanado no mesmo clima afetivo" (p.71). O autor coloca que a partir das marcas temporais pode-se fazer a caracterização dos gêneros. No drama e na epopéia somos colocados diante dos eventos vividos por personagens. A Lírica expressa o tempo interior, que é imediato e que pode se referir tanto ao presente como a um passado longínquo sendo, por isso, atemporal.

Sob o ponto de vista de Alfredo Bosi, é o "circuito fechado" que a poesia possui, "a evocação [como] um movimento da alma que vai do presente do "eu lírico" para o pretérito e daí retorna, presentificado ao tempo de quem enuncia" (1977, p.158).

Segundo Heidegger (1983, p.265), fonte⁷ onde Staiger bebeu e refletiu em seus *Conceitos fundamentais*, é a unidade dos tempos presente, passado e futuro no seu recíproco alcançar-se⁸.

⁶ O destaque em itálico é do autor.

⁷ As especulações de Heidegger sobre o sentido do ser têm, como ponto de partida, o ser-no-mundo e, como tal, temporal e histórico. Aí se dá o encontro entre o filósofo e Staiger demarcado por Benedito Nunes no livro *Passagem para o poético. Filosofia e poesia em Heidegger* (1992, p.10).

Pelo exposto, pode-se apreender a temporalidade como uma "abordagem reveladora da criação poética", como diz Susanne Langer (1980, p.271). Ao avaliar a criação literária na ótica do que o poeta fez e como fez, atitude reveladora da perplexidade diante do poder de expressão das palavras, essa autora fala da possibilidade de o poeta enunciar suas emoções no momento presente (capacidade da lírica que qualifica como a "mais notável"), em primeira pessoa, sem que isso signifique a inserção de um ser humano real no discurso, nem de um escritor ou leitor, mas a edificação de uma "subjetividade impessoal" (1980, p.296), considerando expressão natural desse discurso a categoria verbal, por seu poder de traduzir a ação.

Nesse ponto resgatamos, da epígrafe, a expressão *sentido do tempo* como uma 'presença' - *a forma fecundada*, no caso do poema, construída à sombra da condição emotiva da linguagem, ao poder sugestivo das palavras e dos sons, do ritmo e das associações sensoriais, recursos travestidos das vivências particulares, comunitárias, interiores, exteriores, construindo o edifício material do tempo e denunciando o seu escasso poder de auto-representação expresso pelo adjetivo *tênu*.

Além de se manifestar como uma *presença* atemporal dos acontecimentos, o poema não é "temporalmente neutro", como disse Benedito Nunes (1988, p.9), manifestando-se pelo ritmo (periodicidade, andamento, velocidade), parentesco com a música, que dá uma medida temporal distinta ao verso, e sofrendo ainda duas intervenções do tempo, nos temas (na evocação direta), e na tonalidade afetiva dos versos, quando as experiências pessoais determinam a noção de tempo que temos opondo entre si o sentimento de permanência e mudança, como nos exemplos:

*No ritual do fazer ela apreende o tempo em suas mãos.
(...)
Seus gestos brandos renovam uma linguagem que balbucia a densidade dos
símbolos de sua gente. ("A mulher ceramista", CTS, p.9)*

*O tempo é a sombra que me acompanha e me subtrai gota a
gota a vida. ("O tempo". CTS, p. 38)*

⁸ Este "alcançar" é considerado a quarta dimensão do tempo, enunciação que, de acordo com a realidade, passa a ser a primeira, pois é a que tudo determina: no futuro, passado, presente é o apresentar individual de cada dimensão, ao mesmo tempo que garante a proximidade das três dimensões, retendo-as.

É esse tempo tematizado, além da temporalidade interna do poema, que encontramos na poesia da escritora cuiabana. E o que se expressa fundamentalmente, vimos um aspecto no verso assinalado, é a idéia de movimento⁹ e transformação. Em outro senso, uma consciência da condição transitória que efemeriza todas as coisas e as predispõe para a finitude, para a dissolução e de como se expressam as emoções humanas quando restritas a essa idéia de limitação ou, ao contrário, quando a transcendem.

A poetisa vai compondo metaforicamente cantigas do tempo através de imagens, como a rede, o rio, a terra, o fio, as mãos, a natureza, levadas à cena por uma variabilidade sintática, consoante a idéia de aceleração ou retardamento, gradações, antíteses, símiles tomados à região, vegetais, o calor, os animais, que concretizam a expressão da transitoriedade da vida, as relações humanas, o passado e o presente na tradição e no mito, a representação física do tempo cíclico, entre outros.

Para ilustrar, apresentamos alguns fragmentos de poemas que em sua organicidade apresentam a experiência de um estar-no-mundo em função da categoria de percepção e relação de tempo:

*Nosso fardo reduz-se. Tornamo-nos leves. Dançarinos do acontecer.
Viajantes dos momentos. (s.t., avulso)*

O olhar da santa - feito aparição barroca - passeia pela igreja vazia, tão disfarçada a recobrir uma sutil paisagem da memória onde alguns fantasmas cruzam os umbrais e recantos à procura de tudo o que foi violado. A igreja da matriz tem seus sussurros guardados por entre os vãos da sua quietude. História naufragada em sua membrana religiosa.

("XXVIII". GBP)

⁹ A título de aprofundamento, verificamos que do ponto de vista científico essa unidade entre o espaço e o tempo, ou "espaço-tempo", como grafa Stephen Hawking em *Uma breve história do tempo* (s.d., p.36), foi verificada a partir do momento em que o homem conseguiu estabelecer a velocidade da luz e compreender que as medidas, de um modo geral, são subjetivas pois dependem da posição física que ocupa o sujeito medidor e das condições do meio, que nunca são idênticas. Tal idéia passa ao largo da proferida anteriormente, pelo grego Aristóteles, por exemplo, que acreditava ser o tempo independente do espaço, colocando o tempo como algo absoluto (apud Hawking, p.30) e imóvel .

eterno. Escrever um tema desse presente é viver de uma forma tão intensa, que escapa, como se tivesse um fundo”¹⁰.

Dessa *forma tão intensa* deriva uma tendência em filtrar, sorver a realidade segundo a percepção dos sentidos que contemplam a matéria circundante, sobretudo o sentido visual, o olhar, como o que estabelece de pronto um relação com as coisas, desintegrando-as na sua opacidade, e instaurando para o ser uma temporalidade própria. Os sentidos como forma de ler o mundo, que é propriamente matéria de poesia. De um modo de sentir faz um modo de fazer, como se o sentir, o estar, fosse a maneira de ela manifestar não os sentidos, mas os modos de sentido interagindo com o fazer, a sensação:

*Fruto-cajú desabrocha cupidez no ventre de cada gosto, onde
de cada boca escorre o caldo e o arrepio
misturado à vontade de ser beijo.
(VII. GBP)*

Nesse campo de visão projeta-se sempre e invariavelmente um corpo¹¹ para onde incide e de onde parte todo o dizer poético. O conhecimento do homem é favorecido pela escritura das vísceras, vivência do corpo e da carne, ampliando-se aqui o sentido que o substantivo *carne* assume, de "cerne", "âmago", "centro" como a posição central e exclusiva que o homem ocupa quando divisa cada dia, a ciência de si no momento atual:

*Na carne do acontecer
traçamos nossos sinais
(s.t., TS, p.7)*

Traduzindo isso nas palavras de Amado Alonso (1986, p.30), "o poeta constrói e conforma qualitativamente o próprio sentir" apresentando "em figuras rítmicas os movimentos de seu organismo necessários para produzir as palavras" (p.26).

Em síntese, o poema, como linguagem, é um correspondente figurativo da circunstância de um eu, exprimindo uma temporalidade peculiar,

¹⁰ Entrevista concedida em abril / 98, em Cuiabá, MT.

¹¹ Essa projeção é fator de referência para os leitores da autora. Para exemplificar, citamos o artigo do professor José Nogueira de Moraes intitulado "O corpo - universo poético de Marilza Ribeiro" (In: Revista *Panorâmica* (3), 1998) e a referência no prefácio da obra ***Corpo Desnudo*** (1981, p.10), feita por Clóvis Moura sobre a capacidade da poetisa encontrar "sempre e de diversas maneiras a possibilidade de unir-se, integrar-se com a natureza e o universo, através do corpo que é o contraponto dramático da sua obra".

condição que se problematiza quando a temática é o próprio tempo. Investigaremos então como se dá essa figurativização, considerando o estilo próprio da escritora cuiabana, porquanto o tempo é comumente retratado pelas ciências físicas segundo a posição dos astros, que determinam os ciclos naturais, dando noções de medida que a linguagem nomeia como substantivos, "intervalo", "datação", "sucessão", "horas", "ano" (Nunes, 1988, p.12), advérbios como *enquanto*, *durante*, *ontem* etc, termos redutores incapazes de significar, per si, uma dimensão interiorizada. O tempo é excessivamente abstrato e sem consistência para "dar forma à experiência sensível da nossa própria inacessibilidade", diz Eduardo Lourenço (1974, p.40-1) referindo-se ao pensamento de Aristóteles. O espanto diante da manifestação temporal não pode ser dito nas linhas da ciência, mas reserva-se para os sítios da poesia esta tarefa.

CAPÍTULO I - A TEMPORALIDADE SOCIAL

De que modo as imagens do mundo externo podem representar as de um mundo interno?

Os elementos empregados nos poemas que seguem colocam a criação literária como anunciadora de uma cultura específica. Daí o labor artístico fazer-se no entorno da participação, organização e estabelecimento dos modos de sobrevivência dos indivíduos no seu meio, a incorporação de valores sociais, religiosos, elementos revestidos de valor estético. Por isso a referência a uma circunstância nunca é a expressão de uma individualidade, mas de uma coletividade, através da representação de tipos mais primitivos do cenário mato-grossense, ao homem que as condições sócio-econômicas regionais originou, o pescador, a ceramista, a redeira, o posseiro e tipos mais modernos, resultados do processo de industrialização científico-tecnológica, desprovidos de identidade, transeuntes anônimos, andarilhos. Tal palavra poética possui então uma dependência que por vezes revela um pragmatismo e um tom de oralidade.

No âmbito dessa construção edifica-se uma idéia de temporalidade restrita ao factual, aos afazeres cotidianos. Toma-se o eu como um objeto que se desfaz nele mesmo, o desenho da passagem pelo qual o ser se rouba a si, subtração feita *gota a gota* (1997, p.38), movimento puro, o não-ser, o sem-sentido, pelo qual se sente morrer. Apresenta-se então o tempo como condição elementar da morte, da qual concebe-se apenas o deixar de existir.

Reforça-se nesse ponto a tendência da autora na abordagem do transitório no que respeita ao enfoque do que passa e do que provoca a passagem, dando uma cor de "desalento" na expressão do homem primitivo, e de "rebelação"¹² em relação aos outros tipos mencionados.

¹² São as duas posturas que Freud (1980, p.345) diz tomar o ser humano diante do 'luto' pela transitoriedade da vida, o sentimento de morte, no estudo "Sobre a transitoriedade" (1.912). vol. XIV.

I.1.TRANSITORIEDADE E MORTE

Iniciaremos nosso estudo com "Rio e terra" (GBP, p.22)¹³, poema que não possui traços regulares de versificação, mas que apresenta certa simetria em seus constituintes estilísticos, expediente que empresta aos versos um ritmo peculiar na expressão de dois núcleos básicos, o homem e o rio. Por sua natureza semântico-formal, dentre os demais desta série, é este poema que apresenta maior identidade com a terra no sentido do ritmo vibrante e do predomínio da imagem sem a interferência da enunciação.

O poema apresenta um movimento vivo desde o princípio, um *allegro*¹⁴ (1975, p.30), favorecido, dentre outros, pelo efeito fonoestilístico de aliteração do *r*, que une sonoramente as partes, realizando a rima interna (*terra - serra*) e de final de verso (*desterrados*) e pela reiteração do vocábulo *rio* colocado em relação a três elementos - como referência geográfica em *Rio e terra* e em *Rio e serra* (o percurso no trecho da cadeia de montanhas); com o homem, através da metáfora *barco*, anunciando na perífrase de "rio", *avenida dos desterrados*, a situação social do homem que tem no rio a fonte de sustento; com o tempo em *Força que embala o tempo e o rio/ O tempo e o ritmo*.

Rio e terra/rio e serra
Rio e barco na avenida dos desterrados
Homem e rio/ sentindo o gosto da hora-fruta
Do sonho e da luta
Rio que brota do peito do homem/
O rio e o grito
A canoa que parte levando o sonho do homem
O sonho e o grito
(...)
Força que embala o tempo e o rio
*O tempo e o ritmo*¹⁵

¹³ Como se trata de um poema sem título, utilizamos as duas primeiras palavras da estrofe I para intitulá-lo, segundo orientação de Jean Cohen (1974, p.136).

¹⁴ Termo italiano adotado na notação musical, que indica a aceleração do movimento. Benedito Nunes (1988, p.34) postula que há uma relação analógica entre o *allegro* e o sumário, figura de duração que condensa os acontecimentos "em tempo menor do que o de sua duração na história", o que torna a história mais longa que o discurso, acelerando a narrativa. Podemos também compreendê-lo nessa acepção na medida em que há uma tomada de muitas ocorrências na representação poética do cotidiano dos "eus".

¹⁵ Para visualização integral dos poemas, consultar antologia colocada ao final do trabalho.

O poema é proporcionalmente regular se considerarmos a frequência da combinação de segmentos longos com segmentos curtos na primeira estrofe, de 21 versos, e de 12 versos longos (considerada a proporção dos versos da 1ª estrofe), na segunda.

Os segmentos longos são frases completas, enunciados que contêm situações generalizantes e freqüentes (*A canoa que parte levando o sonho do homem/ Mulher e filho na margem do rio*). Tais enunciados constituem uma sucessão de imagens "episódicas", "incidentais" (Frye, 1984, p.84), cenas sumárias de circunstâncias e personagens, e se alternam, na estrofe I, com frases inorgânicas, elípticas, uma síntese abstraída dos enunciados, em que cada palavra funciona como registro de algo problematizante na rotina do homem que tem no rio a instância reguladora de sua existência, conforme se observa no verso I, *Homem e rio*, de onde destacamos a conjunção *e*, indicadora da relação de paridade. A opção por este tipo de construção expõe a situação de modo ágil, intenso, ressaltando-a, no conjunto, pela proximidade com os versos mais longos.

O aspecto semântico das frases elípticas pode ser observado quando da sua leitura, que impõe necessariamente uma parada, um entrave à fluência na leitura dos versos, mesmo com a ausência de sinais melódicos, com o predomínio de palavras paroxítonas na estrofe I, e com algumas rimas e assonâncias - *fruta-luta/grito-tempo-ritmo/ batida-tabaque*, similaridades que contribuem para que as palavras deslizem na recitação.

Não há conectivos ou qualquer encadeamento entre as frases poéticas, o que acentua o seu caráter episódico e a independência sintática que mantêm entre si. Nesse caso, segundo Nilce Martins (1989, p.139), a ligação se dá pela entoação, o verso breve dá o tom de cadência¹⁶ que encerra o verso longo (frase declarativa), contribuindo para isso o uso do mesmo tempo verbal, o presente do indicativo, à moda de um diálogo. Essa ordenação periódica, sucessiva e dinâmica, cuja disposição gráfica lembra o rebojo do rio, que vai absorvendo os elementos do entorno, elementos da cadeia sonora, girando em si mesmo, funda o ritmo.

¹⁶ Entendemos "cadência" como a queda necessária da voz, nas pausas do fraseio, sentido dado por Hênio Tavares em *Teoria da Literatura* (1981, p.170).

Há uma variação no andamento, a marcação subjetiva do ritmo, em função do sentimento progressivo de assimilação da figura humana pelo rio, sentimento assinalado nos versos 5 e 17 pela preposição *do*, indicando origem, proveniência - *Rio que brota do peito do homem/ No gesto do homem a correnteza do rio.*

Num crescendo, o movimento se acelera ao final da estrofe. A aliteração do fonema oclusivo dental surdo /t/ feita desde o primeiro verso elíptico (*desterrados, luta, grito, tempo, ritmo*) cede lugar ao ditongo /io/ em *rio* (verso 18) e ao /r/ em *giro* (verso 20), facilitando a dicção. Além disso, o último verso longo da primeira estrofe não se faz acompanhar pelo inorgânico, efeito que abrevia e apressa a passagem para a segunda estrofe, a cachoeira, dimensão temporal concentrada na ação, sem tréguas. Não há mais espaço para o refreamento que as frases elípticas proporcionavam. Em decorrência, o andamento se acelera. No ponto mais intenso, penúltimo verso, há uma elipse instaurada pela palavra *silêncio*, indicando o limite da aceleração, a partir de onde não é mais possível o discurso. Um grau zero como o observado no disco que contém as sete cores do espectro que, quando gira, as cores se fundem apresentando apenas uma luz branca. Dessa mesma forma fundem-se os dois eixos em torno do qual acontece o poema, conforme dissemos no início, o que pode ser observado na diagonal dos versos, do terceiro, *Homem e rio*, ao último, *O rio é o rio...* .

O verso 3, *Homem e rio*, mesmo não contendo formalmente uma estrutura que caracterizaria uma metáfora, pela ausência do verbo ser, ganha esse estatuto pelo processo de equiparação dos lexemas *homem*, sema humano, e *rio*, sema hidrográfico, mensagem que se torna pertinente somente se pensada em termos figurativos, permitindo a criação de um novo significado predicativo com base no sema "subsistência", comum a ambos. Esse novo significado ilumina o verso *O rio é o rio...*, metáfora composta por signos idênticos mas contextualmente diferenciados, em que é possível a apreensão instantânea das combinações dadas pela proporção¹⁷.

¹⁷ E também o estabelecimento de outras proporcionalidades devidas à aproximação, produtividade que caracteriza um *insight* da realidade, segundo Paul Ricoeur no artigo "O processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento". In: Sacks, Sheldon (org.). Da metáfora (1992, p.150).

Verifica-se que há no poema uma motivação dessa humanidade, representada com a propriedade natural do curso das águas do rio que a poeta enseja apresentar. Não há uma descrição do rio, a não ser a referência a alguns elementos pertinentes às relações estabelecidas. A representação do rio se faz pelo efeito que dele se abstrai, o de passar. É uma metáfora temporal, figura retórica chamada pelos antigos de *translatio temporum*, passagem de um tempo para outro (D'Onofrio, 1995, II-45).

O rio passa, independentemente, mas permanece, como o tempo. Como disse Décio Pignatari¹⁸, querendo se referir à expressão poética, mas que aqui tomamos em outro sentido, "*Tudo passa nesse rio menos o rio*". Passa, mas permanece. Permanecer quer dizer "não desaparecer", portanto "presentar-se" (Heidegger, 1983, p.258). Assim determina-se o tempo através das coisas, dos homens e estes, como "presença" através do tempo.

Desse modo configurado, o rio apresenta-se como a instância reguladora dos habitantes ribeirinhos, o tempo de cada um e de todos, restrito à praticidade, ao caráter utilitário das coisas, reveladas em sua serventia e que estão ali, à mão (Heidegger, 1968, p.436). É o relógio que se consulta a fim de dizer "agora é tempo de"¹⁹. O rio é a metáfora da "intratemporalidade".

Há no poema outro ponto de tensão, gerado pelo significante *grito*, que aparece nos versos elípticos 6, 8, 10, 16, nas seguintes relações:

*O rio e o grito
O sonho e o grito
A mulher e o grito
A dor e o grito*

A repetição da imagem é um entrave à evolução natural da circunstância apresentada, uma insistência em prosseguir para que haja um reconhecimento da precariedade do eu que ali se coloca. Mas a estrutura do texto se organiza para opor ao *grito*, suposta voz articulada, o *silêncio*, conforme já visto, condição de passividade sonora. Um silêncio que se impõe na disposição

¹⁸ Verso retirado do poema "O jogral e a prostituta negra"(1949), de Décio Pignatari (In: **Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos**, escrito em co-autoria com os irmãos Campos, 1975, p.36).

¹⁹ Heidegger (1983, p.263). Benedito Nunes. "Experiências de tempo"(Apud Novaes, 1992, p.134).

dos versos, cada um encerrando uma imagem sem articulação lógica com os demais, ausência que, ao instituir fragmentariamente a figura humana, fragiliza-a, tocando o ponto nevrálgico da experiência humana, o discurso, a comunicação.

Vislumbramos no poema "Rio e terra" a substância que ele contém, rio, homem, sonho. Fechados à reflexão, tais elementos se revestem de uma outra conexão, uma sintaxe que o cotidiano se incumbe de criar, os paradigmas do grito, necessários para assegurar ao homem o seu bem estar físico, a provisão para o dia seguinte e a pacificação espiritual, "espaço de redenção transcendente" (Kalina e Kovadloff, 1984, p.5) com a garantia de um bom lugar *post mortem*: os mitos.

Os mitos determinam os ritos:

Pés descalços que dançam a batida do tabaque
 (...)
 A cantoria que evoca na noite a força do rio
 (...)
 Saia que roda na festa do santo
 (...)

e estes se apresentam no ritmo marcado pelo instrumento, pela voz e, sobretudo, pelo corpo. O mito sem o rito perde o seu significado, sua razão de ser. O rito é

Força que embala o tempo e o rio
O tempo e o ritmo

Apreende-se então que signo e rito constituem uma unidade, na evocação mítica do elemento sobrenatural do rio e na dança, na dinâmica da linguagem corporal, porque a estaticidade seria a contramão do princípio básico da natureza, cíclica, onde tudo é movimento. No movimento ritualístico, o homem se torna a própria dança, materializando o grito, desenhando no espaço o seu sofrimento, a sua luta, a sua dureza e ternura,

A dança da vida

Os versos efetivam e revelam uma verdade ao descrever a vivência temporal do eu. É um enfoque edificado em condições espácio-

temporais determinadas e que encontra muitos parâmetros na obra da autora, conforme podemos verificar na trilogia "A mulher ceramista", "A mulher redeira" e "A mulher e o pilão" do livro *Cantos da terra do sol*²⁰. Citamos, respectivamente, os primeiros versos dos três poemas, na sequência em que aparecem na obra:

*As mãos da mulher tateiam o barro.
A forma é o bojo da fecundação.*

*A mulher tece a rede.
Laçada por laçada, compõe a textura do objeto-símbolo: (...).*

*A velha sertaneja bate o pilão no compasso incisivo.
O baque do toco de madeira batendo, soa como um batuque seco de uma
canção sem ressonância.*

Há um ritmo nesses versos. Embora já tenhamos verificado a ocorrência desse elemento de construção poética no poema anterior, é importante estabelecer o contorno que adquire em nosso estudo pela natureza dos poemas de Marilza, compostos em versos livres, com alguns próximos à prosa. Destarte, será compreendido não como medida abstrata, pela definição tradicional de periodicidade ou alternâncias regulares de sons átonos e tônicos, mas, além da idéia de dinamismo e sucessividade - o seu caráter temporal, pelo ritmo peculiar que a poetisa buscou imprimir em cada poema, observado na sua representação gráfica, simbólica, percepção acentuada pela entoação, que faz ressaltar alguns elementos da oralidade e outros efeitos de linguagem laborados interfacialmente com as significações humanas.

Isso posto, verificamos nos fragmentos o ritmo como determinante da ordem e da proporção no espaço e no tempo do *continuum* fônico; o ritmo como a pulsação da ordem verbal que se inscreve no interior do sintagma - *bate, tece, tateia*, que aproxima o eu do objeto e dá o contorno da frase, da ação e do tempo da ação; do tempo do eu lírico, da sua dimensão existencial:

*O tempo dela é o da fragilidade fugaz do presente que também é o seu existir
como um tema incompleto.(...)
O tempo é o momento da sombra e dos escombros da sua irrealização e
fatalidade. ("mc")*

²⁰Respectivamente p.9, 10-11, 12. As referências aos poemas serão feitas pelas suas iniciais minúsculas entre aspas "mc", "mr" e "mp".

A cada dia, as mãos enrugadas da mulher-redeira movimentam-se num idioma silencioso a narrar em suas sutilezas, as perigosas tramas de uma mulher-deusa condenada a ser aranha (...) ("mr")

*Sua expressão é imobilizada pela paciência, que é o lençol que lhe esconde os tremores.(...)
Para ela, talvez, o dia e a noite compõem o ciclo do fôlego do mundo.("mp")*

sugerindo a cadência e o compasso do fazer ritual, lento e longo, condição refletida na extensão dos períodos e dos poemas, na ordem direta das palavras na frase, sem inversões, sem quebra da monotonia.

Verifica-se que no poema anterior houve uma série de elementos arrolados, mas nestes há um afunilamento no enfoque. O tempo reduz-se a um fazer repetido indefinidamente na existência nomeada "mulher ceramista", "mulher redeira" expressão em número singular que reflete uma comunidade. No recorte que limita essa(s) existência(s) o tempo é distenso, e projeta uma ascendência, a hereditariedade, e uma descendência, a perpetuação. Algo que, sendo feito naquele agora foi feito sempre:

De umas mãos para outras elas herdaram o ofício ("mr")

Seus gestos brandos renovam uma linguagem que balbucia a densidade dos símbolos de sua gente. ("mc")

Na representação do "eu", os dois primeiros poemas trazem em si uma alusão à criação artesanal. A instância criativa é motivo de renovação e revigoração do ser, um posicionamento do pensamento em relação às coisas, o que permitiria a saída do ordinário cotidiano em direção à vivência de um projeto mais pessoal. Mas o que se leva à cena poética é a produção ditada pela tradição, que marca o indivíduo como uma forma de desintegração, porque não houve a decisão pela consciência, mas um encaminhamento natural que o meio impôs e ele acatou.

A linha rítmica vai envolvendo em andamento moderado o artífice; a matéria, dócil e entregue, referida na voz passiva pronominal do verbo - *se deixa amansar, vai se desenrolando*; a vertigem (a passagem); a forma:

*A massa-terra primitiva e selvagem se deixa amansar²¹ pelas mãos
nervosas da artesã(...).
As mãos suaves e rudes, ao apalpar a massa informe, induz-lhe
a fatalidade de objeto.(...)
Seus dedos ágeis desenham linhas côncavas, retas, arredondadas e irregulares que
se abstraem nessa geométrica consumação de um real.("mc")*

*Como um fio mágico de Ariadne, a linha vai se desenrolando da meada na
composição da forma
Mulher-feiticeira que engendra a teia encantada feito um sopro sinistro para
enredar a presa descuidada. (...)
Através da redeira os fios expressam a dança das cores e das fibras de algodão,
que em botões de nuvens sagrou a seara.("mr").*

Apresenta-se nessa seqüência o "como", de que maneira ocorre a transposição dos sentidos para a consecução da forma. O manejo dos objetos na sua intimidade para, dizendo deles, expor na superfície o que o eu tem em seu interior. Tal manejo possui sentido e direção, movimentos de idas e vindas, realizados pelas mãos, produtoras e reveladoras do gesto, que burilam a matéria, "induz-lhe a fatalidade de objeto", "na geométrica consumação de um real" ("mc"). Por associação analógica as mãos constituem, no poema, uma imagem do tempo.

Observando individualmente os poemas, verificamos que essa operação cria dois momentos distintos no primeiro da série, determinados pela imagem primordial, verso 1, reiterada no verso 15, operação especular que indica, nesse retorno, a contemplação do ser pela linguagem, instaurando dois momentos distintos na enunciação:

*As mãos da mulher tateiam o barro.
A forma é o bojo da fecundação.
Os lábios da mulher estão selados.*

*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.*

No primeiro nível, faz-se a apresentação breve de uma cena, em períodos curtos, assertivos, com lances de focalização externa. A posição sintática

²¹ A edição que temos traz esse verbo como "amassar", mas preferimos manter o verbo "amansar", constante nos originais que nos foram cedidos pela autora, que está em consonância como os qualificativos do substantivo "terra", *primitiva* e *selvagem*.

de adjunto adnominal (-da mulher) que o ser ocupa nos versos, direciona a ênfase para o sujeito *mãos* e *lábios*, esclarecendo o tipo de comunicação que será estabelecido, pela ação indicativa do verbo *tateiam* e pelo aspecto pontual do verbo de ligação *lábios* que *estão selados*. Não haverá palavra emitida, mas outros canais e códigos estabelecidos entre criador e criatura, diálogo metalingüístico que discute a geração e a moldagem da substância para a feitura, apresentada pela metáfora conceitual:

A forma é o bojo da fecundação.

responsável pelo desencadeamento das idéias no poema, uma prolepse da circunstância interior e exterior do eu anunciada nas imagens subseqüentes, que não se fazem episodicamente. Vão se estruturando como uma configuração das relações estabelecidas no texto num todo articulado.

Os desdobramentos que as imagens vão receber podem ser visualizados a partir dos lexemas "bojo" e "fecundação", colocados em relação de dependência sintática (pela presença do conectivo *da*) mas que seguem circuitos diferenciados no poema.

No primeiro circuito, as categorias gramaticais vão se remetendo umas às outras, na criação de um clima de sensualidade. Veja-se, a propósito, os verbos *tatear*, *acariciar*, *gerar*, *induzir*; os substantivos *fecundação*, *sedução*, *cio*; a farta adjetivação do substantivo *terra*, denominada *corpo*, *quantum* de matéria amorfa, *úmida*, *orgástica*, *primitiva* e *selvagem*, lubricidade propícia à fecundação:

*A massa terra primitiva e selvagem se deixa amansar 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.*

o trabalho realizado pelas mãos, *nervosas*, *ágeis*, *suaves*, *rudes*, variação em grau de intensidade e andamento, obedientes a uma ordem gramático-espacial:

*Seus dedos ágeis desenhavam linhas côncavas, retas, arredondadas e irregulares que
se abstraem nessa geométrica consumação de um real.*

Este último verso, que anuncia a prontidão da forma, anuncia também uma transcendência do ser sobre si mesmo:

No ritual do fazer ela apreende o tempo em suas mãos.

Esse momento da construção é mais significativo, faz "queimar" mais que a vida em si. É o que o eu experimenta como a própria existência, conforme se verifica nas anadiploses, repetição de termos ao final e início dos versos, que apresentam o *locus* onde se dá o seu resgate:

*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 de seu abismo.*

Tal condição de *finitude* refere-se ao termo da vida quando, ao encerrar-se o ciclo, a terra acolhe o corpo. A morte, não como consciência de redenção, como o reconhecimento que conduz à compreensão do homem de si e do mundo, mas a morte como o deperecimento carnal, o fim do sofrimento da espera sem melhora.

Por outro lado, diz dos elementos fundamentais, a terra, a água e a fusão - o barro, o modo que a fantasia encontra para dizer-se:

Seu fazer é a busca permanente dos lugares perdidos inundados de fantasia.

Nesse caso o lexema *finitude* é, como temporalização, uma vivência voltada essencialmente para o presente no sentido utilitário, o que nos conduz ao segundo estágio do poema.

A reiteração da imagem primeva traz não mais a fecundação, ato externo, mas o "bojo", as legendas internas que talham a forma, como a semente que contém em si todas as informações genéticas, cor, densidade, volume, aparência, do que virá a ser. Processa-se uma mudança do plano exterior para o interior, cuja passagem é dada pelo verso de entoação ascendente:

que sonha ali a artesã?

Na edificação da pergunta há o princípio da afirmação. Na esfera do sonho o eu se rebela, ato contido na locução *bem que* complementada pelo verbo *passeia*, transitório, o estar ali de vez em quando em nome de um prazer velado, não satisfeito, não nomeado:

Bem que passeia pelas profundezas de seus segredos e do seu gozo incontido.

O eu sonha. O onírico traz todo o clima de sensualidade emanado no primeiro momento, promovido pelo contato.

A partir daí a perspectiva é dada pelo advérbio inserido no sintagma, colocado ao lado do *sonho*, o *ali*, o que surte do espaço habitado, interioridade retratada por alguns efeitos de sonoridade:

O tempo dela é o da fragilidade fugaz do presente que também é o seu existir como um tema incompleto.
 (...)
 O tempo é o momento da sombra e dos escombros da sua irrealização e fatalidade.

A nasal da rima interna *sombra/escombro* faz ecoar sinistramente os encontros vocálicos que seguem, numa gradação de sons explosivos */b k b/*, ditadores da efervescência espiritual do eu, e pela justaposição dos lexemas com sons coincidentes */f/ e /j/* em *fragilidade fugaz*, fonemas constritivos que simbolicamente trazem a imagem do tempo presente como um sopro, débil, passageiro. A imagem adensa-se nas expressões *tema incompleto* e *irrealização* que enriquecem o paradigma "fatalidade" reiterado em relação ao objeto e ao eu, índices da ausência de arbítrio. O eu não é referenciado pela sua corporeidade, mas pela substância temporal que integra físico, alma, atitude e habitat, fundidos na concretude do verbo ser fletido no presente - *o tempo dela é*.

Todo esse conjunto tematiza uma perda do suscetível, outras possibilidades, o que poderia ter sido diferente, encruzilhada que o eu desconhece

no âmbito de sua predestinação, restando-lhe o pasmo, a resignação e o acatamento.

Retomamos o verso dois:

A forma é o bojo da fecundação.

O bojo constitui esses *lugares perdidos*, expressão lingüística que revela uma impertinência semântica (Cohen, 1974, p.93) por aproximar termos irredutíveis entre si (perdem-se objetos e não lugares), *inundados de fantasia*. Fantasia como a formulação imaginária, produzida simbolicamente pelo tensionamento de experiências expressas em forma e estrutura. Desejo de sair de si e se identificar com a realidade como um de seus componentes. No caso do eu lírico, de algo que, sendo o barro, transcenda-o, revestindo-se de novos significados que motivem alguma ondulação no cotidiano linear, a mesma ondulação vertical motivada que encontramos na disposição gráfica dos trinta e dois versos que compõem o poema.

A dicotomia contida no título "A mulher redeira - encanto e desencanto do tempo..." delimita o período existencial de um 'eu'. O prefixo *-des* acrescentado marca a diferença que apresenta o movimento temporal. Isso ocorre, diz Bergson (Apud Novaes, 1992, p.148), porque a "diferença" é "transformação" e esta determina a história interna do indivíduo.

Em outro momento essa diferença transformadora ocorre na expressão *laçada por laçada*, que estabelece uma relação de equivalência temporal entre um princípio de imobilidade

(...) o eterno retorno dos
acontecimentos que vem e vão sem que nada modifique ou troque de
lugar, ali na sua longa espera.

e mobilidade no sentido específico atribuído pelo mito grego:

*Como um fio mágico de Ariadne a linha vai se desenrolando da meada na
composição da forma.*

A referência à urdidura traz o mito de Teseu (Harvey, 1986), jovem ateniense que se ofereceu para acompanhar os sete rapazes e as sete moças que seriam oferecidas para alimentar o minotauro, ser híbrido, meio homem meio touro, que estava colocado num labirinto, em Creta, com o objetivo de matá-lo. Apaixonando-se por ele, a princesa cretense Ariadne ofereceu-lhe um novelo de linha para marcar o caminho, de modo que não se perdesse.

Nos limites dessa construção literária, vislumbramos a ação do herói. Teseu entra nos domínios da morte, configurada pelo minotauro, que está enclausurada e alimenta-se de carne humana, em um espaço aparentemente construído sem finalidade e onde é quase impossível encontrar uma saída. Vence-a. A marca no chão, o fio, o reconduz (Cirlot, 1984).

O que essa linguagem imagística diz ao verso?

O ponto de orientação está nas categorias verbais, que não se ligam somente às divisões de tempo, mas criam a tensão dos acontecimentos, da ação cotidiana. Observando os seguintes versos

De umas mãos para outras, ela herda o ofício. E, ao tocar nos fios, se deixa enrolar no enfeitiçamento da criação.

Na passagem de uma geração à outra, os fios da vida se entrelaçam e se ramificam no ponto transitório do tempo.

(...)

As mãos da jovem aprendiz recebem da avó o mistério da fiação e de seu encantamento que lhe aprisionará os gestos no ritual do fazer.

verificamos que os verbos *se deixa enrolar*, *entrelaçam* e *ramificam*, *aprisionará*, delineiam um labirinto, cujas paredes são os fios, de algodão e de vida, entramados por uma realidade virtual implacável, de *enfeitiçamento*, *mistério* e *encantamento*. Nesse parâmetro, o labirinto encontra um sinônimo em *herança*. Esses fios se colocam numa relação de comparação e, ao mesmo tempo, de oposição com o fio de Ariadne. Por um lado, conduzem ao caminho da forma; por outro, constituem uma força centrípeta, que traga o eu representado cada vez mais para a dissolução.

Esse processo sofrido pelo sujeito lírico atinge um limite pelo viés de um outro mito:

A cada dia, as mãos enrugadas da mulher-redeira movimentam-se num idioma silencioso a narrar em suas sutilezas, as perigosas tramas de uma mulher-deusa condenada a ser aranha (...).

A metamorfose que o verbo assinala lembra a mitológica Aracne²², transformada em aranha por ter desafiado uma deusa e provocado a sua ira, recebendo o poder de fabricar no próprio ventre o fio para a sua teia.

A figura alegórica da aranha consolida o caráter de retorno, modalidade de pensamento que, enunciada como um "destino", um "destinar"

O tempo ali - no instante do fazer - também tece o monólogo do destino.

inclui também uma subtração:

Canta o seu desfazer de cada dia e de sua solidão urdida pelas horas.

A sinonímia observada entre os segmentos *desfazer/solidão, de cada dia/pelas horas*, apresenta a descontinuidade do eu em relação a si e à desconsideração do seu tempo interior. Essa descontinuidade é compensada pelo que a realidade oferece como significado concreto. À moda de Aracne, há uma incorporação da matéria, expressão que encontra asilo no verbo "condenar", signo corrente como águas que passam subterrâneas por todo o poema, a partir da imagem imperativa, breve, período simples, cena sumária que encontra ecos longínquos e freqüentes na tradição literária na ordem da tecedeira e da linha:

A mulher tece a rede.

Do sumo dessa imagem extrai-se a evolução temática do poema:

A transformação dos fios na larga e macia rede é a parábola do sonho que constrói o lugar do adormecer.

²² Ovídio conta, em suas *Metamorfoses* (1983, p.104), que Aracne provocou a ira da deusa Palas, por se gabar de seus dotes de tecedeira e não reconhecer que fora a deusa que havia lhe transmitido sua arte. Em competição, a mortal tece um belo trabalho tendo como motivo as conquistas amorosas dos deuses. A deusa, enraivecida pela beleza do trabalho, bate-lhe com a lançadeira. Humilhada, Aracne se enforca. Apiedada, Palas concede-lhe a vida, transformando-a em aranha, com um ventre enorme, de onde deixa escapar o fio para tecer, como antes.

Envoltos nas brumas do mito, ser-e-fazer constituem e contam uma *parábola*, instância narrativa que analogicamente aponta para uma realidade superior da existência humana, o *sonho*, quando o corpo, quedo, inerte, manifesta os teatros do eu, *tempo sagrado* que desnuda o sono para revelar-se *prazer* ou *pesadelo*.

Nomeada de muitas formas, *objeto-símbolo*, *rede-abrigo*, *teia encantada*, resultado de um contágio de características abstraídas do contexto cultural,

A rede é a metáfora da sensual indolência.

Verifica-se nesse verso, por um lado, o processo metafórico da aproximação de termos, a comparação implícita dada pelo verbo *ser* no presente do indicativo e a transformação de sentido operada; por outro, o uso do lexema *metáfora* como o núcleo da comparação.

Observando os termos da equação comparada, vemos que expressa uma sinestesia em relação ao elemento comparante. Há uma referência aos sensores num estado de ociosidade, integrados para o relaxamento físico. Substituindo o vocábulo *metáfora* por *imagem*, temos o sentido global da figura. A rede perde a sua materialidade para representar a sensação corpórea, noção que aparece em outros momentos da produção da autora:

*Sentir o perfume das flores das trepadeiras na varanda aberta,
no balanço da rede, mais ainda tomar um
licor de figo no estalo da língua é mais
do que favorecer o desalinho da preguiça
e perambular pelas passagens dos
contentamentos.*

(XVI.GBP)

Nesta terra das mangueiras floridas e dos coronéis de chinelos, a cara lambida do tempo brilhava de cores, impassível aos apelos dos sabiás, donos desses concertos espontâneos da Cuiabá antiga, que invadiam os cantos das nossas preguiças, despertando-nos do exílio do fundo da rede.

("Encantadas gotas de cristais". CPF, p.1)

Assim, nesse tear onde se dispõem os versos, há duas vertentes, numa construção em que ora aparecem alternadas, ora separadas, ora liquefeitas

no interior do mesmo verso. Duas temporalidades humanas diferenciadas, padrões de vivência do tempo que o signo, sob um ponto de vista, traduz como um 'fazer-fazendo', uma horizontalidade, as coisas concebidas segundo sua utilidade, feitas em função do coletivo, anônimas²³, conforme se depreende do qualificativo no verso:

*Laçada por laçada compõe a textura do objeto-símbolo:
A rede-abrigo para um corpo desconhecido (...)*

sob outro aspecto, a negação desse tempo marcado instrumentalmente, a verticalidade dada pelo movimento oscilatório, pendular da rede, a vivência do tempo interior, ambos expressos na sentença:

A redeira é a tecedeira dos sonhos dos homens e do desencanto do tempo.

Ao destecer [d]a vida, a redeira garante a presença da tradição.

Como nos poemas anteriores, há uma matriz imagética que se impõe em "A mulher e o pilão". No conjunto dos versos percebe-se uma regularidade e a criação de efeitos de som que tornam mais densos e decisivos alguns momentos do poema.

*A velha sertaneja bate o pilão no compasso incisivo.
O baque do toco de madeira batendo, soa como um batuque seco de uma
canção sem ressonância.*

A marcação rítmica é dada pelos sons tônicos da camada mórfica, as oclusivas /p b t k / aliteradas e combinadas com os pares assonânticos /ea ae eo/, que iconizam a impressão auditiva da batida ininterrupta, de caráter temporal, permansivo, reproduzida durante "intermináveis dias". Esses cruzamentos fônicos constituem o apoio sensorial representativo do elemento que se destaca na existência do eu, a rotina, a uniformidade, e determinam a velocidade do andamento, anunciada subjetivamente no poema:

²³ O caráter público é o terceiro traço que Heidegger atribui ao intratemporal. In: Nunes, Benedito. "Experiências de tempo (Apud Novaes, 1992, p. 134).

*Seus braços esquálidos sobem e descem com suas mãos e dedos
agarrados ao tronco liso que bate num ritmo de asas cansadas.*

A aliteração do fonema constritivo /s/ alonga a pronúncia de cada lexema em direção ao seguinte, apresentando a lentidão do membro movente, dos *braços esquálidos*. Esse efeito de som se quebra no verso no momento em que se impõe a imagem da verticalidade, *o tronco liso que bate* para ser retomado posteriormente *num ritmo de asas cansadas*, mas o movimento permanece, conforme se verifica pela marcação acentual das sílabas (sublinhadas na citação) mantendo uma quase regularidade. Essa seta vertical aponta para o tempo, modelado, *toco de madeira*, coluna-mestra para a qual se voltam todos os elementos do texto.

A batida no pilão se faz acompanhar, à moda de um solo seguido de instrumento, por uma cantiga, o *Siriri*²⁴

*De seus lábios delicados desliza tão baixinho, uma canção
o siriri - como a impulsionar o esforço de seus braços.*

A locução adverbial que acompanha o verbo deslizar, *tão baixinho*, apresenta a ação menos como entoação ou música cantada e mais como um "escoar", um "quê", uma vontade que se esgueira furtivamente querendo romper algo,

*Sua alegria sedosa e clara é ali a fenda que lhe entreabre o instante do
servir, mesmo sendo ela a impossibilidade de uma ruptura no ossificado
âmago do cotidiano...*

imagem potencializada pelas reticências, única alteração pausal do poema, que realizam o propósito anunciado com redundância pelo substantivo *fenda* e pelo verbo entreabrir, a cisão na rotina não em função do eu, mas a síntese de uma existência vivida em função do outro, e que por isso já traz após si o elemento que implica a contradição, a *impossibilidade*.

²⁴ Luís da Câmara Cascudo registra em seu *Dicionário do folclore brasileiro* (1980) que o *siriri* é, entre outras coisas, uma dança popular em Mato Grosso, muito apreciada. É acompanhada por música e versos cantados, e instrumentos geralmente improvisados. Em pesquisas realizadas, verificamos que é comum as mulheres ficarem repetindo a mesma canção, ininterruptamente, enquanto realizam seus trabalhos.

Nesse quadro disfórico inclui-se uma dupla adjetivação eufórica, *sedosa e clara*, que qualifica a emoção humana, a *alegria*, elemento motivador da *fenda*.

Nesse sentido, a informação que o texto dá e que explica o sentimento positivo se apresenta na forma da cantiga referida. Diante da perda dos atributos físicos

A passagem do tempo extrai-lhe o vigor(...)

e do adormecimento da sensorialidade

Sua expressão é imobilizada pela paciência, que é o lençol que lhe esconde os tremores.

há a necessidade da linguagem simbólica, um reencontro com os próprios temas, com as fantasias, um modo de amenizar a fatalidade das privações, do envelhecimento e da morte. A cantiga então realiza-se como um ritual, uma necessidade de regularizar ritmicamente o trabalho, suavizando o esforço físico, atitude de reaquecimento das forças. Como disse Clarice Lispector, "a minha única salvação é a alegria" (1990, p.98).

Não obstante, no conjunto, batida e canção estabelecem paradoxalmente um diálogo com o silêncio. Um silêncio que vem ecoando dos poemas anteriores - *Os lábios da mulher estão selados ("mc")*, ou *num idioma silencioso, a narrar em suas sutilezas as perigosas tramas ("mr")* e desembocam *no grito mudo*, a palavra dita pelo espaço, traduzida no gesto

Ao agredir os grãos na luta gestual, desabafa um grito mudo encharcado de penitência.

A palavra que não se nomeia, que não se diz como um movimento de atenção à existência, é metaforicamente colocada como uma "canção sem ressonância".

Com esse direcionamento, o que se colocaria como um tom dissonante nessa existência, uma antítese, o peso, (..) *um grito mudo encharcado*

de penitência e a *leveza - sua alegria sedosa e clara*, resvala na compreensão possível que o eu alcança do ser das coisas:

(...) o ritmo das horas lhe desvela o ritmo da decorrência onde se cronifica a imensidão ou a graça do acontecer.

Essa percepção é enunciada nos artifícios do texto. A camada sonora cria, por assim dizer, uma onomatopéia da batida do pilão traduzindo morficamente o ato (versos 1,2,3,12 e 13). O ato é então enfaticamente apresentado como 'passagem', por sinonímia, em *ritmo das horas* e em *ritmo da decorrência*, expressões seguidas pelo advérbio que espacializa a percepção, o *onde*, dado como *imensidão* ou *a graça do acontecer*. A conexão entre os termos é mostrada pelo verbo, núcleo que condensa a significação. O que se mostra como sentido da existência, podendo-se dizer que entre duração e existência não há diferença real, aquilo que se *desvela* é o próprio transcurso, o tempo que se *cronifica*, cristaliza, na circunstância do fazer. O verbo cronificar cumpre o duplo papel, o do seu sentido literal, de *crono-*, tempo, e o sentido assumido no texto, a unidade espaço-tempo, o fôlego, a intensidade e a duração da existência, onde não há o caminho para a individuação, a distinção do coletivo para posterior reintegração dessas forças num todo unitário:

Para ela, talvez, o dia e a noite compõem o ciclo do fôlego do mundo.

Esse verso é a súpula do pensamento poético enunciado na trilogia, a representação externa do tempo.

Não nos passa despercebido contudo que, no caminho da expressão verbal em direção a essa determinação, há o emprego de advérbios de sentido dubitativo, vicinais à certeza:

Possivelmente, o ritmo das horas...

...

Para ela, talvez, ...

Estilisticamente, trata-se da avaliação modalizadora (Martins, 1989, p.191) expressa por esse discurso subjetivo. Não há afirmação nem

*Além das borboletas
 descobri as palavras
 E os signos
 tecidos de gestos
 e sons
 (...)
 (s.t., SF, p.57)*

O poema se abre com duas metáforas, aproximadas pela locução conjuntiva alternativa, que mostram a face contraditória entre o ser e o parecer das coisas.

Apresenta-se uma correspondência posicional entre as palavras. As imagens se compõem de elementos partitivos sinônimos, *pedaços/retalhos*, especificados respectivamente por uma antítese que associa duas representações fundamentais dessa poética, *de silêncio* e *de fogo*, lexemas contidos em versos de 2, 3 e 4 sílabas, obedientes em sua disposição à própria ordem do verso, *aí espalhados pelo espaço*.

A antítese é construída formalmente por um cromatismo acentuado na metáfora 2, através de dois termos, um em sentido figurado, *fogo*, e outro em sentido mais próprio, *cor*, revigorados pelo verbo no indicativo presente, que lhes dá ato de presença, em detrimento do aspecto inercial do advérbio de lugar, o *aí* indicando um *locus* que está próximo ao interlocutor, onde estão depositados os resíduos. Em sua composição as metáforas não apresentam o elemento comparante, somente o metafórico, solicitando do contexto um indicativo para que se possa compreender a representação, no caso, o substantivo abstrato *agonia*, com os semas 'sofrimento', 'amargura' ou 'processo' no sentido de fenômenos vários anunciadores do termo da existência, da morte. Mesmo assim, é por aproximação ao lexema *silêncio* (em oposição à comunicação) que se pode fazer inferências na estrofe 1, pois o lexema *agonia* comporta o sema 'humano', mas também o 'animal' e o 'vegetal'. Desse modo colocado, as imagens trazem duas circunstâncias humanas, que abdicam da contradição para coexistirem no mesmo ser e que vão encontrar eco na estrofe 2.

O poema apresenta um estado de tensão nos seus vários níveis, marcados predominantemente pelo sinal melódico interrogativo, à ausência do qual nenhum outro se coloca. Por esse expediente e pelo excesso de coordenadas a

entoação adquire valor afetivo, impondo ao leitor o arbítrio do estabelecimento das unidades entoacionais (segmentos melódicos que têm a sua parte significativa no sentido total da frase) (Bosi, 1972, p.174), sobretudo da estrofe 2, havendo ligação sintática mais definida na estrofe 1. Nesse caso, consideraremos as seguintes unidades melódicas da segunda estrofe, que pode ganhar sentidos diferentes dependendo dessa divisão:

*Além das borboletas/
descobri as palavras/
E os signos/
tecidos de gestos
e sons
mais as cores/
e os panoramas
rugiam//
tentando apagar
as interrogações/
Quem indaga?/
Quem decifra?/
Será que ainda teremos/
de beber lentamente
o leite /
como rebanhos? /
(s.t., SF, p.57)*

Há uma variação no tom das unidades melódicas, uma que se abre à expectativa, *Além das borboletas...* outra que desfaz a expectativa, *descobri as palavras*, e provoca o abaixamento da voz; numa ordem inversa, há o abaixamento/elevação de voz pela frequência das interrogações. Essas combinações, enriquecidas pelos acentos de intensidade sobre as homorgânicas aliteradas p/b/t/d, determinam uma organização rítmica ao tempo real do poema.

Os elementos utilizados para compor o poema, os recursos artísticos, mostram de certa forma que há uma semelhança entre o processo de edificação da palavra poética e o processo de criação do discurso social revelando, além disso, como a poetisa incorpora a recusa a esse discurso social estabelecido.

Na segunda estrofe, o advérbio *além* declara o posicionamento explícito da poetisa, uma resposta à evocação que rege a primeira estrofe, *Quem pôde...?*, pela descoberta do aspecto figurado da palavra. No *além* revelou-se algo que neste aquém divisa a poesia de motivação clássica, mais para agradar,

das borboletas, este signo remetendo aos semas 'seres aéreos', 'ornamentais', sugerindo o desatrelamento, o descompromisso. Há um processo de elaboração em similitude no plano paradigmático. Revelam-se outras dimensões da palavra conjunta, uma identidade poética: *Descobri as palavras/ e os signos/ tecidos de gestos e sons mais as cores/*. "O discurso da poesia se distingue porque nele as palavras se tornaram gestos", porque "a cada aparição", através das figuras, "as palavras (...) produzem um sentido novo" diz Todorov (1980, p.97)²⁵ buscando na poesia outras características além do discurso versificado. Esses *signos* compõem um quadro que funde elementos sensíveis e idéia, gerando imagens colocadas em relação de equivalência.

A metáfora associa o elemento animal, os lexemas nominais *borboletas*, *rebanhos* e o lexema verbal *rugiam*, ao elemento humano representado pela 'palavra', num processo de zoomorfização, um intertexto com os personagens fabulares o leão e o carneiro. Mostra-se a hierarquia, pelas 'quantidades' mensuráveis de poder e subserviência, através das hipérboles que compõem as imagens */e os panoramas rugiam/*, o verbo com sentido literal 'bramido animal com grau de intensidade elevado' e o substantivo plural, denotando 'amplitude', 'paisagens' determinantes dos sistemas de vida, e a metáfora comparativa */beber lentamente o leite como rebanhos/*, correspondência que determina as relações temporais estabelecidas e que, no conjunto, mostram o estilo exaltado e irônico da poetisa.

Assim, à forma nominal do particípio, *pedaços de silêncio aí espalhados*, chispas perenes e vivas de sofrimento presente (*que estalam*), de aceitação resignada e passiva, e futuro (*será que ainda teremos de*), dimensões permeadas pelo imperfeito e gerúndio, *e os panoramas rugiam// tentando apagar*, sobrepõe-se o que a poesia *pôde apanhar*, a substância láctea, *as interrogações* acerca da falta de liberdade do homem, num percurso existencial do significante *palavra*: constituída e imposta (*quem indaga e decifra*); palavra cassada; palavra in(re)sistente.

²⁵ Nesse sentido fala acerca da influência do pensamento romântico sobre a poesia contemporânea.

A condição de estar no mundo indica uma clivagem, uma distância, porque não compreende só a questão geográfica, mas também o conhecimento, e o próprio dom, *per si*, do *existir*. O homem não é contíguo, mas está *no* mundo, o que é freqüentativo; o "*en* procede de *habitar en* (...)", ser "*un familiar de, frequent[ar] algo*" (Heidegger, 1968, p.66-7), daí as múltiplas formas como se mostra, relacionando-se com seus pares, produzindo algo, cuidando, abandonando, perdendo.

Operando com essa concepção ou, como disse Amado Alonso, "el traqueteo lo da el tren; pero el ritmo, el sentido del objeto material (...), es creado por el viajero" (1986, p.113)²⁶, a poetisa afirma:

*Hóspede do meu tempo
Caminho por entre palavras e fatos
Tropeço por entre gestos e passos
Atravesso corpos e traços*
(*"Hóspede do meu tempo"*, CD, p.22)

*Nosso fardo reduz-se. Tornamo-nos leves. Dançarinos do acontecer.
Viajantes dos momentos.*
(s.t., avulso)

*A Barca aconchega o medo e o olhar do medo.
Nela se acumulam os oprimidos, aflitos pela viagem"*
(*"A anti-poética do medo"*, CD, p.55)

*Homens do meu tempo
passageiros das horas
caminhos de idas ou de vindas?*
(s.t., TS, p.13)

*Podes passar... noite silenciosa!
Com teus braços negros
recolhes minha solidão.*
(...)

*Podes passar... trêmula viajante!
Noite-violeta
com tuas cintilantes gotas cósmicas
teus traços de fogo
teus girassóis errantes
tuas espumas-corredeiras de nuvens
rasgando e devassando o tecido escuro da noturnidade*
(*"Viajante sem rosto"*, CTS, p.37)

²⁶ Em outros termos, os ruídos são produzidos pelo trem, mas o seu significado, o "objeto musical" é criado pelo viajante.

(...)passageiros de um instante imponderável
("Os rostos". CTS, p.15)

A denominação *hóspedes, passageiros* mostra o *instante* como um valor do transitório que se liga diretamente à questão da fugacidade e escassez do tempo.

O *instante*, uma acepção do caráter plástico que o tempo assume, configura-se como forma para ser usado na representação de uma fatia do todo. O instante supera a noção quantitativa e apresenta um aberto de tempo que se revela no espaço comumente conhecido, para o qual confluem o passado e o futuro, e que diferencia o presente no sentido do 'agora', do sentido de presente como 'presença' (Heidegger, 1983, p.63), como o 'permanecer', o 'durar', o 'demorar-se ao encontro de'. É esse 'presentar' no presente que torna possível qualquer dicção sobre o homem, a dicção capitalista, por exemplo, que o entende como "fundos calculáveis".

Desse modo, pode-se apresentar o instante perdido, como em "Anti-passos" (CD, p.8), ou o instante refletido

As vitrines guardavam por breves instantes a sua passagem.

no poema "Os rostos", que estudaremos a seguir, ou o instante fecundador, em "A dança das mãos no fazer das coisas" (CTS, p.13), que veremos na segunda parte deste trabalho:

*Mas, como raízes que tiram a seiva do fundo de cada sentido e do seu
instante para as formas e o fazer das misturas.*

Conforme se depreende dos exemplos, à fatia do tempo corresponde, na composição das situações poéticas, a fatia anatômica, os rostos, as mãos, os pés, ou, em outras palavras, equipara-se um instante do tempo a um 'instante do corpo', uma sinédoque²⁷.

²⁷ A sinédoque representa, em alguns casos, a decomposição dos objetos, ou seja, produz-se por uma dependência entre dois objetos, de modo que a existência de um encontra-se incluída na

O poema "Os rostos" se desenvolve numa cena única, um instantâneo da realidade, o momento do trânsito de sujeitos em frente às vitrines:

Eles nasceram ali na superfície dos espelhos.

expresso por uma metáfora, que não é isolada, mas mantém analogia com outras figuras empregadas nos versos, de modo a conservar a visão surreal²⁸ que encerra.

Na composição da figura, verifica-se que o verbo *nascer* preserva seu núcleo sêmico, "gerar-se" e "exterioridade", recebendo o sentido conotativo com base no adjunto adverbial *na superfície dos espelhos*. O lexema *superfície* é redundante em relação ao verbo pelo sema "exterioridade", e em relação ao substantivo *espelhos*, que compreende o sema "superfície" acrescido de "refletora", sendo referido também como *lisa superfície* e *esfera vítrea*, que enfatizam a redundância. Essa insistência apresenta o processo geratório dos eus nutrido não por elementos integradores que compõem um todo, mas por elementos dissociadores que determinam unicamente a condição de especularidade da relação entre os seres e o seu lugar de origem, as vitrines.

A construção retórica volta-se então para a apresentação dessa relação especular que se dá no movimento de aproximação e recuo do objeto refletor pelo sujeito lírico, os rostos, ambos personificados, recurso de linguagem chamado prosopopéia, verificado na camada verbal:

*Eles nasceram ali...
Rostos irrelevantes que burlam a própria máscara.
Comparavam sua maciez com as rugas (...)
e recuavam de medo...
(...)escondiam de si
mesmos o que refletiam.
(...)
Calados, surgiam e desapareciam.
As vitrines guardavam por breves instantes a sua passagem.
(...)
A vitrine acolhia ali todas elas (...)*

existência de outro, diferentemente da metonímia, que se dá quando entre os dois objetos existe uma relação pela qual eles se correspondem mutuamente (D'Onofrio II, 1995, p.48).

²⁸ Referimo-nos à incoerência interna do verso, a disparidade semântica que abrange termos totalmente heterogêneos no mesmo ato do pensamento, como lembra Jean Cohen (102, p.147).

O movimento de proximidade e afastamento dos rostos, no trajeto *de um extremo ao outro* das vitrines, encontra motivação na sua própria caracterização. Não há relação de paridade mas de hierarquia entre as partes. A apresentação dos rostos é feita pela sua própria negação, *rostos irrelevantes, anônimos, fugazes formas*, cabendo às vitrines "acolher", "guardar" essas "*imagens soltas, trêmulas*".

Em consonância com essa inter-relação, verifica-se uma contextualização²⁹ das figuras nos versos, cujos termos possuem traços significativos includentes, conforme se observa nos versos seguintes:

*Ao passarem, como bolhas rastejantes na lisa superfície,
os rostos buscavam a espessura do nada.*

(...)

*Era o rastro de um caminhante desconhecido que boiava como
um relâmpago na esfera vítrea do momento.*

Nesse fragmento há duas comparações das quais abstraímos os verbos, elemento comum, *passarem*, *boiava* e os comparantes *bolhas*, *relâmpago*; uma metáfora "*Era o rastro*" - aqui o verbo *ser* aparece como intermediário entre a comparação e a metáfora, da qual relevamos o lexema *rastro* que, com os comparantes, possuem o sema nuclear "existência súbita" e "breve" contíguos à antítese "*buscavam a espessura do nada*" e à perífrase metafórica "*na esfera vítrea do momento*".

Numa outra comparação, o comparante aparece desdobrado, em expressões diferenciadas, separadas por hífen:

*Rostos, como fugazes formas de seres inquietos - passageiros
de um instante imponderável,
frio como cera.*

equiparados pela presença do elemento comum *fugazes*, adjetivo que, vindo anteposto, enfatiza o termo a que se refere, mantendo o sentido anterior,

²⁹ Maria Lúcia Pinheiro Sampaio em *Processos retóricos na obra de João Cabral de Melo Neto* (1978) definindo as figuras segundo a orientação do Grupo de Liège (J. Dubois, Edeline, Klinkenberg, Minguet, Pire, Trignon) e Jean Cohen, fala da metáfora que surge em decorrência de outra figura presente no poema, a metáfora contextual, podendo haver entre esta e a figura que lhe

"brevidade", e ampliando-o. Equiparando os lexemas temos *passageiros*, "que não fixa residência", "transitório", e *fugazes*, "fugidio", "que foge com rapidez", "efêmero", "veloz", que indicam uma velocidade impressa nos verbos *deslizam*, *surgiam e desapareciam*, nos adjetivos *rápidas*, *rápido*, *breve*, pouquidade temporal nomeada *momento*, *instante*, *segundo*, a duração da ação, quando os seres se volatizam, isto é, quando há uma neutralização da categoria "material" do lexema *rostos*.

É importante assinalar que esse enleado, muito ao gosto da autora, artifício empregado com alguma freqüência, é um modo de recuperar, pela palavra, a fugacidade do tempo.

Marca-se assim, o sujeito lírico, por um caráter de temporalidade. Mas como se dá essa representação do tempo no poema, além do que este traz como o instante do reflexo? O reflexo do instante.

"Cabem no instante todas as medidas e desmedidas", diz George Poulet (71, p.128). Encerrado em si mesmo, um reflexo, um *flash*, um disparo, período extremamente reduzido, esse instante discursivo revela um estar-no-mundo.

Há um caráter historial nos versos,

*Rostos irrelevantes que burlam a própria máscara.
Comparavam sua maciez com as rugas e caretas espantadas
e recuavam de medo...*

(...)

*Eram belos, comuns, deformados: os rostos escondiam de si
mesmos o que refletiam.*

a apresentação de uma existência interior e pessoal.

As comparações, antíteses, propiciaram uma redução do sentido figurado da mensagem, reestruturando a metáfora inicial.

A semelhança dos semas virtuais, a sua superposição, auxiliam na manutenção da ilusão, obediente à origem estabelecida, de *superfície* ou, numa anominação, de superficialidade:

deu origem relação de similaridade, contigüidade ou inclusão. No poema essa interdependência ocorre de modo generalizado.

Impossível apoderar-se dessas imagens soltas, trêmulas.

conceito abstrato materializado sinteticamente como *máscara*, algo instalado no sujeito lírico, que não é ele mesmo, mas um envoltório, um encobrimento:

Rostos irrelevantes que burlam a própria máscara.

Esse outro "eu" que se instaura, como a planta parasita que vai sugando os nutrientes de sua receptora, a gameleira que envolve o buriti até tomá-lo por completo, provoca um insulamento do homem de si mesmo, dirimindo-lhe os seus desejos e suas possibilidades existenciais.

As relações criadas no poema se alicerçam numa recusa em vários níveis: na nomeação do indivíduo; no ato de aproximação/afastamento, refletir/esconder, acolher/escapar, circunstância-tempo não realizada espontaneamente por afeto ou solidariedade, ao contrário, é *frio como cera, espess[ura]o* como o *nada*. Uma situação de violação que se reproduz indefinidamente:

Eram ali tantos Eus que sumiam no abismo da paisagem.

e não há como mudá-la, dar sentido ao corpo, que é *bolha, relâmpago*, efêmero e dissoluto.

Esta recusa se faz na direção dos significados impostos pelo social ao indivíduo, uma dialética entre signo e conjuntura, trânsito que a metáfora, característica fundamental da linguagem poética, cumpre realizar.

Os lexemas que supõem brevidade, período ínfimo, designam uma permanência. Permanência como uma presença, uma "propriedade" (Heidegger, 1983, p.282) do ser, como o "constante permanecer que se endereça ao homem (...)", e que por isso "presenta o ausentar à moda do que foi e do vir-aonosso-encontro". "Esse tempo já alcançou o homem enquanto tal, de tal maneira que ele só pode ser homem enquanto está colocado no tríplice alcançar" do presente, passado e futuro (Heidegger, 1983, p.264). Nessa perspectiva de, por assim dizer, 'copertença' e 'codeterminação' temporal, visualizamos os versos:

*Calados, surgiam e desapareciam. Rostos sem nome, apenas
despossuíam o instante.*

*(...)
Rostos fugazes de ninguém.*

Se o homem, lotado no mundo, não é capaz de 'tornar-se o si mesmo', então a recusa se faz nos limites da dessubstancialidade, da desmaterialização. O homem já não é o homem. O 'tornar-se o si mesmo' é um modo de pensamento sobre a própria condição, a própria finitude. Ser-pensamento, ser-pensar, ser-homem, essa relação faz essencialmente parte da questão do ser (Heidegger, 1983, p.280).

O título *anti-passos* compõe-se de três elementos - o prefixo 'anti', 'ação contrária', o radical 'pass-' e o morfema gramatical '-os', que, como em "Os rostos", apontam para uma não-existência, ou seja, o que se apresenta dos rostos são os não-rostos, os reflexos e dos passos, os anti-passos. Para atingir essa condição de nulidade, os vários níveis de trabalho com a palavra confluem na expressão de um estado de desprovimento:

*o andar
o passo compasso
dos pés sem sapatos*

Focaliza-se o ato pela substantivação do verbo de ação. A inicial minúscula indica que o processo não começou ali, mas que persiste de um momento anterior, não uma anterioridade longínqua ao sujeito, como na tradição edificada pelos poemas do item 1, mas pertinente àquela existência, o 'passo-compasso', justaposição da preposição + substantivo, a repetição de um movimento ou, no sentido adjetivo, o passo 'compassado', regulado com simetria e frequência. O que se mostra é cada passo compondo a geografia de um instante e, na somatória dos instantes, sucessividade temporal, o movimento mecânico, aspecto do real não ilusório ou de superfície, mas valorizado como revelador de uma subjetividade específica. O 'andar' compõe-se por um sentido físico, dado pelos substantivos de mesmo campo semântico - *rota, seqüência, jornada*, e metafísico

- *fim, meta, possibilidade* ou o que se move pela iniciativa da vontade. Tais elementos são marcados por uma negatividade extremada através da preposição *sem* e da conjunção *nem*:

os pés sem sapatos e vazios sem nenhum sentido sem sentido
 (...) *sem refúgio algum nem fim*
 de meta nem possibilidade (...)
 numa seqüência incerta (...)

A reiteração do lexema *sentido* sintetiza a realidade expressa. Na primeira acepção, desprovido de lógica; na segunda, desprovido de direção, a automação do movimento realizado ininterruptamente e mostrado no fraseado contínuo, sem pontuação, com o uso de duas figuras de sintaxe, o hipérbato, a quebra da estrutura sintática da frase na organização do verso:

(...) *um outro dia mais despido ainda de*
 sapatos (...) (versos 10-11)
 (...) *impedir que o vidro lhe chegue até a*
 alma (verso 16-17)

com um caso de segmentação da palavra:

(...) *arras-*
 tando (...) (versos 17-18)

que promove os encadeamentos entre um verso e outro.

Essa disposição de elementos cria um efeito de circularidade que possibilita uma leitura continuada, quase que de um só fôlego, apresentando o poema como um 'jorro', adirecional, labiríntico. Acentua-se a significação que o termo sugere, de rastejamento espaço-temporal no processo de desqualificação do ser, o ato de andar, que só encontra justificativa no próprio ato e cujo elo frágil entre o sentido e o não-sentido é o contato entre os pés e o chão.

O poema é predominantemente nominal. Os nomes apresentam-se em sua maioria agrupados por uma ordem, o 'com' e o 'sem', a exemplo do quiasma estabelecido nos versos 6 e 7:

de pés sem sapatos refletindo (...)

os sapatos sem pés (...)

o sujeito e as *lojas/vitrines*; o material e o imaterial - a *poeira* (como um revestimento, espécie de camada epitelial sob a qual se esconderia a pele), *pele*, *carne*, *artérias*, *sangue*, *ossos*, *alma*; *vidro* e *sangue*; *ruas* e *refúgio*, *proteção*.

Esse agrupamento indica uma insistência em querer transcender os limites da expressão, insuficiente para expressar a imagem de esfacelamento do ser. A insistência apresenta, metalingüisticamente, essa impossibilidade. Em termos estilísticos, trata-se da tendência de expansão dos sintagmas através da gradação, a repetição de palavras com o acréscimo ou diminuição de semas.

Também os verbos apresentam-se nas formas nominais de gerúndio e particípio, à exceção do verbo *ter*, flexionado no presente do indicativo, no 26º verso. Tais formas não apresentam, *per si*, nem tempo nem modo de ação, informações dadas pelo contexto, mas a ação em curso e, consoante a orientação gramatical, deve-se realizar em função da ação indicada na oração principal. Ocorre que, no poema, não há nenhum outro verbo, nenhuma outra oração a que as formas do gerúndio estejam relacionadas, natureza não conclusa que propicia e idéia de seqüenciamento, de progressão continuada.

Observa-se que a falta de motivação do *andar* está em consonância com a disposição dos versos, feita sob um certo controle. Há um alinhamento em movimento crescente. O 1º verso é composto por duas sílabas, o 2º e o 3º por cinco, o quarto por dez, e assim por diante em assimetria, gradativamente em versos longos culminando no 9º, com 23 sílabas; a partir daí há uma redução métrica até o 29º, monossilábico, plano visual que, ampliado e reduzido, desenha-se como uma seta em cuja extremidade encontra-se a palavra *proteção*. Ambas, seta e palavra, são elementos que se afirmam antiteticamente como ausência no contexto do poema.

Assim conformado, o poema apresenta-se como uma extensa frase polissindética, emprego intensificado de conectivos entre seus membros, mediante a ausência de signos pausais e da qual é possível distinguir alguns momentos precisos, que compõem uma unidade de pensamento.

O primeiro membro compõe-se pelo verso 1. É a visualização do ato com todas as suas implicações. Figurando como verso semanticamente completo, pressupõe pausa mais longa.

O segundo membro, do verso 2 à primeira pausa virtual (marcada pela barra vertical) que se estabelece no verso 11:

*o passo compasso
(...)
numa seqüência incerta de um outro dia mais despido ainda de
sapatos / tendo os pés machucados rasgados/ pelos vidros*

que contém a apresentação sinedóquica do sujeito da instância lírica (*pés sem sapatos*), o itinerário (*ruas*), a contemplação especular das vitrines (*os sapatos sem pés refletindo os pés sem sapatos*).

Há, nesse caso, dois princípios básicos. Um, de 'junção'. Pelo visual o eu se introduz no espaço sacralizado que as vitrines criam, expondo o objeto à contemplação, protegido do acesso. O resguardo garante o distanciamento, o segundo princípio, a 'divisão'. O objeto se mantém no campo da visualidade, imaterializado, a não-posse, a carência. Esse fator determina o estado de virtualidade em que se coloca o eu, de nudez espaço-temporal - *pés despidos de rotas e um outro dia mais despido ainda*. Mais, ainda.

O terceiro membro se coloca da primeira pausa virtual do verso 11 à primeira pausa do verso 20. Representa-se a emoção do eu que não foi expressa no instante da contemplação. O vidro, material correlato das vitrines, que penetra na carne e vai até a alma.

O quarto, da conjunção aditiva do verso 20 ao último verso. Há uma reiteração do sujeito oponente que ganha proporções maiores, pluralizando-se:

*(...) e todos
os sapatos sem
pés da loja*

e sofrendo um processo de antropomorfização:

*rindo do
coitado*

O jogo dialógico que se estabelece, de presença e ausência, ganha uma frequência fono-rítmica que o intensifica com os arranjos articulatórios assonânticos com arredondamento total /a-u/ presentes em todo o poema, por exemplo em *passo, compasso, pisando* e parcial /i-u/, em *refúgio, despido, vidro* etc, e a expressiva aliteração do /p/ bilabial surdo, que ganha valor qualitativo³⁰ como fonema-chave com ocorrência nos signos mais intensos - *pés, sapatos, passos, pisando, despido, pele, poeira, proteção, possibilidades* e algumas coliteraões /p-t/ e /t-d/ em *sapato, sentido, refletido* etc. O predomínio das oclusivas contribuem para o tom de implacabilidade e dureza do poema.

Consoante a sugestão da imagem criada a partir das proporções semântica, sonora e gráfica das palavras, o andamento da leitura se dá na ordem do *andar*, que pressupõe contenção e não aceleração. Registra-se uma alteração em decorrência do alongamento do verso, de maneira que de moderado o andamento vai diminuindo até alcançar o verso mais longo, a partir de onde retorna ao movimento inicial, em obediência ao perfil do poema. Nesse sentido, a imagem que se tem é de uma espiral, de superposição de círculos conectados, sem que haja uma cisão, uma saída para o sujeito.

Prevalece, no jogo, a falta. O eu não empreende um busca porque não há o que buscar. O contínuo espaço vazio é como um *útero vazio desabrochado e irrompido de dentro de um tempo estéril*. Mas, se houve a perda do sentido das coisas, o corpo, *apêndice dos pés* e da *incerteza*, continua fazendo uma leitura, como um cérebro que mantém a sensação de presença de um

³⁰ Como um exercício da disciplina da pós-graduação "A fonoestilística da poesia brasileira", 1º semestre/97, UNESP/IBILCE, ministrada pelo Prof. Dr. Rogério Elpídio Chociay, fizemos um levantamento da substância fônica deste poema para verificar a ocorrência de arranjos sonoros, tipo de trabalho não periódico com os sons, com as consoantes, no seu modo de articulação (homorgânicas oclusivas e constritivas), aliterações (mesma consoante em séries variáveis) e coliteraões (na série homorgânica, esquemas que ora se repetem, ora se diferenciam) e com as vogais, no grau de abertura na emissão (abertas, mediais, fechadas) e assonâncias (vogais em séries variáveis). Para analisar os procedimentos estilísticos a partir das estatísticas, utilizamos o quadro estabelecido por O. Sangiorgi em sua tese de doutorado *Aspectos quantitativos e formais do sistema fonológico da língua portuguesa contemporânea no Brasil*, São Paulo: USP, 1972, em que estabelece, matematicamente, uma relação dos sons mais frequentes da fala em português. No caso de os fonemas não se enquadrarem nessa relação, é preciso verificar a sua intencionalidade ao reincidir consoantes ou vogais não comuns à língua. Dos dados abstraídos, notou-se o predomínio das oclusivas sobre as constritivas, com a presença do /p/ aliterante, fator que deixa de ser quantitativo para ser qualitativo, pois tal consoante deveria figurar em 14º lugar na ordem de aparecimento na fala. Os demais efeitos estilísticos foram citados na análise.

membro mutilado: é preciso cunhar a existência com algum endosso. *Rotas fugazes*³¹. Tempo fugaz.

É nas relações, dizem os versos, de distinção entre o tempo, veículo condutor, e o homem, o elemento conduzido que se visibilizam os caracteres de continuidade, de ligação entre as partes homem e mundo.

O interlúdio é o abismo espaço-temporal aberto sintaticamente pela locução adverbial *por entre* e a conjunção aditiva *e* nos seguintes versos, expressão do direcionamento arbitrário que o homem dá ao signo através da normas sociais convenientes aos regimes, às ditaduras, ao colonialismo, à tecnocracia:

*Na carne do acontecer
traçamos nossos sinais
(...)*

*Quando será
que amanhecerá
em nossa boca
o cântico da alegria?
e a linguagem
que nos unirá?*

(...)

*Até onde
meu corpo será
meu corpo
por entre o palco
e o ato do viver?
(S.t.,TS, p.7)*

Esse eu é a expressão de uma consciência do existir em que está latente um sentimento de finitude. O tempo verbal referenda um passado, o que até ali acumulou de vivência o eu, e um futuro como uma abertura, possibilidade de assumpção da própria temporalidade de modo a atribuir um sentido ao ser, diante das coisas às quais não compreende. Tal projeção não ocorre isoladamente, mas nas relações comunitárias sobre as quais se debruça, configuradas no poema pelo uso da 1ª pessoa do plural, não como um ser acabado, mas em constante estado de autoprodução.

³¹ Fragmentos do poema "Andarilho das rotas fugazes" (CTS, p.26).

Porém, o vácuo assinala outra alternativa, a de evadir-se no cotidiano, olvidando uma dimensão mais profunda, que resulta nessa metáfora, uma das mais agudas da autora:

*Que te foi negado
A cara
(tara)
Que te esculpiram
Máscara
Ilha de carne
Metáfora residual
Dos Silêncios
(s.t., TS, p.15)*

Ambas, a renúncia ou a tomada de consciência, incidem num tema que permeia a obra, o olhar, com função existencial, maneira de tornar mais leve o peso do viver. O conhecimento das coisas para a desintegração da sua opacidade.

Nesse sentido a poesia de Marilza não descansa o/do ser. Está em permanente tensão, atrelada aos conflitos que a civilização apresenta, às existências fáticas que dão conta "do tempo sem compreender existencialmente a temporalidade" (Heidegger, 1968, p.436), realidade de onde elege elementos que cooperam com sua expressão que ora remetem ao signo consciente de si mesmo, ora a uma profusão de imagens descortinadoras da tragicidade humana, do sentimento de distância solidificado.

Sentindo que a vida tem seu valor cada vez mais reduzido, faz da morte, moral, física, ou em estado agonizante, uma presença invariável em seus poemas, que vão ganhando tons cada vez mais fortes à medida que a poetisa transcende as fronteiras do eu e se coloca na esfera do 'outro' como um co-participante desse mundo em conflito, do absurdo das relações humanas. Verifica-se que há nessas construções, não obstante o propósito e uma lógica que percorre os versos, uma nota de surrealismo, do ponto de vista da associação dos elementos componentes das imagens, que mostra um adentramento mais extremado no real, "uma consciência cada vez mais clara e ao mesmo tempo cada vez mais apaixonada do mundo sensível" (Breton apud Nadeau, 1985, p.9), como

a objetivação do elemento imaginário pela cor, um vetor na receita do verso "e os signos / tecidos de gestos e os sons mais as cores".

Essa tendência de estilo da autora é dada, por exemplo, no poema "Faca de sol" (CTS, p.7):

*Faca de sol
afiada
em luz
atravessa
a garganta da manhã
expõe
a hemorragia das cores
violenta em dores
sonho
e parto do real.*

*Faca de sol
Retalha
A carne do dia
O ventre
da Agonia
Sobre o instante
da injustiça
Face desnuda
do habitual
Denso recado
do imoral.*

*Faca de sol
Corta
Recorta
o espaço
Estilhaço do brilho
Percorre
o corpo sem vida
do lavrador
posseiro exilado
da vida...*

A materialidade das imagens, criadas com os substantivos concretos *garganta*, *parto*, *carne*, *dia*, *ventre*, e articuladas por verbos que sugerem ação 'belicosa', *atravessa*, *retalha*, *corta*, *recorta*, *estilhaça*, dão um tom carregado ao poema.

Todos esses elementos garantem a mecânica da metáfora nuclear *faca de sol*. Na composição, o instrumento *faca* perde os semas 'concreto', 'dimensão limitada' e recebe outras características pelo verso *afiada em luz*,

'abstrato', 'concentrado de energia', 'dimensão ilimitada', resultando num composto denso de algo que alcança, abre e ilumina, um sentido ambíguo de penetração.

Reitera-se essa metáfora nas três estrofes que compõem o poema, num crescendo que tangencia o tempo, a circunstância e o ser. É um direcionamento intencional no curso do conteúdo das imagens para o que prevê o termo do poema no trânsito que detona o 'corte' desde o início, da personificação *atravessa a garganta da manhã* e o *ventre da agonia*, aos eufemismos redundantes *estilhaço do brilho*, *corpo sem vida* e *exilado da vida*.

Diz Adélia Bezerra de Menezes (1995, p.76) que "a imaginação deseja escavar a matéria, explorá-la", uma demonstração de "agressividade [que] não é só fruto de uma vontade destruidora, mas uma solicitação da profundidade do objeto". Nesse sentido, considera-se a analogia edificada com os substantivos *sol* e *vida* humana, expedientes quase que estruturais da obra cuiabana, ligados pelo sentido denotativo, o primeiro em relação ao segundo, de 'luminosidade revigorante dos organismos'. Essa relação é alterada por outra que mantém a 'luminosidade', mas aquela capaz de revelar o estado inorgânico do corpo. Com a função emancipadora da lâmina, pelo corte provoca a *hemorragia* e mostra o que há no dentro desse, a *face desnuda do habitual*. Separa-se o que precisa ser recuperado num outro plano. Por um lado, a questão sócio-política freqüente no extenso chão mato-grossense, a luta pela posse da terra, a ganância desmedida, a violência e o perecimento humano, por outro, cortar para remontar significamente uma realidade crua, incursionada em razões ilógicas para que, pelo signo, não se perca a capacidade de olhar criticamente a realidade.

Do emaranhado de situações, da sucessão das épocas que vão promovendo "encobrimentos" no destino do homem, corroendo a sua humanidade, a poetisa volta sua atenção para um aspecto crucial da modernidade, o modo como se tem pautado as relações sociais, sob a égide da velocidade, da imagem, da antecipação, por exemplo em "Passageiro" (TS, p.14):

*Escuto as horas que gritam o amanhã.
Atravesso experiências velozmente para tocar nas ocorrências vindouras.
Eu te conheço provisoriamente porque preciso viajar em breve.*

O modo como se articulam os versos, quase uma prosa poética, a sua extensão e pouca agilidade pelo emprego de muitas palavras polissílabas e períodos subordinados, não evidenciam a temática da aceleração. O que se evidencia é o artificialismo da situação do eu que não vive o próprio ritmo, mas um ritmo exterior parasitário, que se acopla a ele e direciona sua existência. Uma "substituição da velocidade metabólica pela velocidade tecnológica [que] se converte em valor supremo, tornando necessário o investimento contínuo nas próteses de deslocamento e nas máquinas de visão, (...) a energia cinética de corpos automotivos cada vez mais sofisticados e (...) a transferência do olhar por meio dos dispositivos eletrônicos"³². O encadeamento dos signos adquire significação própria contendo marcas temporais do 'agora' e do 'a seguir' na mesma frase, divididos respectivamente em oração principal e oração adverbial causal, ou seja, a ação apresentada pelo verbo e sua consequência imediata.

O predomínio da forma verbal do indicativo presente em detrimento da ocorrência do tempo futuro (dado por outros tempos verbais auxiliado por adjetivos e advérbios) é um modo de afirmar a virtualidade presente, ou negar a sua realidade, considerando a presença da conjunção causal, *corro para* (que), *te conheço provisoriamente porque preciso...*, que não indicam um "presentar", um reter-se a/em si mesmo em função de uma melhoria e manutenção do bem estar interior, mas uma atitude sempre propedêutica, onipotente, que só encontra repouso na conquista seguinte e assim por diante. Verifica-se aqui o final histórico das querelas entre o velho e o novo para que, ato contínuo, "o novo [seja] substituído pelo mais novo" (Heidegger, 1983, p.74). A reiteração desse modelo sintático apresenta uma produtividade. A constância na transição ininterrupta mostra que este fenômeno é propriamente o que há de permanente no plano semântico. Isso implica em dizer que a constância do transitório reside no fato de manter-se transitório. Um paradoxo. Veja-se nos versos que seguem:

³² No artigo "A literatura e o fim do real" (Revista *Ipotesi* (2),1999, p.74), Fernando Fiorese Furtado analisa as possibilidades da literatura, palavra que necessita de tempo para reflexão, diante do império da velocidade e da imagem, que reduz o signo ao mínimo necessário, e mesmo o exclui, de modo a ganhar tempo na apreensão das intenções do que se quer veicular, o que não coloca em prejuízo o desempenho da massa.

*A nova síntese da experimentação antecipada controla a minha vida.
Posso dessensibilizar meu ser para concorrer com o próximo campeão da
resistência espacial.*

Alteraram-se as noções convencionais do tempo e das distâncias, graças ao cálculo do tempo que os corpos levam para se deslocar de um ponto a outro, reduzindo cada vez mais as unidades de tempo, da hora para o minuto, o segundo, o décimo de segundo... ao nanosegundo. Para o ser humano, isso significou uma outra temporalidade, a do sobre-ser, o sujeito onipresente, ocupando espaços cada vez mais amplos, com um 'domínio' sobre os seus sentidos materiais, *dessensibiliza[do]*, pela tecnologia e pela *provisor[iedade]* das relações, desagregado, porque estando em todos os lugares não lhe resta lugar nenhum, nem para si, nem para o desfrute dos prazeres e do convívio. "O espaço não está mais na geografia - mas na eletrônica. A unidade está nos terminais" (Vírilio apud Furtado, 1999, p.75). Além disso, a visão global, com a sua multiplicidade de componentes, detona com a visão integradora da realidade, carecendo de referencial orientador da direção dos movimentos, do equilíbrio e da estabilidade necessários à vida.

O movimento ocupa um lugar fundamental na obra da autora. É dado como uma categoria do poético. Sua representação é sempre um índice de felicidade/infelicidade dos seres. Em algumas instâncias, como vimos, o movimento é só 'mudança de lugar'³³ e o universo sensível é apenas uma face, a aparente, manifestação fenomênica, e por isso remete a um outro conceito de aparência, a do ocultamento de uma realidade. Em outra situação, o movimento é 'quantitativo', aumento/diminuição, o que pode significar, no caso da aceleração, uma solvência dos elementos rotacionados, a perda de suas características para uma fusão geral, como mostrou o poema, movimento de destruição do ser. A redução da velocidade então, é o caminho de volta, a revivescência das suas peculiaridades.

³³ Essa referência é filosófica e remonta ao pensamento grego em seus primórdios. Os gregos tiveram que superar o fosso do conhecimento que a tradição e o mito compunham para especular sobre o sentido das coisas que estavam à sua volta, a partir do que lhes assombrava: o movimento. Porque, pensavam, se algo que era deixa de ser, resulta daqui que a mesma coisa é ou não é. A multiplicidade e a contradição penetram no ser das coisas. Fizemos menção à definição dos pré-socráticos acerca do 'movimento': 'movimento local' (mudança de lugar); 'movimento quantitativo' (aumento e diminuição); 'movimento qualitativo' (alteração); 'movimento substancial' (geração e corrupção). In: Marías, Julián (s.d., p.34).

E é esse aspecto que propomos aqui como trânsito para a segunda parte deste trabalho, através de um poema que tensiona velocidade/aceleração e desaceleração, uma outra chamada para o *silêncio*, que resvala diretamente na mudança do cenário, do urbano para o natural, tomada dupla e contrastante em quadros bem definidos, os ângulos para os quais se direciona o eu lírico, instalado em focos de visão diferenciados: o do motorista, o do sertanejo e o da natureza.

O poema XXX do livro *Gosto de bocaiúva com picumã* traz um procedimento comum nas estrofes, e também nos demais poemas do livro, que é o alongamento do verso inicial, que começa sempre na linha do parágrafo, como um caráter de continuidade ao que se propôs em cada página - a expressão da natureza, um encadeamento das coisas da qual a autora faz parte, conhece e descreve, integrada às sensações do eu. É daí que expressando um si-mesmo ou visualizando outros eus, saliente-se um nível reflexivo nos textos. Observa-se que a figura do *motorista*, *andarilho motorizado* é uma versão moderna do *andarilho das pernas* (v. "Antipassos"), aparecendo ambos no poema VI do mesmo livro. Nessa vizinhança, há uma preterição do primeiro, em imagens similares às do poema que vamos apresentar, *"esse outro (...)/ emigra prá todos os lados que levam/ a lugar nenhum, a não ser a hospedagem imate-/rial da pressa"*.

O poema se inicia com um discurso direto, assertiva metafórica que contém uma definição de ser e que é desenvolvida na estrofe:

"Meu assento é o movimento, dona. Moro na velocidade"...

Em consonância com esta figura, os versos vão 'coisificando' a velocidade, dando-lhe um caráter de solidez num universo onde tudo o mais se gaseifica, pela redundância de recursos empregados, elementos cumulativos como a seleção lexical, *movimento*, *velocidade*, *deslocamento*, *correndo*, intensificados por adjetivos como *incessante*, *apressada*, organizados sintaticamente em períodos compostos, em versos encavalgados. Sobretudo, pelo uso do gerúndio que dá mobilidade à cena.

Há uma modalidade de visualidade num plano horizontal³⁴, em ângulo limitado, uma janela de caminhão, que determina o limite de abertura do eu para o mundo. Essa interação não se faz pelo ser na sua totalidade, sequer pelo corpo, conduzido pela máquina, que conduz, mas restringe-se à superfície do *olhar*, circunstância da qual se abstrai o binômio *olhar-viajante*, o que passa de um ponto a outro, associando as imagens sem se fixar nelas, numa apreensão automática das coisas:

(...). *Através de
seu olhar-viajante na janela do possante cami-
nhão - os lugares, pessoas, cenas, objetos -
que vão sempre correndo para trás, numa apres-
sada marcha-ré - (..)*

O recurso da prosopopéia aplicado ao campo de visão, apresenta uma inversão no seu deslocamento. A velocidade, que sugere sentido e direção, implica a impressão sensorial do deslocamento simultâneo e contrário dos corpos que

- *vão se tornando riscos, tra-
ços, manchas - tudo sendo reesculpido pela ve-
locidade - esse desmanchamento de formas.*

Da perspectiva do *olhar*, do que ele vê, define-se um novo contorno da paisagem, a metáfora da velocidade. Há uma diluição da realidade da matéria. O material informe edifica uma temporalidade e espacialidade virtuais, que converge com a metáfora do primeiro verso, a identidade da erradicação.

No extremo oposto da aceleração, coloca-se então uma outra modalidade de percepção que se estende na amplitude do espaço horizontal e vertical:

*No caminhar manso do sertanejo se apreende seu ritmo tão cheio
de cuidados. Seu olhar atento vai colhendo
do ambiente os sinais de uma linguagem que
só ele entende: o canto do bacurau, a corrida
da saracura, o rastro da canguçu, o movimen-
to da sucuri no taquaral, o piado da
alma-de-gato, os pulos dos macacos sauí-
m pelos galhos e cipós e até o chamado
de longe da sêa Ritóca prá hora do café.*

³⁴ Aproveitamos aqui a distinção que Henri Bergson faz sobre dois tipos de reconhecimento, o automático e o atento (Deleuze, 1990, p. 59).

A enumeração farta e pormenorizada, os artigos que introduzem a imagem acústica da natureza, apresentam uma interação sinestésica do eu com o ambiente, *o olhar atento* que, absorvendo de cada ente a sua realidade peculiar, o seu ritual, é capaz de reconhecê-los à proximidade. Cria-se a linguagem do discernimento e da presença, porque há uma interação anímica entre as partes, pautada na com-vivência espontânea e íntegra, sem interferência.

A justaposição dessas duas circunstâncias permitem um terceiro quadro:

*Bem do lado do córrego do Bambá, uma flor-sem-nome enfeitava
bem quietinha o sossego da existência.*

Nessa *existência* lírica que inunda, a natureza ganha função de plenitude, de cumprir aquilo que lhe cabe, de realizar o seu mister. O anonimato, *flor-sem-nome*, o diminutivo modal redundante seguido do lexema *sossego*, revestidos de atributos humanos, edificam uma imagem de aparência frágil e quase indefinível do ente *flor*, mas que é impositiva e resistente e, no conjunto com as demais manifestações no poema, mostram o forte posicionamento do ambiente em relação aos eus. A forma verbal durativa, o imperfeito "enfeitava" indica a permanência de uma situação que enfeixa outras.

O sema 'silêncio' derivado da locução *bem quietinha* faz oposição ao sentido conotativo de *rebanhos*, *faca de sol* e outras metáforas colocadas anteriormente, porque não se trata de opressão, mas de um movimento interior do que está gerindo a própria energia para dar de si ao mundo, ao tempo que absorve substâncias deste para nutrir-se.

A poetisa realiza essa passagem. A ocorrência constante do tema da morte mostra que é a consciência da nossa mortalidade que pode nos mostrar o lado verdadeiro da vida. Perante a miséria da vida, da sociedade privada de seus valores essenciais, do permanente estado de mutação, da voz mutilada, *paisagem árida*, *[o] desfolhamento de uma era*, *inaugurando os novos desertos - fora e dentro de cada ser-personagem*, realidade que já não pode mais servir de substância, coloca-se esse outro parâmetro, o da consciência do tempo que flui na quietude da natureza, uma mensagem, dizem os versos, *do cerrado [que] manda o seu recado em meio ao canto*

*das seriemas. Elas ficam lá do outro lado da cor da planície*³⁵. O outro lado é o rumo que toma essa poética, que não perde a crença, por isso interroga mais que afirma; que nega o impersonalismo ao mapeá-lo em terrenos diversos. O dístico que encerra o poema promove uma "reinauguração"³⁶ do humano, a projeção originária de suas possibilidades (Heidegger, 1983, p. x).

É essa proposta que será trazida na próxima etapa desse trabalho.

³⁵ Ambos os fragmentos foram retirados de **GBP**, repectivamete texto XXI e III.

³⁶ Esse termo foi utilizado por Nelly Novaes Coelho (1993, p.59), para dizer que esta é uma característica fundamental da poesia contemporânea, uma "necessidade de reiniciar o humano, buscando-o no "agudo cerne do silêncio" e, em seguida, nomeando-o ainda informe".

CAPÍTULO II - O TEMPO INTERIOR

Esta segunda parte reservamos àqueles poemas em que a poetisa contempla a própria afetividade na observância à temporalidade interior, aos seus conflitos e emoções que refletem a sociedade descrita, fragmentada e fragmentária. O sujeito da instância lírica apresenta então um distanciamento de si mesmo por ação dessas forças exteriores, encetando uma busca de unidade, que se dá em muitas direções. Para melhor abarcá-las subdividimos o capítulo em temas gerais.

I. O TEMA DA MEMÓRIA

O ser se flagra isolado. A intercomunicação humana se destitui de sentido:

*Eu e meus vizinhos...
íolos do receio incomunicável
e da linguagem embalsamada
do tempo da solidão...*
("Em tempo de distância". MG, p. 42)

Então, o eu deixa de participar das situações, das coisas, para observá-las, o que determina uma duração interna. Essa tentativa do pensamento desvia-o do rumo dos acontecimentos, as vivências internas interferindo na concepção cronológico-espacial, e o conduz para além da permanência das coisas, ao lado da memória e das suas modificações próprias, temporalidade circular em que o eu divisa o que pensa e os momentos anteriores que construíram a subjetividade atual.

Essa é uma assertiva de Bergson (1990, p.187), para quem a memória capta "numa intuição única, momentos múltiplos de duração, liberando-nos do ritmo da necessidade". Sua função *a priori* é "evocar as percepções passadas análogas a uma percepção presente" à qual se integra o "conceito de afetividade". A evocação é o resultado da própria realidade mental ou ontológica, um instante passado trazido à superfície no momento em que o sentimento aflora

pela percepção de algo cuja presença física evoca uma presença anterior. As sensações daí derivadas, "que não são o material com que a imagem é projetada", aparecerão como "a impureza que se mistura à imagem", "aquilo que projetamos do nosso corpo em todos os outros" (Bergson, 1990, p.193).

É dessa forma que se dá o pretérito representado pela literatura, que contém também um acréscimo de elementos alheios à experiência. Para Susanne Langer (1980, p.276), assim "como nossas apreensões do espaço, do tempo e das forças que nos controlam, nosso senso de passado deriva de lembranças misturadas com elementos estranhos, suposições e especulações, que apresentam a vida como uma sucessão de eventos, mais do que como uma ação progressiva única". Pode-se dizer que o sentimento de ausência imprime no espírito uma nova feição e a incorpora à imagem passada. Uma 'ausência assimilada', como disse Drummond (1973) no poema "Ausência":

*Ausência é um estar em mim.
E sinto-a tão pegada, aconchegada nos meus braços
Que rio e danço e invento exclamações alegres.
Porque a ausência, esta ausência assimilada,
ninguém a rouba mais de mim.*

Nessas condições, interessa não só o momento do passado, mas outra coisa que surge pela linguagem, o discurso se erguendo como outra realidade, em estrutura possuidora de forte motivação nas suas relações espaço-temporais, "a matéria fonética moldada para pictoricamente extrair o caráter sensível da coisa": "o tempo da figura (...); o tempo da expressão sonora e ritmada, tempo corporal do *pathos*"³⁷ (Bosi, 1977, p.137).

Na poesia em estudo há a expressão da memória afetiva, definida em momentos distintos. Em princípio, a memória da meninice, gloriosa, uma

*(...) água cristalina, onde eu me olhava (...)
O espelho-movimento da minha infância.
(...)
Com meu rosto nessa transparência e a seus profundos reinos ia visitar.
("Espelho quebrado". CD, p.29)*

³⁷ O termo *pathos* deriva do grego e indica experiência, sofrimento, emoção.

os amplos espaços e a liberdade, como veremos no poema "Na varanda das flores" (*Cuiabá por um fio*, p.2). Disse Bachelard que "a infância, soma das insignificâncias do ser humano, tem um significado fenomenológico puro porque está sob o signo do maravilhamento. Pela graça do poeta, tornamo-nos o puro e simples sujeito do verbo maravilhar-se" (Bachelard, 1988, p.121).

O poema "Na varanda das flores" apresenta, em duas estrofes, uma analogia baseada nas propriedades do substantivo concreto *cadeiras*, especificada pelo determinante *de balanço*, a visualidade de uma circunstância e de personagens no âmbito do que a poetisa recorta da realidade.

A estrofe I, mais descritiva, apresenta a imagem:

*Cadeiras de balanço
de verniz tão negro
e palha dourada
velejando
no centro
da varanda iluminada
cheirando a jasmim e gardênia*

As rimas, com fonemas vocálicos consecutivamente de abertura e fechamento, *u/a u/a*, ressaltam a impressão de mobilidade, contendo ainda uma relação com as categorias gramaticais que as representam, o caso de *dourada-iluminada*. Verifica-se uma confluência entre a iluminação do ambiente e a do objeto, este, composto pela combinação das oposições *verniz tão negro*, com brilho próprio, e a *palha dourada*. Há uma fixação no objeto, na sua delineação e posição no espaço. O advérbio modificador *tão* é um índice de um processo de interiorização em que o elemento exterior prende a atenção e conduz o eu para dentro de si.

A matéria é capaz de "revelar a identidade última dos objetos que nos pareciam irreduzíveis" (Paz, 1982, p.80). Tornado figura pela palavra poética, esse objeto mantém o seu sentido literal, transcendendo-o pela insistência no movimento pendular, expresso na imagem pelo verbo metafórico *velejando* e pelos elementos sinestésicos de cor, luz e odor, sensorialidade visual e olfativa, direcionando a entrada em outra dimensão temporal, na segunda estrofe:

Cadeiras de balanço
quase toco de leve
na imagem de meus pais que
vez ou outra
num lento balanço
teciam
uma certa viagem
de sono
e cantiga
na rota do cansaço
e dos momentos

Todo o clima preparado na estrofe 1 se condensa no verso reiterado. O movimento oscilatório contínuo conduz à impressão sensorial do contato na imagem que agora se completa, as *cadeiras velejan[tes]* são ocupadas pelos genitores, um salto do tempo histórico, com suas relações de causalidade, para o mítico, da fruição. A aliteração da vogal líquida dos termos que qualificam a intensidade do toque e o movimento, *leve* e *lento balanço*, que converge com a sua significação de 'sutil', 'delicado', e a nasalidade, que vai se estendendo sobre as vogais, compõem o ritmo propício à recordação.

Há que observar a consciência da virtualidade traduzida pelo lexema *quase* no verso 2. Esse advérbio também qualifica a ação: a leveza, a delicadeza no trato com a imagem querida, um afago. Mas a imagem do pretérito evanesce ao toque do presente, indicando a impossibilidade do retorno. Então, o *quase* é o por um triz, entremeio da situação. Pela linguagem tenta-se reconstituir o percurso, mas há uma noção do que era realmente e do que está sendo pela linguagem, por isso emprega-se esse dêitico para melhor descrever o objeto da reconstituição, plenificando-o. É a expressão do limite entre a matéria e a essência, o perecível e o eterno, o material e o virtual, um movimento criado pelas palavras, que realizam operação centrípeta, tragam o eu e fixam-no ao tempo da lembrança, delineado nas relações afetivas, emoção que permitiu que o processamento e a conservação de alguns fatos fosse mais intensa e profunda.

Essa evocação mental se motiva com a busca do eu apresentada em outros versos, o *lento balanço*, embalo do corpo, que provoca o relaxamento das tensões, da vigilância do cotidiano, para a fluência dos momentos de prazer.

Esse movimento cria uma outra temporalidade, interna à metáfora *uma certa viagem de sono e cantiga*, a do onírico, o que confere ao poema uma dupla referência de tempo, a imagem da imagem.

Ao conferir materialidade à lembrança, o eu lírico faz uso, sobretudo, das formas da natureza, privilegiada não como objeto de descrição lírica distanciada, mas enquanto força poderosa e integradora dos seres. É ressaltada como espetáculo proporcionado aos olhos pela sedução de suas formas exuberantes e fartas:

Antes que os gritos de cristais despencassem de dentro das barrigas das nuvens, os sabiás cantavam, cantavam.

Eram os pedintes das chuvas - espécie de teimosos e insistentes cancioneiros que partiam, de cima para baixo, o silêncio das tardes mornas de agosto.

Nesta terra das mangueiras floridas e dos coronéis de chinelos, a cara lambida do tempo brilhava de cores, impassível aos apelos dos sabiás, donos desses concertos espontâneos da Cuiabá antiga, que invadiam os cantos das nossas preguiças, despertando-nos do exílio do fundo da rede.

("Encantadas gotas de cristais". CPF, p.1)

O conteúdo deste texto, concentrado em um fato e desenvolvido numa ordem temporal, pode ser considerado uma crônica, modalidade literária "híbrida", que ocupa um lugar intermediário entre a poesia e o conto (Moisés, 1997). Dado o seu alto teor subjetivo, com predomínio de linguagem conotativa e disposição das frases em versos, vamos considerá-lo um poema em prosa.

Disse o escritor Marcel Proust que "todos os sentimentos que nos fazem experimentar a alegria e o infortúnio de um personagem real só se produzem em nós por intermédio de uma imagem dessa alegria ou infortúnio". "Então", acrescenta, "a imagem é um elemento essencial na estrutura de nossas emoções (...)"(1982, p.55-6).

No poema, a recriação do tempo vivenciado pela memória sensorial apresenta essa alegria, imagens tópicas, apoiadas diretamente na paisagem, revelando a tendência da autora na abordagem regionalista. Há uma intensificação dos processos pelo uso pródigo de adjetivos, pela operação com definições, pela seleção de aspectos que criam uma natureza ideal, e conferem ao

poema uma atmosfera viva, própria para a contemplação (ou, interagindo com o texto, degustação).

O sazonalismo é trazido pelo lexema *chuva* ao redor do qual há uma noção orgânica de tempo, demarcada no enredo pelas locuções adverbiais *antes que/ até que, de repente/ daí em diante*:

Antes que os gritos de cristais despencassem (...)
Até que, de repente, (...) a chuvarada derramava sua lindeza, por entre
os rancos e berros dos trovões e relâmpagos (...)
Daí em diante os muros eram disputados, trepados, para a aventura de saborear o proibido,
bem ali do outro lado onde os frutos amarelos e vermelhos eram o pique da temporada.

e uma chamada ao plano da enunciação indicando um período dilatado -

Quem não se recorda daquela bendita chuva mágica - a lei áurea dos quintais...
(...)
Esses mesmos e outros quintais que foram sendo revolidos, nestes anos de gestos impensados...

Os elementos ocupantes do espaço aparecem mancomunados entre si, em relações que se dão sob uma espécie de função conativa, que tramitam entre artifícios de persuasão e concessão absoluta e redundante, *lei áurea, alforria, anistia ampla*. O principal canal utilizado na representação dessas relações é o da sonorização, através de substantivos indicadores de musicalidade e de verbos que indicam ressonância vocal ou ruído estrondoso, um enfoque no posicionamento do ambiente e dos sujeitos, o modo intenso como cada qual se coloca, em relações simbólicas como a que se atribui, por exemplo, o canto do *sabiá* ao anúncio da proximidade da estação das águas:

(...) os sabiás cantavam, cantavam.
Eram os pedintes das chuvas - espécie de teimosos e insistentes cancioneiros que partiam, de cima para baixo, o silêncio das tardes mornas de agosto.
(...)a cara lambida do tempo brilhava de cores, impassível aos apelos dos sabiás, donos desses concertos espontâneos da Cuiabá antiga, que invadiam os cantos das nossas preguiças (...).

(...) os gritos de cristais...
(...)estourando em múltiplas gotas, a chuvarada derramava sua lindeza, por entre os rancos e berros dos trovões e relâmpagos (...)

Em meio a gargalhadas molhadas, que faziam correr as lavadeiras da beira do rio (...)
(...) os donos das terras (...)
(...) resmungavam de gozo!

(...) lá pelos lados do bairro do bosque, os cajueiros estouravam de fartura e cor!

Na composição da imagem da sonoridade, há uma absorção da cor e da consistência material, como nas metáforas *gotas de cristal*, *a cara lambida do tempo brilhava de cores*, *os frutos amarelos e vermelhos*, *os cajueiros...de fartura e cor*. Nesses casos há uma atribuição de cor por associação, a 'transparência' pelo *cristal*; uma atribuição pertinente, a cor natural dos frutos e a generalização, a parte pelo todo, no coletivo *cajueiros*; e a cor atribuída ao elemento abstrato *tempo*, 'condição atmosférica', 'clima'. O uso do substantivo *cor* ao invés da matiz propriamente dita indica, no contexto da obra, todas as cores, estas sempre acompanhadas por verbos que exprimem 'luminosidade'.

Jean Cohen, num estudo sobre a adjetivação poética (1974, p.106), atribui à cor uma exterioridade, não com sentido em si mesma, mas sempre "fora do significado", "uma analogia de valor sugerida por nossos sentimentos". Desse modo considerado, esse atributo constitui, na poesia matogrossense, um código específico da natureza, o que nela é mais "flagrante"³⁸, idéia que encontramos sintetizada em outros versos que mostram uma consciência científica da substancialidade da cor que só se faz com a presença espectral da luz:

*A pena multicolor da arara reflete a língua do arco-íris como
centelha e marca da linguagem solar.
(V.GBP)*

Essa *linguagem* pictórica evidencia ainda o evoluir da sazão, a referência ao "verde" como um estágio de maturação da fruta, e emprego do lexema *vermelho*, seu estágio final:

Depois da florada, espoucavam os frutos.
Mas ainda não se podia tocá-los.
Pelas velhas leis dos senões (davam dor de barriga)....
(...)
Dali em diante os muros eram disputados (...) para a aventura de saborear
(...) os frutos amarelos e vermelhos (...)

³⁸ Segundo Cohen os simbolistas faziam uso excessivo da cor porque "é o que há de mais flagrante nesse mundo".

A memória lírica, à margem da qual se debruçam os sentidos, cada qual no seu percurso mas movendo-se num círculo de ondas concêntricas, desejosos de trazer a matéria física para as linhas literárias, busca um valor absoluto do tempo vivido, o *fruto maduro*, a personificação do *prazer* existencial. *Fruto maduro é carne-prazer* (VIII, GBP), que incorpora a subsistência, a beleza, a *sedução*.

Mas a imaginação sinestésica, que se coloca à deriva do tempo, à sua dianteira ou retaguarda, atrelada a um senso ecológico, faz um resgate do que está na origem desse *fruto*, o *cheiro-do-terra*, o elemento que transcendeu as fronteiras temporais.

Não havia gente na cidade cuiabana que resistisse ao cheiro-da-terra que a chuvarada espalhava no ar, naqueles encantados momentos de *mesmice*.

Esses mesmos e outros quintais que foram sendo revolidos, nestes anos de gestos impensados...

O verso final está magoado. O eufemismo implica uma ideologia de confronto, a destruição da natureza propiciadora dos *encantados momentos de mesmice* pelos *anos dos gestos impensados*. Os *quintais revolidos* mostram o revés da ecologia regional e humana, da História, que *obedece a um progresso-signo sem rosto* (XXI. GBP), uma ordem que vai se determinando sem que se tenha noção de sua cabeceira. A riqueza natural da terra, que se dá a todos em fertilidade, grande extensão, minérios, desperta a ganância da individualidade da posse. Os amplos espaços, *as varandas iluminadas, os pomares* vão cedendo lugar à arquitetura moderna subordinada à colonização industrial, *empurrando/ o silêncio da planície e do cerrado para o es-/treito corredor das curvas em pânico, enquanto/ a paisagem expõe sua nudez violentada* (I. GBP). A perda do *significado afetivo e substancial da morada* ("Corpo descerrado pelo olhar penetrante". CDM, p.28) detona com o *sentido da intimidade, do calor humano*, do repouso, onde o sujeito e o grupo se refazem, na *convivência amena*, da faina diária. Esse é um dos conceitos mais antigos da civilidade, por exemplo na epopéia homérica, *A Iliada*, que na perspectiva de George Steiner (1975, p.207-8) é a representação de um dos maiores infortúnios que podem se abater sobre os homens, a destruição de uma cidade.

2. O TEMA DA FECUNDAÇÃO

2.1. A poesia da construção

Tudo o que se refere à natureza inteira, íntegra, representa-se na poesia cuiabana no contexto da memória longínqua, resultado de um período de convívio intenso, de simbiose da poetisa com o espaço natural, meio primordial de onde retira idéias e palavras para construir os poemas, e do acompanhamento da transformação desse ambiente, o que lhe determinou a compreensão do curso das coisas, dos processos humanos e a sua expressão. Nesse aspecto relevamos a marca do regionalismo, apaixonado e crítico, presente na obra. Ressalta-se que não há um trabalho em nível de resgate regional de linguagem, como em alguns casos especiais da literatura brasileira. Também não se trata somente de caracterizar a escritura pela cidade/estado de origem da autora. Mas pela especificidade dessa região de origem, seus aspectos físicos e humanos, suas tradições, estarem constituindo matéria de poesia, ganharem versalidade, forma poética, graças ao sentimento de identidade que mantém com a terra e como, através do regional alcança o universal³⁹. Por isso, sem termos falado em regionalismo sistematicamente, viemos abordando-o o tempo todo.

É desse cenário que ela vai absorver um tema fundamental, a fecundação, no que apresenta de processual. Esse termo, no contexto da obra, além de expressar o sentido biológico, contém um uso filosófico, o convívio com a 'possibilidade', a dupla temporalidade, ou, numa imagem, com a semente, com a célula-ovo que, manuseada do exterior, 'vinga', desdobra-se, um ser do outro, um-ser-outro. Este é propriamente o sistema de escrita da autora. Não se trata de metaforização entre natureza e fazer poético, mas em nível do que a autora pratica como poesia, os elementos semântico-formais que arrola para os seus poemas, um percurso entre o que percebe e o que busca, sempre denotando um sentido para a existência.

Alguns efeitos estilísticos endossam essa tendência, como as gradações. Em nenhum momento a predicação é composta por um signo solitário; quando menos é dupla, e sempre bidimensional, transcendente, constituindo um

movimento regressivo e de penetração, de interiorização e exteriorização, como no poema XXXIV, de *Gosto de bocaiúva com picumã*, com o mesmo núcleo sêmico que o anterior, a chuva:

De fulgor instantâneo é a chuva de verão. De grossas gotas reluzentes a despencar do bojo das nuvens fofas e escuras, ela cai tão passageira e refrescante como namoro adolescente. Serve muito bem para fazer explodir em torvelinho a realidade da floração, antes tão imersa na intimidade dos troncos e raízes.

e em outras versões dessa imagem:

*Cor dourada
Reluz como útero sagrado
no ventre da mata
Como terna canção brotada
do fundo da terra.
("Sensualidade vegetal". CTS, p.8)*

*Quero estar sempre assim repousando à tua sombra e escutar teu cântico de colheita.
("Chegança". CD, p. 22)*

*Quero lançar de minhas profundezas meus filhos que plantarão outros filhos para que minha força renasça.
("Transrevelação". CD, p.24-5)*

*(...) romper
com todos esses elos antigos
que me acorrentam
a planetas estéreis, petrificados
que nada mais fecundam.
("Inveja histórica". MG, p.56)*

*Linha de anzol buscando a boca do curimbatá. Elo entre a mão do pescador e o fundo da lagoa para lhe arrancar o peixe-fruto de seu ventre aquático.
(Poema XII. GBP)*

Na correspondência entre os componentes desses versos percebe-se esse teor, a categoria verbal, *arrancar, romper, lançar, repousar, brotar*, com variação em nível paradigmático na relação entre o elemento que comporta e o que vem à luz, *lagoa-peixe, útero-filhos, amado-amante, raízes/troncos-floração*, e o elemento-estímulo da parturição, *a chuva que faz*

³⁹ Em outra acepção, o regionalismo é mesmo "o que se expressa a partir do diálogo regional/universal" (Magalhães, 1998, p.3).

explodir, o pescador que arranca, a mãe que lança, o gáudio pela vida que se renova.

Se tomarmos a questão da palavra como um modo de participar, através da poesia, da operação que reúne pensamento e palavra, podemos entender o exercício poético de Marilza Ribeiro, essa outra celebração, as possibilidades da linguagem, a materialidade das palavras, a sua articulação, os sons, o ritmo, as imagens insistentes que compõem a analogia. Literalmente, a *chuva* tece a vida, e o precedente da *chuva* é a palavra poética.

Este aspecto será visto mais detidamente na análise que segue.

Colocado estrategicamente após a trilogia da mulher, os poemas "mr", "mc", "mp" estudados na parte I, cujo conteúdo reflete um engenho, num enfoque à finitude humana, o poema "A dança das mãos" ("dm") é um flagrante daqueles: representa a animação, o bulício que move a matéria e propicia a forma. Além disso, constante no último livro editado da autora, lança um olhar em muitas direções de sua produção, pela estrutura das imagens, pelo aspecto gráfico e pelos temas recorrentes.

O poema se inicia com a aproximação semântica dos termos *mãos* e *raízes* estabelecida pelo verbo copulativo *parecem*, que integra o predicado nominal expressando uma definição comparativa. O núcleo da comparação é o adjetivo *móveis* que incide diretamente no substantivo *dança*, componente do título, e desencadeia a correnteza verbal do verso 2, regular na sua flexão e tempo verbal, recurso denominado homeoptoto⁴⁰, e na circunstância subjetiva, para desembocar na conclusão dos versos 3 e 4, todos de entoação descendente pelo seu teor declarativo:

*As mãos parecem raízes móveis no ar.
Deslizam, esfregam, amassam, apertam, puxam, empurram, acariciam.
Mas, como raízes que tiram a seiva do fundo de cada sentido e do seu
instante para as formas e o fazer das misturas.*

No verso 3, a conjunção adversativa, espécie de vocábulo anafórico que remete ao contexto anterior, às mãos e às ações, estabelece uma

⁴⁰ Segundo a retórica, é o emprego sucessivo dos verbos nos mesmos tempos e pessoas.

relação não propriamente de oposição, mas de diferenciação e aprofundamento ao que se propõe na comparação, coordenando os versos 2 e 3 entre si. Ao mesmo tempo, mantém conexão com a oração subordinada adverbial comparativa, introduzida pela conjunção *como*, em que se explicam as relações possíveis entre os termos comparado e comparante. A vírgula que segue à adversativa ressalta a idéia de contraste e diferenciação e cumpre o papel de presentificar os verbos elípticos do verso 2. A elisão é um fator de coesão pelo sujeito em comum que os verbos apresentam.

A conjunção se reveste então de valor afetivo porque, ao se colocar como entrave na comparação, sugere que não há gratuidade nos movimentos que as mãos realizam, esclarecendo-se a motivação no modo transitivo do verbo (*tiram*), a transitividade como expressão de dinamismo na relação emocional do sujeito com o objeto (148, p.134) que, mediando a comparação, realiza uma metáfora, regendo a correspondência dos significantes de noção abstrata, *sentido*, *instante* e o de noção concreta *seiva*.

Recompondo a imagem e aproveitando outras do poema para compreender-lhe o curso, visualizamos as *mãos e raízes*. O lexema *mãos*, que contém em si indicações de 'humano', 'material', 'exterioridade', recebe atributos virtuais, ramificações voltadas para o interior, endógenas, os *vôos suaves ou rápidos sobre as esferas / transparentes* que, entrando em contato com novas porções subterrâneas, *o fundo de cada sentido e do seu instante*, daí absorve a matéria prima, a *seiva*, para a *concretitude explícita*, a composição de uma fisionomia. Como disse o poeta Silva Freire (1999, p.37),

- no ato
do exato
leitura do tato
ou
visão do um-a-um
onde o múltiplo se afunda.

- (...)
o-de-fora-do-por-dentro
anunciando seu ímpeto.
(“Os oleiros”)

A matéria-prima é o sumo das relações. Adauto Novaes, citando Marx (1990, p.17), escreve que "o ser bate-se na imaginação com sua própria sombra", *anjos e demônios no palco dos medos* (verso18) , segundo Marilza, "e o

que é sombra depende do modo como é percebida e pela qual o objeto que reflete recolha nela seu próprio reflexo", a *máscara do seiva* (verso 20).

Mas não nos é dado conhecer essa *seiva*, senão por intermédio da *estratégia digital* (1999, p.36) da representação, simbolicamente, como as raízes que vão absorvendo os minerais em solução na terra e os devolve em cor, forma, odor.

Tal impenetrabilidade é dada pela frase interrogativa:

Quem consegue desvendar os incontidos impulsos de quem inaugura o princípio do caos?

recurso retórico marcado pela reiteração do pronome *quem*, evocando o leitor não para incitá-lo à resposta, mas para dizer da impossibilidade de sua revelação; depois, pela locução *de quem* para remeter às mãos, movidas pelo braço do pensamento, desenhando-lhe a silhueta.

Se por um lado há a negação do conhecimento de elementos de origem, *os incontidos impulsos*, objeto direto do verbo *desvendar*, por outro, esta é a busca empreendida pelos versos, a tentativa de dicção de conjunturas que o eu afirma indizíveis. É uma preterição⁴¹, uma contradição ao nível do discurso, no sentido de tratar de um assunto dizendo que o mesmo é impossível de ser tratado. Observe-se que a expressão *incontidos impulsos* define uma circunstância de produção que pressupõe alvo e fonte, isto é, aquela que nasce da excitação dos sentidos, *quantum* de energia (*impulsos*), que impele (*incontidos*) o sujeito à atividade, maneira de minimizar essa tensão.

Por redundância, pela presença dos termos *inaugura* e *princípio*, indicadores de um marco zero, a partir de onde se visibiliza essa busca, há o *caos*, o algo que subjaz ao processo histórico em curso e que pode revelar um pensamento geral, segundo Eudoro de Souza (1966, p.44). O tradutor de Aristóteles explica que "há inícios historiáveis, mas as origens são trans-históricas", tomando o substantivo "trans-histórico" pelo sentido de "pré-histórico" ou "sub-história", a história virtual dos acontecimentos que antecedem aos da própria História e que se perdem na representação ao serem atualizados.

⁴¹ De acordo com o prof. Salvatore (1995-II, p.24-5), a preterição é uma alteração retórica que cria uma ambigüidade sintática por supressão.

Nesse sentido a palavra *caos* abre uma cratera no poema. Mais que ocorrência solitária, é um tema de relevo e constância nos escritos da autora. É interessante, então, uma visita a outros poemas, uma recorrência intertextual, para resgatá-lo no verso.

Logrando estabelecer uma simetria no assimétrico, podemos tomar a palavra "princípio" como uma assertiva, uma proposição deduzida no uso que o termo "caos" assume quando aparece nos poemas, referido ou manifesto subrepticamente. O que se verifica é a sua expressão como um estado indiferenciado de emoções contraditórias, dispostas como num caleidoscópio, que aprisionam o sujeito dentro de uma situação, onde a diferença seria a ordenação e compreensão dessas emoções. Cada emoção comporta múltiplas reminiscências e desejos que determinam a ineficiência do sujeito de construir-se por si mesmo. Abre-se, entre ele e esse presente deficitário um abismo que o impede de alcançar um consenso entre o eu-anímico e o eu-sensação. Desse descompasso, um efeito de estilo, surge muitas imagens oníricas presentes nos poemas.

Essa "medida" do caos indica o vazio existencial em visões apocalípticas:

*"Por quê? O vácuo em mim?
 (...)
 As formas se estremecem, amedrontadas!
 (...)*

*Abraço medrosa as montanhas...
 (...)*

*Os rio gritam em convulsões,
 espumando medo por entre as pedras
 e as margens sombrias ...
 (...)*

*... e eu continuo a sós com meu tormento
 abraçando as montanhas que ainda estão de pé...
 ("Por quê? (A indagação dentro do caos)", MG, p. 55)*

e outras:

*Esquecemos a nossa alma
 pendurada lá no pôr-do-sol
 bem no começo do ontem...
 Porque temos pressa,
 muita pressa,*

*de alcançar aquelas sombras
que ficaram perdidas
dentro do nosso olhar
confuso...*
(*"Na pista sem chegada"*. MG, p.9)

Disso resultou o desejo de evasão, a procura de alternativas para transgredir o território opressor. Não se registra uma atitude romântica de fuga, de querer estar com a natureza idilicamente, mas um desejo de desprendimento dos vínculos nocivos das relações humanas, que constituem a fonte de agastamento, o cativeiro do eu, conforme vemos pelo uso do lexema "raiz", em sentido diverso do empregado em "dm", com a anaforização⁴² do conectivo preposicional:

Sair por aí a fora...
Braços abertos enfrentando o vento sem cor
e sem raiz,
sem nome e sem lugar...
(*"Transmutação"*. MG, p.59)

Além dessa sobreposição de espaços físicos, há a sobreposição de espaços mentais:

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...
(*"Inveja Histórica"*. MG, p.56)

e o apelo à reintegração no espaço através do rompimento brutal da comunicação feita de equívocos e desencontros. Mas o grito, emitido sinestesicamente

Meu grito mudo
explodindo em meus olhos,
(...)
— *"MEU CORPO ESTÁ SÓ!"*
(*"Meu corpo-só"*. MG, p.37)

apenas encontra o próprio eco.

⁴² Nesse sentido como repetição de um termo no início das frases.

Todavia, todo esse momento poético está voltado para um querer alucinado que aí mesmo estaciona: no querer. A vontade de evadir-se esbarra numa característica inerente à constituição do sujeito criador, a necessidade do outro. Por exemplo, antes de anunciar a vontade de *sair por aí a fora* (verso 28), já estava determinado o "*onde eu posso me encontrar / com outras imagens soltas / também livres...*"(versos 23-4-5). Denota-se também o gosto de "*(...)arriscar[ndo]-se nos / perigosos vales dos segredos*"⁴³ da alma humana.

O *CORPO SÓ* indica algo que falta. Algo então deve se mover para compreender essa falta e supri-la. Mas qual é a ausência? Há um desnudamento do corpo para buscar o objeto faltante, o "si mesmo", a nascente do grito, articulado e sonoro:

*Solto no espaço
essas horas todas
essas horas acesas
em chamas
que me abriram portas
da lucidez
do amor
e no tempo.
("Gestos para acender caminhos". CD,p.72)*

A imagem definidora do caos marilzeano é a desse 'redemoinho', reservatório perene de forças móveis desordenadas, que tentam coabitar com as forças definidoras do real. Por isso, cada poema é uma dor, parida pela diligência de um pensamento ativo que subtrai um fragmento do reservatório informe e limita exteriormente uma forma:

*A quietude pronta da forma é a pausa de um fazer para outro como se o sonho
se alimentasse da própria inquietude para desenhar seu enigma e paixão.*

Esses versos de "dm" revelam que, manuseada em diferentes condições, a temática do caos resultou aí em metalinguagem, o poema fazendo

⁴³ Alteramos o texto para adequá-lo à idéia da frase ("Fagulhas". CTS, p. 41).

uso de um mesmo referencial como objeto e estrutura, apresentando uma construção e revelando seu método.

O par opositivo *quietude/inquietude* aponta para efeitos semântico-formais do poema. É uma instabilidade verificada na evolução dos versos dispostos em seqüências que se repetem. Nessas repetições, há um eixo percebido como idéia que regula o todo, não se tratando, portanto, de repetições neutras, mas de um ritmo que favorece os estados d'alma, em que o sujeito lírico, as mãos, vai se retendo como corda mestra e determinando, no estado primário dos seres arrolados, sua multiplicidade, sua atualização, movimento substancial⁴⁴, de geração, através do qual busca uma identidade do sujeito na sua origem.

Nessas condições, é possível organizar os versos em ciclos, cada um com três núcleos - 'motivação', 'deslocamento', 'atualização', e uma pausa, 'imobilidade', que distingue um momento do outro.

deslocamento - versos 1-2

motivação - versos 3-4-5-6
deslocamento - versos 7-8-9-10
atualização - versos 11

imobilidade - verso 12

motivação - versos 13-14-15-16-17-18
deslocamento - verso 19
atualização - versos 20-21-22-

imobilidade - verso 23 (as reticências)

deslocamento, motivação, atualização - verso 23

Para facilitar a visualização, transcrevemos os versos:

⁴⁴ Outra modalidade pré-socrática do movimento. Sobre os estudos filosóficos acerca do movimento, Aristóteles concluiu que cada coisa possui uma potência determinada. Ao invés de permanecer como potência, atualiza-se, transformando-se em realidade efetiva. Então, há movimento, que é concretamente geração, passagem de um modo de ser a múltiplo. Com essa teoria, não permite que o movimento seja considerado algo efêmero, mas um aspecto dinâmico e mutável do real, como conclui Leandro Konder (1984, p. 10). Sobre as conclusões de Aristóteles v. Julian Marías (s.d., p. 87).

As mãos parecem raízes móveis no ar.
Deslizam, esfregam, amassam, tocam, apertam, puxam, empurram, acariciam.
Mas, como raízes que tiram a seiva do fundo de cada sentido e do seu
instante para as formas e o fazer das misturas.
 5 *Quem consegue desvendar os incontidos impulsos de quem inaugura o*
princípio do caos?
As mãos traçam seus vôos suaves ou rápidos sobre as esferas
transparentes que enlaçam e exteriorizam sua concretitude explícita.
As mãos-operárias seguem os meandros do acontecer e reinventam o real
 10 *imaginado.*
O desejo se desencarna e encarna o objeto do desejo.
A criação fascina e atordoa na simplicidade do silêncio.
A quietude pronta da forma é a pausa de um fazer para outro, como se o sonho
se alimentasse da própria inquietude para desenhar seu enigma e paixão.
 15 *O ser que sente e imagina é como o frondoso arvoredor que se umedece de*
orvalho e do próprio orgasmo-húmus.
Mas é mesmo a mulher ou o homem - em carne e osso - que se despoja de
seus anjos ou demônios no palco dos medos.
Dançam as mãos: apressadas ou lentas.
 20 *Sobre a superfície do fazer, expõem a máscara da seiva que recolhem*
das profundezas do contato.
O prazer indizível desnuda a forma fecundada.
...E as mãos ágeis dançam o tênue sentido do tempo!

Observa-se que esse esquema nos fornece uma possibilidade de leitura oral do poema, de entoação, a "curva das alturas desenhadas pela voz", na definição de Cohen (1974, p.80). Ou, como esclarece Bosi (1977, p.97), a "curva melódica" (..) que sobe e desce em função da sequência expressiva do discurso", compreendida por uma "dualidade de base: sílabas altas, baixas, agudas e graves", movida pela "intencionalidade, o "querer dizer". Salienta-se que, por se tratar de um poema sem preocupações com regularidades métricas, fonética, pode-se "adotar um estilo que tende à prosa"⁴⁵ (Jakobson, 1970, p.144) ou "menos fonético" e "mais dramático" (Bosi, 1977, p.97).

Assim resume, acerca da recitação, Otávio Paz (1982, p.363): "Recitar versos é um exercício respiratório que não termina em si: modo de união com o universo através do movimento total do nosso corpo com o da natureza (princípio da analogia). A recitação foi e é um rito. (...). Aspiramos/respiramos o mundo, com o mundo, num ato de comunhão (...) que é exercício respiratório, ritmo, imagem e sentido".

⁴⁵ O autor sugere que se pode fazer "recitação estritamente métrica" ou a que citamos acima, ressaltando que "em ambos os casos mantém-se a discrepância entre a divisão métrica e a sintática".

Na vigência do verso padrão, as unidades de medida eram a sílaba e os acentos regulares. Nos domínios do verso livre a medida é buscada em cada realização poética, baseado em "pausas e entonações conjugadas", combinadas (Jakobson, 1970, p.133).

No poema em questão, podemos considerar o ritmo na variação marcada pelas diferenças semânticas entre os núcleos. Ao mesmo tempo obedecer individualmente a sua organização gramatical, as frases afirmativas e a interrogativa, respectivamente de entoação descendente e ascendente, alguns efeitos fonoestilísticos, as pausas internas - dois pontos, hífen, vírgulas, reticências, que "trazem sempre a marca da espera", exercendo a função de "potenciar" o discurso, "tomar fôlego" e "ativá-lo", e a pausa final, "silêncio (...) que não é vazio, mas o espaço em que ressoa a tonalidade afetiva do período, o que permanece vivo na mente do outro que a entoação despertou" (Bosi, 1977, p.100 e 107). Ou seja, sentindo o verso, determinar o seu sentido.

Desse modo, o enunciado de cada núcleo, um grupo de força valorizado pela entoação, ganha maior ou menor aceleração e, em sua sucessão, edificam o ritmo (Proença F°, 1992, p.305).

O núcleo 'deslocamento' ganha agilidade pela própria sugestão de andamento, o movimento das mãos que, apesar de apresentar oposição - *suaves ou rápidas, apressadas ou lentas*, indicam semanticamente a rapidez do processo que começa e termina na mesma frase poética:

*As mãos traçam seus vôos suaves ou rápidos sobre as esferas
transparentes que enlaçam e exteriorizam sua concretude explícita.
(...)
Dançam as mãos: apressadas ou lentas.*

Observa-se que o verso 2 não contém essa passagem, mas o andamento se mantém facilitado pelo efeito gramatical, a semelhança entre as desinências verbais e ausência da conjunção aditiva 'e', que alongaria o discurso, na medida em que a vírgula indica uma pausa mínima.

O núcleo 'motivação' aponta para um movimento intermediário, mais propriamente lento, que busca as origens, as razões. Na sequência do poema, do verso 2 ao 3, do núcleo 'deslocamento' ao núcleo 'motivação', a bilabial

nasal do verbo *acariciam*, que vem sendo entoado de modo acelerado, vai se alongando até perder a aceleração e sua característica de nasal na composição da palavra adversativa *mas*, um modo de marcar a diversidade do significado dos versos. Do verso 12 ao 13, da 'imobilidade' para a 'motivação', ocorre o contrário.

O verso 12 é o divisor dos ciclos, o primeiro do segundo, ocupando o ponto central e mais agudo da disposição vertical dos versos. É um momento de contemplação, sugerindo um andamento lento, foneticamente auxiliado pela aliteração da sibilante (*criação, fascina, simplicidade, silêncio*), um silêncio próprio das iniciações, dos rituais, conforme se depreende dos verbos *fascina e atordoa*, ambos referindo-se à perturbação dos sentidos, um prelúdio a que se segue sangue novo, alimento fresco, nova criação.

O meio empregado para separar o segundo ciclo e, simultaneamente introduzir o terceiro, é uma notação gráfica, as reticências, que pedem uma parada mais longa. De um modo geral, o seu emprego é um convite ao interlocutor a concluir a informação da frase através dos subentendidos do enunciado. É um "procedimento de implicitação" (Chacon, 1998, p.117), que se fundamenta no discurso, trazendo o "não-dito" para o "dizer".

Em a "dm", as reticências aparecem no início do derradeiro verso. É uma lacuna de palavras que contém em si todas as proposições do poema e sugerem, *ad infinitum*, a repetição 'entrópica' das mesmas, ou seja, as diferenças que cada ciclo vai apresentando em sua realização, que nunca é feita nas mesmas condições, constituindo esse o sentido subjetivo de tempo que temos, o que distingue o anterior do posterior⁴⁶. Como disse Heidegger, "o estado de coisas"

⁴⁶ Em seu livro *Uma breve história do tempo*, Stephen Hawking explica que "em qualquer sistema fechado a desordem ou entropia tendem a aumentar. Esse é um exemplo da chamada seta do tempo, algo que diferencia o passado do futuro, dando direção ao tempo. Assim é possível ver uma xícara cair e se quebrar e nunca os cacos se reunindo e voltando para a mesa, como em efeitos cinematográficos". O nosso sentido de tempo é determinado pela seta termodinâmica (a entropia aumenta), seta psicológica (sentimos o tempo passar, lembramos do passado e não do futuro) e seta cósmica (o universo se expande). Essa é uma das bases em que se firma para defender a idéia da unidade espaço-tempo. Em outra circunstância, Alfredo Bosi utiliza esse termo (1972, p.432) para explicar que "o processo de atualização das fontes leva, quando feito em clima agitado de polêmica e manifestos (...) a uma perda de conteúdos semânticos na passagem do emissor para o receptor da informação. Este, faminto de novidade, não digere bem as mensagens: apanha-as lacunosamente e, como age em situação de emergência teorizadora, deforma e enrijece os fragmentos recebidos".

que faz com que "primeiramente ser e tempo aconteçam a partir de sua relação e no íntimo do que lhes é próprio" (1983, p.268).

Essa modalidade de pausa é freqüente e importante na produção da autora. Colocadas em posições mais usuais, no meio ou final dos versos, podem significar uma suspensão brusca do pensamento que fica subentendido, seguido de uma modificação; ou uma oposição; ou outro ângulo do assunto, ou um recuo diante de um pensamento insustentável. Nesse caso, continuar o verso corresponderia a um mergulho no meio dessas reticências para saber dessa ruptura, "como esquina que surge e vira-se ofegante para outra rua, tomando fôlego mais adiante"⁴⁷. Para esses casos, as reticências evidenciam uma figura de linguagem denominada *aposiopese* (Moisés, 1997, p.35), que consiste na suspensão de um pensamento já iniciado, por meio de um corte repentino na cadeia sintática, uma espécie de anacoluto.

O esquema apresenta uma esfericidade, um circuito que se fecha (deslocamento-motivação-atualização) e outro que se abre, como uma satisfação que abre o campo de uma insatisfação, "*a quietude pronta da forma é a pausa de um fazer para outro (...)*".

A leitura feita pelo tato, as mãos, da realidade interna, molda-a, reorganizando o que era só imagem difusa. "A imaginação introduz no espírito o erro e a desordem"⁴⁸ porque, "quando imagina, a alma não tem idéia dessa imagem", não opera com ela, "simplesmente possui uma representação dessa imagem"⁴⁹. Referencia-se aqui a concepção de arte dada anteriormente. Esse estado primordial, informe, casulo que envolve pressões internas, é reordenado pelo desejo. *A quietude*, suposto estado inercial, contém em si, então, também, um estado convulsivo. Diz Marilza que "fertilidade, desejo, paixão ficam como uma compressão interior, mas não se concretizam de forma real. É preciso reinventar essas palavras em imagens para compor uma vontade de criar o que não está ordenado, como se a gente estivesse esculpindo, sentindo junto uma nova forma, a forma de impulso de um desejo que acaba se tornando matéria"⁵⁰.

⁴⁷ Acerca desse assunto a autora se pronunciou em correspondência datada de 27/10/1999.

⁴⁸ Montagne apud Adauto Novaes. (1990, p.12).

⁴⁹ Marilena Chauí (apud Novaes 1990, p.13).

⁵⁰ Marilza Ribeiro. Entrevista feita em 04/04/99.

Trazemos assim o desejo para o nível da elaboração da linguagem conotativa, na rede de significantes num contexto simbólico que viabilizam o entendimento de como o real age no indivíduo. O verso "*O desejo se desencarna e encarna o objeto do desejo*" é elucidativo nesse sentido. Há nele um aspecto qualitativo do todo, um significante formado pelo prefixo *-des* + o radical *-encarna*, sugerindo dissolução, solvência, que se desloca para outro, que é contíguo a ele, e sugere remontagem, recomposição. O significante que desaparece reflete a falta na relação com o objeto, um "descentramento do sujeito" (Vallejo & Magalhães, 1981, p.97). O desejo se posta como um "correlato do objeto faltante" (Vallejo & Magalhães, 1981, p.22). O objeto, então, é o modo como o simbólico se constitui, verificando-se nele duas dimensões, uma causa motivadora que dimensiona o desejo e uma ausência, suprida pela elaboração do objeto.

A operação com o conceito de contigüidade (Jakobson, 1970, p.55-7) remete a uma figura de estilo, à metonímia. Podemos compreender esse verso como a descrição de um processo metonímico, pensando que há uma inerência, uma co-naturalidade entre o sentido novo e o que serviu de base. Uma conexão entre os significantes e não somente a parte pelo todo, no sentido empírico, como diria Lacan, figura cuja estrutura associa à idéia do desejo, explicando essa associação no mesmo percurso traçado acima.

Realizado o desejo,

O prazer indizível desnuda a forma fecundada.

Nesse *prazer* está contido um "saber", presente na relação de circularidade descrita -criação/ silêncio fecundante/ criação. O prefixo negativo *-in/dizível*, que determina a emoção não-verbalizável e, ao mesmo tempo, não-verbalizável quantitativamente, revela um sentimento acumulado. No gozo está implicado o conhecimento de um prazer anterior, compactuando com ele, plenificando-o.

O caráter de retorno, a frequência do processo, implica na busca de um sentido, de uma versão mais autêntica em meio a outras possibilidades que o instante pode revelar, ainda que de antemão se saiba que essa versão não será

diferente. "O que significa finalmente não ter outro rosto senão o que a Poesia nos modelar" (Lourenço, 1974, p.38).

Assim como se mostrou uma ciência e opção pela palavra pensante em relação às causas sociais na primeira parte deste estudo, também na investigação do tempo subjetivo, individual, há em Marilza uma considerável "consciência autoliterária"⁵¹ (Bosi, 1972, p.541). É o que vimos há pouco em relação à motivação à criação literária, apresentada alegoricamente pelo artesanato, e o que podemos observar tematizado em "O tempo da palavra" (CTS, p.28), onde a autora opera com "experiências e construções no nível da linguagem" (Barbosa, 1974, p.137), uma concepção de construção que se insere no deslocamento das vivências para o campo da realização lingüística:

*É sempre um risco abissal.
Na lida, os signos se espatifam no ar. Mas na
minha escuridão reapodero-me do fio enovelado
e vou colocando as frases com seus múltiplos
sentidos para que eles sejam os caminhos da
perdição do tempo e dos olhares.*

Presenta-se o exercício da palavra sob a perspectiva do *risco*, onde se tempera os artifícios da arquitetura do poema com a lógica e a introspecção, na busca da poesia da palavra, reunião dos *signos que se espatifam*, o verbo "espatifar" nomeando uma incapacidade, a violência do procurar e do não-achar o que está *no ar*, no cosmos. A agonia diante da página em branco e da *escuridão* do eu. Nessa poesia, a vista, o olhar, ocupam lugar primordial. O escuro é o impedimento da visão, o obscurantismo, o não-discernimento.

Dessa escuridão tecida surge a possibilidade da criação. Etimologicamente, a imaginação (do grego *phantasia*) limita-se com a 'luz', do grego *phaos* (Aristóteles apud Menezes, 1995, p.135): o re-tomar da razão configura a *lida*, que objetiva ser um caminho, mas que é múltiplice e indefinida, por isso é *perdição*.

Na decomposição do processo de criação, a poetisa adequa os signos a uma visualidade, substituindo pictoricamente os elementos lingüísticos

no registro do pensamento. Há uma reiteração da imagem da mão associada à idéia de construção artística, de feitura do texto, amiudando-se o poético que se coloca em estreita relação com a circunstância espiritual da poetisa:

*Ora com firmeza, ora com tremor, minha mão vai puxando
o cordel da linguagem que com sutileza ou
solavancos exponho minhas intemperanças.*

Na oração alternativa, que comporta as antíteses do ato da escrita, variável no grau de intensidade, *firmeza/tremor*, *sutileza/solavancos*, e as *intemperanças*, as antíteses do eu, ambos estados oscilatórios, está atribuído um sentido à articulação entre as palavras, à sintaxe, o *cordel da linguagem*.

*As figuras desenhadas pelos significados espirram suor
e sangue, enquanto meus desejos berram sua fúria
e impaciência.
Escorrego pelo chão da gruta onde habitam meus fantas-
mas. A cada um favoreço sua mensagem pelos vãos
das palavras.*

Os vãos mostram o que se *espatifa*. Não os fragmentos. Mas o que falta entre uma palavra e outra. Existe a morfologia, mas não existe a sintaxe. A *lida* é a busca da sintaxe. Isso faz com que "a significação do texto não esteja somente localizada no âmbito específico da Semântica, mas se transporta para o próprio tecido das relações na ordem Sintática" (Barbosa, 1974, p.138).

Nessas condições há que considerar uma outra impossibilidade. É a de reduzir a distância estabelecida pela linguagem entre o sujeito, suas fantasias e desejos, representações constituídas por redes de significantes, que também nomeiam o alvo dessas fantasias e desejos, os objetos, as coisas do mundo, impondo sempre uma ordem externa obediente aos próprios signos, de modo que a satisfação sempre seja parcial. Nessa relação entre o signo e a realidade extralingüística, o real nunca é atingido. Isso nos reporta à teoria de Saussure segundo a qual o signo lingüístico une não "uma coisa e uma palavra,

⁵¹ O autor atribui essa característica a poetas da década de 70.

mas um conceito e uma imagem acústica" (1970, p.80). Segundo Otávio Paz, os objetos estão além das palavras (1982, p.27).

É nesse sentido que se observa na obra o uso constante da locução *por entre*, o que 'está no meio de', centro de espaço e de tempo que, não podendo ser nomeado porque é o vazio, é o lugar privilegiado e instigante onde se coloca o eu poético para investigar o mundo. Espaço e tempo como "quantidades dinâmicas" (Hawking, p.45) em que o movimento do corpo afeta a curva do espaço e do tempo e estes são afetados pela forma como os corpos se movem:

.....Ela (a palavra) nos
tenta pelo jogo lúdico do sentido interminável.
A cada ponto final descobrimos ansiosos que ele também é o
ponto de partida para a escrita que vem depois.
Essa interminável fascinação e desafios nos aterroriza
na expectativa de voltarmos a preencher o vazio
da pausa.

Na aproximação das margens, o eu pode estar tentando legitimar questões ontológicas, mas também pode haver uma dissimulação sêmica que garanta dogmas sociais e imposição de determinadas condutas, o *fio enovelado*, de modo que a busca se perpetua. A poesia é um modo de tentar essa proximidade, pela mediação entre a função poética, a função emotiva e a função referencial, consciência que estimula o recurso da metalinguagem, linguagem autônoma que preceitua sua própria retórica e destino, alheia às prescrições existentes, *Escritura ímpia, profana*:

Temo ser capturada, de repente, pelo não sentido que se
retorce em cada personagem. Eles ganham poder e
me empurram a desconhecidas regiões onde meus
temores se desdobram em páginas de uma Escritura
profana.
Escrevo. Escrevo.

Cre. Cre. O encontro consonantal traduz a insistência no processo, que vai se recuperando no decorrer do poema. É a reapropriação dos sinais que ficaram ocultos nas malhas da memória, uma recorrência do verso

imerso na intimidade dos troncos e raízes, evidenciando o ponto de vista fecundatório estudado no poema anterior.

Uma evolução lenta, de *sedução* e conquista, que se preocupa menos com o que a palavra possa expressar e mais com o jogo, por isso verifica-se que há uma exposição analítica dos sentimentos, quase naufragados pela linguagem:

*Antes de seduzirmos o olhar ávido que nos procura, so-
mos enredados pela sedução da palavra.*

O jogo possui *sentido interminável*, inconstante, de manipulação dos opostos, *firmeza e tremor*, razão e não-razão, o consciente e o errático, e faz disso mesmo sua regra:

O lúdico é o vórtice de cada tema.

O vórtice é o *abissal*, o *precipício*, o *desafio* da saída do *chão da gruta*, o reconhecimento da metáfora, palavra-armadilha que não se diz e, a cada facção, apresenta o caráter adverbial de causalidade:

*Cada poema é o espelho da nossa loucura eventualmente
pacificada.*

Daí surge a definição do procedimento literário, a partir da formatação peculiar que a poetisa dá aos elementos colhidos do contexto e da linguagem:

Estilo é a cortina dos entre-atos das comédias.

Não se trata de abordar os *atos* - os *acazos*, o que está dado, mas o *vão*, a *entre-cena*, o *conectivo*, a *sintaxe*. Por outro lado, a *cortina*, que dá origem ao verbo 'cortinar', diz do encobrimento dos atos, seus cenários, personagens e ações. É a *escuridão*. A estruturação do poema sistematiza o *estilo* que, tematizando a criação, indaga pela insuficiência do código e a infinitamente vasta circunstância humana:

*Nada há mais simples do que traçar as letras e sílabas e frases
na beira do precipício. Dali mesmo contemplamos
a imensidão dos acasos e da sua ironia.*

O poema mantém a intensidade do tom, característica presente em toda a obra, que se dá pela inscrição do corpo, matéria de experimentação/exposição do fazer poético:

*Nada é mais cruel ou mais erótico do que morder o seio
da linguagem no corpo do poema...*

Esses últimos versos possuem um teor de fechamento e incitam ao primeiro, que integra o título. A poetisa sente o *risco*, o perigo, mas goza com a palavra, o *fascínio*. Uma dialética entre violação e prazer no gesto antropofágico, expressão de um processo ao mesmo tempo denotativo-referencial, *linguagem e poema*, este que tira de si a substância, e conotativo-emotivo, *seio*, prazer sensual, relevo, alimento que produz de si, seiva, e *corpo*, o texto, o articulado do verso. Uma voz inconfundivelmente feminina, que fala do prazer e do que lhe causa prazer. O corpo do poema é corpo feminino, base para a reflexão que se estabelece.

Sempre com o acento que lhe é próprio, realiza o salto para o abismo, o vôo icário, de entrega suicida, como coloca explicitamente em outro poema, a "*possession à l'intérieur du moment, de tout ce que notre âme souhaite retrouver d'elle même*"⁵², o poema acontecido.

*Despedaço minha carne de poemas para que atinja as entranhas da
Liberdade"*
("Transrevelação". CD, p.24)

2.2. EROTISMO: UMA CANÇÃO DO AGORA

O esforço em restaurar a unidade, a ligação entre as partes, pela suspensão e superação das diferenças, uma vez alcançada, confere à existência que se presentifica uma sensação de triunfo e gozo. Estamos falando de "erotismo", tal como o lemos nos versos, podendo ser compreendido no étimo do nome que o denomina, no rastro do deus, de Eros (Cupido para os latinos), aquele que aproxima, mistura e multiplica, e, como tal, supõe as relações sentimentais sempre voltadas para o que o momento oferece no exercício das emoções e afetos, tendência que George Poulet (1949, p.XXIII-IV) atribui aos autores românticos, um dos aspectos que denunciam um parentesco da autora com essa tendência literária. No sentido dessa reunião das substâncias, razão da analogia poética, delineiam-se os mecanismos de representação que então se mostram no ato genital⁵³.

De um modo geral, os poemas em análise apresentam muita afinidade uns com os outros. Vimo-lo, por exemplo, pela trilogia. Mas estamos falando de um lugar comum pois todo texto é um intercâmbio de idéias diversas, que vão confluindo e se transformando, fator que está na raiz da definição de intertextualidade (Todorov & Ducrot, 1977). Não obstante, mais que em outros assuntos, a concepção amorosa apresentada vai se construindo no diálogo que um poema entabula com outro, um diálogo cujos preceitos vão se revelando na insistência com que os mesmos elementos, semânticos e estruturais, vão sendo arrolados. Aproveitando essa oferta do material, faremos evoluir nossa análise a partir da derivação de aspectos pontuais que um poema suscita no outro, dando a maior amplitude possível ao sentimento expresso.

Partiremos de uma seqüência de poemas de *Corpo desnudo*, "Nas estradas do teu corpo" ("etc", p.18), "Viagem por nossos corpos"("vnc",

⁵²Tradução livre: "a posse no interior do momento de tudo o que a alma deseja reencontrar dela mesma". George Poulet (1949, p.XXXIV) cita Madame de Staël, que atribui à poesia essa capacidade.

⁵³Essa escrita "erótica" desvincula-se obviamente, em nosso contexto, do que vem a par, por exemplo, com a pornografia, que diz da lascívia, da promiscuidade, da exploração unilateral da sexualidade, satisfação dos desejos puramente físicos em que homens e mulheres se identificam ao nível dos impulsos, conforme coloca Francesco Alberoni em *O erotismo* (1988).

p.36), "Integração"("int", p.52), onde a poetisa mostra as muitas faces de uma vivência amorosa.

Em "etc" o eu lírico, fazendo uso do pretérito perfeito que gramaticalmente expressa uma definição quanto ao ato praticado, vai compondo a feição do seu parceiro amoroso em pormenores revestidos da função simbólica de erotização. O uso exaustivo da 1ª pessoa denuncia um auto-centramento e opõe a onipotência do eu que domina o espaço à passividade do outro, que recebe:

*Hoje andei pelo teu corpo.
 Pelos teus braços. Teus órgãos. Tuas pernas. Teu rosto. Teus cabelos.
 Andei pelo teu corpo.
 Corpo de árvore forte. Sabor de fruto tenro.
 (...)
 Atravessei por tuas cores e teus espaços.
 (...)
 Em tuas profundezas reconheci quantas noites inesperadas feitas de
 estrelas e brumas.
 Languidamente fiquei adormecida em tuas cósmicas entranhas.
 (...)
 Passeei por tuas solidões e desesperos.
 Rompi algumas correntes que te prendiam ao ontem.
 Andei por todas as tuas ruas e avenidas e senti teu sangue circular,
 ardente.
 Nossas almas dançavam por dentro de nossos corpos e desejos as mais
 inesquecíveis canções de amor.*

Percebe-se na construção dos versos uma preocupação com a apresentação das cenas que acompanham o ritmo dos corpos na conquista amorosa. A opção pelo recurso do paralelismo sintático e semântico vai determinando liricamente a sua aproximação e mistura.

A elipse do verbo e a ausência de conectivos dá vigor às frases nominais do verso dois, a ênfase necessária à experimentação sensível do tato em toda a extensão do corpo para transcendê-lo, nos versos seguintes, em construções opostas, na dinamicidade expressa pelos verbos de visitaçã ora em segmentos de período simples, mais breves, ora mais longos. Nesse "movimento ondulatório" (Martins, 1989, p.176) dá-se a penetração metafórica nas *ruas e avenidas do corpo*, onde sente o *sangue circular/ardente*. Aos poucos as emoções vão se ordenando, rompendo os grilhões e promovendo a integração total no ato:

*Por quantas eras caminhávamos assim, de mãos dadas, ou através de
nossos corpos de amantes proibidos por caminhos-sem-fim de
nossas mútuas descobertas!
Nossas almas dançavam por dentro de nossos corpos e desejos as mais
inesquecíveis canções de amor.*

Ambos, *corpos* e *almas*, entidades individualizadas, gozam de um momento epifânico, detonado pela força poderosa do ato sexual. Há uma anulação do tempo do corpo, e a matéria ganha a sua porção de eternidade:

*Quantas estações vivenciei em ti e por quantos invernos ou primaveras
festejei em tua carne!*

À projeção unilateral do corpo neste poema, corresponde à visão física bilateral de "vnc", em que o eu feminino se desveste de sua ascendência e mostra uma incapacidade de gerir-se, investindo o outro dessa capacidade, o que em si não deixa de ser um exercício narcísico:

*Sim. Estrangeira que era em meu corpo marco agora um encontro com seu
corpo dentro de você.*

O advérbio de afirmação é a marca eufórica do presente. Trata-se de uma prolepse que antecipa e anui as conclusões do eu lírico, inferidas pelo imperfeito (*era*) e centrada no adjetivo *estrangeira*.

A representação simbólica do ato genital, no poema 1, pela metáfora que assimila o corpo humano a *estradas* e a *árvore forte*; como *viagem* neste poema, implicam uma articulação temporal. O núcleo sêmico desses substantivos e do verbo *andar* conotam a acepção de passagem, transitoriedade, em percurso estabelecido pela variação dos tempos verbais. O pretérito perfeito, da procura incessante:

Por quantos lugares andei buscando-me!

o imperfeito, em imagens sinonímicas, das quimeras e desencontros:

*Estrangeira que era...
Em praias alheias nunca me sentia inteira.
Nos outros corpos tentava encontrar-me.
Porém, neles todos, só conseguia tocar meus fragmentos e minha
dolorosa e reconhecida divisão.*

o presente, do encontro ideal.

Na busca persistente de uma unidade que supere essa *divisão*, há a consciência da duplicidade que constitui o ser, porquanto seja aparência e essência, menção que está na raiz do termo "desnudo", constante e recorrente nos versos. Mesmo nos momentos de prazer expressa-se o dualismo insuperável entre o corpo mundano e a alma.

Esgueirando-se pelas veredas do corpo físico, transcende-o, essencializando-se, a suscetibilidade de possuir a própria existência. Neste momento, que oferece o que o eu necessita, comunica-se com a natureza, nomeia-se por ela, primeiro através do corpo do outro, território de doação:

*Seu corpo - flor aberta é oferta, entrega, seiva, forma, sangue,
músculos, alma.*

depois, pelo gerúndio, indicando a odisséia do auto-conhecimento:

Meu corpo - flor se abrindo é rompimento, eclosão, amplitude.

recurso expresso pela gradação, essa nossa conhecida. Observa-se que nas enumerações⁵⁴ realizadas, o pensamento sempre desenvolve a idéia ditada pelo primeiro elemento. No caso acima e mesmo nos demais, a idéia totalizadora do poema é a do *rompimento*.

O presente, então, é a possibilidade do encontro não consigo em si, mas consigo no corpo do outro, por isso é necessário um mapeamento palmo a palmo desse corpo:

*Suas mãos nas minhas ajudam-me a reconhecer parte por parte de mim
mesma.
Minha real proximidade comigo.
(...)
Tateio por tua pele tentando obter informações sobre nossa fusão.*

⁵⁴ Nas enumerações não são usados os artigos. Conforme Amado Alonso, em *Estudios lingüísticos. Temas españoles* (1961, p.131), a repetição do artigo nas enumerações indicava a inserção de um "elemento de realce expressivo", de "valorização" e "ênfase". Modernamente, a não repetição do artigo é considerada particularmente expressiva e um fator de economia também literário.

Esse 'tatear' aliterante faz uso de um eufemismo científico, iniciativa calculada para ir promovendo uma abertura sobre a própria resistência, como a mulher ceramista que 'tateava' a matéria, moldando-a e ponteando o seu desejo. É sinônimo de deleite sensual, como vimos no poema anterior, o roçar pele-a-pele, o que redefine e equipara o verbo "tatear" com o "andar" e, como veremos, com o "olhar". O gozo desse eu feminino coloca-se como um "mosaico barroco", conforme define Francesco Alberoni (59, p.271), que se realiza em muitas direções, e por isso não se extingue, mas circula sempre e pede que se renda "tributo a todas as partes".

Cria-se uma comunicação rítmica que prescinde dos canais tradicionais para efetuar-se, na antítese dos corpos, entre o pleno, *somos dois rios*, e o vazio, *e dois sedentos*, lançando mão de um código específico,

Estamos viajando por nossas próprias mensagens trocadas.

móbil determinante da passagem do estado inercial e isolado, de desautomação e desautomatização para o estado seqüencial e integrado:

*Estrangeira que era em meu corpo(...)
Meu corpo agora recebe você.
(...)
Reencontro meu corpo em você.
Ele é feito agora de espasmo, violência, tremor e vida intensa.*

Esse momento, em outros poemas, expressa imagens antropofágicas:

*Seus dentes morderam minha carne e meu desassossego.
("Fagulhas". CTS, p.41)*

*Quem bebeu do olhar que foi meu?
("Cintilação". SF, p.48)*

A autora formula então a seguinte metáfora:

*Temos conosco a profusão de uma linguagem de atritos que nos enlaça
em ritmo ondeante e transmite uma loucura instantânea.*

Esse gozo é um ponto luminoso que, na sua exigüidade, *loucura instantânea*, faz brotar o passado original, *somos clarão de gênese*, e uma seqüência de emoções, o sentimento da distância a ser transposta para distinguir a desordem interior, atando o passado à existência presente. A memória afetiva, que faz renascer um longo período, e a presença, sentimento de conexão com o tempo, dão a idéia de continuidade, evidenciando o 'tornar-se', o *rompimento*, mote ao redor do qual se dá essa escritura erótica:

*As mentiras todas das quais me revestia, transformam-se em retalhos de
coisas sem sentido. (...) Raízes venenosas
internalizadas em meu bosque triste.*

O corpo, lugar de pensamento, resgata o eu e reafirma a androginia⁵⁵, a condição primordial:

E fui então um ser inteiro.

Mas a conquista se deu naquela fração orgástica, conforme evidenciam o passado perfeito e o advérbio. A vivência atualizada e instantânea de um longo período é fascinante, mas fugitiva, momentos esparsos que o eu projeta futuros, mantendo a imagem da *estrangeira*, 'peregrina':

*Haverá sempre outra hora assim, gratificante.
Seu corpo reconstruindo meu corpo dentro de mim.*

A composição sígnica da fisionomia do eu no poema "Integração" se dá a partir de uma metáfora, carga direta desse último verso,

⁵⁵ A androginia é explicada por uma narração feita por Aristófanes, um dos convivas d'*O Banquete*, de Platão (1983, p.22-5), sobre a antiga feição dos seres humanos, o mito do andrógino. Segundo conta o mito, os gêneros da Humanidade eram três: o masculino, o feminino e o andrógino, ser hermafrodita, possuidor de órgãos reprodutores dos dois sexos, uma cabeça, quatro membros superiores e quatro membros inferiores. A parte da constituição masculina descendia do sol, a feminina da Terra, e o que tinham em comum, da Lua. Eram seres circulares e se locomoviam desta forma. Possuíam força e vigor extraordinários, além de serem presunçosos. Por estes atributos, incorreram na ira dos deuses e foram cortados em dois, tendo sido seus sexos colocados na 'frente para que pudessem constituir uma raça. Por esse motivo passaram a desejar ardentemente unir-se, confundir-se num só, objetivando reconstituir a natureza de outrora. A cisão, então, não é o fim da linha. No ato da bipartição do andrógino surge Eros, força que une, diz Lúcia Castelo Branco em *O que é erotismo* (1984, p.43-4).

considerando a classe dos elementos comparados e comparante e as propriedades que os membros desta classe têm em comum:

Seu olhar é meu olhar que me olha.

Há uma contextualização e similaridade do *corpo* e do *olhar* do outro identificados em nível da manutenção do eu, idéia reiterada em todo o poema. É preciso compreender então em que dimensão se dá esse olhar que

(...) atravessa comigo o vale da morte(...)
(...) me aquece do frio da solidão(...)

O que se disse aqui é suficiente para concluir sobre a idealização do encontro amoroso, idealização do outro como uma alteridade do si mesmo, mas preferimos não tomar um atalho e chamar em nosso auxílio o mito para compreender o labor desse eu no uso estilístico da repetição.

"Entra-se no mito quando se entra no risco e o mito é o encanto que naquele momento conseguimos fazer agir em nós, um vínculo mágico que nos envolve", idéia socrática citada por Roberto Calasso em *As núpcias de Cadmo e Harmonia* (1990, p.193). Nessa obra, o autor conta a história de Core (Perséfone), mortal filha de Zeus. Ela foi raptada por Hades, o supremo do mundo inferior, do reino invisível. No momento do rapto, Core observava um narciso. 'Core' é uma palavra grega que significa 'donzela' e também 'pupila'. Então "Core observava o olhar. Estava a ponto de colhê-lo. Mas já havia uma aura naquela flor. "Era o nome de um jovem que se perdeu ao olhar a si mesmo". "Core, a pupila, estava portanto no umbral de um olhar em que teria visto a si própria. Estava estendendo a mão para colher aquele olhar. Mas irrompeu Hades. E Core foi colhida por Hades. Calasso lembra Sócrates filosofando a Alcebíades sobre a pupila, dizendo que "é a parte mais excelente do olho", porque, além de ver, "é aquela que onde quem olhar encontra, no olho do outro, "o simulacro de quem olha". Core vê a si mesma no olho do raptor⁵⁶, o "reflexo", a "duplicação", o "instante em que a consciência vê a si mesma". Por outro lado, "a cavidade da

visão acolhe pela primeira vez, e aperta nela mesma, no contrair-se da pupila, o seu desejo: a imagem". Com Core, há uma passagem do "objeto ao olhar". Ao retornar sazonalmente ao mundo dos vivos, representa a "passagem para a alma" (Calasso, 1994, p.145-7).

Permanecendo no mito, mas olhando para o poema, vemos que se faz exaustivamente, através da reiteração do núcleo "olhar restaurador", com poucas variantes, a anaforização da expressão "*Seu olhar é meu olhar que*", procedimento acentuado em relação aos poemas anteriores.

Sabe-se que entre os elementos que compõem o texto poético não há gratuidade. "No texto artístico todas as organizações têm significância"⁵⁶ (Lotman, 1978, p.189-90). Nesse sentido, o recurso da reiteração empregado pode dizer algo ao aspecto semântico do texto.

Os versos voltam porque há algo que está sendo contemplado: o eu. Um olhar que contempla a si. Se continuasse a olhar para a flor narciso, Core se perderia. Ao olhar para Hades, reconhece-se naquele olhar. Ao olhar para o outro vê, na diferença, um outro eu mesmo. Uma relação triádica: o outro, o eu refletido e o eu refletor. Pelo corpo do outro consegue afastar-se de si e contemplar-se, o que propicia um melhoramento. Como ocorre nos versos:

Seu olhar(...)
(...) me encontra sozinha em meio à multidão (...)
Nessa hora (...)
(...) tomo sentido

Todavia, não há uma continuidade no processo. Em nenhum momento expressa linearidade, mas somente advérbios pontuais, como o descrito, *nessa hora*. São os 'então', à diferença dos 'agora' e dos 'depois'. Os espaços vazios entre esses 'então' são ocupados por Narciso, o eu por ele mesmo, perdido, sem melhora.

Mas Core, "a pupila da pupila" que "foi acolhida por uma semelhante"; segundo dizem "os antigos poetas", "experimentou um "funesto

⁵⁶ Desse ato resulta que aquela "menina no olho" é considerada "pupila" por todos. (81, p. 145).

⁵⁷ Segundo Lotman, "na medida em que todo texto se forma enquanto reunião combinatória dum número limitado de elementos, a presença de repetições é aí inevitável". "Então, nenhuma repetição será contingente relativamente à estrutura. A partir daí, a classificação das repetições torna-se uma das características determinantes da estrutura do texto". Com base nesse raciocínio,

desejo" de ser raptada; uniu-se com um "pacto de amor ao rei das trevas" (Calasso, 1990, p.146), porque houve reciprocidade, o que cada um sabia de si e do outro, no resgate do olhar. Uma relação entre duas subjetividades e não de sujeito para corpo. Esse 'pacto', nem neste nem em nenhum outro momento de toda a obra os versos conseguiram anunciar. Digam-no os exemplos que seguem:

*O cântico sussurrante do encantamento
encarna nossa viagem na fecundação
da nossa alegria corporal.
Depois... apenas o canto da luz dourada
ficou em mim como um sinal da tua passagem
silencioso tocador de flauta
do meu jardim.
("O canto da luz dourada". CTS, p.31)*

*Que anjo é este
vestindo meus pecados
perfumando meus seios
com flores do cerrado?*

*Que é feito
do teu corpo, agora?
Em que lençol de ausência
ele se esconde
enrolado na palma da mão
do teu segredo?
("Pétalas sensuais". CTS, p.39)*

*O gozo eclode na hora farta onde nossas inconstâncias
acalmam e desatamo-nos por inteiro.
As cores das violetas ressoam sua sutileza tranqüila na ponta
da janela aberta que aguarda o cheiro do
entardecer e da saudade.
Penso nos seus olhos molhados de despedida evocando o
aceno desesperado que demarcou nossas
distâncias.
Nossa nudez foi ali a revelação de nossos gritos tão
protegidos pela nossa estúpida cordialidade.
('Fagulhas'. CTS, p.41).*

*Quero ficar agora!
(...)
Nunca mais sair por terras estranhas e ficar como antes, chorando ao
sentir doer em mim tanta saudade!
Adormecer nesse nosso instante e deixar cantar em nosso derredor a
balada do encontro desejado.*

*Quero ficar! - nunca mais partir para outros desertos que me chamam
com seus acenos de miragem-vazia e de solidão.*

(...)

Ficando, assim, sempre tão contigo!

Em nosso encontro de amantes e meninos!

("Chegança". CD, p.22)

Em teu olhar habitei.

(...)

Houve muitas cores nesse olhar.

Cor de noite e cor de amanhecer. Cor de mansidão e cor de tempestade.

(...)

O tempo ficou feito relâmpago, explosão.

Houve também um efeito de distância.

(...)

Todavia, o que somos nós diante da distância?

*Ela acontece com seu domínio de leis e medidas e nos recusa as razões
da proximidade.*

(...)

*Mas não há outra maneira de buscar teus olhos a não ser esperar que
haja um outro olhar que te recorde.*

("Olhar feito de agora". CD, p.34)

Vimos a busca incessante, *por quantas praias andei buscando-me*, o encontro ideal, *eis que você apareceu* ("vnc"). Situações que se repetem. Mas há um indício no poema "Integração" revelador de uma face do eu feminino, a da não reciprocidade no sentimento amoroso. O que o eu oferece é o signo, uma subscrição:

*Eu farei do seu olhar um olhar eterno porque eternizarei nosso
momento em meus poemas.*

É a única coisa que posso lhe dar de mim.

Se, por um lado, há tintas românticas pintando o cenário dessa poesia, por outro, há um malogro desse romantismo na medida em que o eu lírico e o eu-biográfico participam do mesmo expediente lingüístico, uma quebra na idealização e mistificação da circunstância amorosa.

A realidade do eu se mostra através da atitude particular daquele que escreve. A poetisa traz à superfície o seu mundo, desobrigada, revelando a estreiteza entre a projeção desse mundo e a imaginação criadora. Tentando colocar-se no mundo imaginário do/com o outro, não resiste ao embate entre o mundo sonhado e o mundo real, impondo-se como solução o evadir-se para a solidão do signo para buscar as razões desse embate, apresentando a consciência

esmagadora de "*ter* um corpo" ao invés de "*ser* um corpo" (André, 1987, p.235), a falácia entre o ser e a representação lingüística do ser, conforme se observa no distanciamento pronominal (*meu*) *eu* - *ele* (*segue*) do verbo fletido na terceira pessoa:

*No ventre da encruzilhada
Densas direções
Meu Eu - como Dédalo
Segue no labirinto
O tema da busca.
("Enigmas". CTS, p.24)*

A escritura proporciona uma salvaguarda existencial. A poesia que antes refletia o ser, agora reflete o signo. A *busca* referencia-se nela mesma como *O tema*. O artigo deixa de ter um valor meramente sintático e ganha um valor significativo como o elemento que configura e enfatiza o sentido. A atenção volta-se não para o enunciado, para o dito, mas para a enunciação, para a "perspectiva de onde é dita e com que finalidade". Um verso que "floresce pela repressão do processo de sua própria criação" Disso resulta que é "*o ato de enunciação* o processo de sua própria produção, parte do seu *conteúdo* concreto. (...) Como diriam os formalistas russos, "desnuda o processo de sua própria composição. E o fazem para que não sejam tomados como verdades absolutas; fazem-no para que o leitor seja estimulado a refletir criticamente sobre as maneiras parciais, particulares, pelas quais elas construíram a realidade, desta forma reconhecendo que tudo aquilo poderia ter acontecido de maneira diferente" (Eagleton, 1983, p. 183).

No contexto dessa poesia feminina, é possível verificar algumas implicações semânticas que resultam nessa "sondagem do tempo subjetivo" (Bosi, 1972, p.542), a funcionabilidade dessa estratégia.

Ao subscrever-se, o eu divorcia a sensação momentânea do sentimento profundo, diante daquilo que seu ser não pode plenamente se dar e ainda não pode se dar no domínio da duração, a nostalgia romântica. Por isso valoriza o instante para abstrair o que deseja/necessita dele mesmo. E também por

isso renova-se a perda. Diz Poulet que esta "possession momentanée finit par aboutir à une dépossession; au sentiment d'une perte renouvelée (...)"⁵⁸.

O que fala nesse eu feminino como impossibilidade de "se dar" plenamente? Dialeticamente o 'corpus' poético nos apresentou dois caminhos.

Numa primeira instância, coloca-se como um desconhecimento de si, *estrangeira*, por isso empreende essa busca de rotas veladas, de emoções antropomorfizadas, pela teia de fio aracnídeano, matéria vinda do próprio corpo: a palavra.

A palavra então é um instrumento. Não é algo que, de fora, vem se instaurar sobre a circunstância do eu, mas vai se construindo por ela.

Serge André em seu livro *O que quer uma mulher?* (1987, p.229) refere-se à *Ética a Nicômaco*, de Aristóteles. O filósofo, "procurando, ao longo das páginas, aquilo que é o gozo do ser" deriva para uma "outra satisfação: falar do gozo é forçosamente deslocar o gozo (...) na própria articulação dos significantes". Trata-se de uma satisfação que se sustenta pela linguagem, e se coloca não na necessidade do organismo, mas na da palavra, pelo que ela diz e pelo que não diz. Para entender melhor, pode-se pensar, com Serge André, no caso da alimentação, que fica submetida no homem "pelo gozo de comer do significante: apenas o enunciado do cardápio nos faz desejar, mas abre um apetite para além da apetência" (1987, p.228-9). Um gosto semelhante ao que o leitor absorve da palavra poética:

*Fruto-caju desabrocha cupidez do ventre de cada gosto, onde
de cada boca escorre o caldo e o arrepio
misturado à vontade de ser beijo"*
(VII.GBP)

esse caldo do caju que retesa a língua e lambuza e escorre, quando a poeta, evocando a natureza, esta lhe aparece e transborda.

Voltamos à questão daquilo que o eu lírico oferece na barganha amorosa - o signo. Há um deslizamento do gozo genital, "este famoso gozo que tanta tinta fez correr" (1987, p.222), para o gozo sígnico, uma concepção

⁵⁸ Tradução livre: "posse momentânea acaba por conduzir a uma "desposseção"; ao sentimento de uma perda renovada (...)". Poulet (1949, p.XXXIV).

particular de desdobramento do prazer, diferenciada do masculino, modalidade que os versos apresentam como unitária.

O significante mostra-se como expediente que fundamenta o ser e que, nos poemas, indica um excesso de palavras, de imagens, discurso que se retoma com frequência, uma "tagarelice"⁵⁹. Há uma relação de intimidade entre o eu feminino e a linguagem em que o eu, como num eco, quer mais auscultar a si mesmo que o contrário, tornando a presença do outro quase insignificante. Para compreender essa relação, é preciso sincronizar esses dois mares, o feminino e a linguagem, um desembocando no outro.

Perguntando-se "o que quer" esse eu feminino, o que rendeu o título do seu livro, Serge André aborda a teoria de Lacan, que reposiciona a teoria do psicanalista austríaco Sigmund Freud sob o ponto de vista do ser humano, de suas relações sociais, das relações com a linguagem. Os estudos lacanianos atraem muitos teóricos da literatura, diz Terry Eagleton, em *Teoria da Literatura: uma introdução*, pois "o que ele procura fazer em seus *Écrits* é reinterpretar Freud à luz das teorias estruturalistas e pós-estruturalistas do discurso" (1983, p.176).

Reordenamos então a frase que usamos anteriormente para absorver dessa teoria o que interessa à nossa análise. O significante mostra-se como um expediente que fundamenta falicamente o ser, no sentido de que nomeia sua sexualidade. O falo é a imagem simbólica da ausência anatômica que a mulher sente em si quando se compara ao homem, a teoria da castração freudiana. Nesse caso, esse significante inexistente indica que o feminino como tal está "fora-da-linguagem".

O significante fálico indica algo para além de si, cria um "outro", o que revela que há outros lugares gravitando ao redor da sexualidade, que dela deriva e a ela retorna, na medida em que o gozo sexual relaciona-se com o "sujeito" e não com o "corpo" (1987, p.256). Há uma "disjunção" entre essas duas instâncias que se mediatizam pela linguagem, pois que o conhecimento do corpo se faz pela sua ordenação com o significante. A linguagem promove um "esvaziamento do ser do corpo" tornando-se este um "lugar vazio de substância

⁵⁹ Este termo é adotado em algumas obras críticas de referência ao feminino, como nos estudos realizados por Joel Birman na análise da personagem Carmen, da ópera *Carmen*, de Bizet, sob a

onde se realiza uma série de inscrições significantes": o "outro" se confunde com o corpo como um "lugar de inscrição". Ou seja, "tecido de significantes por um lado e por outro lado, enquanto ser real, resta fora do alcance do nomeável" (187, p.236).

O recurso da "fala tagarela", nesse caso, compensa a ausência do significante que denuncia a incompletude, o impossível de ser dito, a mulher por ela mesma, o que só pode ser trazido na estrutura da metáfora. A mulher é então nomeada como uma metáfora (1987, p.25), sujeito "não-todo", mas um "tornar-se", desejo latente e patente na obra:

*Quero ser Eu - um despontar de agora.
Flor poderosa que rasga o espaço para estender suas pétalas à claridade
do dia.*

*(...)
Sou parte da mulher anônima lançada no humilhante cárcere de
ser negado.
Sou como a terra cheia de raízes e sementes a desabrochar das fendas
escuras como pernas e braços vegetais alcançando as alturas.*

*(...)
Quero lançar das minhas profundezas meus filhos que plantarão outros
filhos para que minha força renasça.
O pôr-do-sol falará por mim que sou poeta da madrugada.*

*(...)
Despedaço minha carne de poemas para que atinja as entranhas da
liberdade.*

*(...)
(...)sou um ser inconformado que renasce sempre das próprias cinzas,
como a fênix que se perpetua a cada novo mistério e gênese.
Sou carne - sou tudo e sou nada.
Apenas EU!*

("Transrevelação". CD,p.24-5)

Nesse poema mostra-se a diversidade inscrita no corpo do eu, sob a regência do verbo ser - a repetição da imagem pela flora, *sou corpo-flor*; elemento essencial, *a terra*; espaço espiritual, *inferno/paraíso, templo demolido*; figura em constante reconstrução, a *fênix*. As imagens poéticas cifram a atuação dos significantes, de onde partem e o que promovem no eu ao se instalarem.

O significante desdenha do feminino. Por isso, para firmar-se como tal - esse preenchimento, empreende a busca.

Dissemos que eram dois os caminhos. Reportamo-nos ao segundo.

O impulso erótico, de Eros, que faz o eu fundar-se insistentemente no outro, sugerindo uma fusão, *vida intensa*, apresenta uma outra coisa. Na fusão, os ingredientes tendem a se diluir, liquefazendo-se. Desaparecem as características individuais que determinavam a natureza peculiar a cada substância. Nulificam-se. O desaparecimento implica em morte. Que substâncias são essas que denunciam a outra face do erotismo⁶⁰?

Há alguns ruídos que se fazem ouvir mais alto no âmbito da relação com o outro no discurso apresentado:

*Por quantas eras caminhávamos assim (...) através de
nossos corpos de amantes proibidos (...)
("Nas estradas do teu corpo")*

*Por quantos corpos andei, buscando-me.
(...)
As mentiras todas das quais me revestia (...)
(...) Raízes venenosas
internalizadas em meu bosque triste.
("Viagem por nossos corpos")*

revelando uma interdição - *o proibido, incompleto, bosque triste*, no eu 'viajante', que se coloca entre o gozo, do corpo, e o desejo; se houvesse uma constância e consonância entre ambos, seria possível a fruição de uma emoção mais duradoura, preenchedora das lacunas.

O impedimento que priva o ser de reger-se já o temos visto ao longo dessas linhas de análise, na ótica do fazer cotidiano de outros eus.

Mas é na orbe do sentimento amoroso, cujo referente á a linguagem da sexualidade na procura da plenitude, que os versos mais se detêm,

⁶⁰ George Bataille (1989, p.12-3) defende uma idéia de morte no erotismo. Diz que o "fundamento da efusão sexual é a negação do isolamento do *eu*, que só conhece o desfalecimento ao se exceder, ao se ultrapassar no abraço em que a solidão do ser se perde. Quer se trate de erotismo puro (de amor-paixão) ou de sensualidade dos corpos, a intensidade é maior na medida em que a destruição,

como veremos no poema sem título de *Signos de fogo* (p.14), ao qual faremos menção como "Hora abandonada" ("ha"), expressão contida no 1º e 2º versos, que abarca três momentos básicos da experiência amorosa estabelecida na obra, o desejo, o impedimento e a tentativa de superação, apresentados pela comparação e segmentadas entre si pela antítese.

Partimos do verso de "Viagem por nossos corpos"

Haverá outra hora assim, gratificante.

para trazer, pelo símile, a imagem temporal da espera:

*Como a hora
abandonada
te esperarei
aguardando
que me surpreendas
com tuas mãos
tateando meu corpo
como uma flauta mágica
instância poética
do desejo.*

em versos curtos, encadeados com um predomínio de sintagmas nominais breves. O elemento central dessa imagem é o *corpo*, insistente, dinâmico, a fonte que insta à passagem para o poético - *a instância poética*. Compondo a imagem há a figura do outro, o amante, como a de um músico, pela cumplicidade existente entre ele e o instrumento, *flauta mágica*, donde tira acordes sensíveis, as artimanhas do toque, de "uma cadência da vertigem"⁶¹. A música que surte daí fecunda a alegria, volúpia que satisfaz os sentidos, tema da celebração recorrente na obra como se vê em outros versos:

*O cântico sussurrante do encantamento
encarna nossa viagem na fecundação
da nossa alegria corporal.
("O canto da luz dourada". CTS, p.31)*

No âmbito dessa temática, pode-se evocar nova imagem do desejo na configuração do amante, outra modalidade do toque, contextualizada

a morte do ser transparecem". Em outro sentido, também na reprodução sexual há morte, pois aquele que existia deixa de ser o que era "pois se torna duplo".

nos poemas e que se expressa na estrutura melódica da frase que cria a expectativa, em tom mais alto, uma "prótase" (Martins, 1989, p.175):

*Onde está você, Semeador,
que nunca chega
para fazer nascer
em mim
a mais linda seara?*
(*"Espera"*, CD, p.45)

A apóstrofe (o vocativo com função poética) que qualifica o interlocutor, revela o tom de afetividade do eu em relação a ele.

No alcance do desejo assim configurado⁶², encontramos um paradigma na prosa esbanjadora de Adélia Prado (1979, p.14):

(...) emancipada eu não quero ser, quero é ser amada, feminina, de lindas mãos e boca de fruta (...), quero um vestido longo (...), quero (...) quatro amantes: um músico, um padre, um lavrador e um marido. Quero comer o mundo e ficar grávida, virar gigante com o nome de Frederica, prá se cutucar na minha barriga e eu fredericar coisas e filhos (...), fredericar frutas, água fresca, as pernas abertas, parindo.

Observa-se que não faz parte do *cogito* de Marilza a religiosidade cristã e as convenções burguesas, a do casamento, por exemplo, signo explícito como a referência ao *padre* e ao *marido* como no poema acima. Em Adélia há uma plena aceitação e vivência da religiosidade sem o conflito existente na poesia cuiabana. Ela apresenta uma liberdade existencial capaz de dizer "Sem o corpo a alma não goza"⁶³ (1987, p.52), divinizando o amor carnal e carnificando o amor espiritual, trânsito descongestionado. Os versos citados, cascata de palavras de onde jorram quase que ininterruptos períodos coordenados e subordinados do "querer", evidenciam isso. Observa-se aí a sexualidade

⁶¹ Expressão retirada do poema "A mulher da zona dos esquecidos". CD, p.30.

⁶² O veio romântico da 'espera pelo ser amado', espera malograda, é um tema tradicional na literatura. Dentre os que a tradição marca como obra prima, há o poema lírico de Gonçalves Dias, "Leito de folhas verdes" (1998, p. 377-8):

*Porque tardas, Jatir, que tanto a custo
À voz do meu amor moves teus passos?
Da noite a viração movendo as folhas
Já nos cimos do bosque rumoreja.*

⁶³ Sobre esse assunto remetemos ao estudo realizado por Vera Queiróz em *O vazio e o pleno. A poesia de Adélia Prado* (1994, p.18). Além da abordagem do assunto, autora trata das influências que a poetisa recebeu, nessa linha, de poetas como Fernando Pessoa com o heterônimo Alberto Caeiro e Murilo Mendes

gerando-se cosmicamente; o convívio da palavra *amantes*, signo plural que representa um indivíduo portador de peculiaridades fundamentais ao eu, significante que, se por um lado indica uma pessoa que ama, também aparece culturalmente marcado pela infidelidade conjugal, nas relações extramatrimoniais.

O corpo, como *instância poética do desejo*, dá-se ao tatear, a sensorialidade como vetor que orienta para a percepção das texturas. Esse ato erogenezante que toma a região corpórea, conforme vimos em "Nas estradas do teu corpo", tensiona-se com outras representações e gera uma energia concentrada nas metáforas do ato sexual - "gozo úmido de uma cadeia de vertigens" ou "folguedos em doida montaria" ou "linguagem de atritos"⁶⁴.

Nesse sentido, o tato - o *andar*, como representação da subjetividade tem como correlato o olhar, como se as extremidades digitais fossem providas de globo ocular, nervo óptico. É por intermédio desses sentidos básicos que a autora edifica sua perspectiva particular do mundo

Olhar...
 (...) *Perfurar as barreiras da irreabilidade e situar-se
 no fundo do óbvio.*
Escorrer pelos cabelos das imagens.
Passear pelos barcos dos teus rios e pêlos...
 (...) *Olhar.*
Olhar.
Olhar.
Esquivar-se com a essência de um olho curioso
que percorre a nudez das coisas. Do Tempo. Que anda
pelos confins dos códigos.
 (s.t., TS, p.10)

das coisas, raptando-as, como Hades raptou o "Olhar", Core, posto que o gozo daquela se caracteriza pela contemplação, presença mediadora e aproximadora, presença erótica, entre o corpo e a alma, ditos pelo discurso. Vê-se a diferença salutar entre Adélia, para quem tudo é uma só coisa, e Marilza, para quem esse movimento se dá em direção para fora, ora do corpo, ora da alma, como a tentativa de renovação e condução do ser humano cada vez mais ao encontro de si

⁶⁴ Respectivamente, "A mulher da zona dos esquecidos" (CD, p.30) e "Viagem por nossos corpos".

mesmo. O estar 'aqui' e 'agora' como uma categoria de passagem, daí nos referirmos inicialmente ao movimento pré-socrático.

Os elementos mundanos e extramundanos tornam-se contínuos uns aos outros e a temporalidade, determinada pelo pensamento, vai projetando os eventos. A sensorialidade, em Marilza então, ultrapassa o físico. Este é o meio para conduzi-la à unidade do todo, pelo processo constante do erotismo, no sentido da construção da inteireza, do preenchimento. Tal superação não implica na volatização do desejo, da sensualidade, ocorrência natural quando se entabula a pesquisa do espírito, mas o reforça, porque sempre quer estar aí com o outro, encontro pleno.

A estrofe 2 do poema "Hora abandonada", contínua à ordem da espera, traça a virtualidade do ato, disposição rítmica das metáforas num paralelismo de segmentos binários, com um adjetivo redundante, um literal e um figurativo, respectivamente, elementos que valorizam os sentimentos:

*Prado aberto
ramagem florida
corcéis enluarados
atravessam*

As imagens apolíneas em gradação crescente mostram a orquestração do desejo, concerto a céu aberto, o movimento que fecundou. No entanto, no restante da estrofe há um dúbio sentido:

*tumultuando
a calma
despertando
os demônios
dos bosques
no tremor
de nossos sentidos.*

Esses versos podem estar se referindo tanto à emoção expressa nos poemas anteriores, *seu corpo reconstruindo meu corpo dentro de mim*, como pode se constituir numa imagem de antecipação da estrofe seguinte. O que são os *demônios dos bosques*? São as energias desqualificadoras que movem o eu, *raízes venenosas* adormecidas e sacudidas, *prado aberto*, pelo desejo.

A estrofe 3 traz o segundo estágio da concepção amorosa da autora. A sua verdade. O interdito. A amplidão do espaço contrastando com a estreiteza do aprisionamento do corpo:

Garças-fantasmas
esvoaçantes
como palavras
cheias de olhares
vigilantes
seguindo
meu corpo
e pensamento
até que possam
me aprisionar
de vez...

A comparação metafórica entre o binômio *garças-fantasmas*, elemento comparado, e o comparante *palavras/cheias de olhares*, reforçados pelos adjetivos *esvoaçantes* e *vigilantes*, que integram o campo semântico de *olhar* como *sombra*, lexema contextualmente indicador de *morte*, apresentam um 'ressentimento'. Esse "ressentimento introduz de maneira quase mágica uma forma de espiritualidade destacada do corpo, onde as feridas pensadas da carne machucada impedem que o corpo mantenha a sua mobilidade e possa exibir o que existe de quebradiço na sua suposta solidez, de maneira a instituir um severo obstáculo ao fluxo do desejo, impossibilitando, assim, a experiência crucial do vir-a-ser" (Birman, 1997, p.94). Eis a segmentação daquele mundo contínuo estabelecido pela sensorialidade.

Nesse sentido, em todos os poemas há um interdito, um obstáculo, todos contêm em si um aspecto positivo e outro de proibição, destruição ou abandono ou um *haverá outros momentos*, que impedem a fluência amorosa, como se mostrou anteriormente, o "pacto amoroso", reforçando sempre o caráter fortuito do instante. Observa-se, por exemplo, que mesmo na definição eufórica do ato genital, "folguedos em doida montaria", esta se dá num contexto de interdição, pela impossibilidade de que o gozo se dê dessa forma, referindo-se à "mulher da zona dos esquecidos", figuratização da mulher prostituta.

No corpo do outro, lago onde se reflete, sempre há uma entreabertura, em que o eu vê o seu lado obscuro:

Ah! Meu lago sagrado onde eu me debruço!
 (...)
 Minha outra face escondida , aparece.
Toda a minha beleza iluminada sofre uma mudança.
Meu corpo e alma se desnudam e me espanto.
Encolho-me aflito.
 ("Canto de Narciso". CTS, p.42)

linguagem narcísica que é a afirmação de uma verdade existencial. A frequência da imagem do reflexo do eu no outro, um mingramento de conteúdo que ganha um efeito estilístico importante, revela o oposto, cumprindo o desígnio do espelho de projetar a imagem invertida. É a imagem que Core captou dela mesma, apertando-a na própria pupila, gesto que está na ordem do conhecimento, do olhar para aquilo que há no dentro, e o conhecimento, na obra marilzeana, é trazido pelo tempo. O espelho, como o fio e o rio, é uma outra metáfora do tempo:

O rosto do tempo está gravado num espelho invertido que
desmonta a imagem que não somos.
 ("O tempo". CTS, p.38)

ou, conforme se define no título "Ante meu espelho" (avulso) a que segue a estrofe:

O rosto do tempo é transparente
Atravessa-nos como uma imagem
Esconde-nos seus segredos
Revela-nos sua miragem.

Qual é o entrave que provoca o ressentimento e faz com que, por exemplo, em nenhum momento, conforme pudemos verificar, o ato sexual apareça descrito explicitamente? Ao invés, são as formas da natureza ou o próprio tempo, que se travestem da genitália humana sugerindo o ato, espécie de "quiasma semântico" (homem : natureza/tempo : : natureza/tempo : genitália) que revelam um telurismo:

A tarde, lânguida, em cálidos arrepios
se umedece em orvalho
na rosácea vagina do horizonte.
 ("A hora solar". CTS,p.6)

Se não houvesse esse modo de representação, poderíamos pensar num "cantar sincero do corpo"⁶⁵ pela quantidade e pelo modo como as situações vão sendo arroladas. Contudo, a fortuidade dos momentos, o tom ressentido, e a simbolização da linguagem, mostram que há um cantar, mas é velado, aludido e eludido, pela existência das *garças-fantasmas/esvoaçantes/vigilantes/*, seguindo o corpo. Trata-se de um erotismo triste e conflituoso, mas inquieto porque não se conforma com ele mesmo, quer saber-se, quer a dignidade da sua dicção. O esvaecimento do feminino e do corporal nas representações da mulher redeira, da ceramista, etc, mostraram que se permanecesse no plano sensório-corporal, o eu sucumbiria. Por isso tem que ir além, pela via do discurso:

Sinta a palavra dita ditando o ditado.
("Discurso laçador". CD, p.50)

lançar-se no abismo que nomeia e direciona o seu ser e impede a plenitude do encontro amoroso, marcado por essa dualidade intransponível - busca os encontros com avidez para eliminar o próprio drama existencial; nesse afã, não consegue realizá-lo com plenitude, não pode abstrair dele o líquido para sua alma sedenta. É por esse motivo também que esse discurso vem marcado por constantes interrogações, que vão se respondendo. Entretanto, o eu nunca consegue se livrar do peso existencial de uma outra questão: por que é assim?

É dessa forma construída a estrofe 4, que se refere aos *olhares vigilantes* da estrofe anterior:

*Como transcender
os seculares
carrascos
estúpidos
acorados
sobre as próprias
intenções
vulgares?*

O adjetivo anteposto indica um juízo de valor, uma apreciação (Martins, 1989, p.165) em relação a esse domínio que se abate sobre o eu feminino no curso da sua história. O advérbio inicial intensificador contém a

⁶⁵ Palavras utilizadas pelo prefaciador de *Corpo desnudo*. P.9.

origem do ressentimento no sentido da sua superação. Em sentido contrário, o eu vive aqui uma outra intensidade. Novamente emerge no instante o sentimento de continuidade, ao invés de uma existência fundada no presente, em que percebe o engano da vida afetiva. O ser presente, o destino do ser não está cumprido, há uma ausência. A poesia exprime a tormenta perante o que se coloca como destinação.

Mas há algo que ainda não se mostrou na interioridade do ressentimento, e que se revela totalmente em um outro poema, "Espelho quebrado" (CD, p.29).

Este poema mantém a metáfora temporal do espelho, ampliando-a, criando uma imagem do passado, *água cristalina, espelho-movimento da infância*:

*Nele eu divagava com meu sorriso e choro, sobre certos dias.
Mergulhava meus pés, a falar com os peixes, deslizantes.
Passeava por dentro de mim
nessa coragem de tudo enfrentar com minha natureza de menina.*

Fazendo uso da preterição,

*Quem se atreve agora a ser sensível?
Afundar-se em seu próprio reino e se olhar com calma?
Assim, com muito medo de morrer mas com muito medo de ficar.*

põe às claras a tônica das relações que constituem a tonalidade dessa poesia, a rebelação à ordem vigente, como um ato vital:

(...)só os obedientes é que têm medo de viver.

Verifica-se uma mudança abrupta nos elementos da enunciação de "Espelho quebrado" pelo paradoxo que se apresenta na descrição das propriedades do eu e de suas vivências, de outros eus que desdobra de si, transposição das pessoas do discurso, 1^a pessoa do singular, *eu divagava*, para a 1^a do plural, *somos nós*, e para a 3^a do singular, *elas (quantas meninas)*. Trata-se de um discurso direto, na dinâmica evocativa sugerida pelas interrogações, com traços expressivos como interjeições, exclamações, para discurso indireto, interpretação daquele, subjetividade explícita e implícita, como se observa nessa mudança repentina indicada pelo pronome interrogativo *quantas*:

*Os espelhos inversos dos bons somos nós, os maus.
 Os exilados pois não encontramos nunca o lugar certo
 onde seremos entendidos e não torturados.
 Quantas meninas fogem de si mesmas
 em suas cruces de suplícios?
 Não querem enfrentar seus demônios com medo
 de que eles sejam sim - seus anjos perseguidos!
 Então morrem todos os dias pelo auto-terrorismo da culpa
 que nunca entenderam
 essas culpas que nem são suas
 mas herdadas de seus antepassados, isto é, passadas de pais
 para filho e assim para sempre, Amén!*

Tudo o que se disse até aqui então se emblematiza no significante *culpa*. E o espelho ganha o sentido de "herança". Esta é uma outra modalidade de memória, contraposta à memória "gloriosa" da infância *in natura*, referida anteriormente. O contato com a natureza foi possível até que se iniciou a sua devastação. Simultaneamente, mesmo contrariando-os, o sujeito feminino sofreu a imposição dos padrões sócio-culturais consistentes, determinadores da conduta, pensamentos, sentimentos. Nesse parâmetro, a memória deixa de ser um fator de construção para ser um fator de referência. Lembrar, nesse caso, não é suprimir um período de tempo, mas sentir a distância que deve ser galgada para diferenciar as ruínas que há no interior, perceber o engano da vida afetiva que leva ao reconhecimento de uma identidade própria, visualizando a existência continuada ao invés de fundá-la no momento intenso.

A *culpa* se coloca para além da compreensão do eu, de algo que nem lhe pertence, mas vem imposto "de fora" como uma interdição, que faz desaparecer a emoção existente. Há uma culpa vivida no ato que se repete, atordoando o sujeito, como a de Prometeu que revelou aos mortais o fogo sagrado, após tê-lo roubado dos deuses, sendo por isso condenado a ter as vísceras devoradas diariamente pelos abutres (Calasso, 1990, p.196).

É a imagem dos *demônios dos bosques*, *demônios ocultos* da tradição, dos *seculares carrascos* esperando *que a próxima vítima se imole em nome da santidade da ordem*, forças defrontadoras de Eros, o sentimento de um "erotismo pecador, de feições torturadas, envergonhadas" (Castello Branco, 1984, p.35) de onde decorre uma rede de imagens tecida com os seguintes nós:

... *vestindo meus pecados...* ("Pétalas sensuais". CTS, p.39)
 ... *amantes proibidos...* ("Nas estradas do teu corpo". CD, p.18)
 ... *amantes perseguidos* ("Deusa-lua". CTS, p.47)
 ... *sou templo demolido* ("Transrevelação". CD, p.24)

Quem ocupa os espaços da culpa? No poema, o desejo e o eu feminino afônico, que vai executando, sem saber, o gesto culpável:

Os anjos fabricados, tão falsos, elas não sabem - essas pobres meninas!
- que eles são os demônios que lhes amarram a natureza
trêmula e poderosa
para que não sejam reais, nem fortes, mas sim sempre mansas e
gemedoras...
 ("Espelho quebrado". CD, p.29)

O gesto amoroso está na fisiologia do ser, nas suas atividades vitais, como a respiração, o crescimento. A vivência amorosa é inerente à natureza do sujeito. É o motor do indivíduo que busca a fusão com o outro para superar a finitude (Bataille apud Castello Branco, 1984). É a sujeição de Core ao comer as sementes da romã, que a fez esquecer-se do mundo dos vivos, permanecendo no Hades, um convívio de forças que, considerando o binômio essencial vida-morte, mostram o terceiro estágio sentimental da autora:

Uns pés tão grandes pisaram em meu espelho-regato
Revolveram suas areias e ficaram tão confusas! Essa superfície turva!
Meu espelho quebrou!

Na alegoria⁶⁶ do espelho, o passado representava-se pela *água cristalina*; o presente, pelo *espelho quebrado*. O elemento de conexão temporal, de longa extensão e intensidade, são *uns pés tão grandes*. O artigo, indefinido e plural, mostra o desconhecimento dessa potência que age no eu e provoca a segmentação. É uma imagem-síntese do peso existencial, a vivência culposa da sexualidade que associamos a uma manifestação de morte, e encontra razões, na trajetória demarcada pelos versos, na instituição de teorias culturais repressoras que pressuporiam um redimensionamento de sua sistemática para atuarem mais saudavelmente no indivíduo, de modo que responda por si mesmo e não mais pela sua absorção pelo social.

A retórica desse texto e a de outros momentos, como a reiteração do verbo determinante da busca, o *Escrevo. Escrevo* ("O tempo da palavra"); a imagem da *fênix* (do poema "Transrevelação"), a capacidade de recompor-se com os próprios elementos perecíveis, vaticinam o desfecho deste poema:

E meu demônio ficou beijando meu anjo!

O eu sanciona-se em relação às correntes sociais e a uma confluência das forças antagônicas que o constituem, atentando-se para a ordem hierárquica em que foram dispostas, a dionisíaca, sujeito agente, dominando a apolínea, sujeito paciente. É o que nos remete à última estrofe do poema "Hora abandonada"

*Quebrar os limites
tecer
a teia de fogo
deixar-se
tomar
da paixão
vital*

Há uma relação semântica entre os termos dos poemas que trazem a idéia do rompimento pelo infinitivo impessoal, *quebrar o espelho/os limites; tecer a teia de fogo/* harmonizar as forças demoníacas para *deixar-se tomar da paixão vital*, e o rompimento incisivo, *o beijo no anjo*. Os verbos no infinitivo, que acusam a mudança na enunciação, colocam em evidência a ação em detrimento do sujeito agente. A ausência do ponto final mostra que essa relação é ininterrupta, cíclica.

Do sancionamento do eu em relação a si mesmo, no processo contínuo e doloroso apresentado estilisticamente na repetição, de culpa/pecado /culpa/remissão, aborda a autora dois outros motes caros ao Romantismo. Um deles, a boêmia⁶⁷ modo de subverter a ordem repressora, um caminho para

⁶⁶ Northorp Frye (1984, p.93) explica que a alegoria ocorre "quando um poeta indica explicitamente a relação de suas imagens com exemplos ou preceitos" mostrando "como um comentário sobre ele deveria conduzir-se".

⁶⁷ Citamos a tentativa de teorização de Gonçalves Dias acerca da boêmia romântica no poema "Boêmios. Ato de uma comédia não escrita.", em que dois personagens dialogam: (Níni) - "Aqui no cérebro/tenho um grande poema. Hei de escrevê-lo,/ é certa a glória minha!" (Puff) - "A idéia é boa:/ Toma dez bebedeiras - são dez cantos./ Quanto a mim tenho fé que a poesia/ Dorme dentro do vinho. Os bons poetas/ Para serem imortais beberam muito." (Ramos, 1952, p. 256)

resignar-se à idéia da morte, associando-a ao comportamento libertino, levando o caos interior para o cotidiano, como expressa no poema "Passeios noturnos", da segunda parte do livro *Cantos da terra do sol* intitulada *Cantos do tempo da lua*, em que compõe alguns temas de noturnidade:

*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 odisséias errantes.
 (...)
 conduz-nos aos portos oníricos
 com figuras e gêneses musicais palpitantes
 nos abraços sensuais...
 ("Passeios noturnos". CTS, p.43)*

No gesto culpável o homem perde a oportunidade da imortalidade, da totalidade, reduzido à finitude temporal, ficando cúmplice com o próprio destruidor. Segundo Calasso (1990, p.218), há uma diferença entre os deuses e os homens em relação à culpa. Os humanos imitam ao máximo os deuses quando querem fazer o bem, quando estão felizes. Quando os deuses sentem culpa ou estão infelizes, repetem os gestos humanos - exilam-se, tornam-se escravos de outrem, seqüestram.

O outro tema, uma linha mestra da escola romântica, a idealização da mulher, é retomado não por convivência, mas como um modo de desmistificação:

*Vem!
 Apague essas luzes incômodas
 e senta-te perto de mim...
 Afague, por favor, minha covardia...
 Deite no colo de minha estupidez...
 Esteja, mesmo, comigo
 não com aquela madona idealizada,
 perfeita,
 esvanecente
 e pura.*

*Mas a mulher de carne
 frágil, confusa,*

*neste planeta de sinais vazios
de velocidades ocas
de gestos gelados.*
("Apelo". CTS, p.40)

Esse eu feminino que os versos edificam nada tem ver com a mulher 'pronta', 'dada', distante, envolta nas sombras do mistério criadas pelo Romantismo brasileiro⁶⁸, e nem mesmo a imagem da perfídia, da ardilosa feminilidade que esse período também cantou, atitude pendular entre o amor exaltado e, na decepção, a licenciosidade e o escarnecimento⁶⁹.

⁶⁸ Exemplos extremos de idealização encontramos nas figuras angelicais e inatingíveis de Casimiro de Abreu e Gonçalves Dias (Ramos, 1952), respectivamente:

*Que sonhas, virgem, nos sonhos
Que à mente te vêm risonhos
Na primavera inda em flor?
No celeste devaneio,
Que doce bater do seio,
Que sonha, virgem? - amor?*
("Sonho de virgem", p. 84)

*Linda virgem semelha a linda rosa
Que se abre no rampel d'alva;
(...)*

*Seu nobre coração é como um templo
Onde e só Deus habita;
Ali reina o mistério envolto em sombras,
E maga placidez envolta em cantos;
Só vê isto o profano; mas o antiste
De Deus a sombra vê, e a voz lhe escuta.*
("A virgem", p. 380)

⁶⁹ Como em "Soneto", de Álvares de Azevedo (Ramos, 1952, p.278):

*Toda aquela mulher tem a pureza
Que exala o jasmineiro no perfume,
Lampeja seu olhar, nos olhos negros
Como em noite d'escuro um vagalume...*

*Que suave moreno o teu rosto!
A alma parece que seu corpo inflama,
Ilude até que sobre os lábios dela
Na cor vermelha tem errante chama...*

*E quem dirá, meu Deus! Quem a lira d'alma
Ali não tem um som - nem de falsete!
E, sob a imagem do aparente fogo
É frio o coração como um sorvete!*

Se se coloca aquele parâmetro marilzeano para o feminino, o da mulher revelada na sua simplicidade e verdade, um corpo *desnudo*, que quer se construir com o outro, também ao masculino impinge outra face, sem aquela virilidade dominadora, o gesto do "varão"⁷⁰ que a Idade Média criou e a tradição tratou de perpetuar no século XIX, mas o homem que sofre as agruras cotidianas, um *herói* na limitada condição humana:

*Seus dentes morderam minha carne e meu desassossego
ali entreaberto para amparar tua fragilidade de
herói perdido.*
(*"Fagulhas"*. CTS, p.41)

sugerindo uma inversão de valores, em que à mulher é possível acolher, sustentar e fortalecer a fraqueza masculina.

O desassossego do eu. O ressentimento, a culpa.

Em apenas um e exclusivo poema, de todos os que nos chegaram às mãos, há um momento de iluminação, de gozo sem ressentimento, sem o sentimento de profanação. Em decorrência disso, apresenta-se uma estrutura oposta, não mais de longos versos, com excesso de reiteraões, nem mesmo de versos segmentados em estrofes, alinhados a um canto ou espalhados pelo espaço do papel ⁷¹.

Em "A dança do olhar" (CTS, p.20) os versos são breves, dispostos no centro da página, numa seqüência que apresenta certa regularidade. Constituem uma frase poética contínua, cujas palavras manam fluentemente pela ausência de pausas:

⁷⁰ Citando novamente Gonçalves Dias ("O homem forte", Ramos, 1952, p.98):

*O modesto varão constante e justo
Pensa e medita nas lições dos sábios
E nos caminhos da justiça eterna
Gradua firme os passos.*

*A tiranos preceitos não se humilha,
Ante o fero do algoz não curva a fronte,
Não faz calar da consciência o grito,
Não nega os seus princípios.*

⁷¹ Por termos citado apenas fragmentos, preferimos centralizar graficamente os poemas, fazendo a referência quando fosse pertinente à análise, como é o caso. Para visualização integral dos poemas vide antologia.

*Olhar de chuva
sensual
deslizante
sobre a pele do dia
flutuante
esguio
dançarino
por entre gestos sedutores*

Assim configurado, "o ritmo apresenta em si a imagem" (Paz, 1982, p.85), "arrasta o poema nos esquemas do corpo" (Bosi, 1977, p.7), objetivação do sentimento trazida pelo título que contém dois pólos fundamentais na obra, o do movimento - a *dança*, e o do *olhar*, a contemplação e o tateio, na dicção do desejo.

"Os desejos alimentam-se de imagens, caminham em direção ao imaginário como se trafegassem por entre a "representação que os seduz e a tendência da qual eles emanam" (Novaes, 1990, p.12). Essa "nutrição" se enuncia no "ver". O "ver abre todo o espaço ao desejo"⁷², mas não basta a ele, conforme é colocado no verso inicial *olhar de chuva*. O significante *chuva*, como já vimos, contém semas de avivamento, frescor, aligeiramento, geração. Esse *olhar* se derrama sobre o texto e vai fecundando os significantes na expressão do ato amoroso. Ou seja, em imagens surreais⁷³, um elemento vai derivando do outro, o *olhar de chuva / (...)sobre a pele do dia/(...)/ busca a nota musical/ onde os lábios do sonho/ desponta/ entreabre/ libertando a língua lânguida/ que lambe/ o território de teu corpo(...)*.

Ressalta-se a concordância estilística nos versos

*onde os lábios do sonho
desponta
entreabre*

em que os verbos concordam, por atração, com o termo eufórico *sonho*, de maior relevo no contexto.

⁷² Expressão retirada da epígrafe, palavras de Jean Starobinski, do artigo de Adauto Novaes, "O fogo escondido" (1990, p.11).

⁷³ Nilce Martins (1989, p.96), cita Pierre Caminade que em *Image et métaphore* analisa as concepções diferentes dos dois termos entre poetas e lingüistas do século XX. Na acepção dos surrealistas, a imagem é a "aproximação de dois significantes cujos significados não têm nenhuma relação para o senso comum e a lógica aristotélica. É (..)um dado da criação livre, (...), do

Há uma tonicidade nessa gradação que conduz a alguns pontos específicos por intermédio do olhar: o tocar, deslizar, entreabrir, lamber, penetrar, cavalgar. Na construção das imagens, os adjuntos adnominais restritivos são personificados pelos substantivos - *olhar de chuva, pele do dia, lábios do sonho, língua lânguida*, equiparando-se aos verbos e aos demais qualificativos de mobilidade, *deslizante, flutuante, esguio, dançarino, trepidante*, na edificação de uma coreografia vivaz, até a oposição descontínua, o olhar *em repouso*.

Percebe-se um efeito nessa gradação de termos coordenados, que realça a correspondência entre os termos, além de acentuar o ritmo, que é a semelhança das terminações das palavras sem esquema regular nos versos, proximidade ocasional, um homeoteleuto. Cria-se uma interação através dos sufixos -ante, -onta, -anto, entre as classes gramaticais, *deslizante, flutuante, despona, encanto, trepidante*, e do sufixo -al em *sensual, musical, batismal, floral*. Verifica-se que não se trata de sonoridade puramente física, mas que há uma motivação fônica contribuindo com informações sobre o texto⁷⁴.

A correspondência entre o *sensual* e o *batismal*, palavras que ocupam a mesma posição ritmo-sintática, no verso *nossos corpos molhados/ na umidade/ batismal*, confere ao ato erótico uma sacralidade antes inexistente, ao qual é atribuída uma noção de encantamento, o *mágico instante*. A fusão orgástica, ainda que fugidia, deve atender ao desejo de permanência do ser. É o momento extremo da emoção humana, e ocorre num período ínfimo para que se compreenda a idéia de eternidade. Nessa eternidade, o homem não se sujeita ao tempo.

A assumpção do desejo se faz por uma dimensão lúdica, de festa, *musical*; de dança, *encanto* e embriaguez,

*dois dançarinos amantes
bêbados
delirantes*

irracional. A prioridade é dada aos significantes. Ela é literal (...), irredutível a um sentido lógico e não remete senão a ela mesma."

⁷⁴Esse é um dos meios de expressão que faz com que o tecido poético encontre sentido em sua própria tessitura: "a equivalência do som, projetada na sequência como seu princípio constitutivo, implica inevitavelmente equivalência semântica", explica Jakobson (1970, p.146-7). Sobre o caráter funcional da rima v. Iuri Lotman (1978, p.191). E ainda Nilce Martins (1989, p.28).

de sentimento de natureza, *chuva floral*. É sintomático então que no interior das imagens possa-se encontrar elementos de cor, *dia* e *claridades*, indicadores de abertura/ satisfação/prazer, recorrente na obra em oposição a *noite*, como tristeza/ insatisfação/ desprazer. Os *shifters*⁷⁵ *dia*, *noite* não determinam o tempo cíclico para o qual foram talhados, mas ganham outros sentidos de acordo com o local e a situação, o que varia muito na obra. Ilustramos essa tendência com os seguintes fragmentos:

Teus dedos lentamente buscaram meu corpo(...)
De repente - de noite e treva que eu era, tornei-me luz, manhã...
Meu corpo amanheceu!
 (...)
 Tornei a nascer do ventre da noite.
 ("Meu corpo amanheceu". CD, p.26)

Enquanto for madrugada
vamos revirar
nossas quietudes
perfurar o espaço
dos temores
revirar nossas fronteiras
 (...)
 (s.t. SF, p.44)

Nem toda essa gente
que passa apressada
a meu lado agora,
poderá substituir
uma ausência enorme
que se fez penumbra
em minha noite-só...
 ("Noite-só". MG, p. 39)

O tempo verbal da ação é o presente e a forma nominal do gerúndio, construção subjetiva que dá vida ao ato. Há, ainda, o advérbio *momentâneas*, a emoção atualizada, e a outra emoção, vivida diversamente desse momento de prazer. Mas este não vem nomeado como ressentimento. É representado como *a reconciliação/ das claridades momentâneas*.

Não há a expressão de uma deficiência do momento presente em relação ao preenchimento de outro, a incapacidade de gerar-se, oferecendo

⁷⁵ "Shifters" é a "classe de palavras de tempo (..) cujo sentido varia com o contexto". Jean Cohen

palavras, estabelecendo para si um definitivo estado de solidão, que faz com que o amor, à moda do amor romântico, seja sempre "um estado de fruição estética"⁷⁶, "mais uma consciência reflexiva do amor do que o próprio amor"⁷⁷.

O poema "A dança do olhar" é um esforço em ser apenas o instante, uma 'canção do agora', uma composição ardente do momento afetivo. Uma propensão em experimentar a descontinuidade interior com a continuidade matemática do tempo exterior. Essa "possessão" do tempo provém da vivência entranhada do movimento pelo qual o eu feminino proporciona-se o prazer, experimenta o "tornar-se", já que, como vimos, é por esse encontro que sente a totalidade de ser, o "amanhecer". O que, por sua vez, denuncia a necessidade de criação-reação constante de si mesma, como um modo de compreensão existencial da temporalidade onde está inserida.

Nesse sentido, é possível abarcar uma concepção do feminino.

O *eu feminino* apresentado pelos versos, que não se rende ao desenho romântico que a condição histórica de então permitia, também não se rende à sua versão contemporânea ditada pelo social.

Por isso é preciso contextualizar a poesia de Marilza Ribeiro, que conviveu militantemente com as décadas de 60, 70, 80, com seus intensos movimentos reivindicatórios buscando ampliar os espaços de participação da mulher na política, nas questões da administração pública, a sua emancipação financeira e contribuição efetiva na economia doméstica; também ao capitalismo crescente produtor de indivíduos embrutecidos, esquecidos de si em favor do lucro; a destruição desmedida das coisas, da natureza.

Sobretudo, no que diz respeito ao feminino, as incansáveis tentativas de livrar-se do cerceamento cultural:

*Mulher que fui sendo, aprendi a teimar com meus assobios já tão
desconjurados pelos tementes às leis dos pre-
conceitos. O som tão displicente a sair de mim
mesma, desanuviava qualquer propósito e me con-
duzia à distração, pelo pensar em nada.*

(IV. GBP)

(1974, p.149).

⁷⁶ Benedito Nunes. A visão romântica. In: Guinsburg, 1985, p.72-3.

⁷⁷ Max Scheler apud Benedito Nunes. In: Guinsburg, 1985, p.72-3.

ocupar seu lugar em outros campos, além do da esfera doméstica, como se observa no paroxismo desses versos:

*Mulher
Rasgue a nudez dessa dor
e jogue seu grito
nesse espaço da ordem!*

*Todas as portas fechadas
das mansões
isoladas
(guardadoras
dos silêncios perversos)
serão abaladas
acordadas
prá lhe ver...*

*Mulher
Saia
dessa solidão aflita
BERRE
seu desgosto
Seu anonimato
Seu despejo
Da vida.*

*Assuma
desvairada
o espaço da rua
(...)
("Por que não?". CD, p.35)*

Cada signo desse poema contém uma tônica, conformando o campo semântico do *berro*. As antinomias *portas fechadas/ espaço da rua*, *silêncios perversos-solidão aflita/ berro*, *isoladas-guardadoras/ rasgue-jogue-assuma desvairada*, sugerem dialeticamente a construção de uma história que resgate o que foi perdido ou silenciado:

*Mulher-gente
desenhando
no corpo telúrico
do acontecer
o vértice do parto
escultura
dos rumos acesos...
fogaréu do agora
na boca
do movimento-espanto
tempo/ressonância/transformação
vôos de garças-labaredas
mulheres-vidas/ mulheres=sinais...
(s.t. TS, p.16)*

e, um tema de relevo, as tentativas de liberação da própria sexualidade frente à imposição da educação moral rígida, opressiva e de inferioridade, o que torna possível que seja uma voz poética feminina que fale em *buscar outros corpos* e em *boêmia*, no sentido duplo de poder fazer isso e ao mesmo tempo sofrendo intensamente a culpa por fazê-lo.

Por isso cabe em sua poesia os mesmos versos em diferentes contextos:

*Os anjos fabricados, tão falsos, elas não sabem - essas pobres meninas!
- que eles são os demônios que lhes amarram a natureza trêmula e
poderosa
para que não sejam reais, nem fortes, mas sim sempre mansas e
gemedoras...*
("Espelho quebrado". CD, p.29)

*Tantas meninas perdidas de seus rumos
como bonecas tensas
enroladas nos fios de aço
da formidável teia
da cidade.*
("Metrópole". CD, p.32)

Os frutos que o discurso feminista trouxe foram a reunião de alguns fragmentos desse ser cindido pela tradição⁷⁸, uns novos ares respirados pelo feminino, a assumpção de um lugar mais próprio, e que em Marilza se manifesta sem nenhuma rotura, por exemplo, no prazer da mulher como mulher-produtora, mulher-mãe, mulher-gozo, figuras separadas pela História⁷⁹ assumindo os protótipos bastante comuns nas literaturas, o da mãe e o da prostituta. "A

⁷⁸ Joel Birman (1997, p.106) afirma que "o discurso feminista foi a condição concreta de possibilidade que delineou um outro horizonte social para a figura da mulher, esboçando um novo comprimento de onda para a escuta de seus direitos e demandas". Ou seja, não se trata apenas da conquista imediata desses direitos, mas das consequências a longo prazo, do amadurecimento das idéias ao repensar a própria condição.

⁷⁹ Segundo Birman (1997, p.110), essa dissociação pode ser demarcada pelas revoluções francesa e americana, que estabelecem a relação de igualdade entre os homens, definindo-se uma "diferença de essência, de registros anatômicos e fisiológicos que procuravam fundar uma psicologia diferencial entre os sexos". Ocorreu que a partir do "século XVIII, o traço de sedução feminina foi negativizado, pois a figura de mulher foi construída em torno do ideal de maternidade". Acabou-se criando o comércio do gozo sexual, que no século XIX ganha espaço próprio, as zonas de meretrício, residência fixa das meretrizes, não constituindo mais ameaça aos lares pela proximidade geográfica.

mulher, para ser mãe, perdia os atributos da feminilidade investindo-se do papel de "esposa fiel e casta", restrita à área do lar. A "sensualidade presente no gozo" objetava à gravidez. Os "excessos femininos, a sensualidade e o erotismo" eram "perigos" atribuídos à prostituta.

Veja-se essa conjunção em "Cântico da mulher sem terra"

(CD, p.21):

Lavrei e semeei a terra.

(...)

*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.

(...)

Ajoelhei-me sobre o áspero solo para o ritual da sementeira.

O rio forte que por entre nós passava, louvava-me a esperança.

*Meus olhos cheios d'água, um dia, cobertos de sombra viram-na
engulir o corpo de meu filho.*

Molhei-a com minha angústia durante longos dias.

*Invejei-a, então, pois depusitei-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 resposta para a minha mágoa.

*Esqueci a dor e recolhi os frutos, entusiasmada, para que outros
filhos meus se tornassem fortes.*

(...)

Corri cheia de alegria para festejar-lhe a florescência.

*Rolei com meu homem sobre ela para que fôssemos gênese e
natureza.*

(...)

Fomos todos ali amantes e boêmios da temporada!

A animização do substantivo concreto *terra*, feita por adjetivos (*nosso ventre, calma, paciente*) cria uma fisiologia específica que converge com a da mulher pelos semas conotativos *ventre, fecundação, o desdobramento, a persistência sazonal*, figura da *fênix*, capacidade de estar sempre brotando. Nesse processo algo se perde, morre, como a semente que seca, mas para dela brotar nova vida⁸⁰, uma naturalidade no princípio da fusão, o que traz, nos termos que adotamos, o erotismo como uma conjugação de energias antagônicas, impulso de vida e de morte, desejo de se conservar e subjugar a finitude.

⁸⁰ Bataille apud Lúcia Castello Branco. (1984, p.35).

Há outro feixe de significantes que remete ao processo fecundatório, integrados pelo sema "umidade": *suor como chuva, rio forte, olhos cheios d'água, molhei-a*. Por tais expedientes, abrem-se dois ciclos. O ciclo humano, a morte do filho, e o sazonal, a época da seara, mantenedora da vida que continua, época de celebração. Nesse sentido a poesia marilzeana é dionisiaca. Sempre celebra o prazer, a embriaguez dos sentidos. Dionisos (1990:35) "é o soberano da natureza úmida". "Não é um deus útil para tecer, dar nós. É um Deus que abre e dissolve." Abstraindo algumas expressões - *lavrei e semeiei, rolei com meu homem, fomos todos ali amantes e boêmios*, vemos por esse tom comemorativo que não há um conflito entre a maternidade, a mãe geradora e nutriz, e o prazer sensual.

A ambientação do poema também foge do lugar comum onde se insere normalmente a mulher, o cenário doméstico. A maternidade no sentido da geração é um tema constante, mas o lar não é. O espaço que essa poesia ocupa é externo ao lar, é o da natureza, das ruas, do trabalho, o que reafirma a idéia de que o homem é um "ser-em-comum" (Heidegger, 1983, p. XI) com outros homens, capaz de superar-se, "inquieta" diante daquilo que está ao redor, ser temporal que sempre projeta o futuro. Esse eu feminino assume, pelo trabalho agreste, um lugar universal, havendo aí a substituição de um termo generalizante nascido do problema da reforma agrária, "homem sem terra", "os sem terra", por *mulher sem terra*.

A conotação social que esta expressão contém, o modo como foi desenvolvida, traz um lugar comum à obra. À celebração da primavera seguem outras estações, as folhas outonais cadentes, destacadas da nutriz, ressentidas: também desta vez o eu vai sofrer a separação da sua substância, substantivo concreto *terra*, o impedimento, a impossibilidade de fecundar, idéia que encontra ressonância na alegoria *pés sem sapatos*, de "Anti-passos":

Até que um dia as mãos-feras invadiram nossa morada e nos tomaram tudo(...)
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!
 (...)
 Meu corpo está árido - sem leite e sem alegria.

Amplia-se com esses versos a noção de "estrangeira" - *ser[es] banido[s], estranho[s]*, que temos visto até aqui, que indica, na obra, a falta de identidade. Ou a "identidade em fuga"⁸¹, nos termos de uma retomada de situações que vão revelando a fisionomia da composição.

Em princípio e no âmago da questão, expressa-se o dualismo intransponível entre o espírito e a matéria, e a angústia pela condição transitória do ser humano, idéia atualizada pela metáfora que expressa 'provisoriedade', *hóspede do meu tempo*. O eu mostra-se estranho ao tempo, que apresenta coisas que lhe são avessas.

Essa figura revela outras rupturas, a da moralidade mencionada que impedem a experiência autêntica; a discrepância entre a existência e o que observa no interior do que se coloca diante dos olhos, a devastação do torrão e a ruína das características identificadoras. Um mecanismo de duplo estranhamento, sente-se longe da *terra*, a Pátria, o seu eu, e estranha à sua Pátria, o seu habitat, como nos versos em que une a temática amorosa à destruição da terra, concentradas no antônimo *desterro*:

*Venha e sinta a estranha desordem que canta o meu desterro.
Escuta como os pássaros estão calados.
(...)
Falar de amor, agora!
Do amor por esta terra tão recortada e vendida.
Onde estão os mangueirais e os cajueiros que antes floresciam em festa?
(...)
Falarmos de amor agora...
(...)
Venha, amor, sinta bem como estamos estranhos, nós dois!
Nossas bocas não cantam mais alegrias, a não ser desculpas...
Só podemos ser agora adeus!
("Rompimento". CD, p.58)*

A poesia é então a tentativa de nomear o não nomeável, o estado contínuo de estranhamento, a derrelição do "ser-com" que conduziria "ao amor e à comunicação direta" (Heidegger, 1983, p.XI), tornando insuportável a vivência no

⁸¹ Maria Zilda Ferreira Cury, num estudo sobre *Étrangers à nous-mêmes*, de Julia Kristeva (Apud Funck, 1994, p.61-2) considera o conceito moderno de "estrangeiro", onde esta aborda a questão da identidade fazendo um paralelo com as peças de Bach, tocata e fuga. Nesta, há um tema que

espaço, e encontram no motivo 'expulsão da terra', problema real, também um respaldo para o próprio banimento.

Por isso há na obra um contraponto entre a "máscara", *metáfora social colada à pele/ porta trancada do nosso labirinto interior (s.t., avulso)*, e a "nudez", lexema que abre um vasto campo de referência e que, adquirindo um sentido abstrato, traz uma recusa a uma outra versão contemporânea da mulher, a que considera somente a aparência promovendo um esquartejamento do corpo, algo que fere radicalmente a integridade do eu feminino, a sua realidade e verdade:

*Onde se oculta o olhar que me olha
me fragmenta o corpo
dilacera o meu ser
faz-me coisa
torna-me amorfa
sem alma
(...)
desmonta-me como mulher
mulher-signo
(...)
mulher-bunda
mulher-língua
mulher-peito
(...)
mulher-montaria
mulher-mão-de-obra
mulher parideira
(...)
("Olhar fragmentador". Avulso)*

Os versos apresentam uma proposição disfórica do "olhar tateante", que realiza uma macro-redução da carne feminina, contando do tratamento que lhe foi dispensado historicamente, a função da maternidade, a função servil, o labor do lar como nos regimes antigos, com uma ênfase no que diz respeito ao seu retrato atual. O uso do lexema "retrato" foi proposital, posto que os versos colocam o corpo feminino como um 'material em exposição', objetificado e oferecido ao consumo, explorado pela mídia "de modo a aumentar ao máximo a mais-valia". "Uma estratégia do exorcismo do corpo pelos signos do

permanece na música, não havendo uma evolução, mas uma "contemplação das perspectivas que nele já se encontravam".

sexo, do exorcismo do desejo pelo exagero de sua encenação", diria Jean Baudrillard (1992, p.30).

As "máscaras" têm a ver, nesse universo constituído, com a necessidade da busca de realização cada vez menos objetivas e mais alegóricas, como a condescendência da mulher que não se abstém desse comércio, mas compactua com ele, inclusive consumindo produtos que garantam a aquisição e perpetuação do que lhe faça feminina aos olhos masculinos insaciáveis, permeados pela ganância do capital. Nesse senso verifica-se um caráter de continuidade entre essa mulher segmentada, imagem produzida da "feminilidade", e a mulher-gozo, a prostituta, enquanto reserva do gozo sexual, que vimos há pouco⁸².

Birman, em seus estudos sobre a personagem Carmen, afirma que ela atravessa o fálico e o supera em direção à própria feminilidade. A superação do falo é possível à personagem porque para ela não existem dualismos, "a *presença* densa e prenante do desejo abole para sempre com todas as fronteiras instituídas pela metafísica entre a perenidade do corpo e a imortalidade do espírito"⁸³ (1997, p.92), pois tudo aquilo que a distancie do corpo assinala a volatilização do desejo e o perecimento de sua feminilidade.

É esse distanciamento que se apresenta em Marilza, que abre um abismo entre as manifestações da feminilidade, desta e daquela. Há que siderar as forças duais e fragmentadoras que agem no eu. A identidade é garantida pelo fluxo externo, "quando um *de fora* vem compor a *outridade*"⁸⁴. A sua radicação se dá por algum arrebatamento amoroso, vivido num átimo, interinamente, ainda que com ímpeto e vigor. Mas a culpa vai diluindo o desejo, ficando o eu pressionado pela *carne madura de prazer*, e a imobilidade dessa carne, *as palavras cheias de olhares vigilantes*, aprisionadoras. Nesse sentido conclui-se que o discurso

⁸² É a partir dessas considerações sobre o feminino que Birman (1997, p.112-114) analisa a reescritura da personagem Carmen, da ópera *Carmen* (estreada na França no ano de 1875), de Georges Bizet (1838-1875), personagem que encarnava a figura da prostituta, único modo de vivência da feminilidade do século XIX. Coloca como pré-requisito básico para essa reescritura, o movimento feminista dos anos 60 e 70 e algumas conseqüências deste nos anos 80. A personagem assume positivamente o erotismo e a sedução, identificando-se com eles, desconsiderando os traços moralizadores que recobriam a mulher, impedindo-a de exercer a sua feminilidade.

⁸³ Grifo do autor.

⁸⁴ Maria Zilda Ferreira Curry (Apud Funck, 1994, p.59).

feminista, que apregoava a liberdade, passou por uma atitude exterior para depois ter sido interiorizado pelas suas próprias vozes defensoras.

A poetisa quer que o desejo, o seu desejo, seja reconhecido como legítimo, não pelo viés do desejo masculino, da sedução e da conquista interessadas, como de praxe, mas do que é próprio do feminino, com suas manifestações peculiares.

Em uma escrita andrógina, há uma oposição frontal a todo tipo de retalhamento do eu. Note-se que, adotando um discurso 'feminista', a poesia marilzeana não fala de oposição ao masculino, de assumpção de comportamentos masculinizantes ou de acreditar que outro é empecilho ao seu prazer.

Ao contrário, coloca-se na trilha de algo que possa dar-lhe inteireza, um erotismo fecundatório de onde resulte, nas relações, uma construção dos sujeitos. E daí também o esmiuçamento desse erotismo, a sua fala, até o âmago, o eu na temporalidade. Em decorrência, mostra-se uma visão prismática da questão da sedução e da sensualidade:

*Andei pelo teu corpo
Corpo de árvore forte.(...)
Em tuas profundezas reconheci quantas noites inesperadas feitas de
estrelas e de brumas.*

É a proposta de retomada da aura do corpo, do encantamento do corpo sexuado, em que se valorizam os pormenores, sem mutilação, na composição do conjunto espírito-matéria.

Então, o erotismo marilzeano é um mergulho na alma através do corpo, com a consciência de ser linguagem, uma marca da enunciação que chama para o ato poético, relativizando as certezas, os valores, poesia determinada por um discurso descontínuo, um tanto dramático, de relações antitéticas, que denuncia o vácuo, o conflito e a pacificação, buscando um denominador comum, mas permanecendo no intervalo, no intermédio, o *por entre*. É esse o movimento de execução dessa partitura poética cuiabana, com variações nela mesma de aceitação e recusa ou "acolhimento e rejeição" (Curry apud Funck, 1994, p.61), próprios do tratamento ao estrangeiro.

CAPÍTULO III - O ENCONTRO DOS TEMPOS

O que propomos para esse capítulo é a conjunção do que vimos até aqui, aspectos sociais e pessoais que se adensaram o suficiente para serem evocados pela linguagem (Bosi, 1972, p.112), sob o signo de uma solução poética.

A leitura constante dos poemas da autora cuiabana revelou-nos um programa poético, uma evolução na expressão, com a retomada quase freqüente da estrofe, a redução da adjetivação e, na temática, no sentido do amadurecimento das indagações, aprofundadas e com direcionamento específico para aquilo que a poetisa debita como o verdadeiro destino do ser, a vivência do mito e do rito.

É possível verificar que isso ocorre na obra em nível de construção¹ (Bosi, 1977, p.137), uma poesia evocadora das forças dos deuses e da natureza, do tempo e do espaço, nas analogias entre os seres, as metáforas, ou por contigüidade, as metonímias; é metamórfica: faz largo uso de lexemas como *encantamento, magia, mistério, desconhecido*; que tende ao gestual, à dança, à vocalização - o ritmo.

E também ao tempo da experiência histórico-social, marcada por uma cultura que teve suas raízes, sua construção, no mito, como disse Cassiano Ricardo (1970, p.380) acerca dos bandeirantes que se embrenharam pelos sertões do Brasil, aumentando seu território, em busca das regiões auríferas como as do Mato Grosso: "iam com os mitos na frente e os santos atrás"². Acrescente-se a esse processo as influências do misticismo indígena, referido explícita ou subrepticamente pela autora quando relewa a segurança e a identidade do indivíduo com o seu meio. Também a vasta extensão territorial que se coloca à contemplação do habitante da terra, as extensas planícies verdejantes, planaltos, chapadas,

¹ Não obstante estarmos atribuindo essas peculiaridades à poesia em estudo, o autor coloca essas realizações, com alguma diferença, como as constantes de todo poema.

² Cassiano Ricardo questiona "até onde os mitos contribuíram para a conquista geográfica do Brasil" (p. 381). Afirma que, evidentemente, esses mitos se originam do desejo de enriquecimento, e não do místico, do religioso. No entanto, o convívio entre o português, religioso, mas muito afinado com o primitivo, com as lendas (boitatá, etc.) que lhe falavam, e o índio, "o guardador dos segredos das minas", ambos viviam na mesma "esfera daquela mágica realidade", do mesmo "espetáculo cósmico" (p.382).

*As rochas da Chapada dos Guimarães acolhem inscrições antigas,
tatuagens estranhas em seu corpo de pedra.*

(...)

A mostra dessa imensidão do Mirante, desenrola-se como um pergamino planetário vertendo um poema telúrico ao olhar de quem sabe ver e decifrar esse manuscrito invisível.

(XIV. GBP)

água em abundância, lugares recobertos de mistérios, histórias lendárias, uma natureza viva que se faz presente nas obras, da autora e de outros escritores mato-grossenses que lemos, sempre pela citação de uma seqüência de elementos da fauna e da flora:

*O jirau, na margem do rio, guarda em sua barrigona de balaio
os Piavuços, Peraputangas, Curimbatás, Piavas,
Dourados, Jaús, Bagres, Pacus mais toda essa
cambada de beleza do rio Cuiabá - tudo o que
sempre fez a satisfação do pescador da terra,
tão guardador da fartura e da clareza das águas.*

(XXV. GBP)

*Os Jasmins, Bogaris, Três Virtudes - cercam de cor e cheiro a tarde
de julho mais o jardim da rua Cândido Mariano. Compõem os sinais de uma alegria
antiga ainda intocada pela destruição da
modernidade aflita.*

(XVI. GBP)

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

("A hora-pássaro". CD, p.38-9)

Mediante as manifestações, vemos que há uma noção espírito-religiosa que mostra uma afetividade, uma abertura da sensibilidade do eu para as coisas do mundo, e deste ao eu, o que nos faz pensar em uma definição de "religião" que remonta ao étimo latino *religatio*, ação de atar, ligar, ou, em sentido extensivo, devolver o homem à sua essência, pela veneração do sagrado: os ensinamentos sobre sua origem, o fundamento dos mitos. Por isso há nos versos uma expressão desgostosa e imprecativa a tudo o que se distancie desta esfera.

1. O RESSÔO MÍTICO: REUNIR A TRIBO. ASSENHORAR-SE DO INSTANTE.

Um dos motivos centrais do distanciamento é o sentimento do pecado, instituído pela teologia cristã, que apresenta um Deus punidor, materialista, o Criador divorciado de sua obra vivente. Segundo referências (esse sentimento norteou as artes românticas, pois, levando ao "dilaceramento interior, marcou o fim do classicismo pagão e o advento de uma arte mais complexa e movimentada" (Schelegel apud Cândido, 1969, p.17). O "pecado original" foi o motivo pelo qual o homem perdeu o direito à sua origem, o divino recusado ao humano, a queda do estado imaculado ao estado das sombras. O homem é expulso da casa paradisíaca, com direito apenas à existência, desprovido da graça de manifestar o seu estado originário³. Há uma possibilidade de remissão que do exterior se acrescenta ao ser para direcionar suas atividades, mas essa somente se fará onde houver aprumo, solidez, e não onde reine a instabilidade, donde perde-se a redenção no ato do recebimento. Em se tratando de uma voz feminina que fala pela poesia, há ainda a expressão do peso cultural. Lembramos, para não sair do lugar comum da tradição na referência, que a responsabilidade pela perda do direito da locação coube à mulher, Eva, nascida da ossatura masculina, simbologia do ser conjugado nele mesmo (Cirlot, 1984), entre outras acepções, mas que ficou reduzida ao pecado da carne, da tentação viperina, a que provou o fruto proibido e foi expulsa do paraíso de viver livremente as próprias emoções. Isso demandou obrigatoriamente outra versão, outro mito bíblico, o de Maria, "imaculada concepção", a que cumpriu o dom da maternidade sem o pecado sexual, idéia que desconsidera também concepções profundas acerca da natureza espiritual do homem. Então, a mulher, em escala infinitamente superior, e o

³ Poulet (1949, p.XI). Na conduta de seu raciocínio, o autor vai mostrando que é ora na afirmação, ora na negação dessa independência do ser em relação ao criador que a história se fez, uma nova concepção da criação, das coisas do universo, que traz a valorização dos sentimentos e das sensações. Por exemplo, no século XVII houve uma disseminação do pensamento de Santo Agostinho de que se Deus retirasse o poder criador das coisas que criou, elas recairiam em seu primeiro nada. No século XVIII, os newtonianos não pensavam em Deus como o governador das coisas, mas como o seu autor inicial, sendo o mundo tão bem agenciado que, uma vez a máquina em movimento, tudo continua pela única virtude de sua interação pelas engrenagens. Ao libertar o instante do ser humano de toda dependência, de toda devoção, igual em suas possibilidades,

homem, já nascem pecadores. Para livrá-los, "lavá-los", do pecado há o rito sacramental das águas do batismo. A necessidade do mito para a auto-afirmação. Mesmo assim, professa indefinidamente vida a fora, a *mea culpa*, uma inerência vital. A sociedade trata de fazer o indivíduo sentir essa culpa, gerada através de cada ato, o sacrifício. "A lei", diz Calasso (1990, p.217), "pune a culpa, mas não produz a consciência dela".

Joel Birman afirma que o "Deus judaico-cristão lanhou o desejo até a raiz, amarfanhando o seu esplendor luminoso" (1997, p.132). É nessa perspectiva que a poetisa, ao contrário de adentrar a religiosidade cristã, afasta-se dela, na medida em que nega o seu próprio ser:

*lançada no humilhante cárcere de
ser negado.
(Transrevelação, CD, p.24)*

Nesse sentido a obra cuiabana espelha a crise espiritual (Coelho, 1993, p.13 e 36) que o Ocidente vive, entre a profissão da fé culturalmente apregoada e outras razões, as científicas, as investidas midiáticas criadoras de mitos estimuladores do consumo, que revelam novas faces do humano e, creditadas como verdadeiras, vão gerando situações caóticas onde esse humano submerge, sem saída, como se vê nos versos:

*Sou um prisioneiro da Caixa de Skinner⁴
completamente domesticado
pela automação...
Não consigo encontrar alguém
nem a mim mesmo
na área limitada
da minha condição.
("O Eu-Só". MG, p.23)*

causa de si mesmo, a alma pode bastar a si mesma. Daí dizer que a sensação vivida é o sentimento de ser (p. XXV).

⁴ Referência a Burrhus Frederic Skinner (1904-1990), que acreditava que o comportamento é uma reação do indivíduo ao ambiente, defendendo o estudo experimental dessa resposta como o meio mais direto de conhecer a natureza humana e descartando a existência de motivações psíquicas para o comportamento humano. Voltou-se para a psicologia por influência dos estudos de John B. Watson, o elaborador da teoria behaviorista e pelos artigos sobre o behaviorismo de Bertrand Russell. A *caixa* é uma gaiola fechada, pequena, usada para condicionar animais, na base do "estímulo-resposta-reforço", ou seja, se houver manipulação correta da caixa, há recompensa e o exercício se repete.

Esse uso avesso do sentido simbólico do mito, o ilusório, a "mitificação", a poetisa o escreve nas linhas de "Deuses do agora" (MG, p.40-1), fazendo uso de lexemas componentes da estrutura básica do mito, *deuses, formas míticas e ritual*.

Inicialmente há um reconhecimento insistente, expresso em sinonímia pelo título e pelo verso um, *Os ídolos do meu tempo*, dos personagens que cada época cria, adequados à circunstância histórica e às necessidades emergenciais dos indivíduos, necessidades que a própria sociedade vai promovendo, uma consciência que o eu apresenta e onde se inclui como consumidor dessa neorealidade, em procedimento sógnico que faz prevalecer o plano cognitivo-referencial pelo baixo índice simbólico dos versos.

Os versos deflagram o exercício da função fática, aludindo a três elementos básicos, a de delimitação:

*Meus ídolos...
Heróis, atores,
santos, gênios,
as máquinas, os atletas,
os costureiros
tão modelados
por minhas ansiedades ocultas
e por meus medos.*

que, pelo seu fazer, revelam os valores apreciados socialmente; a da produção visual:

*plantados em tronos
(...)*

*Letras...
Números...
Palavras...
Sons...
Cores...
(...)*

*projetadas em telas multicores
(...)*

*figuras mágicas
(...)*

donde participam do ritual em que exercem seu poder,

*Meus ídolos...
estruturados
e fabricados
pela tecnologia
para o grande ritual
da apologia
do consumo
e da evasão*

através do estímulo extenuante da imaginação e da fantasia, que elaboram *corredores brilhantes* onde *desfilam os ídolos*, o que coloca em evidência uma outra unidade na linguagem, outro código, caracterizado pela função conativa:

*Tudo são apelos
que acordam em mim
meus antigos sonhos e desejos
para as viagens cósmicas
imaginadas
bem no fundo
do meu Eu escondido.*

Na quase totalidade das seis estrofes que compõem o poema, trava-se um embate com contendores em papéis definidos, em que há uma caracterização do vencedor e uma pseudo-identidade do vencido, que reconhece a parcialidade irrefutável das regras: *os ídolos, modelados pelas ansiedades ocultas e pelos medos, que acordam antigos sonhos e desejos, formas míticas do ser*. Não se trata de algo que contenha um valor significativo, mas de "epifanias sucessivas" (Eliade, 1972, p.36). Nos intervalos, o eu sente a insignificância da própria existência com a qual não pode conviver, porque aqueles deuses "vivem só para si" (Campbell, 1990, p.X). Cria-se o modelo para a idolatria porque esses deuses que estão ali, sob os olhos, estão simultaneamente em outro lugar, o múltiplo, um atributo do divino, do sobrenatural (Campbell, 1990, p.16).

*Meus ídolos...
figuras mágicas
em torno das quais gravito
para não me perder
na imensidão
dos meus conflitos
ou na tortura
da minha estereotipada condição*

O eu apresenta uma consciência do simulacro. Mas o conhecimento não propicia a metamorfose. O conhecer não modifica o eu que conhece. Há uma manutenção da consangüinidade com a imagem.

Fé e ciência, produção e consumo se imbricam numa questão social funda, na sistemática de um modelo que desconsidera a afetividade dos sujeitos, e que organicamente necessita de pessoas com determinado tipo de comportamento⁵ para atingir suas metas de produtividade. O embrutecimento e a perda da identidade, indicam que não há um processo sublimatório das energias dos indivíduos em suas atividades, de onde extrairiam prazer e condições de interagir com os outros e consigo mesmo. Sob o influxo mental coletivo, a energia é canalizada para um alvo específico, refletindo a qualidade de vida. Uma dos aspectos que mais sofrem as conseqüências é a sexualidade, sempre adequada a padrões. O comportamento alheio a esse modelo constituído fica marginalizado. Nesse domínio do coletivo há indivíduos abnegados e outros que se rebelam. Em função de sua absorção pelo regime, pelo estado, os indivíduos empreendem suas lutas e reivindicações, novos processos fundindo questões políticas com problemas mentais (Marcuse, 1978, p.26-7).

Tendendo sempre ao que une, a poetisa não se conforma à segmentação, o regime moderno das relações. Roberto Calasso fala do distanciamento sob o signo de Artemis, a deusa que pede a Zeus a virgindade eterna (1990, p.36), espécie de versão pagã do mito católico. A cópula, *mixis*, é "*mistura com o mundo*". O correlato da virgindade, "quando o divino tenta tocar o mundo é o *estupro*. O terceiro regime, o moderno, é a indiferença, mas implica que os deuses já tenham se retirado" (p.40).

A 'indiferença' é o próprio afastamento, do homem de si e dos outros homens, o que o faz perder a sua divindade pessoal, a "invasão do invisível", "presença ativa de um deus" que é o meio de criação do mito, o modo a

⁵ O poema anterior foi escrito na década de 60 e traz a questão da automação que se desenvolveu, por exemplo, com o advento da produção em série, nas indústrias, como representou Charles Chaplin, nos EUA, no filme de 1936, "Tempos Modernos". É interessante observar que há algumas diferenças na abordagem do social em relação ao espaço urbano, da cidade grande, em

partir do qual "sobre a terra alma e corpo continuam a sofrer o divino" (Calasso, 1990, p.68 e 41), a quem era imputada toda a culpa. Não havia culpa para os mortais pois estes viviam sob os desígnios dos deuses.

Em versos que falam de inteireza, a indiferença é tratada com repulsa, conforme se observa na seguinte construção anafórica, uma rede de enunciados conectados metaforicamente pelo verbo ser:

*Que braços são esses...
que não são portos de abrigos nem de afagos
tão retraídos e pobres de gestos
como galhos secos de árvores mortas?*

*Que pele é essa...
que se guarda e se recolhe como traje de museu
que nem se deixa queimar pelo abraço da procura
nem se deixa umedecer pelo deslizar dos desejos?*
("Colagens... miragens...". CTS, p.44)

Coloca-se então essa poesia nos limites conflitantes entre o social, o científico, o tecnológico e o religioso instado culturalmente. Por isso, volta-se para o mito não simplesmente como um sentido para a vida, como disse Campbell (1990, p.5), "mas o estar-aí. O valor genuíno do estar vivo".

O mito interpreta o humano (Calasso, 1997, p.188). Há nas linhas poéticas de Marilza Ribeiro um elenco de deuses mitológicos, cuja menção não é gratuita, mas compõe uma dinâmica que reúne tanto o seu uso literário disseminado, casual, como na forma de tema dos poemas. São entidades mitológicas de várias civilizações, da clássica greco-romana, dos maias, dos andinos, dos africanos, e mesmo as entidades lendárias de tribos indígenas mato-grossenses. Os versos exprimem interjeitivamente a sua presença, o manancial de poesia e prazer que eles trouxeram, e onde tudo se passa como um lugar do sagrado. Suas vidas traduzem o interior humano, suas verdades mais profundas, temores, desejos, que nunca são rejeitados, mas sempre trazidos à luz para o conhecimento. A sua única desconfiança é a do prazer individual, solitário.

Apresentamos a seguir algumas manifestações que marcam o seu aparecimento nos poemas⁶.

que fala da alienação e solidão humanas, do social abordado em relação ao seu estado, à terra mato-grossense.

⁶ Esclarecimentos sobre alguns registros e símbolos colocados nos versos foram dados pela própria autora.

A mais ampla e significativa representação é a dos deuses gregos, de cujas vidas ressalta-se a metamorfose, a criação, o rompimento da ordem, a permissividade e a busca da própria felicidade pelo prazer sensual onde não há culpa, "pois estão sob o desígnio do Destino"⁷, só celebração. Tais expressões veremos nos poemas "Desafio" (SF, p.30) e "O corpo de Deméter" (SF, p.53)

O poema "Desafio" se faz por um discurso retórico exortativo, com recursos como o da evocação de mitos constituídos como tal, personagens que ganharam estatuto de mitos, e períodos fundamentais da História, o uso predominante do imperativo, a valorização da sonoridade pela aliteração das consoantes surdas /p t k/, acusticamente mais fortes, mais agressivas e por algumas rimas.

A flexão verbal na voz do imperativo, *derrube*, *despeje*, *derrame* relaciona o enunciado ao ato da enunciação, apresentando as pessoas da comunicação, um *eu* poderoso, detentor do tempo, e um *tu*, interlocutor fragilizado, instigado a realizar a ação ordenada pelo verbo e a quem é imputada toda a carga metafórica do texto. Se considerarmos dialogicamente o poema "Deuses do agora", o *tu* é o *eu* mesmo:

*Derruba teu olhar de Fausto
alucinado
sobre a soleira dos portais
medievais
depois
atravesse-a
como quem busca
o tempo escancarado
e marginal
do agora
e do amanhã.*

*Despeja teus gestos desastrosos
de Prometeu inconformado
sobre bêbados rumos
que lhe devassam
o que nunca tentaste
ver
viver
solver...*

⁷ O Destino era considerado uma "força cósmica, misteriosa, superior ao próprio Júpiter". (D'Onofrio, 1993, p.31).

As estrofes apresentam uma evolução em estágios definidos se observados os índices temporais - o do próprio poema, os sons, as figuras, que lhe asseguram a natureza atemporal; o tempo da enunciação ao qual se relacionam as palavras gramaticais, os advérbios *agora, depois, hoje, amanhã, sempre*; o tempo da História e de cada um dos sujeitos históricos arrolados, o grego, o medievo, o moderno, de quem foi absorvido um caráter, uma sêma, que compõem um encadeamento de pensamentos vinculados pelo verbo ser, e se ligam a alguns "temas que sempre deram sustentação à vida humana, (...), que têm a ver com os profundos problemas interiores, (...), com os profundos limiares da travessia" (Campbell, 1990, p.4).

Qual é a unidade possível entre personagens tão distintos e distantes, o *Fausto*⁸, *Prometeu*⁹, a *Medusa*¹⁰, os *trovadores*¹¹ e *Toulouse Lautrec*¹²?

⁸Há um registro histórico desse personagem, cuja vida data de 1480-1540, na Alemanha. Um autor anônimo escreveu sua história em 1587 em *História do Dr. Fausto*, a partir da qual criou-se uma tradição literária e musical, sendo uma das mais conhecidas a versão de Goethe, com o seu *Fausto*, que o apresenta como um "jovem amante dos prazeres da vida, mas atormentado pelo desejo de tudo conhecer e pela aspiração do infinito", compactuando com o sobrenatural para adquirir o saber e o poder (D'Onofrio, 1993, p.366-7).

⁹Prometeu era um dos titãs, raça gigantesca, que habitou a terra antes dos homens. Ele e seu irmão Epimeteu foram encarregados de fazer o homem e assegurar-lhe, e aos outros animais, todas as faculdades necessárias à sua preservação. Epimeteu encarregou-se da obra e Prometeu de examiná-la, depois de pronta. Começando por atribuir os dons aos animais, quando chegou a vez do homem, que tinha que ser superior a todos os demais, Epimeteu já gastara todos os recursos. Recorreu ao irmão que, com a ajuda de Minerva, subiu ao céu e acendeu sua tocha no carro do sol, trazendo o fogo para o homem, com o qual este assegurou a sua superioridade, aprendendo a construir armas, ferramentas para o cultivo do solo, independência do clima, pois podia aquecer sua morada, e a cunhagem de moedas, que ampliou e facilitou o comércio. Ensinando aos homens a civilização e as artes, desobedeceu a vontade de Júpiter, que mandou acorrentá-lo num rochedo do Cáucaso, onde um abutre lhe arrancava o fígado, que se renovava à medida que era devorado. Essa tortura poderia terminar se Prometeu se resignasse a submeter-se ao seu opressor, pois era senhor de um segredo do qual dependia a estabilidade do trono de Jove e, se o tivesse revelado teria obtido a graça. Não se rebaixou a fazê-lo, porém. Tornou-se, assim, símbolo da abnegada resistência à opressão por um sofrimento imerecido (Bulfinch, 1965, p.17-8 e 22).

¹⁰Havia uma linda donzela que se orgulhava principalmente de seus cabelos, mas se atreveu a competir em beleza com Minerva. Por isso, a deusa privou-a de seus encantos e transformou as lindas madeixas em horríveis serpentes, a Medusa, que se tornou um monstro cruel, de aspecto tão horrível que nenhum ser vivo podia fitá-la sem se transformar em pedra (Bulfinch, 1965, p.102-3).

¹¹Trovador é o nome que os poetas receberam, na segunda metade do século XIII, em terras portuguesas, pela poesia que então surgia graças à fusão da corrente provençal (A Provença, região Sul da França era um grande centro de atividade lírica no séc. XI) pelos jograis, que vinham em meio às Cruzadas religiosas, com destino a Lisboa, porto mais próximo para embarcar para Jerusalém, e pela corrente popular que encontraram em Portugal. "Trovador" vem de *trouver* ou "achar" significando que os poetas deviam ser capazes de compor, "achar" a matéria de seu poema

A "travessia" é dada como aquilo que o *tu* deve ser capaz de conhecer e experimentar dentro de si, o mito. O conhecimento do mito motiva o rito, que deve ser realizado muitas vezes, de modo que a vida seja uma constante autodescoberta.

Cada estrofe, então, apresenta o seu ritual, que parte do princípio do reconhecimento do mito falso. As estrofes um e dois instigam a essa procura incessante do conhecimento autêntico, *o ver/viver/solver* anominativo, *o derruba teu olhar de Fausto(...)* / *sobre a soleira*, sobre o que está aí, a proximidade do ser com a superação dos *portais medievais*, proibitivos, veladores, forças opositoras e opressivas às quais enfrentam o resistente Prometeu, a manutenção da vontade individual.

A estrofe três traz o ritual numa outra esfera.

Derrama tuas manhas
de medusas
escusas
em meio a cânticos
de trovadores
misturadas
às tintas
de Toulouse-Lautrec
na incerteza
fascinante

se quebrará
a ordem tranqüila
ainda hoje
ou sempre.

Derrama[r] os gestos petrificadores, entronizados, *medusa[do]s*, os *bêbados rumos*, para que se espalhe, no meio do que é vida, vivida como a arte, não uma arte qualquer, mas uma busca do genuíno e do

que levava o nome de "canção", "cantiga", ou "cantar" porque eram acompanhadas por instrumentos de sopro, corda e percussão, uma relação estreita entre a poesia, a música, o canto e a dança (Moisés, 1983, p. 23-4 e 28).

¹² Henri de Toulouse-Lautrec. (França, 1.864-1901). Pintor que retratou o ambiente marginal de um bairro proletário de Paris, com seus bares, bordéis, teatros, circos, procurando seres humanos que, no desempenho de suas funções, desvestem-se de suas defesas, máscaras, revelando sua verdadeira natureza. A sua busca se fundamenta na apreensão desses instantes de autenticidade. Suas criações foram feitas a partir de experiências pessoais e profundo senso de observação, pois negou-se a fazer parte de grupos, correntes ou discutir teorias estéticas (Gênios da Pintura, 1984, p.114).

natural, como os trovadores que "achavam" os seus poemas, de onde vertia um lirismo espontâneo, ou Lautrec, manifestando originalidade diante da estética estabelecida, procurando captar em suas telas o que havia de mais fiel e verdadeiro no humano. Cada manifestação de arte é única, por isso é arte. Essa é a ruptura determinada pelo tom imperativo que se mantém na última estrofe, pela partícula expletiva *se*, que realça o indicativo futuro.

Construir a estrada para trilhar a vida é habitar o incerto, *escancara[r]* o tempo que se esconde dentro do ser e manifestar a beleza e o enlevo do viver, *hoje ou sempre*.

O poema "O corpo de Deméter" não contém inovações temático-formais, mas o modo como foi articulado, com a mudança de personagens e cenário, traz algumas ressonâncias importantes da obra.

Os versos iniciais são dados pela figura da antecipação, de natureza preditiva, uma síntese das imagens, que ocorrem em série:

*Mistura de noite e amanhecer
gestos amorosos
parto solar...*

Apresenta-se o tempo semântico do poema. Um tempo veloz que mostra a passagem, *mistura*, e a transformação graças ao emprego do verbo *amanhecer* que, indicando um período, nesse caso contíguo ao substantivo *noite*, *a manhã*, também recebe o sema de "mudança de um estado para outro", "maturação", sentido específico que a poetisa adotou em outros versos. A velocidade dada na fusão dos ciclos baseia-se no verso 2, a causa, que se estende aos versos:

Trêmula no fundo de si mesma
Deméter
transmuda-se
em drama
febre, delírio
Na convulsão de um bailado erótico
 fusão mágica
na fecundação
da sementeira...
Febo a galope
no corcel do vento
acaba de deixá-la
apaixonado
desnuda ainda
Deméter estremece
em langor
e adormece...

e no verso 3, a consequência, que resgata o sentido dos versos finais:

Nos meses outros
seu corpo vigoroso
explode em feixes
e brotos
a vegetação...

Ato vital, a germinação não poderia se dar sem demonstração ruidosa, de júbilo, como a expressa na seqüência de termos coordenados, mais ou menos sinônimos, *drama*, *febre*, *delírio*, *convulsão*, *bailado*, *fusão mágica*, pleonasmos que conferem vigor ao que a poetisa quis como uma fundação mítica, uma história da "criação", o modo como uma circunstância se produziu e "começou a ser", pela atuação de seres sobrenaturais que manifestaram seus dons sagrados, o que os tornam exemplos de todas as atividades humanas significativas (Eliade, 1972, p.11 e 13). Assim a poetisa atribui um caráter divino ao prazer sexual, como o prazer livre de "A dança do olhar", e sela definitivamente a convivência harmônica e cúmplice entre o orgasmo e a maternidade, anunciada em "Cântico da mulher sem terra", onde realiza um processo de mitificação do próprio corpo, à moda d'o corpo de Deméter'.

Deméter ou *Ceres*, como também a conheciam, era deusa da terra cultivada, da Agricultura, fecundada por *Febo Apólo*, de *Foibus Apólon*, do

étimo grego *fós*=luz e *bíou*=vida, "luz da vida", o deus do Sol, a quem também se atribuía a patronagem da arte do arqueiro, da profecia e da música¹³.

O que promove a geração nesse encontro poético de símbolos? É o elemento térmico, o fogo, que gera uma espécie diferente de calor químico, menos da ordem do social que do natural, a ordem do afeto. Nesse sentido, tudo o que está aquecido cresce, evolui, em frenesi. "O fogo", diz Bachelard, "sugere o desejo de mudar, de apressar o tempo, de levar a vida a seu termo." Mas a "destruição é mais que mudança, é renovação"(1994, p.25). Esse é o adormecimento de Deméter, após ter se saciado: cede tudo, anula-se:

*desnuda ainda
Deméter estremece
em langor
e adormece...*

para que do seu *corpo* cósmico *brote a vegetação*. Da realidade dual do fogo, que aponta para o que é bom e o que é ruim, poetisa acolhe o primeiro.

De modo geral, percebe-se nessa poesia uma atenção minuciosa aos ciclos da natureza, às estações, ao dia, à noite, às horas. Nesse sentido, um dos *leitmotiv* da obra é o Sol, como elemento mítico, sempre vislumbrado pelo parâmetro da humana reação.

Que princípios se depreende na poesia pela valorização desse "objeto"?

Em seu livro *Fragmentos de uma poética do fogo* (1990, p.8), Bachelard afirma que "há um fogo vivido (...) intimamente", explicando que o "ser do fogo é o ser da intensidade", tensão que aumenta e diminui, morre e renasce, como a *fênix*, sem constância, em cada um. No real ou no poético isso se reflete nos signos, mais fatigados ou ardentes, que vão entreabrindo as coisas, o seu mistério, a razão de sua existência.

Nesse raciocínio, vemos que os signos de Marilza, mesmo fatigados, são ardentes, e talvez por isso mesmo o sejam:

¹³ Bulfinch, 1965, p.12-3. Harvey, 1986.

*Meu canto é o canto das mulheres nascidas do ventre do sol
errante que lambe com sua língua de
fogo o corpo da liberdade...*
("Tempo de cantar". CTS, p.14)

Essa contemplação intensa, "hipnótica", como "é sempre a contemplação do fogo", que convida ao devaneio, conclui Bachelard (1994, p.4), determina obrigatoriamente uma retomada dos temas primitivos do homem, indo de encontro ao pensamento racionalista e às orientações sociais.

Bachelard foi capaz de chegar a essas teorias olhando para o fogo crepitante em sua lareira, necessidade que a condição climática de sua região impunha. Marilza o faz convivendo/contemplando diretamente a incidência da fonte ígnea. Assumindo a sua origem de *mulher nascida do ventre do sol*, a poetisa revela um traço regionalista, algo inerente ao seu cotidiano, o sol da cidade cuiabana, muito cantado por músicos e poetas, expresso na perífrase que intitula o livro *Cantos da Terra do Sol*¹⁴. Veja-se:

*A hora do meio dia
se contorce, incandescente.
É o instante em brasa
um parto de fogo
no espaço denso de luz
Cuiabá é povoada pelos deuses solares.
(...)*

*O sol que sangra fogo, líquido rubro
fluindo pela guela escancarada
da terra quente
corpo em labaredas (...)*

*A tarde ensolarada se espreguiça em tédio
geme em desejos
aguardando o hálito sensual da noite
(...)*
("A hora solar". CTS, p.6)

Na contemplação incansável, abordagem subjetiva e absorvente dessa luz, como Febo *apaixonado* pela vida, busca-a no seu interior, no das pessoas, dos enredos, a civilidade trazida por Prometeu, sempre com base num

desejo de posse do que é nocivo e letal ou do que é capaz de gerar, como se viu até agora.

Ritual feito, não raro, de modo envolvente, sugerindo volúpia e sensualidade, tal é o modo como sorve as luzes intensas do sol, a sua variabilidade, os momentos em que ele se tinge de outros tons, na passagem do dia para a noite, que mexem com o ser da cuiabana escrevente. Por isso as suas cores poéticas têm vida própria, concretizam desejo e alma, ritmo e relações, projetam raios animados e cortantes.

Do sol passamos a outro ciclo do tempo, a noite, conforme anunciou os versos:

*A tarde ensolarada se espreguiça em tédio
geme em desejos
aguardando o hálito sensual da noite*

contemplada em *Cantos do Tempo da Lua*, fazendo evoluir nosso estudo da mitologia grega para a cosmogonia africana, que na obra apresenta alguma semelhança, como o desejo, fertilidade, a união dos opostos, forças feminina e masculina, e outros, como forças protetoras; o poder e técnicas da sedução feminina e rituais iniciáticos. Há também a presença de elementos do cerimonial religioso afro, estilisticamente apresentados através de recursos gráfico-sonoros e sintáticos em "Rio e terra", pelos tambores acompanhando ritmicamente, de maneira forte e incisiva, os pontos cruciais daquele ritual da vida, com seus personagens cotidianos no trabalho, no convívio, na festa do "santo", esta uma opção lingüística metafórica e generalizante, notadamente de fundo cultural, explicada pela atitude que os negros tomaram, aproximando seus deuses aos santos católicos para indicar seus "orixás", de modo a não serem repelidos. Mas há uma representação figurativa em "A mulher da hora lunar" (CTS, p.36).

Este poema é longo e os versos mantêm, na sua disposição, a curva sinuosa. As imagens criadas centram-se na circunstância ritual.

Há uma descrição cinematográfica da aparição da deusa:

¹⁴ A poetisa Lucinda Nogueira Persona (in: Folha do Estado, 11.09.97:5), numa visada rápida sobre a obra, por ocasião do seu lançamento, diz propriamente que o seu "processo criativo (...) ocorre a partir desse tema gerador de incomensurável força, tanto física quanto metafísica"..

É hora crescente!

*A sombra de Oxum desliza na parede rochosa da beira-rio
que reflete sua figura esguia.*

Uma gargalhada vigorosa ressoa pela praia.

*As areias brilham esbranquiçadas
pela luminosidade lunar*

O corpo ondulante de Oxum balanceia ao ritmo do atabaque...

uma antítese entre o claro e o escuro, efeito produzido pela *luminosidade lunar*, a claridade da areia branca da praia em contraste com a sombra da orixá na *parede rochosa da beira-rio*, locus simbólico pois ela representa a "água doce".

A visão primeira da divindade, a *sombra*, é a mítica, uma "força" desprovida de corporeidade, à qual se segue a outra, a poética. A deusa ganha atributos materiais adequados ao seu fazer, uma *figura esguia*, *corpo ondulante*, *corpo alegre*.

Os versos mostram duas metáforas da comunicação, uma evocadora da divindade, o *atabaque*, outra do humano, a *gargalhada*.

A construção sintática do verso 7, com o uso do presente do indicativo, a aliteração da líquida e da nasal que motivam significamente a expressão do movimento continuado do corpo, revelam que o som já estava ali antes. O toque rítmico das batidas foi funcional no chamamento da divindade, o preparador do transe, passagem do tempo profano para o tempo místico. O elemento permanente em relação às mudanças que vão ocorrendo na movimentação dos demais. Mediação entre o superior e o inferior, os sons vão dissolvendo as resistências, provocando os movimentos com os quais se harmoniza, e ao êxtase.

Por outro lado, o som que se faz sentir pela emissão vibrátil e entusiástica, que mostra a sobrenaturalidade e o domínio da divindade, a *gargalhada*, é o sinal que mobiliza as mulheres no grito à sua saudação, o *grito vital*, pelo concurso de outra *deusa sagrada*, a *lua*, que interfere sensivelmente no grupo feminino a ela mesma consagrado, as *mulheres lunares*:

*A lua desliza preguiçosamente no fundo da noite
despejando no espaço sua malícia de deusa sagrada.*

*Seu agudo olhar de prata toca nas profundezas
das mulheres que cercam a presença irrequieta de Oxum.*

*O grito vital das mulheres lunares rola de suas entranhas ardentes
enlaça em movimentos seus corpos em danças-rituais
celebrando o fulgor da Senhora da Luz e da Noite*

Os corpos femininos seguem a coreografia faceira de Oxum, o *movimento dos seios e da pélvis insinuantes*, o seu segundo momento de comunicação, pelo qual se expõe em seu sentido, na significação da sua existência, e o meio de dialogar com o humano. A partir de então, os versos vão mostrando uma exalação sinestésica:

*De seus murmúrios e balanços corporais emergem
a pulsação da fertilidade e dos segredos da criação.
de suas peles molhadas flui o cheiro dos desejos.*

que motivam a proximidade do grupo masculino:

*Os dançarinos de Oxum entram no círculo
e acompanham a vertigem dos balanceios.
os gestos flutuantes são o saboroso tempero mágico
mistura ancestral dos opostos na alquimia dos tempos.*

Em meio à cerimônia orgíaca, após receber um atributo de animalidade, *pantera noturna que atemoriza e fascina o macho*, cuja condição é apresentada por um circunlóquio sintático, indicando ignorância e imaturidade:

*(...) o macho inseguro
medroso de perder-se na teia desconhecida do orgasmo lunar
das cavernas de sua noturnidade em flor.*

a deusa cumpre um outro rito,

Oxum rapta o vigoroso dançarino.

realiza a iniciação amorosa, a passagem da ignorância ao conhecimento, ressaltando o papel da atuação do coletivo somado às forças pessoais, uma cósmica unidade entre a entidade e a humanidade.

A poetisa inventaria em sua obra elementos folclóricos, dentre os quais os mitos ameríndios, observando-lhes os símbolos, as mensagens, os meios de expressão na música e na dança, de modo bastante diferenciado do que se viu até aqui porque, ao contrário da alegoria do mito grego, das manifestações

esporádicas do mito afro, a poetisa aborda o estado primordial e assenta o comportamento e a prática do homem num contexto real. A temática gira em torno da devastação que estes povos sofreram nas suas Américas de origem. É o que veremos nos poemas "Tambores Sagrados" (CTS, p.19) e "A Bruxa Sagrada" (CTS, p.33).

O tratamento literário dados aos conteúdos citados comportam dialeticamente um registro moderno. A informação estética é dada sobretudo da perspectiva da atuação feminina que opõe os arquétipos de perseguição, desvalorização, maldição pela sua intuição, visões, idéias etc, aos da "mulher sagrada". Verifica-se que os mitos tribais sempre apresentaram respeitabilidade e valor à figura feminina, à sua sabedoria.

Há uma atmosfera diferente em "Tambores Sagrados" tanto pelo assunto como pela questão formal, o modo como se dá a evolução dos versos, que inclui em sua seleção lexical significantes da língua originária da tribo chilena da qual faz menção, e pela concentração de signos que sugerem amplidão do Cosmos e invocação de períodos imemoriais.

O título ratifica o sentido dado ao elemento visto no poema anterior, o *tambor*, acentuando o seu potencial de reatar o divino ao humano, uma configuração específica que prescinde desse termo para adequá-lo ao espírito do texto, o *som do sagrado Kuntrún*. Por isso o poema se inicia com uma concordância estilística do verbo *ecoam* com a forma plural *kuntrúns*, ao invés de fazê-la com o substantivo singular *som*. É sobre esse indicativo presente, limitado com o infinitivo *fincar*, que se concentra a estrutura semântica do texto. Ressalta-se alguns efeitos fonéticos, como a reiteração da oclusiva velar surda /K/ e do encontro consonantal /tr/ na primeira estrofe, que contribuem com a força da imagem, e alguns outros casos como a reiteração do /r/ vibrante múltiplo na segunda estrofe. A exemplo do significante *Kuntrún*, todas as demais palavras originárias vão se definindo nos próprios versos.

*Ecoam pelas Cordilheiras Andinas
o som dos Kuntrúns
Os corpos das montanhas estremecem
como um abalo telúrico
acordando a alma dos Ancestrais adormecidos*

O qualificativo *sagrado* atribuído ao instrumento percussional, deve-se à outra função que recebe, além de ressonância física possante e de longo alcance. Não somente ressoa, mas provoca o *abalo telúrico*, que fende o espaço-tempo. O que emerge dessa fenda metafórica é uma outra metáfora, a *alma dos Ancestrais*, por metonímia, *os sonhos da América*:

*O som atávico dos Kuntrúns
ressoam pelas mãos rudes das xamãs-guerreiras
empurram as ondas do mágico oceano
despertam das profundezas
os sonhos da América*

O *som* então não é somente onomatopaico e aleatório, mas possui uma organicidade interna e traduz a sabedoria das *xamãs-guerreiras*, consagradas por um tipo de conhecimento herdado como os segredos do plantio e a cura pelas ervas, com poderes de iniciação.

O poema traz ainda uma outra figura, as

*Mapuches – andarilhas dos montes
e das rotas solares
a fincar em cada aldeia
o recado de honra na linguagem da memória
dos tratados dos ciclos dos tempos.*

Os mitos de adoração sempre se voltavam para o sol e para a lua, daí as *andarilhas das rotas solares* da América tropical, marcada pelo sol, conhecedoras da terra, do cosmos, das estações, dos pontos cardeais. Em suas andanças *finca[r]vam*, veja-se a conotação concreta do verbo empregado em uma circunstância abstrata - algo feito com vigor e determinação, do que deve permanecer ali, fixado, plantado, o seu *recado de honra*, transmitido na *linguagem da memória dos tratados*:

*A fala Mapundungun é o elo sonoro
força vital no ventre dos enredos.*

O uso de termos dessa *fala* nos versos, harmoniza-se de certa forma com o próprio tema, a tarefa que coube às figuras sagradas de narrar na própria linguagem às aldeias sobreviventes,

*O som dos kuntrúns - compasso da invocação
aos deuses sagrados da vida
e à terra-mãe dos Pikunches
tão saqueada pelos senhores da morte
e dos pesadelos!*

oprimidas e proibidas em sua forma de expressão e cultura, *os tratados dos ciclos dos tempos*.

Esse é o *atavismo* que os versos revelam, o ressurgimento dos tempos imemoriais pelo relato das gesta *dos Ancestrais*, "modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas" (Eliade, 1972, p.13), o primitivo predominando como uma força da identidade cultural.

Observa-se que há uma outra nota de modernidade nos versos. Como afirma Mircea Eliade (1972, p.17-9), o homem moderno que se considera fruto da História, não se vê obrigado a sabê-la. "Mas o homem da sociedade arcaica" além de "rememorar a história mítica de sua tribo, (...) reatualiza-a periodicamente em grande parte", através dos ritos. Por isso, "o essencial é conhecer os mitos (...) não só porque eles oferecem uma explicação do mundo e seu existir nele", mas sobretudo para, conhecendo a origem das coisas, onde "reencontrá-las e como fazer com que reapareçam quando desaparecem", reassegurar a sua multiplicação, modo de manter a vida da tribo. Conhecendo a origem das coisas, adquire-se um "poder mágico" sobre elas.

Por isso o poema dá uma dimensão heróica e quase sobrenatural ao ato, retratando-o morfológicamente como *ecô[o]*, *estremec[imento]*, *abalo*, cânticos, tambores e andanças. Esse é o empenho das *xamãs* e das *mapuches*, que vão percutindo pelos territórios a perpetuação das tradições.

O outro poema, "A Bruxa Sagrada" tematiza um dos aspectos da destruição das tribos, com uma entrada maior no mítico, a cólera dos deuses. Isso mostra que os versos tributam respeito e crença aos mitos. Nunca tecem uma interrogação em sua referência, como nos outros momentos, nem colocam em

questão a sabedoria daqueles que assimilaram os conhecimentos antigos. Só afirmam, aclamando a sua existência ou tentando reavivá-los, e se ressentem pela recusa que sofrem/ram, a perda do contato com o ato primordial da existência que, nessa poesia, motiva o sentimento não de "habitante", mas de *hóspede*, como expresso em páginas anteriores.

Os recursos estruturais são basicamente os mesmos entre os poemas. Assim como no primeiro apresentou-se o instrumento ecoando da primeira à última estrofe, o ritmo cíclico do rito, neste, foram privilegiadas as *ruínas dos templos* referidas em todas as estrofes, com desdobramento metafórico em, *silhuetas petrificadas*, comparação com *um esconderijo do velho Tempo*; *terra violada* e um verso denotativo, *a realidade das ruínas sagradas*.

Outras imagens vão sendo compostas sobre o imaginário do poema anterior, o poder da mulher, que guarda em si um elenco de simbologia do sagrado, como o do réptil que em muitas religiões figura como animal sagrado e que aparece para fazer revelações proféticas, estimulando o dom da visão:

*O olhar da velha Índia Tzchan
guarda em si o segredo da serpente verde.
Nas entranhas do seu silêncio
pulsa o furor dos ecos distantes.*

O poema apresenta uma variação no andamento. Na primeira estrofe, extensa, os versos são mais longos, há um predomínio de lexemas que sugerem *silêncio*, como *o olhar*, *segredo*, *ruínas*, *esconderijo*, *escondidos*, *murmúrio*, contendo uma antítese com a palavra *furor*, que indica um ato de exteriorização/expressão, revelando, pela marca temporal, a *ira* dos deuses.

A partir de então dá-se o ritual do apaziguamento, cuja descrição determina a velocidade do final da estrofe um

*A Índia Tzchan murmura suas rezas
e invoca seus fantasmas
(...)
Ela exorciza os demônios cinzentos
que se multiplicam na Era dos Relâmpagos.*

e da estrofe dois, de versos mais curtos, com categorias gramaticais que sugerem apressamento:

*A bruxa-índia se enrola, agitada,
nos cordões negros das trevas
a dançar em círculos, desnuda,
a cerimônia da terra violada.*

Os rituais trazem duas medidas de tempo:

*Seus gestos-rituais guardam consigo
a linguagem dos Maias ancestrais
embrulhada por entre a ventania.*

O tempo como o que dissolve, na imagem da *linguagem* ancestral *embrulhada por entre a ventania*, os *ecos distantes*, e o tempo cíclico, de duração do ritual, dos *cordões negros das trevas*, o momento de realização, para a *sombra enlutarada*, sob a qual a *ira do deus-sol adormece*, até a *claridade da manhã*, quando, finda a cerimônia

*A Índia Tzchuan retoma seu caminho
lentamente
Com sua máscara de pele endurecida
pelo mutismo resignado.
A claridade escarlate da manhã
despe a realidade das ruínas sagradas
e expõe a cicatriz da Ameríndia devastada.*

Na perspectiva de abordagem do tema indígena no mito, a poetisa pousa a atenção na terra mato-grossense, apanhando desse lugar algumas lendas que traz principalmente para o seu livro *Gosto de bocaiúva com picumã*.

Segundo ela a diferença entre essas modalidades está no fato de que o mito "tem uma profundidade maior porque se refere a deuses, entidades imortais, têm a ver com uma idade intemporal. Prevalecem como figuras que fazem parte de uma cultura mítico-mística, religiosa, voltada para rituais, cerimoniais". Em outro sentido, "os mitos são como genes que temos no organismo, arquétipos como se fosse um código que dá sentido junto com o código instintivo". A lenda "diz de uma situação mais no espaço regional, concreto, narração voltada para uma possível realidade".

Mircea Eliade (1972, p.15-6), que pesquisou essa ocorrência entre tribos primitivas, verificou que os primitivos diferenciam "mitos" como "histórias verdadeiras", "que modificam a condição humana", de "lendas", "histórias falsas", que não o fazem. As lendas "não têm o poder de explicar a natureza do homem, embora tenham mudado algo no curso da história".

Essas histórias encontram um percurso de encantamento em Marilza, quando o momento, o lugar, o narrador, constituem a lenda, e cuja exposição, neste e nos demais textos do livro, sempre começa pelo alongamento do verso, como um fio que liga os tempos:

*No escuro abissal da noite sem lua, a criançada aconchega-se
ao redor do lampião prá ir escutando os
casos do Vô Nhanduca que vai vertendo
como seiva de angico pela boca dizente,
um-por-um. O rumor da trovoada enche
mais de espanto e tremor a hora avan-
çada. As estórias de lobisomem, pé-de-
garrafa, saci - é que as mantém fincadas
na sala por longo tempo, de olhos arre-
galados, embrulhadas nos lençóis e ten-
tando empurrar o sono com os dedos da
teimosia.*

(XXVI)

Há uma incorporação natural da tradição, das crendices e lendas que vão sendo arroladas, no interior da estrofe, em suas relações cotidianas.

Na organização interestrófica, a autora realiza um procedimento do *cuiabano de raiz*, como ela mesma observou, enriquecendo o quadro de motivos:

*Pé ante pé, Donana colocou a vassoura de piaçava atrás da porta
prá que a visita não demorasse com sua prosa de puxa-puxa,
e ela pudesse se entregar aos afazeres da casa. O cuiabano
de raiz gosta de fazer da última frase de cada caso o laço
que puxa outro caso e assim fica que nem novena de terço
que parece não acabar nunca! Daí a comadre Donana
ter mais é que usar dessa simpatia prá espantar a resistência
da comadre Dinorá.*

(XV)

A isso nos referimos por ocasião da apresentação do conjunto da obra, a respeito de os poemas não possuírem em sua organização individual um

mesmo tema, mas se submeterem à imaginação flutuante da autora, ao que lhe acorre de imediato ao olhar, à memória, e que podem ter uma relação de continuidade explícita ou bastante sutil, como vimos no poema XXX ("O motorista e o sertanejo"), ou ainda quase inexistente.

Dentre as lendas que a obra aponta, relevam-se a da *bocaiúva* (poema XIII), relacionada à estrutura interna do livro, ao título, e outra, externa, o ouro cuiabano (poema XVI). Vejamos a lenda da *bocaiúva*.

Parece que o instante ficou parado no ar quando a capivara ficou agachada na touceira de pavor da onça pintada que, desconfiada, rondava a cercania. A felina parecia uma rainha da mata com sua pele dourada com pintas bem pretas. Sua presença fez o tempo parar, embora a ameaça enrole nosso corpo no medo.

Gostosa, gostosa mesmo é a carne macia da bocaiúva, que os dentes vão descarnando do caroço, devagarinho. Afrodisiaca, sua polpa amarelada ou seu licor provocam lampejos de fogo nas entranhas do provador.

A lenda conta que Mairu foi amante de Inaimá que não podia pertencer a esse guerreiro mas ao filho do Cacique. Eles fugiram, foram perseguidos e enterrados vivos. Daí, dos corpos dos amantes nasceu a bocaiúva. O fogo amoroso de Inaimá e Mairu eclode das entranhas de quem lhe consome os frutos.

A lenda estabelece um jogo poético com as demais ocorrências. Como recurso estilístico conta com personagens cujo enredo vai sendo laborado em paradigma desde o início do poema, onde se apresenta uma situação real. Não há evolução dessa situação, mas um corte estrutural para uma digressão que dá entrada à matéria lendária. Na edificação dessa história há uma entronização no telúrico manifesto como energia sensual/fonte de excitação e instinto de morte.

O poema se abre com uma reflexão filosófica do sentimento subjetivo do tempo entre o parecer e ser diante da *ameaça* e do *medo*: *parece que o instante ficou parado no ar/ sua presença fez o tempo parar*. Fundada nessa plasmação temporal, apresenta-se a imagem fabular, *a capivara agachada na touceira* e *a onça rondando as cercanias*. Há uma estilização da figura

ameaçadora, o que acentua a ameaça, *felina régia*, cuja descrição apresenta um artifício sonoro, de *pele dourada com pintas bem pretas*.

O substrato dessa descrição, nos seus diferentes sentidos, a gula, a maciez, o cromatismo, compare-se as imagens *pele dourada* e *polpa amarelada*, conduz à segunda estrofe, que traz uma outra descrição, a da *bocaiúva*. Os signos arrolados nessa apresentação, feita em tom de volúpia, sinestesicamente, *polpa amarelada, gostosa, carne macia* para ser *descarnada devagarinho, afrodisíaca*, motivam a narração da origem dessa característica, o conteúdo da estrofe 3, a lenda.

Esta trata da relação amorosa impossibilitada pela hierarquia tribal, o que determinou a destruição dos amantes. Revela-se então a similaridade semântica entre as estrofes, nas imagens *da capivara agachada na touceira* e a *onça rondando as cercanias* e os amantes indígenas *fugitivos, perseguidos e enterrados vivos*, uma equiparação do primitivo ao animal, nível das necessidades primárias de alimentação e sobrevivência, desfecho inesperado, que transcende a lógica, uma marca de fatalidade contra a qual nada pode ser feito, um elemento inerente à composição estrutural da lenda, o Destino. Mas houve ainda uma forma de compensação do sofrimento dos amantes em forma de dádiva da natureza: *dos seus corpos nasceu a bocaiúva*, que recebeu como dom o sentido mais profundo da relação do casal, o *fogo amoroso*, revivido ritualisticamente no momento da degustação da fruta.

Esses versos revelam um sentido suscetível para o título da obra, expondo a oposição frontal entre as palavras de origem indígena que o formam, que marca o teor oscilatório dos poemas, o da *bocaiúva, que destila lampejos de fogo na boca do provador*, natureza farta e generosa, que a poetisa descreve com signos medulares, com um sentimento inexaurível de presença corpórea, a presença de Ceres, e o do *picumã, a fumaça*, o ingrediente fuliginoso colocado nesse teto natural, pela mão de Thanatus para manter a comparação, a sua destruição.

A lenda contida no poema XVI possui uma base histórica. Há uma identificação dos personagens, revestidos de caracteres mitológicos, heróicos, apresentados com certa objetividade em sua origem, função, localidade geográfica

no recorte que a narração faz, e o ato sobrenatural que realizam, cumprindo a lenda. Tal é a matéria literária.

Segundo as narrações ancestrais, havia passado por essas bandas de Cuiabá, uma tribo de guerreiros-do-fogo originária de fugitivos Maías com seus Sacerdotes sagrados que despejaram pela região que os abrigou, caldeirões de um líquido dourado como sendo o sangue do Deus-Sol. O líquido mágico, ao ser absorvido pelo solo se solidificou e foi se transformando em pepitas de ouro. Por isso a região ter sido e ainda ser aurífera.

Enfim a poetisa encontra o seu mister na lenda. Do escaldante sol cuiabano, exaustivamente poetizado, que queima por dentro, no *desejo*, e por fora *a pele e a boa vontade das pessoas*, havia que verter o tom e a existência da gema preciosa, questão que envolveu o aldeamento da terra cuiabana, a razão que promoveu a vinda de grupos para essa região distante e isolada, o modo como foram criando as suas tradições, que por exemplo mostram a influência africana do canto e da dança em todas as ocasiões, como a criação do *cururu*/, *dança masculina* (...) que surgiu *quando no passado os homens se embrenhavam pelas matas/seguindo o desejo dos sonhos,/buscando escavar o chão e os rios,/ à procura de riquezas escondidas. Entrela-/çando as solidões, criaram as rodas de desafio do verso e do som.* (poema XVII. GBP); o desenvolvimento das suas relações políticas e comerciais em meio à ganância e derriça humana e ambiental que esse minério provocou: *Garimpeiros/ astúcia e constância/ no risco/ punhal que rasga a carne/ em lutas/ disputando a pedra - flor de luz* ("Garimpeiros". CD, p.17).

Também aqui vai haver uma compensação, não pelo sofrimento, como vimos, mas em forma de gratidão pelo prazer recebido, apresentado em síntese pelo enredo legendário, cantado largamente nas três estrofes anteriores, ambiente convidativo à *preguiça* e ao *folgado*, termicamente, ao desnudamento do corpo:

Sentir o perfume das flores das trepadeiras na varanda aberta, no balanço da rede, mais ainda tomar um licor de figo no estalo da língua é mais do que favorecer o desalinho da preguiça e perambular pelas passagens dos contentamentos.

Os Jasmins, Bogaris, Três Virtudes - cercam de cor e cheiro a tarde de julho mais o jardim da rua Cândido Mariano. Compõem os sinais de uma alegria antiga ainda intocada pela destruição da modernidade aflita.

A meninada contente e nua, entre risadas e folguedos ao redor do depósito cheio d'água no meio do quintal tomando banho a desafiar as garras de fogo do sol a queimar a pele e a boa vontade das pessoas. Sol em fogaréu que enlaça a cidade cuiabana em brasa viva.

Conforme vimos, há uma variada expressão do mito na obra cuiabana, da qual buscamos apresentar uma camada significativa. Nesse sentido, quisemos ressaltar aspectos da forma de cada manifestação, os seus elementos constituintes que, mantendo alguns significantes básicos que representam a tradição, adquiriram outras vestes, "outra maquiagem" o que tornou possível ampliar a compreensão do ponto de vista poético da autora. Como disse o prof. Alceu Dias Lima¹⁵, "a forma fala mais da situação histórica do que a própria história". Nessas manifestações, os significantes foram organizados em versos representantes do próprio ritual cerimonialístico ou na narração do mito, fundados num ritmo estrutural com alterações de andamento, variações da extensão do verso, reiteraões, efeitos sonoros, seleção lexical específica e sua conformidade sintática, expedientes formadores dos ciclos míticos.

Colocados em situações integrais, os entes sobrenaturais revelam pontos importantes. Pontos de encontro entre forças opostas, como as de Febo Apolo, deus aberto, da claridade, e Deméter¹⁶, mais fechada, de mistérios. E feitos sobrenaturais, como a desobediência e burlamento do espaço divino, a exemplo de Prometeu, trazendo a cultura aos povos e outros elementos que procuram manter a sua cultura. Todos sempre voltados ao coletivo, estabelecendo um nexos com as comunidades de modo que possam usufruir do objeto ou do conhecimento fundado.

¹⁵ Nesse artigo o professor faz um estudo do mito partindo de critérios científicos, o mito enquanto sistema de comunicação. In: BACAB. Revista de Estudos semiológicos. s.d., p.80.

¹⁶ Esses deuses representam duas religiões fundamentais da antiga Grécia. A primeira era adotada oficialmente, com o templo em Delfos, que dava conselhos à população e predizia oráculos. A segunda, fechada, com o templo em Elêusis, somente para iniciados.

Mas aponta-se a natureza contraditória do pensamento religioso, de divindade e eternidade com limitações físicas, uma impossibilidade de convívio com aquilo que não esteja ao alcance dos olhos, no tamanho da imaginação. E o limite só pode ser oferecido em imagem (Höffding, 1909, p.182). É preciso colocar em forma finita, corpo limitado, o Cosmos, o elevado, o infinito.

Nesse parâmetro de limitação do divino, coloca-se poeticamente uma antinomia, a expressão do que é forma finita contendo em si o gérmen da infinitude, a imagem do tempo humano. Trata-se do poema "Biodança" (avulso, 1998), uma das últimas produções da autora, um poema que, de certa forma, apresenta uma recolha de vários momentos da obra, e com a qual encerraremos este trabalho.

O poema fala do mito, não o modularmente constituído, mas da essência do mito, as situações "que se manifestaram plenamente" (Eliade, 1972, p.11) revelando os atos de criação e o seu caráter sacro, pela capacidade de transcendência aos critérios humanos. O poema então é uma tentativa de perfilar esse movimento criador, através de uma visualização do tempo.

Os versos mantêm a disposição habitual de adentramento na página e recuo, porém, sem a uniformidade dos outros poemas.

*A ordem é a casca que se quebra para se modificar.
Toda a vida se move.
O movimento em torno do Centro
assinala a raiz e mostra
as ramagens que o vento faz dançar.
O cosmo é a dança do som
e do silêncio sussurrante.
Saber como pulsa a relatividade é poder vibrar
com o jogo do acontecer.
Aquele que aceita o desafio do tempo
conduz a espada com habilidade.
E é o gesto poético
que contém o fio da lâmina
para deslizar sobre a carne do perigo.*

A frase poética inicial apresenta a dinâmica do poema, a metáfora que desafia a tradição, a *ordem*, que não é quebrar, mas *é a casca que se quebra*, figuratização rítmica dada pela alternância binária, com predomínio da

consoante surda e da presença do encontro consonantal na sucessão das sílabas. Ressalta-se no verso a função pictórica da metáfora, que materializa a semelhança detectada entre os signos.

Não se trata de ordenar, organizar nos conformes, mas é preciso reconhecer uma *casca* para que esta se rompa e desencadeie o movimento, a saída do estado inercial, como uma pré-disposição que deseja irromper por uma porta aberta¹⁷, o que gera a assertiva do verso 2, *Toda a vida se move*, com o artigo indicando não as *vidas*, mas os vários aspectos de uma mesma vida.

O movimento não é aleatório, mas ocupa o espaço mítico, apresentado nos versos mais bem marcados melodicamente em todo o poema,

*O movimento em torno do Centro
assinala a raiz e mostra
as ramagens que o vento faz dançar.*

com o acento incidindo nas nasais aliteradas, movimento/centro/vento, rima rica em centro/mostra, uma uniformidade métrica com versos alternados de 10 e 8 sílabas. Nessas reiteraões percebe-se um pensamento estrutural e semântico unificador, pois o eu, presença mutável, vai se construindo como individualidade no passo em que se firma e retorna a si mesmo no ritmo dos versos. Partindo dessa circularidade, a poetisa intui um "ritmo original" de onde deriva uma concepção cosmológica (Paz, 1982, p.72) e o revela pela antítese complementar de signos sibilantes em versos que mantêm as 8 sílabas:

*O cosmo é a dança do som
e do silêncio sussurrante.*

A metáfora expõe o *ritmo* como algo que não está longe de nós, mas nós somos o ritmo. Por isso, defende Otávio Paz, "ele não é medida abstrata". "O ritmo se faz presente em todas as formas de expressão do homem: cada ritmo é uma atitude, um sentido e uma imagem distinta e particular do mundo". "Tudo o que se denomina cultura tem suas raízes no ritmo" (1982, p. 72-3).

¹⁷ Esse é um registro filosófico que Nicola Abbagnano faz da palavra "atitude" .

"O ritmo", continua Paz (1982, p.76), "reveste-se de uma *função*: fazer regressar, pela repetição rítmica, o mito, a invocação e a convocação do tempo original", a *raiz*, descoberta pela imagem plástica do tempo, o *vento* que *faz dançar*, do não-manifestado ao manifesto, daquela *raiz* às *ramagens*, *toda a vida*.

O tempo original e o presente emanam de um *Centro*, a Presença, a Divindade, o concentrado da Energia, que os versos revelam estar no interior invisível do Eu, independente das dimensões espaço-temporais, o horizonte das virtualidades e, no sentido vertical, das rupturas. Por isso não implica estaticidade, mas *movimento*, o lugar de onde parte o uno "em direção à multiplicidade" e novamente à unidade, "do interior ao exterior", "do eterno para o temporal" (Cirlot, p.1984). Nesse retorno mítico, revive-se o tempo em que as coisas se manifestaram pela primeira vez, o ato fundador.

O poema resgata, na proposição do retorno à raiz, ou ao "útero"(a imagem da psicanálise) símbolos de outros poemas, o mergulho de Narciso no lago, o espelho quebrado, a hora-pássaro, a fênix, a caverna: a ação contínua do ser. A própria reiteração dos símbolos nos poemas compõe a repetição ritual. Os símbolos poéticos mostram que a emersão na matriz, ritual da morte, promove uma renovação da natureza autêntica e permite ao ser o "acesso a um novo modo de existência" (Eliade, 1972, p.76), que comporta "a maturidade sexual, a participação na sacralidade e na cultura", a iniciação do dançarino de Oxum.

Ao alcançar "o princípio dos Tempos, atinge-se o não-tempo, o eterno presente que precedeu a experiência temporal, inaugurada pela primeira queda da existência humana", o que significa "transcender a condição humana e recuperar o estado não-condicionado que precedeu a queda no tempo e nas rodas da existência". "Para curar-se da obra do Tempo, é preciso "voltar atrás" e chegar ao princípio do Mundo" (Eliade, 1972, p.80-1). Esse corte temporal é dado pela *espada*, símbolo anfíbio. Por um lado, instrumento que rompe a *casca*, a linha divisória, ponto da decisão, o *desafio do tempo*. Por outro, mais que luta, o instrumento é dado como uma causa, uma circunstância.

*Saber como pulsa a relatividade é poder vibrar
com o jogo do acontecer.
Aquele que aceita o desafio do tempo
conduz a espada com habilidade.*

A "causa" é o "logos", o conhecimento, o prestar atenção à existência, a contemplação da própria afetividade. É viver com intensidade o que o momento oferece, tendência atribuída aos autores românticos (Poulet, 1949: XXIII-IV), envolver a vida na consciência do momento, na *dança do som e do silêncio sussurrante*, a idéia de jogo, da *pulsção* dos opostos, da *relatividade*, modo de condução da *vida* com mais *habilidade*, significante que contém sentidos como "liberdade", "favorecimento", "prazer". A decisão do "existir" é sempre uma "atualidade", diz Julián Marías (p. 418). É uma contemporaneidade de emoções e pensamentos não somente em relação ao momento histórico, mas do que se atualiza; o sentido dessa atualidade nos objetos contemporâneos.

Aceitar o desafio do tempo, não é dominá-lo, conseguir um controle cronológico com maior precisão para atingir velocidades incalculáveis, o que denuncia a maneira de não perceber o tempo, mas de apegar-se à sua sombra, como se em vez de celebrar o sazonamento, "celebrássemos o cronômetro"¹⁸.

O homem descobre-se perecível, angústia essencial imprimida pelo tempo. Mas há o anverso da questão. Além de demarcar a finitude, o tempo marca também a possibilidade de superá-la, é o palco de ação onde o ser pode manifestar sua energia e realizar seus projetos pessoais. Então o tempo, no sumo das relações estabelecidas na poesia em estudo, implica o ato humano, em que "chaque instant apparaît comme celui d'un choix, c'est-à dire d'un acte, et, à la racine de cet acte, d'une décision créatrice"¹⁹. Em relação ao peso existencial expresso em poemas anteriores, apresenta-se aqui, como estabelece Ítalo Calvino para a literatura, em suas *Seis propostas para o próximo milênio* (1990, p.28),

¹⁸ Marcello Dantas (O Estado de São Paulo.22.01.2001. Caderno 2. D2), organizador da mostra "Tempo inoculado", no Rio de Janeiro, citado por Maria Hirszman no artigo "Tempo, o grande tema da contemporaneidade".

¹⁹ Tradução livre: "cada instante aparece como o de uma escolha, isto quer dizer de um ato, e na raiz desse ato, de uma decisão criadora". Conclusão de Poulet (1949, p.XLIV) acerca do pensamento do século XX.

uma *leveza* definida não como algo "vago", mas "preciso" e "determinado", e ressalta, "não como pluma", "mas como pássaro"²⁰.

Retomemos a palavra "contemplar", "contemplação". Segundo Susanne Langer (1980, p.280) é o que constitui a "substância da lírica que motiva e mesmo contém a emoção apresentada". Delineia-se então o percurso poético, dos *movimentos* ao *Centro*, deste ao gesto, e daí à linguagem, o mito da totalidade, uma harmonização eficaz entre a sugestão dos signos e os jogos rítmicos.

Da condição de símbolo, a *espada* passa a imagem, constituindo uma metáfora encadeada com o *fio da lâmina* do verso seguinte:

*E é o gesto poético
que contém o fio da lâmina
para deslizar sobre a carne do perigo.*

Há um trânsito entre a representação e o sentimento que a estimula, a palavra e a coisa que se submeterão a um acordo do Eu consigo e com os circundantes. Enquanto isso, o poema é "um dos poucos recursos do homem para ir além de si mesmo, ao encontro do que é profundo e original" (Paz, 1982, p.45).

Essa acepção do poético nos leva a outra, que se abstrai da obra, a do ofício do poeta. Como vimos no poema "Quem pôde apanhar...", na primeira parte deste trabalho, do conflito entre o eu íntimo com o eu social surge uma opção de escritura literária. Assim colocada, mostra uma concepção da tarefa do poeta como "missão", a função das *Mapuches*, de garantir a vivacidade da linguagem, as suas tradições, a identidade de sua tribo, porque perder isso seria perder a si próprio, o ser esquecido de si e esquecido desse esquecimento. Num senso diverso, a tarefa do poeta-aedo, mais como "inspirado" que como "técnico", na transmissão do "sagrado" de sua comunidade, uma função de magia e prazer como aquela que faísca do lampião, ao redor do qual o grupo se reúne.

²⁰ A imagem Calvino cita-a de Valéry.

CONCLUSÃO

"Recomeçar no fundo de si mesmo o *Cogito* de um escritor (...) é reencontrar sua maneira de sentir e pensar, ver como ela nasce e se forma, quais obstáculos encontra; é redescobrir o sentido de uma vida que se organiza a partir da consciência que toma de si mesma", (...) a apropriação subjetiva do mundo próprio do artista [que] permite remontar na obra aquele ato a partir do qual cada universo imaginário desabrocha às vezes como um homem, às vezes como uma planta, uma rosácea, uma girândola" (Poulet apud Bergez, 1997, p.128).

Como *apropriar-se* de uma vivência alheia? É isso possível? E, em fazendo-o, de que modo, com que instrumento?

Não é possível a *apropriação* de uma experiência vital, senão de alguns rasgos, assegurados pela materialidade do que se presta à visualidade, a palavra escrita no seu articulado. Como ensina Poulet, o que se traduz em imagem. Mas essa palavra é vasta. Abarcá-la no conjunto seria perdê-la. Faz-se necessária então a divisão do todo em partes; de um todo conjuntural chegar à conclusão pela relação das partes do todo. Levantadas as hipóteses e feitas as relações, é possível atuar criticamente em relação ao objeto. Após, recupera-se o todo na síntese. A crítica é essa capacidade de fragmentação e reunião dos elementos fragmentados para a composição de uma feição única, uma unidade, o todo de uma obra, o seu sentido unitário considerados os elementos de sua composição.

Este foi o nosso procedimento. Mas, e quanto ao instrumento crítico?

Tínhamos à frente um todo, uma obra, desconhecida pelo público em geral em uma História que ainda está sendo escrita, mais ou menos inédita como é a historiografia literária de Mato Grosso, que está se construindo com base num refazer histórico e que por isso depende também do que estamos escrevendo aqui.

Não podemos dizer que ficamos alheios a esta condição do material escolhido para o trabalho. Impôs-se inicialmente a questão do cânone²¹.

²¹ Lembramo-nos das palavras da poetisa Elisa Lucinda num seminário em que se tratou de "literatura de exclusão": "Poesia para poucos... pode-se não partir dos grandes para conhecer

Foram longos os momentos de questionamento. Também porque seria necessário encontrar um direcionamento que valorizasse a poesia em estudo. Mas a opção estava feita. Cumpria encontrar um lugar para começar.

Em princípio, a investigação das particularidades do corpo poético em perspectiva para verificar nele as predominâncias e determinar a linha de análise nos levou a pensar num estudo interdisciplinar entre literatura e sociologia na abordagem da obra, pelo modo como a autora arrola os elementos de sua região, como incorpora a cultura desfrutando esteticamente dos temas, uma conduta fundamental da poesia mato-grossense, presente em número expressivo de autores, com menor ou maior carga de consciência de criação literária. É uma circunstância que está na raiz da cultura, do processo de colonização, a dicção das dificuldades de locomoção, comunicação, de luta pela posse dos terrenos, da defesa acirrada da natureza. Isso aparece revelado, por exemplo, pelo critério norteador da seleção de textos dos autores inseridos em a *História da Literatura do Mato Grosso*, de Rubens de Mendonça (1970, p.154), uma das poucas obras de registro literário existentes, conforme constatamos pelo depoimento pessoal do autor: "Nós damos no nosso trabalho, preferência sempre, para a página do escritor quando fala das nossas coisas. É que Mato Grosso é um Estado quase sem propaganda. Daí o motivo porque transcrevemos sempre o que fala do nosso folclore, das nossas paisagens e da nossa história, dos nossos costumes"²².

Por outro lado, revelava-se o percurso de um eu feminino, determinado culturalmente, e que procurava ver-se a si nessas determinações, o que poderia dar entrave a um estudo exclusivo desse feminino, sob orientações da emergente crítica feminina.

No entanto, a nossa intenção era a de, passada a primeira impressão da leitura, investigar a sua poeticidade pelo caráter estético da construção, a capacidade da escritora de fazer uso dos recursos da linguagem para expressar suas emoções e pensamentos, e até onde isso se deu em termos literários

poesia. É possível que se goste de ver algo próximo a nós estar sendo expresso em palavras escritas que percorrem algumas mãos, alguns lugares, e dizer: "Olhe, aquilo ali sou eu". VI Jornada Literária de Passo Fundo/RS. Agosto/99. Evidentemente considera-se a artisticidade do texto.

²² Essa obra, embora escrita sob um ponto de vista parcial, sem neutralidade, com reduzida análise e comentários bastante pessoais, é importante do ponto de vista do registro histórico.

ou tratou-se de um ato de eloquência, na proporção da abordagem de questões sociais.

Confessamos que, mesmo considerando as importantes contribuições da visada sociológica ou da feminina, esta de natureza mais eclética, na medida em que visa o processo literário como um todo, autor-obra-leitor, não nos atraía a obra, não havia uma inovação que justificasse esse estudo, uma, digamos, "satisfação" na leitura, considerando a orientação de Amado Alonso. Mas não quisemos desistir facilmente da idéia até mesmo para amadurecer nossos critérios de seleção do literário. Foi quando ouvimos ressonâncias diferentes nos poemas, condizentes com um fator de absoluta contemporaneidade, um emprego poético do *tempo*. Resolvemos rastreá-las para verificar se constituíam um corpo ou se eram impressões fugidias. Assinalada a primeira alternativa, que hoje nos parece óbvia quando vislumbramos os fragmentos reunidos e apresentados na introdução, mantivemos o propósito de estudar a autora. O suporte teórico que atendeu a nossa necessidade imediata foi a crítica estilística mobilizada por uma temática diretiva, da qual dispensamos maiores comentários por termos feito isso na parte introdutória.

Percurso realizado, retomamos as perguntas iniciais: qual é a temporalidade que se formula na poética? que redes imaginárias se revelam nos versos e do qual podemos depreender a performance da autora?

Essa poesia está impregnada por uma profunda consciência crítica da realidade. Tal preocupação, em vários momentos fez prevalecer a função referencial da linguagem em detrimento da função poética. Em relação ao estilo, também percebemos que o uso de conectivos, orações explicativas, a priorização do recurso da comparação ao invés do da metáfora, resultaram muitas vezes no baixo índice simbólico do texto, diminuindo em grau a sua liricidade, além de conduzir a visão do leitor ao invés de deixá-lo fluir na correnteza dos versos.

Salientamos que, nessa interface de idéias e construção, acompanhou-nos ao longo do trabalho a reflexão sobre o fazer poético a partir do questionamento do prof. Alfredo Bosi. Tomando por base as idéias de Heidegger

em seu livro *O ser e o tempo na poesia* (1977, p.29), ele pergunta se há um obstáculo entre o vivido e o expresso, a linguagem querendo resgatar a sensação de simultaneidade, e se a poesia, construída de palavras, deveria negar sua estrutura ôntica²³ para ser realmente poesia, salientando com uma afirmação de Otávio Paz que "a expressão poética é irredutível à palavra e não obstante só a palavra a expressa".

Embora os aspectos arrolados tenham reduzido potencialmente a expressão poética, há um valor literário na obra. A poetisa apresenta uma capacidade interessante de falar por imagens, no sentido do que toma da realidade, dos substantivos concretos que usa para fazer analogias, algumas boas saídas para os poemas, variabilidade vocabular indicando a margem considerável de abordagem das situações humanas. Também demonstra uma atitude de "escavação" para encontrar a palavra que possa nomear o sentimento humano, buscando sempre a sua identidade, donde resulta o uso constante de antíteses como a do sentimento de estrangeiridade e o de raiz, de origem²⁴. O desenvolvimento dessa temática é propriamente o que nos chamou a atenção na obra, o emprego filosófico do *tempo*, através do qual, fazendo uso dos recursos mencionados entre outros vistos na análise, a poetisa labora sua teoria existencial, revelada paulatinamente pela mudança de expressão.

A consciência do real que apresenta, do erudito ao popular, do cristão ao pagão, do regional ao universal se faz na versão do que o homem faz negativamente consigo mesmo e com os outros homens. Não havendo respeitabilidade do corpo não se pode habitá-lo, ou torna-se angustiante o convívio com esse corpo, expressão de uma noção da transitoriedade humana, da condição do homem como passageiro da existência. Os versos revelam então esse ser temporalizado, uma consciência da independência entre o ser e o tempo e da questão da representabilidade que assegura as suas relações na medida em que o tempo não possui substância para se fazer representar. Por isso espacializa-se.

²³ Acerca deste termo, esclarece-se que tudo o que de algum modo é, é um 'ente': os homens, as coisas, os acontecimentos, o Nada (enquanto provido de algum significado positivo ou negativo para a existência) e tudo o que implica ou se refere ao ente e seu modo de ser é 'ôntico' (*on* = ente). (Heidegger por Emmanuel Carneiro Leão, 1969, p.12)

²⁴ Chamamos a atenção, nesse sentido, considerando também o efeito de sonoridade, para a epígrafe colocada abaixo do título, no tópico dedicado à autora (v. Anexo I).

Considerada a temporalidade interna do discurso, o tempo ganha nos versos essa dimensão material, humana.

Com base nessa dedução, a partir do que os versos nos ofereciam, fomos buscando alguma teoria que pudesse abrir a nossa compreensão a respeito de expressões usadas pela autora, como "hóspede do meu tempo". Em que modalidade se inscreve essa questão, considerando a ordem que demos às nossas próprias considerações? Temos agora condições de fazer uma tomada da sistemática geral do nosso estudo, refletindo sobre o postulado de Heidegger em *Ser e Tempo*²⁵, à luz do conteúdo sequencial dos capítulos.

Em *Ser e tempo*²⁶ o filósofo considera que a vida cotidiana encobre a verdadeira natureza do homem determinando uma existência *inautêntica*, ou a "intratemporalidade", em três etapas: o homem está no mundo sem ter optado por isso (a factualidade), o que indica um passado; estando no mundo apropria-se das coisas como uma possibilidade para tornar-se o que a sua vontade determina (a existencialidade), de modo que sempre está projetando algo para fora de si, para o futuro.

A impossibilidade de realizar esse projeto pessoal deve-se às ocupações e preocupações, às pressões sociais que vão minando-lhe os desejos, o seu projeto pessoal, insulando o homem de si mesmo (a ruína). O que o traria de volta à composição de sua totalidade, ao seu verdadeiro destinar seria o sentimento de angústia. O angustiado não encontra justificativa para o seu estado de aniquilamento nem nas coisas do mundo nem em si mesmo, portanto no nada. O nada é o que se revela na angústia. É um modo de o ente intramundano encontrar-se. A angústia encerra o ser em si de modo que permite vê-lo e ver-se. Abrir-se a si. Sente-se então um ser-para-a-morte, a "possibilidade mais exata do existir". É a consciência de estar "no" mundo, a consciência da realidade. O

²⁵ Para essa apresentação geral consultamos também Ernildo Stein (1983, p.VIII-XII) e Julián Marías (s.d, p.409-18).

²⁶ Registra-se na evolução do pensamento de Heidegger acerca desse assunto, que em princípio o filósofo considerou o ser, o seu sentido, em função do tempo e este, da eternidade, focalizando sua relação com Deus. No tratado de 1927, *Ser e tempo*, abandona essa relação buscando o sentido ontológico a partir da existência do ser, já se configurando a idéia de tempo originário como um caminho para chegar ao ser. A inversão dos substantivos no título do tratado de 1962, *Tempo e ser* não é fortuita, pois já considera o sentido do ser, que chamou "a verdade do ser" como inseparável do tempo e como uma recusa à perspectiva antropológica, preterindo o plano histórico e investigando o ser no plano da linguagem.

homem se transcende por estar "aberto" às coisas, que coexistem com ele, e não que lhe são acrescentadas. O ser descobre-se por estar no mundo, atualizando o *existir*. A verdade é a descoberta do ser em si mesmo. Abre-se-lhe então a alternativa de evadir-se no cotidiano, olvidando a sua dimensão mais profunda, ou, ao contrário, instaurando uma existência *autêntica*, transcendendo a angústia e atribuindo um sentido ao ser, assenhorando-se do destino, projetando-se sobre o mundo. Tal projeção não ocorre isoladamente, mas a partir de suas relações de solidariedade e afeto com outros homens.

Estabelece-se a relação: conhecer o homem é conhecer o tempo; conhecer o tempo é pensar o si-mesmo, 'compreender'. Compreender é poder ser, é o tomar-se a si mesmo "ante os olhos" O compreender contém em si, existencialmente, a projeção, é um modo de acesso ao real, e tem como equivalente o falar, a "articulação significativa da compreensibilidade" (Heidegger, 1968, p.181). A fala, especuladora, como palavra consciente dela mesma, do que nomeia, ou nas estruturas de antítese denotando os sujeitos silentes por motivos exteriores ou no exercício autocontemplativo, é uma constante em toda a obra, e se define precisamente em uma trajetória, uma fase anterior e uma posterior:

*Meu grito mudo
explodindo em meus olhos,
pedindo atenção...
Mas ninguém tem tempo
Para poder me ouvir
E eu grito chorando,
- "MEU CORPO ESTÁ SÓ!"
("Meu corpo só". MG, 1973, p.37)*

*Nos momentos em que fico só
me torno mais leve das palavras.
Palavras da minha quietude,
da minha intimidade.
("Imagens e momentos". 1998. Avulso)*

Esse tempo proposto pelos versos é o tempo original, o tempo do mito, não aqueles criados pelo social, mas aqueles que "dão vida à graça do acontecer" (Campebell, 1990, p.9).

Após longo percurso, eis que sentimos afluir, mesmo tendo em vista o caráter provisório deste texto, como de resto qualquer outro, uma sensação de acabamento: uma *forma fecundada*.

O que fizemos durante todo este tempo?

Vacilamos muito. Fizemos muitas alterações na ordem, no conteúdo dos tópicos. Chegamos mesmo a estabelecer homologias com outros autores, algumas breves, outras mais fecundas, mas dos quais nos limitamos a fazer apenas referências, para não nos desviarmos do rumo. Das mudanças retiramos uma lição que vale a pena ressaltar, uma verdade fundamental: concentrar-nos-íamos no que o momento oferecia para dele retirar o lance seguinte. Essa atitude nos trouxe alguma tranquilidade inclusive para, distanciando-nos de leituras e idéias, apresentá-las conjugadas entre si e manifestá-las no domínio do literário. E, para o dia-a-dia da análise, aproveitar o que a palavra lida e falada nos pudesse oferecer de substancial.

Entendemos que duas, três ou várias leituras de uma mesma obra não é suficiente para abri-la à compreensão. É preciso uma contemplação do signo, estar diante dele por muito tempo, para que algo comece a se mostrar do seu interior. Como um desenho em terceira dimensão. É preciso olhá-lo com insistência durante muitos minutos para que, daquele composto de elementos, sobreleve-se uma imagem. Nessa contemplação insere-se a leitura de outras poesias, outros autores, a sua interlocução, para que ouvindo e falando possamos ouvir a funcionabilidade de nossas próprias idéias, enriquecê-las, ou perceber a sua ineficácia.

Marilza Ribeiro foi um caminho para estudar poesia. E o que ficou deste estudo foi algum sentimento de poesia, de entender que para estudar poesia é preciso vivê-la, às vezes até arriscar alguns versos para experienciar os signos e criar algumas relações. Sobretudo, pensar nesse entrelugar entre palavra e sentido. À Poesia não se deve chegar somente pela forma, que em si mesma é

impessoal, nem somente pelo sentido, *per si* redutor da artisticidade do texto literário, mas pela unidade de ambos, que provoca aquela sensação de gosto, do que satisfaz de imediato uma emoção, digamos, de beleza. Aquilo, já disseram, que preenche o espaço inteiro do gozo instantâneo que precede a atividade do intelecto e sucede a decodificação das letras juntadas naquela fração de espaço. Passado o instantâneo, deixou de ser fruição para ser pensamento, deixou de ser sensação para sistematizar-se em atividade intelectual.

Ainda assim, à vista dessa atividade, aquele sentimento instig(excit)ante não de analisar, mas de *querer* o poema.

BIBLIOGRAFIA

I. Obras de Marilza Ribeiro

I.1. Éditas

1. RIBEIRO, Marilza. *Meu Grito - Poemas para um tempo de angústia*. São Paulo: impresso p/ Brusco & cia, 1973.
2. _____. *Corpo Desnudo*. São Paulo: Planimpress Gráfica e Editora, 1981.
3. _____. *Cantos para a terra do sol*. Cuiabá: s/e, 1997.

I.2. Inéditas

4. _____. *Textura Solar*
5. _____. *Gosto de Bocaiúva com Picumã*.
6. _____. *Cuiabá - Dona Menina*.
7. _____. *Signos de fogo*.

II. Obras literárias de outros autores

8. ANDRADE, C. DRUMMOND DE. *Poesia completa e prosa*. 4 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1973.
9. ANDRESEN, Sophia de M. B. (1.919). *Poesia*, 1.944.
10. _____. *Antologia*. Portugal, 1968
11. ANTUNES, Arnaldo. *Tudos*. 3 ed. Iluminuras, 1993.
12. _____. *2 ou + corpos no mesmo espaço*. Perspectiva, 1997.
13. ASSIS, Machado. *Obra completa. Conto*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979. BARBOSA, Frederico. (sel. e org.). *Clássicos da poesia brasileira*. Antologia da poesia brasileira anterior ao modernismo. São Paulo: Klick editora, s/d.
14. BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
15. BARUKI, Magali de Souza. *Da vida ciranda da vida ciranda*. São Paulo: Ed. Resenha Universitária, 1978.
16. CASTRO, ALCESTE. *Baladas dos sonhos...* (obra cedida pelo Núcleo de Pesquisa GELMAT, s.n.i.).
17. CÉSAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
18. CONINGHAM, Beatriz Sant'Anna. *Botões de rosa*. Cuiabá: Ed. da Fundação Federal do Mato Grosso, 1977.
19. CORALINA, Cora. *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*. 13ª ed. São Paulo: Global ed., 1986.
20. COUTINHO, Antídia. *Tristezas e amores de Antídia Coutinho*. Araguaiana: Biblioteca Antídia Coutinho, 1981.
21. ESPANCA, Florbela. *A mensageira das violetas*. Antologia. Sel. e trad. de Sérgio Faraco. Porto Alegre: L&PM, 1997.

22. FIGUEIREDO, Flora. **Florescência**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1987.
23. FRAGA, Myriam. **O risco na pele**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, Col. Poesia hoje, vol. 27.
24. FREIRE, Silva (1928-1991). **Águas de visitação**. 3ed. Cuiabá: Adufmat, 1999.
25. HISLT, Hilda. **Da morte. Odes mínimas**. Massao Ohno ed., 1980.
26. DIAS, A. Gonçalves. **Poesia e prosa completas**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1998.
27. LAURITO, Ilka Brunhilde. **Canteiro de obras**. São Paulo: EDICON/Scortecci, 1985.
28. LEDUCHA. **Finesse e fissura**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
29. LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
30. MACHADO, Gilka. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1978.
31. MARANHÃO, Heloísa. **Castelo interior & moradas**: poemas. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1978.
32. MEDEIROS, Marta. **Strip-tease**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
33. MEIRELES, Cecília (1901-1964). **Obra poética**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1.958.
34. MELLO Neto, João Cabral de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: J. Olympio ed. OLIVEIRA, Vera Lúcia. **Geografie d'ombra**. Spinea (Itália): Fonema edizione, 1989.
35. _____. **Pedaços**. Pezzi. Cortona (Itália): Editrice Gráfica L'Etrúria, 1992.
36. OLIVEIRA, Marly. **O banquete**. Rio de Janeiro: Record, 1988.
37. PAES, José Paulo (Tradução, seleção e introdução). **Friedrich Hölderlin**. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.
38. PERSONA, Lucinda Nogueira. **Por imenso gosto**. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995.
39. _____. **Ser cotidiano**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.
40. PITON, Maria de Loudes. **Do vário tempo**. Barretos, SP: Ed. Soares de Oliveira, 1995.
41. PORTELA, Míriam. **O continente possuído**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1987.
42. PROUST, Marcel (1871-1922). **No caminho de Swann**. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
43. QUINTANA, Mário. **Melhores poemas** (Seleção de Fausto Cunha). 10ed. São Paulo, Global ed., 1986.
44. RAMOS, Frederico da Silva (Org.). **Poetas românticos do Brasil**. São Paulo: Ed. LEP, 1952.
45. RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. São Paulo: Record, 1978.
46. RODRIGUES, Yone. **A razão do pássaro**. Prêmio Bienal Nestlé de Literatura. São Paulo: Melhoramentos, 1984.
47. SCHOUERI, Nair Baptista. **Granizo e Chuva Grossa**: poemas. Rio de Janeiro: Cátedra, 1978.
48. SISCAR, Marcos. **Não se diz (poemas)**. Rio de Janeiro: Inimigo Rumor, 1999.
49. PRADO, Adélia. **Poesia Reunida**. São Paulo: Siciliano, 1991.

50. _____. *Solte os cachorros*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
51. _____. *O pelicano*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
52. THOMÉ, Flora Egídio. *Retratos*. Três Lagoas/MS: José Paulo Rímoli & Cia.Ltda, 1993.

III. Textos teóricos

53. ANTELO, Raul. *Identidade e representação*. Florianópolis: UFSC, 1994.
54. ALONSO, Amado. *Matéria y forma en poesía*. 3ª ed. MADRID: Gredos, 1965.
55. _____. *Estudios lingüísticos. Temas españoles*. 2ed. Madrid: ED. Gredos, 1961.
56. ARISTÓTELES. *Poética*. Trad., pref., introd., apêndices de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Ed. Globo, 1966.
57. ALBERONI, Francisco. *O Erotismo* (Trad. Elia Edel) Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
58. ANTELO, Raúl (org.) *Identidade e representação*. Florianópolis: U.F.S.C., 1.994.
59. AUERBARCH, Erich. *Mimesis*. (Trad. de Cornelius Heim). Paris: Gallimard, 1968. Trad. brasileira: São Paulo, Perspectiva/ USP, 1971.
60. BACHELARD, GASTON. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
61. _____. *Fragmentos de uma poética do fogo*. Trad. Norma Telles. Org. e notas Suzanne Bachelard. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.
62. _____. *A psicanálise do fogo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins fontes, 1994.
63. BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
64. BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, 1988.
65. BATAILLE, George. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. 2 ed. Porto Alegre: L&PM, 1987.
66. _____. *A literatura e o mal*. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.
67. BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal*. Ensaio sobre fenômenos extremos. Trad. Estela dos Santos Abreu. Campinas: São Paulo: Papirus, 1992.
68. BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
69. BERGEZ, Daniel et al. *Métodos críticos para a análise literária*. Trad. Olinda Maria Rodrigues Prata. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
70. BIRMAN, J., NICÉAS, C. (coord.) *O feminino: aproximações*. Rio de Janeiro: ed. Campus, 1986.

71. BIRMAN, Joel. *"Se eu te amo, cuide-se. Sobre a feminilidade, a mulher e o erotismo nos anos 80"*. In: BERLINCK, Manoel Tosta.(Org.).Trad. Mônica Seincman. Histeria. São Paulo: Ed. Escuta, 1997.
72. BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 2ed. São Paulo: Cultrix, 1972.
73. _____. *Reflexão sobre a arte*. 3ed. São Paulo: Ática, 1989.
74. _____. *O Ser e o Tempo na Poesia*. São Paulo: EDUSP, 1977.
75. BRANCO, L.C. & BRANDÃO, R .S. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa Maria, Ed., 1989.
76. BRANCO, Lúcia Castello. *O Que é Erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
77. BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia*. História de deuses e heróis. Trad.David Jardim Júnior. São Paulo: Tecnoprint, 1965.
78. CABRAL, A. *A lírica*. Lisboa: Edições Sebenta, 1.994.
79. CALASSO, Roberto. *As núpcias de Cadmo e Harmonia*. Trad. Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Companhia das Letras,1990.
80. _____. *Ka*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
81. _____. *Os 49 degraus*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
82. CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Cardoso. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
83. CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Joseph Campbell, com Bill Moyers. Org. por Betty Sue Flowers. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.
84. CAMPOS, Augusto, PIGNATARI, Décio, CAMPOS, Haroldo. *Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos e manifestos (1950-1960)*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
85. CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
86. _____. *Metalinguagem & outras metas. Ensaio de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
87. CANDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo, Nacional, 1965.
88. _____. *Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos)*. 3ed.São Paulo: Martins, 1969. 2 vols.
89. CARA, Salete de Almeida. *A Poesia Lírica*. São Paulo, Ática, 1986.
90. CASSIRER, Ernest. *Linguagem e mito*. Trad. J. Guinsburg e Miriam Schnaidernan. São Paulo: Perspectiva, 1972.
91. CASTRO, Eliana de Moura. *Psicanálise e Linguagem*. São Paulo, Ática, 1986.
92. CASTRO, Sílvio. *A revolução da palavra: origens e estrutura da literatura brasileira moderna*. Petrópolis: Vozes, 1976.
93. CHACON, Lourenço. *Ritmo da escrita: uma organização do heterogêneo da linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
94. CHOCIAIY, Rogério. *Teoria do Verso*. São Paulo, McGraw Hill, 1974.
95. COELHO, Nelly Novaes. *Literatura e linguagem*. A obra literária e a Expressão lingüística. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
96. _____. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

97. CORRÊA, Sérgio Ricardo S. **Ouvinte consciente: arte musical-comunicação e expressão – 1º grau**. 7ed. São Paulo: Ed. do Brasil, 1975.
98. COSTA, Jurandir Freire. **Violência e Psicanálise**. Rio: Graal, 1986.
99. COULTHARD, Malcon. **Linguagem e Sexo**. (Trad. Carmem Rosa Caldas-Coulthard). S.Paulo: Ática, 1991. Série Princípios.
100. COHEN, JEAN. **Estrutura e linguagem poética**. Trad. Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.
101. CORTÁZAR, Júlio. Para uma poética. In: Valises do cronópio. São Paulo: Perspectiva, 1984.
102. COUTINHO, Afrânio (org.). **A literatura no Brasil**. 3 ed. 6 v. Rio de Janeiro: EDUFF, 1 1986. Vol. V.
103. CUNHA, M. I. B. **Entre o espelho do mundo e o espelho do texto**: introdução à Sophia de Mello Brayner Andresen. São Paulo, 1985. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo.
104. DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Cinema 2. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.
105. DETIENNE, Marcel. **A invenção da mitologia**. Trad. André Telles e Gilza Martins da Gama. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, DF: UnB, 1998.
106. D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto I: Prolegômenos e Teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1.995.
107. _____. **Teoria do Texto 2. Teoria de Lírica e do Drama**. São Paulo, Ática, 1995.
108. _____. **Literatura Ocidental: Autores e Obras Fundamentais**. São Paulo: Ática, 1993.
109. DUARTE, Osvaldo. **O estilo de André Carneiro. Expressão , temas recorrentes e aproximações com a geração de 45**. Assis, 1996. Tese (Mestrado) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis. Universidade Estadual Paulista.
110. DUBOIS, J. et alii. **Retórica Geral**. São Paulo: Cultrix, 1974.
111. DURIGAN, Jesus Antônio. **Erotismo e Literatura**. São Paulo: Ática, 1985. Série Princípios.
112. EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura**. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins, 1983.
113. EIKEHEMBAUM, et alii. **Teoria da Literatura. Formalistas russos**. Trad. Regina L. Zilbermann et alii. 4 ed. Porto Alegre: Globo, 1978.
114. ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
115. ELIOT, T.S. **De poesia e de poetas**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
116. ENGELMANN, Magda Shirley C. **O jogo Elocucional Feminino**. Goiânia, Ed.UFG, 1996.
117. FREUD, Sigmund. **Obras Completas**. Ed. Standart Brasileira. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1980. Vols. XIV e XIX.
118. FRIEDRICH, H. **Estrutura da Lírica Moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
119. FROMM, Erich. **A Arte de Amar**. (Trad. Nilton Amado). Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.

120. FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1984.
121. FUNCK, Susana Bornéo(org). *Trocando idéias sobre a mulher e a Literatura*. Florianópolis: UFSC, 1994.
122. GARCIA - ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. 4ed. Rio: Jorge Zahar Editor, 1987.
123. GENETTE, Gerard. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
124. GOLDSTEIN, N. *Versos, Sons, Ritmos*. São Paulo: Ática, 1985.
125. GUINSBURG, J.(org.) *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
126. HATHERLY, A. Circularidades nas relações entre literatura brasileira e portuguesa. In: *O espaço crítico – do simbolismo à vanguarda*. Lisboa: Caminho, 1.979.
127. HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. 2 ed. São Paulo: Mestre Jou, 1972. 2 vols.
128. HAWKING, Stephen. *Uma breve história do tempo*. Trad. Maia Helena Torres. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
129. HEIDEGGER, Martin. *Conferências e escritos filosóficos*. Trad. introd. e notas de Ernildo Stein. 2ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
130. _____. *El ser y el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1968.
131. _____. *Introdução à metafísica*. Introdução, interpretação e notas de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo, s.d.
132. HÖFFDING, H. *Filosofia de la religión*. Madrid: Daniel Jorro Ed., 1909.
133. KALINA, Eduardo e KOVADLOFF, Santiago. *O dualismo*: estudo sobre “Retrato de Dorian Gray (Trad. Oswaldo Amaral), Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.
134. KONDER, Leandro. *O que é dialética*. São paulo: Brasiliense, 1984.
135. JACKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1970.
136. JOZEF, Bella. *A máscara e o enigma*. (A modernidade da representação à transgressão). Rio de Janeiro: Franscisco Alves, 1986.
137. KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. 7ed. Coimbra: Armênio Amado, 1985.
138. LANGER, Susanne. *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
139. LOANDA, Fernando Ferreira de. *Antologia da moderna poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.
140. LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.
141. LOURENÇO, Eduardo. *Tempo e Poesia*. Porto: Editorial INOVA, 1.974
142. MACDOUGALL, Joyce. *Teatros do Eu*. (Trad. Orlando Codda). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.
143. MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra. *História da literatura de Mato Grosso*. Núcleo de Pesquisas GELMAT/CNPQ. Barra do Garças, 1998.
144. MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização* - Uma Interpretação Filosófica do Pensamento de Freud.(Trad. Álvaro Cabral). Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
145. MARÍAS, Julián. *História da filosofia*. Porto: Edições Sousa & Almeida, s/d.

146. MARTINS, Nilce S. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. São Paulo: T.A. Queiroz/EDUSP, 1989.
147. MARQUES, Luiz. *Degas e o movimento*. São Paulo: MASP, 1999.
148. MENDONÇA, F. *A literatura portuguesa do século XX*. São Paulo: Hucitec, 1.973.
149. MENDONÇA, Rubens de. *História da literatura mato-grossense*. 2 ed. São Paulo: Ave Maria, 1970.
150. MENESES, Adélia Bezerra de. *Do poder da palavra. Ensaios de literatura e psicanálise*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
151. MENEZES, Philadelpho. *Poética e visualidade*. Uma trajetória da poesia brasileira contemporânea. Campinas: Ed. Unicamp, 1991.
152. MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária*. 2.^a Ed. São Paulo, Melhoramentos, 1968.
153. _____. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1983.
154. MOUNIN, Georges. *Poesía y sociedad*. Argentina: Editorial Nova Buenos Aires, 1964.
155. MUZART, Zahidé Lupinacci. (Org.). *Escritoras Brasileiras do Século XIX*. Florianópolis: Editora Mulheres/ Santa Cruz do Sul, RS: EDUNISC, 1999.
156. NADAF, Yasmin Jamil. *Sob o signo de uma flor*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1993.
157. _____. *Anais do IV Seminário Nacional Mulher e literatura*. NIELM/ Faculdade de Letras/ UFRJ: Rio de Janeiro, 1996.
158. NADEAU, Maurice. *História do surrealismo*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1985.
159. NOVAES, Adauto. (org.) *Tempo e História*. NUNES, Benedito. Experiências de tempo. SILVA, Franklin Leopoldo. Bergson, Proust. Tensões do tempo. São Paulo: Cia das Letras, 1.992.
160. _____. (org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1990.
161. NUNES, Benedito. *Passagem para o poético. Filosofia e poesia em Heidegger*. São Paulo: Ática, 1992.
162. _____. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
163. OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. David Jardim Jr. São Paulo: Tecnoprint, 1983.
164. PAZ, Otávio. *O arco e a lira*. (trad. Olga Savary). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1.982.
165. PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
166. PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
167. PLATÃO. *O Banquete*. In: Os Pensadores. Trad. e nota de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e José Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
168. POMMIER, Gérard. *A exceção feminina*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
169. POULET, Georges. *Études sur le temps human*. Paris: Librairie Plon, 1949.

170. POUND, Ezra. *A Arte da Poesia*.(ensaios). Trad. Heloysa de Lima Dantas. 3ed. São Paulo: Cultrix, 1991.
171. _____. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1977.
172. PROENÇA Fº, Domício. *Estilos de época da literatura*. São Paulo: Ática,1992.
173. QUEIRÓZ, Vera. *Crítica literária e estratégias de gênero*. Niterói, RJ: EDUFF,1997.
174. _____. *O vazio e o pleno*. A poesia de Adélia Prado. Goiânia: Ed. UFG, 1994.
175. RAMALHO, Christina. (Org). *Literatura e feminismo*. Propostas teóricas e reflexões críticas. Rio de Janeiro: Elo, 1999.
176. REIS, Célia Maria Domingues da Rocha. *Erotismo e literatura*. Algumas reflexões teóricas aplicadas à Obra de Milan Kundera. São José do Rio Preto, 1992.Tese (Mestrado) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista.
177. RICARDO, Cassiano. *Marcha para Oeste*. A influência da "Bandeira" na formação social e política do Brasil".4 ed. Rio de Janeiro: EDUSP/ Livraria José Olympio Ed., 1970. Vol. II. Col. Documentos Brasileiros.
178. RAMALHO, Christina (Org.). *Literatura e feminismo*. Propostas teóricas e reflexões críticas. Rio de Janeiro: Elo, 1999.
179. ROSSET, C. *O Real e o seu Duplo*. Porto Alegre, LSPM - Editores, 1988.
180. SACKS, Sheldon (org). *Da metáfora*. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992.
181. SAMPAIO, Maria Lúcia Pinheiro. *Processos retóricos na obra de João Cabral de Melo Neto*. Assis/ São Paulo: ILHP/HUCITEC, 1978.
182. SANGIORGI, O. *Aspectos quantitativos e formais do sistema fonológico Da língua portuguesa contemporânea no Brasil*. . São Paulo, 1972.Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista.
183. SANTAELLA, Lúcia. *Convergências. Poesia concreta e tropicalismo*. São Paulo: Nobel, 1986.
184. SAUSSURE, F. *Curso de lingüística geral*. Trad. Antonio Chelin, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. São paulo: Cutrix, 1970.
185. SERGE André. *O que quer uma Mulher?* (Trad. Dulce Duque Estrada), Rio, Jorge Zahar Editor, 1987.
186. STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
187. STEINER, George. *Linguagem e silêncio. Ensaio sobre a crise da palavra*. Trad. Greda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.
188. SODRÉ, Muniz. *A Máquina de Narciso: Televisão, Indivíduo e Poder no Brasil*. São Paulo, Cortez Editora, 1990.
189. SOURIAU, Etienne. *La correspondance des arts*. Paris: Flammarion, 1945.
190. TANIGUCHI, Masaharu. *Mistérios da Vida*. Trad. Wilma Nakamura. São Paulo: Seicho-No-Ie do Brasil, 1997.
191. TAVARES, Hênio. *Teoria da literatura*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
192. TELES, Gilberto Mendonça. *Estudos de poesia brasileira*. Coimbra: Almedina, 1985.

193. TODOROV, T. *Os gêneros do discurso*. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
194. YLLERA, Alícia. *Estilística, poética e semiótica literária*. Coimbra: Almedina, 1979.
195. VALERY, Paul. *Poesia e pensamento abstrato*. In: Variedades (Org. João Alexandre Barbosa. Trad. Marco M. Siqueira.. São Paulo: Vozes, s/d
196. VÁRIOS autores. *Os Sentidos de Paixão*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
197. _____. *O Desejo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

IV. Dicionários

198. ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. S. Paulo, Mestre Jou, 1970.
199. CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Melhoramentos, 1980.
200. CHERUBIM, Sebastião. *Dicionário de figuras de linguagem*. São Paulo: Pioneira, 1989.
201. CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Eduardo F. Frias. São Paulo: Ed. Moraes, 1984..
202. COELHO, Jacinto Prado. (dir.). *Dicionário de Literatura*. (I.V). São Paulo: Lavra Livros, 1983.
203. DUBOIS et alii. *Dicionário de Lingüística*. São Paulo: Cultrix, 1993.
204. HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina*. Trad. Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.
205. LALANDE, André. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. 7ed. Paris: Presse Universitaires de France, 1956.
206. LAPLANCHE, J. / Pontalis, J. B. *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo, Martins Fontes, 1988.
207. MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1997.
208. REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
209. SHAW, Harry. *Dicionário de termos literários*. 2ed. Lisboa: Publicações D.Quixote, 1982.
210. TODOROV, T. e DUCROT, O. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
211. UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA. Coordenadoria Geral de Bibliotecas. Normas para publicações da UNESP. SÃO Paulo: Ed. UNESP, 1994.4v.
212. VALLEJO, Américo e MAGALHÃES, Lígia Cadermatori. *Lacan: operadores de leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

V. Periódicos

213. KALINA, Eduardo, KOVADLOFF, Santiago. “O duplo”. *GRADIVA*

- (Revista).Fev./março/1984.
214. **GÊNIOS DA PINTURA**. Toulouse-Lautrec. São Paulo: Abril Cultura S.A., v.3, 1984.
 215. _____. Degas. São Paulo: Abril Cultural S.A., v. 5. 1984.
 216. CASTELLO BRANCO, Lúcia. "A (im)possibilidade da escrita feminina". **O EIXO E A RODA**. Revista de Literatura Brasileira. Faculdade de Letras da UFMG (Belo Horizonte). v.4, p.30-41, Nov/85.
 217. DOLABELA, Marcelo (Apres, sel. e org.). **POESIA: A EXPERIÊNCIA VISUAL**.O ruído nos olhos. Revista antológica. Belo Horizonte: Sec.Mun.Educ., 1994.
 218. **MISCELÂNEA**. Revista de Letras. Faculdade de Ciências e Letras de Assis. UNESP/SP. v.2, 1995. SIMÕES Júnior, Álvaro Santos. "Os eróticos diários de Ana Cristina César". P.141-59. NADAF, Yasmin Jamil. "A poética das escritoras matogrossenses na primeira metade do séculoXX". P. 221-28.
 219. LITERATURA MATO-GROSSENSE. **PANORÂMICA**. (multidisciplinar). Pontal do Araguaia. v. 1, Março/1998. Semestral.
 220. LITERATURA. **PANORÂMICA** (Multidisciplinar). Pontal do Araguaia/MT. v.3, set/2000. Semestral.
 221. **VÔTE!** Revista trimestral. Cuiabá/MT: Sec.Ed.MT/ Tempo Presente., v.4, 1998.
 222. DUARTE, Osvaldo, REIS, Célia M. D. "A construção rítmica em Leito de Folhas verdes de Gonçalves Dias". **ACTA SCIENTIARUM**. Maringá/PR: UEM. 22(1): 69-74, 2000.
 223. **IPOTESI**. Revista de estudos literários. Juiz de Fora: UFJF. v.1, nº 1, 1º semestre/1998.
 224. _____. Juiz de Fora:UFJF. V. 2, no. 2, 2º semestre/1998.
 225. **FOLHA DO ESTADO**.. Ano 3, nº 897, 11.09.97, p. 5. Cuiabá/ MT. PERSONA, Lucinda Nogueira. "Marilza Ribeiro na Terra do Sol". HIRSZMAN, Maria."Tempo, O grande tema da contemporaneidade". **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 22.01.2001. CADERNO 2 : D2.
 226. LIMA, Alceu Dias."Por uma nova mitologia. **BACAB**. Revista de Estudos Semiológicos. p.77-99.

VI. Outras fontes

Manoel de Barros

<http://www.releituras.com/monob-arro..html>

Literatura feminina

<http://mdi.bol.com.br/MDIbot.html>

Literatura do Mato Grosso

<http://www.unemat-net.br/artigos/lit-mato.html>

<http://www.ufmt.br/academia/pesquisa.html>

A AUTORA: VIDA, OBRA E CONTEXTO HISTÓRICO-LITERÁRIO

"Esse pânico de invasão da dissonância da cidade a triturar o silêncio com seus dedos de aço nem permitem mais ouvir bem no fundo da quietude noturna os piados, chiados, ruídos que varam as noites - essa branda sonoridade da mata, mais os pinotes dos peixes nas águas marulhantes do rio Cuiabá, pros lados de sua nascente."

(IX. GBP)

A poesia de Marilza Ribeiro surge num contexto em que a produção poética feminina ganhava um cunho individual, tendo sido inexpressiva nos primórdios da história do Estado²⁷ e, no século XX, até por volta de 1950, fazendo-se de modo uniforme através das agremiações e associações literárias, com publicação pela imprensa periódica²⁸. Cita-se como exemplo, o Grêmio Literário "Júlia Lopes", fundado em 1916 com permanência até 1950, com seu conteúdo publicado num periódico intitulado *A Violeta*.

Essa literatura feminina, feita à custa de muito esforço e dedicação, e rejeição ou condescendência por parte dos escritores conterrâneos responsáveis pelo estabelecimento do cânone, um dos motivos da sua obscuridade, versava sobre temas apregoados pela escola romântica no Brasil, tais sejam "o amor, a pátria, a natureza, a religião como fé e valor espiritual, a morte, a noite, o luar, as flores, o desejo de evasão, a valorização da história, do passado nacional e da vida simples(...)", conteúdo expresso em versos preocupados com "melodia, ritmo e rima" (Nadaf, 1996, p.470).

²⁷ O Estado do Mato Grosso foi fundado no século XVIII. Os primeiros registros de produção feminina encontrados datam do final do século XIX, anos de 1874-5, e constam de dois poemas, "Malfadada" e "Insensível", assinados por Elisa Alberto e publicados no jornal "O Liberal". Esses dados e o referido no parágrafo constam no artigo da prof. Yasmin Nadaf "Literatura mato-grossense de autoria feminina: século XIX e XX" (1996, p.466-9).

²⁸ Esse panorama da literatura feminina do Mato Grosso, a sua compilação e estudo, é recente e encontra respaldo numa linha de pesquisa que tem ganho destaque no meio literário, a crítica feminina. É um trabalho fundamental porque a escritura da mulher, com raras exceções, não é considerada na historiografia literária do Mato Grosso. Veja-se a *História da Literatura Mato-grossense*, de Rubens de Mendonça (1970), em que relaciona a produção de dezenas de poetas e prosadores, com duas ou três menções sobre textos femininos. Um trabalho de abordagem ampla foi feito por Hilda Magalhães em sua *História da Literatura*..(1998), mas ainda está em vias de publicação.

De modo geral, a literatura "oficial" que se fazia em Mato Grosso na época expressou os ideais românticos por muitas décadas no início do século, fator de descontentamento entre alguns autores. Disse Rubens de Mendonça que "enquanto o mundo se agitava nesta fase renovadora, depois, anos depois de Marinetti haver lançado seu manifesto modernista, e Graça Aranha tentar sua reforma na Academia Brasileira de Letras, em Mato Grosso estávamos em pleno período romântico. (...). Os nossos poetas rimavam vilancetes em pleno ano da graça de Nosso senhor Jesus Cristo de 1932" (1970, p.192).

É por esse período que a literatura dá um pequeno salto em direção às tendências do realismo e parnasianismo, graças a fatores sócio-políticos como o serviço militar obrigatório, campanha defendida por Olavo Bilac, atividade que popularizou a sua obra em Cuiabá²⁹. Outros fatores contribuíram, como os programas de integração nacional de Getúlio Vargas, em que foram construídas rodovias, possibilitando relações culturais entre Cuiabá e os estados do Sul e implantados meios de comunicação como o rádio, o cinema falado, a imprensa oficial do Estado, etc.

Ao final da década de 30, um grupo de poetas, dentre eles Gervásio Leite, Rubens de Mendonça, Manoel de Barros, Lobivar de Matos, tenta lançar as bases do movimento modernista através da revista *Pindorama* (1939), um programa que buscava novidades e, posteriormente, o "Movimento Graça Aranha"(1939). Mas as letras sobreviveram às tentativas de modernização, dada a sua representatividade no Estado por poetas importantes como Francisco de Aquino Corrêa, D.Aquino, romântico-parnasiano conhecido nacionalmente, fundador do Instituto Histórico do Mato Grosso e da Academia Mato-Grossense de Letras. Por outro lado, também porque naquele momento os poetas, mesmo falando em poesia moderna, não conseguiram apresentar teoria consistente nem refletir em seus versos essa tendência (Magalhães, 1998, p.151).

Novas tentativas são feitas a partir de 1949, através da revista *Ganga*, com poetas como Wladimir Dias Pino, Silva Freire e Amália Verlangieri,

²⁹ Mendonça diz que essa geração chegou de outros meios porque na época era muito difícil sair de Cuiabá, pois Campo Grande ainda não existia, nem a estrada de ferro Noroeste do Brasil, de modo que para chegar ao Rio ou São Paulo era preciso passar por três países. Nota-se que as referências a Mato Grosso como pólo de cultura, economia, etc, remetiam sempre a Cuiabá. Como disse o poeta José de Mesquita, "até bem pouco tempo Cuiabá era Mato Grosso" (1970, p.132 e 130).

publicação aberta, que não objetivava querelas com tendências literárias anteriores; do jornal *O Arauto da Juvenília*, apresentando novos talentos, e *Sarã*, sob a coordenação de Wladimir Dias Pino e Rubens de Mendonça. Esses poetas não mais se identificavam com o movimento de 22, mas com a dicção modernista da poesia, as tendências de vanguarda que a poesia nacional assumiu nos anos 50, as experiências de ruptura na organização e integração dos signos no poema, o Concretismo, mas já expressando uma cisão em relação a esse movimento, como é o caso do poema-processo, cuja teorização se deve a Wladimir Dias Pino, e a poesia *práxis* praticada por Silva Freire, uma retomada do conteúdo, aliando-o ao experimentalismo da linguagem literária. A iniciativa desses poetas, aos quais se incluem Manuel de Barros, conhecido nacionalmente, e João Antonio Neto, contribuiu para o amadurecimento literário do Estado. A título de ilustração, veja-se exemplos dos versos de Silva Freire³⁰, que em sua escritura faz convergir equivalentemente elementos fônicos, semânticos e contrastivos pelo viés da justaposição e da metáfora, recursos que enriquecem a expressão poética, resultando numa poesia "sensorial, pois atinge o leitor como fenômeno físico e não como percepção racional", opina o escritor João Antonio Neto (Magalhães, 1998, p.200):

-assimétrico seringueiro
sulca/sulco
seiva/suco
soma/goma
e se assume
na crônica genética das gerações.

-lanhada de sub/vida
a árvore chora na canequinha a vida que lhe escorrega.
(...)

- o seringueiro se aquece
do frio do esquecimento
no curvo eco do abraço
enrodilhado no oco de fazer filhos

-homicídio no seringal!?!
-não/nunca

³⁰ Por seus méritos artísticos esse poeta teve sua obra reeditada postumamente por iniciativa da Associação dos Docentes da Universidade Federal do Mato Grosso, em 1999.

-causa da morte?
-veneno de cascavel/uái!

-na chuvada
o que fica na mata
/colados em cada tronco/
são arcos do tronco-tórax
costelas de seringueiro morto
("seringal/seringueiro"³¹)

Expressão original de retratos da terra, Freire conseguiu criar, por exemplo, inúmeras imagens a partir de um lexema, cujos semas ligam-se a muitas situações sócio-individuais da cultura mato-grossense, a *rede*:

-a rede lavra
em curva
o que cansa
quando o corpo se deita
(...)

-o rio se lamina de peixe
na malha da rede
na palha que encanta
na tráia/tráira do engano
(...)

-no agreste
rede-de-tráia é varal
guarnição do morto
apétalo
ágrafo
o frágil passeando/bem morto
(...)

-a velha redeira tateia
no desenho
o engenho
da solidão
-a trama que une as mãos

-a tecedeira
fia
afia
seus dedos
no fuso
do uso
no emblema da linha
no confuso tear do dinheiro

³¹ Neste poema Freire (1999) desenha o cenário e flashes da vida do seringueiro em sua atividade extrativista. Conforme se verificou, os versos são sintéticos, mas o poema é bastante longo, da página 69 à 83, os versos citados nas páginas 72 e 75, o que revela, nos múltiplos aspectos arrolados, a profunda identidade do poeta com a circunstância social, capaz de intuir, com maestria, a poesia nela contida. O mesmo se dá em outros poemas em que trata do oleiro, do garimpeiro, etc.

("As redes" ³²)

Consideradas as diferenças que as condições de produção literária feita por mulheres apresentavam em relação à masculina, a sua participação e expressão daí decorrentes, em suas pesquisas, Yasmin Nadaf considera que o modernismo na poesia feminina foi introduzido por Amália Verlangieri, pelo fato de ter produzido na década de 60, período de transição entre os movimentos literários descritos, publicando suas poesias nos periódicos *Ganga*, *O Arauto da Juvenília e Sarã*, porta-vozes das novas idéias (deixou ainda um volume de poemas inéditos), e por ter sido a primeira escritora a manifestar disposições modernistas na temática e na forma.

É nesse contexto de modernidade que se insere Marilza Ribeiro, escritora cuja produção tem sido estudada aleatoriamente³³, fator imputado à pouca divulgação de suas obras, editadas por sua própria iniciativa. Também por falta de oportunidade ou, ao contrário, pela recusa de convites para participar de eventos literários e expor sua poesia, segundo ela mesma, porque "não sabe falar desse assunto" e também porque escreve para si mesma, mais como uma necessidade de exteriorização que por pretensões literárias.

Sétima filha de um casal europeu, Felinto da Costa Ribeiro, francês, e, Thalia Palma Ribeiro, portuguesa, tendo por isso "recebido valores burgueses que a impediam de ter uma compreensão melhor do que estava vivendo", mas contra os quais foi intuitivamente se opondo, Marilza Ribeiro Cardoso nasceu em Cuiabá, capital do Estado do Mato Grosso do Norte, em 27 de março de 1934.

O seu contato com a literatura deu-se desde muito cedo. Primeiro com o pai, que gostava muito de falar, contar histórias, declamar poesias, cantar trechos de ópera, sempre com ênfase no ritmo, pois era tocador de flauta.

³² Silva Freire (1999, p. 95-107). Versos citados, p.95-6-7.

³³ O primeiro estudo sistêmico da obra, ainda que breve pela natureza do trabalho, foi feito pela professora Hilda Magalhães em seu livro *História da Literatura do Mato Grosso*. Yasmin Nadaf, que se debruçou sobre a produção literária feminina do Mato Grosso durante longo tempo, com vários trabalhos publicados, não inseriu neles a obra de Marilza, conforme nos revelou, porque não chegou a conhecê-la.

Além disso, sua vivência com a poesia foi bastante estimulada na escola. Naquela época era uma modalidade utilizada para a alfabetização, literatura fértil para esse propósito. Alfabetizou-se decorando poesia. Ao longo dos anos escolares teve oportunidade de conhecer autores regionais e outros consagrados nacionalmente.

Iniciou timidamente sua produção literária na adolescência, com alguns contos, por uma necessidade de transcrever as histórias que conhecia, entendendo que pela palavra poderia registrar as emoções, ocorrências e sofrimentos cotidianos. A insistência nessa atividade fez com que seu pai a presentear, no aniversário de 15 anos, com uma máquina de escrever. Aos 17 anos foi locutora – uma das primeiras da história da cidade, e produtora do programa "Viajando pela PanAir" e "Caleidoscópio feminino", na emissora de rádio "A Voz do Oeste", de Cuiabá, juntamente com o jornalista José Rabello. Entre 1951 e 1953 fez parte de um grupo literário formado por escritores, em Cuiabá, dentre eles Silva Freire, com o objetivo de realizar atividades de difusão de poesia, como a implantação de saraus, a propagação de poesia nas escolas entre outros, promovendo maior proximidade da população com a arte. Entrando em contato com as novas manifestações poéticas, não as compreendeu muito bem. Mesmo assim percebeu, pela leitura de escritores românticos, que a poesia poderia ser construída a partir de suas experiências pessoais. Escreve então um de seus primeiros poemas, "Andança...", construção antecipa e representa, com fidelidade, o labor poético da autora, privilegiando o verbo "andar", atribuindo-lhe um sentido interior e exterior, uma percepção tempo-espacial da realidade:

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

*(...)
...E andarei pisando
sobre pedras anônimas,
enquanto árvores desconhecidas
passarão por mim
com seus galhos cansados ou floridos
para saudar-me com seu silêncio,
com suas cores,
com seus gestos indefiníveis*

Sempre expressando algum misticismo, tendência que irá se acentuar com o tempo, aos 18 anos, após ter algumas visões, passou a freqüentar um centro espírita, sendo proibida posteriormente de fazê-lo pela mãe, que era católica. Lá conheceu José Soares Cardoso, nordestino de Sergipe, com quem contraiu matrimônio e que deixou marcas fundas em sua vida. Durante dez anos de convívio conjugal teve uma vida nômade, mudando-se algumas vezes de Cuiabá a Ribeirão Preto e vice-versa. Após esse período, separou-se do marido, com quem tivera cinco filhos, Eleonora, Heloísa, Izadora, Wagner e Júnior. Fixando-se em Cuiabá, voltou a estudar cursando a Escola Normal.

É interessante observar que, de acordo com Yasmin Nadaf (1996, p.469), a instalação dessa escola, em 1910, oferecendo um estudo sistemático e pedagógico à mulher, permitiu-lhe a saída do circuito doméstico para projetar-se na vida pública, o que até aquele momento só era possível aos homens. Este constituiu um dos fatores, "arrisca-se" a apontar a autora, responsável pelo estabelecimento da escrita feminina no início do século XX.

A única produção de Marilza nessa época era o diário pessoal. Começou a lecionar para sustentar a si e às crianças, primeiro como professora substituta no Liceu Cuiabano, depois como professora da creche "Monteiro Lobato". Prestou vestibular e foi aprovada para cursar Pedagogia na UFMT, fazendo parte da 2ª turma daquela instituição.

Sempre questionadora do *status quo*, manifestando insatisfação com o discurso utilizado pelo sistema social, procurou desmistificá-lo, norteadas por reflexões de teor filosófico do tipo "O que sou?", "Como os outros me vêem?", "Em que o sistema está me transformando?", acreditando que pela compreensão do que se é e do que é o outro, é possível, nos limites do espaço que nos compete, melhorar a condição de vida. Para realizar esse intento, desde cedo atuou junto aos sindicatos, em lutas políticas, em movimentos sociais. Na ditadura implantada na década de 60, juntou-se a um grupo de estudantes, começando a fazer militância, recebendo informações da emissora do partido comunista Rádio de Albânia, na cozinha da creche onde trabalhava. Foram pegos fazendo panfletagem. Seus pais interferiram, após serem informados pelos líderes do centro espírita sobre a sua participação no movimento e, ciosos pelo futuro da

filha, pediram ao ex-marido, que estava em São Paulo, para buscá-la. Ele atendeu a solicitação. Reconciliaram-se. Mudaram para a capital paulista no início da década de 70.

Aceitando o pedido do marido para voltar aos estudos, entra na faculdade São Marcos, no curso de Pedagogia (tinha feito o curso na UFMT por um ano e seis meses). Dois meses depois a faculdade extinguiu o curso de Pedagogia e abriu o de Psicologia, que passou a fazer. Foi uma oportunidade que veio ao encontro de suas tendências de sempre estar buscando o lado obscuro do comportamento humano.

Nesse período, em São Paulo – momento de efervescência cultural, dos grandes festivais, fase em que estava vigorando o teatro de protesto, as grandes criações da dramaticidade brasileira, que coabitaram com as perseguições políticas, fez boas amizades com artistas, freqüentou rodas culturais; nutriu-se das diversidades de pensamento. Entra em contato com a poesia do momento, tornando-se ávida leitora de autores como os irmãos Campos, conseguindo compreender as propostas do movimento que outrora não compreendia. Começou a fazer psicodança, descobrindo e se maravilhando com o movimento, expediente que, somado a alguma tendência absorvida do concretismo, constituirão marca dos aspectos gráfico-conceptuais de sua poesia, representada por um estado contínuo de “movência”. É importante ressaltar que em alguns poemas, os efeitos gráficos se insinuam sutilmente, valorizando a relação entre as palavras e o que se fez representar, como um corpo que, consoante sua postura, revela uma verdade sob um olhar atento, uma projeção para o não-percebido.

A psicodança favoreceu também o contato com psicanalistas, psicólogos, que chegavam ao Brasil, exilados de outros países, e reforçavam o movimento que começava a afrouxar. Nessa época expressa um materialismo arraigado, conflitando-se com o marido, espiritualista.

Sob o aspecto da composição, a poesia de Marilza Ribeiro surge, em parte, do confronto com a tendência poética do marido, que compunha versos preocupando-se excessivamente com a forma. Segundo depoimento da autora, ele às vezes ficava vários dias tentando encontrar uma palavra que não

fizesse desandar a métrica ou a rima. Possuía muita habilidade para fazer repentes, versos de improviso. Tinha memória extraordinária. Pegava a primeira e a última palavra e ia declamando. Lia muito Castro Alves, Olavo Bilac e outros cultores da forma. Participava de rodas de poesia com outros repentistas da época, como Euclides Formiga e Luiz Vieira, que formavam um grupo denominado “Poetas da Praça”. Com esse exemplo à testa, a autora tendeu a uma produção poética menos preocupada com os rigores da forma e mais voltada para um investimento no signo, buscando a maior proximidade possível entre a palavra e a realidade contemplada.

Se por um lado a vida em São Paulo trouxe à poetisa grandes experiências culturais, por outro, a turbulenta vida conjugal, a dificuldade de adaptação ao estilo de vida e à paisagem urbana, causaram-lhe profunda crise de identidade e angústia. Expressão de sua ausência de direção lançou, em 1973, o livro *Meu grito (poemas para um tempo de angústia)*, inserindo aí alguns poemas que escreveu no final da década de 60 em Cuiabá, inclusive o poema “Andança...”, com o qual fecha o volume. Segundo a autora, em entrevista concedida ao Núcleo de Pesquisa do ICLMA, referido anteriormente, essa obra “retratou a manifestação de um realismo intimista tenso, que refletia os conflitos da cultura urbana moderna, com a impetuosidade idealista pertinente à euforia daquele momento histórico da qual estava impregnada; os conflitos internos e a paixão pela liberdade; a tentativa de explodir sentimentos de indignação contra uma cidade labiríntica, com os quais se debatia tentando encontrar uma saída”.

No contorno verbal dado a esta circunstância apresenta-se então um eu lírico que sente uma inadequação profunda, fragilidade, anacronismo em relação ao seu tempo, ao seu grupo, retrato das emoções dessa época marcada por muitas formas de opressão. Não há abordagem de questões políticas no sentido histórico, mas os efeitos da opressão, o medo, a perda da expressão, representação do que havia no interior de um grupo de reivindicação. Uma visão amarga da existência que acusa a redução do homem à falta de solidariedade, ao consumo, ao capital, ao egotismo, que exige dos outros para si e aí centra o seu discurso de palavras vãs:

*Havia noite total
por entre os cantos*

parênteses, em caixa baixa, com letras bem maiores - (*Poemas para um tempo de angústia*).

A década de 70 foi um momento de produção bastante intenso. Nesse período a poetisa absorve algumas formulações do experimentalismo formal praticado nas décadas anteriores, como o uso racional do espaço oferecido pela página, a disposição geométrica dos versos, sem abandonar o penhor histórico-social. Um dos poemas mais significativos nesse sentido foi "Antipassos", contido no segundo lançamento, *Corpo desnudo*, em 1981.

Marilza vai acompanhar, em alguns pontos, tendências das criações literárias em nível nacional nos anos 70. Segundo Alfredo Bosi (1972, p.543), ainda que a poesia concreta encontrasse eco, diferentes foram os rumos da lírica dessa época, dentre eles, a fala autobiográfica, contrária ao descrédito pela função emotiva da linguagem apregoada por aquela estética; a tendência à metalinguagem; o uso de fatos políticos expressos satiricamente. Há uma retomada "dos caminhos abertos pelo Modernismo de 22" (Proença Fº, 1992, p.386), de revalorização poética do cotidiano, do discurso quase prosa, com atitudes "neo-românticas, de erotismo, de pensamento místico". Por essas condições é denominada "poesia marginal", sendo que muitos dos autores conseguiram ingressar no mercado editorial convencional e outros permanecem ainda no âmbito da produção independente.

Esses são alguns direcionamentos expressos nas obras subsequentes, *Textura solar* e *Signos de fogo*, inéditos, que são o desaguadouro de **Meu grito**.

Os versos de *Textura solar* mantêm o tom de pessimismo, de fatalidade, revestindo-se de uma acentuada ironia, como no eufemismo *ameno cotidiano*, do exemplo abaixo, expressão do processo de aniquilamento do ser por uma conjunção de forças atuantes na mente coletiva - o isolamento e a automatização. Tais sentimentos são trazidos à superfície dos versos como uma constatação:

*Nestas marcas-signos das palavras vãs
De nosso ameno cotidiano
Palco sitiado de um cenário pintado
Com tintas desbotadas...
Onde os atos/ como trapos/ dependurados sobre*

As rotinas de cada dia...
(sem título, TS, p.13)

Em ***Signos de fogo*** verifica-se uma variabilidade de tema e expressão que aponta para várias fases da poética da autora, sobretudo a fase sensual, apresentada na obra seguinte

No conjunto, as obras apresentam uma consciência da nossa unidade latino-americana através da referência a mitos, ativismos políticos, citação de pessoas famosas que fizeram história; das minorias discriminadas (a mulher, o negro, a criança). É importante observar que, mesmo morando na capital paulista, não se desprende das figuras emblemáticas do seu Estado de origem, posseiros, garimpeiros, etc. Se colocada num parâmetro com a poesia feminina que aí se produziu, e em alguns casos da literatura masculina, a poesia de Marilza Ribeiro assume um caráter de vanguarda por essa temática social-regionalizante, e pelo direcionamento que dá à sua obra, em relação a essa temática.

Em 1976 conclui o curso de psicologia. Nessa segunda metade da década, não conseguindo resolver seus dramas pessoais, submeteu-se a um tratamento terapêutico, o que lhe propiciou condições de rever a própria relação com as pessoas, as coisas, as situações, e os papéis de cada um nessas relações; condições de se despir dos papéis e investir neles outro tipo de energia, não da ação, mas, no âmbito da revisão de si, um redirecionamento do olhar de modo a reconstituir identidades que dentro dela estavam fragmentadas. É no terreno dessas emoções profundas que traz à luz os poemas da coletânea ***Corpo desnudo***, lançado em 1981, no salão da Associação Brasileira de Escritores (ABE), em São Paulo. Nessa obra faz uma abordagem poética do humano significativamente diferente da anterior, apresentando um momento mais sensual, voltado para os próprios desejos físicos, para os apelos do corpo.

Marilza Ribeiro voltou para Cuiabá em 1979, dois anos após ter se separado definitivamente do marido.

Nessa época já havia ocorrido o desmembramento do Estado do Mato Grosso por lei complementar (anunciada em 1977). Esse acontecimento teve

um peso significativo nas reflexões da escritora sobre as condições de aculturação da região.

Segundo ela, alguns saudosistas rejeitaram a idéia, mas de um modo geral havia uma relação de confronto entre o Sul e o Norte. Há muito já existia uma ruptura cultural de costumes, linguagem, pois o Sul voltava-se para a região Sudeste, para São Paulo, "uma cultura que consideravam superior", enquanto o Norte se integrava geo-sócio-culturalmente com a cidade de Corumbá (um caso de exceção pois esta cidade pertence ao Mato Grosso do Sul), e outros países da América do Sul, Paraguai, Uruguai, Argentina, pelo sistema hidroviário dos rios que fazem parte da bacia do Prata. Isso explica, talvez, as relações do conhecido poeta Manoel de Barros, nascido em Corumbá em 1916, com os escritores cuiabanos. "A integração dos rios do Prata trazem a história das origens caboclas, indígenas, a presença do negro, as afinidades históricas com os países vizinhos, a solidificação da linguagem cuiabana, com entoação peculiar, cantante, misto de espanhol e guarani, a absorção da música e da dança paraguaia - da marcha, do pisar, do sentir; o circuito das relações das migrações de passagem." Essa integração propiciou, por parte da Secretaria de Cultura de Cuiabá, na década de 80, sob a direção da professora da UFMT, Terezinha de Arruda, tia do então prefeito Dante de Oliveira, hoje governador do Estado, a iniciativa da criação da "Casa da Solidariedade", um centro de cultura latino-americano, cujo acervo foi conseguido através de doações de vários países da América do Sul e até de Cuba, e que constava de obras de arte e livros, dentre os quais se incluíam os das antigas civilizações. Freqüentadora do centro, a autora teve favorecido o seu interesse pelas histórias das origens dessas civilizações, sua literatura, seus mitos, que se fazem presentes em vários momentos de seus poemas, como foi visto anteriormente.

Nessa linha de raciocínio, a autora faz um retrocesso, falando dos rumos dos acontecimentos. "A colonização norte-americana, o advento da industrialização tecno-científica, impondo a necessidade das rodovias para implantar grandes empresas, quando antes havia projetos de ferrovias, transporte mais barato; impondo seus produtos de baixa qualidade, outros movimentos, modismos, imediatismos, consumismo cultural, conseguiu promover uma

descaracterização muito forte da cultura e fazer com que gerações inteiras negassem e se envergonhassem de suas raízes, de sua linguagem, arrebatadas para uma banalização enorme. (...) Isso causou nas pessoas um sentido de ser estrangeiro em seu próprio meio."

Observamos que esse posicionamento da autora se opõe em muitos aspectos àquele dado na síntese no início deste tópico sobre os benefícios que o Estado recebeu e que possibilitou a sua evolução, sobretudo a literária, definindo-se aí as diferenças entre os pontos de vista da história e da arte, sendo que esta, implícita ou explicitamente, sempre traduz a questão da identidade com as origens. É nesse sentido que, continua dizendo a autora, "por iniciativa de pessoas mais conscientes, representantes de entidades ou particulares, muitos projetos estão sendo desenvolvidos no campo das artes plásticas (exposições de pinturas, cerâmica, etc), cênicas (danças,...), literárias, para o resgate vivo de uma saga de relações corpóreas com a natureza, com o ambiente geográfico, com tudo o que permeia a manifestação da nossa cuiabania, o ritmo da fala, a vocalização, o jeito de falar, expressar, o gestual, as pessoas, o seu modo de ser e de viver".

A reflexão sobre os acontecimentos históricos, a superação de muitos problemas vividos em São Paulo, o distanciamento da terra natal, ativaram, no retorno, uma vinculação mais profunda com a terra. Nesse período a poetisa dá uma cor local à composição dos poemas de *Gosto de bocaiúva com picumã*, obra que não possui páginas numeradas, sendo a numeração os títulos dos poemas dados em algarismos romanos, e onde cada poema não possui um núcleo temático comum, mas vários núcleos desenvolvidos cada qual em uma estrofe; de ***Cuiabá Dona Menina*** e de ***Cuiabá por um fio*** (este contendo apenas quatro poemas). Todos de cunho telúrico, diferem entre si no grau de intensidade da abordagem e refletem um saudosismo em relação à paisagem cuiabana antiga e àquela transformada pelas mãos dos exploradores/colonizadores, pela ganância desmedida, pela destruição da terra, dos rios, pela mudança feroz da paisagem, que foi substituindo os casarões cuiabanos, amplos e acolhedores, pelos cinzentos edifícios; refere-se às danças e mitos, às belezas da terra - a Chapada dos Guimarães, e do ouro do rio Cuiabá, da linguagem cuiabana antiga semi-extinta, constrangida pelo linguajar moderno. Observamos, pelos elementos que a poetisa

abstrai do cenário dessa época, que há uma certa visão burguesa, a descrição nostálgica de uma vida mais abastada.

Nesta última obra estão inclusos, além dos poemas, alguns contos e crônicas que versam sobre os mesmos motivos, mas tendo como eixo central a morte, pela devastação da paisagem geográfica e humana, pelo sofrimento excessivo que leva à alienação e ao suicídio.

Em 1980, a autora fez um teste e foi aprovada para trabalhar na LBA (Legião Brasileira de Assistência), do Ministério de Assistência Social. De 1986 a 1988 ficou na Direção da Associação de Classe da LBA (ASSELBA). Em 1990 foi para a Comissão de Cultura do Sindicato (SINDSEP), onde trabalhou até a gradativa dissolução da LBA. Posteriormente foi para o INSS, onde permanece até hoje.

Começou também a colaborar com o jornal *Diário de Cuiabá*. Estréia fazendo uma reportagem, em 1981, no II Congresso da Mulher Paulista, oportunidade em que conheceu grandes lideranças femininas. Trazendo na bagagem teoria e vontade criou, juntamente com professoras da universidade, artistas etc., a Associação de Mulheres de MT, dele participando no período de 1981 a 1985, grupo que desenvolveu muitas atividades sócio-culturais. Em paralelo, continuava envolvida com movimentos sindicais. Escreveu sobre política como militante de esquerda. Em 1985 é empossada membro da diretoria da Associação Mato-Grossense de Imprensa, em Cuiabá.

Nessa década produziu uma peça de teatro chamada “As dondocas da República das Flores”, que foi musicada. Seu conteúdo versava sobre aspectos da cultura cuiabana da década de 40, cujo cenário eram duas zonas de meretrício, “Flor de Tarumã” (dos ricos, dos coronéis) e “Flor de Maçã” (dos garimpeiros, etc.), com mulheres prostitutas, estranhas e estrangeiras, que despertavam a inveja das mulheres da classe média alta. A peça fez muito sucesso mas, pelo tom crítico, não obteve apoio político e financeiro para continuar a ser encenada.

É importante observar que as peças tematizam histórias que dizem respeito às próprias raízes da difusão da arte teatral em Cuiabá. Segundo

historiadores, Cuiabá (a ata de fundação consta de 08.04.1719 ³⁴), no período da colonização, foi a capitania que aderiu, como nenhuma outra, ao teatro, exercendo este uma importante função sócio-cultural. Possuindo terreno aurífero onde foi criada uma zona de garimpo, urbanizou-se inicialmente em arraiais e vilas em detrimento de outras capitanias, especificamente rurais, que faziam apresentações mais sacras, de temas medievais, contrários ao teatro novidadeiro. O enriquecimento dos mineradores atraía os artistas. Desde o início e adentrando os séculos XVIII e XIX, as apresentações teatrais eram sempre feitas por ocasião dos eventos políticos e festividades públicas. Um fato exemplar nesse sentido foi o da chegada da família real, ao Rio de Janeiro, em 1808. O governo de Cuiabá decretou vários dias de festa, com um programa que dava "licença sem reserva para danças, bailes, representações e máscaras até o dia da festa da igreja" No final do século XIX inicia-se a criação de sociedades teatrais cuiabanas. No século XX, o teatro entra em decadência, com poucas manifestações e raras produções. As reuniões de pessoas em associações em torno de atividades teatrais nos séculos anteriores, passam, como vimos, a girar em torno de sociedades literárias.

Aos 52 anos, estando dançando o frevo (levava uma vida boêmia), teve uma crise de taquicardia. Sentiu, então, a idade. Foi um encontro com o próprio tempo, com a idade cronológica que até agora era algo que lhe soara indiferente. Deu-se uma pausa. Diminuiu a bebida, o agito. Intensificou seu trabalho no sindicato. Seus amigos boêmios cobravam-lhe a presença, no entanto, aquela vida já não era possível. O choque que recebera levava-a a compreender a sua finitude. Começou a achar tudo enfadonho, repetitivo. Teve anteriormente alguns namoros com pessoas mais jovens porque achava que não falava a mesma língua que os de sua geração. Passou a refletir sobre isso. Sofreu muitas divergências com os grupos que freqüentava, que já não mais respondiam às suas indagações internas. Passou uma temporada de retração, mais política, mais voltada para o cotidiano. Pensava que teria uma resposta aos 60 anos.

Aos 59 anos começou a fazer o Curso de Formação Didática em Biodança, que tem como um dos temas básicos a mitologia. Estava num ápice de crise existencial, que ao longo de sua vida viera acumulando. Entediada, sentia a

³⁴ Segundo o historiador Rubens de Mendonça (1970), esta ata foi "o primeiro documento escrito

repetição das coisas. Nada andava; as pessoas não abandonavam o discurso, mas nada de atuação. A política a decepcionou. As metas edificadas desmoronaram.

Nesse ínterim começou a desenvolver uma dinâmica cultural com um grupo de mulheres de periferia. A natureza feminina do grupo foi casual. Em princípio estava aberta a todos. Depois, foi percebendo que os homens, com poucas exceções, não vêm a necessidade de se reunir para falar das suas emoções e afetos.

A experiência do trabalho com esse grupo, somada às experiências anteriores, traz-lhe uma grande proximidade com o sentimento humano. Percebeu grande autenticidade e força interior nas narrativas que faziam de suas histórias, da saga de suas vidas, marcadas pela crueldade não só pela desqualificação como pessoas, mas pela própria ausência de felicidade e prazer, uma vida em que a rotina só prevê, dia e noite, o trabalho. Tais revelações foram feitas de modo verdadeiro, sem fantasias, sem as máscaras impostas pelo social.

Com esse grupo e com todos os demais com os quais conviveu e convive, observa a própria essência da grupalidade no conceito de indivíduo: um indivíduo é uma conjunto de sujeitos em trânsito; ninguém se destaca do coletivo, por mais que assim pareça; há uma identidade nas inquietudes, nos descaminhos, na solidão.

Esses pensamentos encontram expressão em sua obra, sempre direcionada para compreender o ser investido no mundo que tenta traduzir-se nomeando-se na e pela linguagem, numa construção pela auto-visão de si, do outro e das suas possibilidades existenciais. A linguagem tomada como corpo poético, como um movimento de atenção às coisas, desnudando-as. Mas percebe-se na obra uma perturbação diante da dificuldade de transpor os limites e alcançar esse desnudamento, capaz de colocar o ser diante de si mesmo, conforme expressa no poema:

*Até onde
meu corpo será
meu corpo
por entre o palco
e o ato de viver?
(s. título, TS, p.7)*

A autora concebe que o mundo é tecido como uma linguagem que o tempo todo alçamos decodificar. A linguagem é propriamente a organizadora do sentido das coisas. Assim fala no poema "O tempo da palavra" :

*Reapropriar-se dos sinais que ficaram ocultos nas ma-
lhas da memória é permitir-se um desvelamento
perigoso.
Antes de seduzirmos o olhar ávido que nos procura, so-
mos enredados pela sedução da palavra.
(...)
Nada há mais simples do que traçar as letras, sílabas e
frases na beira do precipício. Dali mesmo contem-
plamos a imensidão dos acasos e da sua ironia.*

Este poema, uma reflexão sobre o fazer poético, mecânica que integra o ser do poeta com o ser da poesia, pertence ao livro ***Cantos da terra do sol***, que a autora lança aos 62 anos de idade, e que 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 tendente a observar a manifestação dos "eus" na superfície de sua linguagem corporal.

De um modo geral essa propensão está presente em todos os poemas, o que lhes confere um caráter de dramaticidade, uma intensificação na representação das vivências, sempre com movimentação, expressa por um discurso eloqüente, quase oratório, mais para a extrapolação que para o comedimento, a teatralização das emoções. Usamos essa expressão no sentido literal haja vista que a poetisa desenvolve atividades de artes cênicas, trabalho que começou a fazer por um processo natural por acreditar que "é visceral no ser humano a necessidade de simbolização".

Vale a pena mencionar, ainda que de passagem, que dentre as manifestações literárias significativas do Estado, a poesia mato-grossense está tomando um rumo de independência da temática social, voltando sua atenção para

o trivial cotidiano³⁵ e preocupação com a confecção do verso. Trata-se da poesia contemporânea de Lucinda Nogueira Persona³⁶, escritora que apresenta um contraponto interessante com a poesia de Marilza, respectivamente em aspectos como o da representação de elementos individuais em detrimento de elementos coletivos/universais, dos princípios da imobilidade/mobilidade; das questões existenciais arroladas a partir de uma visão relativamente imparcial e das questões existenciais alicerçadas em conflitos interiores; da criação como um exercício derivado da contemplação do que está na materialidade do cotidiano e daquela efetivada a partir da exteriorização do que há no interior.

³⁵ Nesse sentido essa poesia dialoga com a de outra escritora do centro-oeste, a goiana Cora Coralina, que deu lições de poesia falando de seus doces.

³⁶ Esta autora é paranaense radicada em Cuiabá desde 1965. Com formação nas ciências biológicas, é professora aposentada do curso de biologia da UFMT, em Cuiabá e há muito colabora com as letras mato-grossenses, com incursões pela poesia, com os livros ***Por imenso gosto*** (1995), prefaciado por Olga Savary, que lhe valeu o Prêmio Especial do Júri no concurso "Cecília Meireles" da União Brasileira de Escritores, e ***ser cotidiano*** (1998); contos, com uma publicação, "Um menino que faz xixi", na revista ***Vote!*** (1998). Produzida pela Mais Comunicação para a editora Tempo Presente. Esta revista foi publicada com os recursos do Governo Estadual em respeito à Lei de Incentivo à Cultura); crônicas publicadas nos jornais cuiabanos; literatura infanto-juvenil, neste campo com duas publicações, ***Ele era de outro mundo*** (Cuiabá: Tempo Presente, 1997) e ***A cidade sem sol*** (Rio de Janeiro: Razão Cultural, 2000) e alguns apontamentos de crítica literária. Pertence atualmente ao Conselho Editorial da UFMT.

ANTOLOGIA POÉTICA

ÍNDICE

Rio e terra.....	211
A mulher ceramista.....	212
A mulher redeira.....	213
A mulher e o pilão.....	214
Quem pôde apanhar.....	215
Os rostos.....	216
Anti-passos.....	217
Faca de sol.....	218
Passageiro.....	219
XXX.....	220
Na varanda das flores.....	221
Encantadas gotas de cristais.....	222
A dança das mãos.....	223
O tempo da palavra.....	224
Nas estradas do teu corpo.....	225
Viagem por nossos corpos.....	226
Integração.....	227
A hora abandonada.....	228
Espelho quebrado.....	229
A dança do olhar.....	230
Cântico da mulher sem terra.....	231
Deuses do agora.....	232
Desafio.....	233
O corpo de Deméter.....	234
A mulher da hora lunar.....	235
Tambores sagrados.....	236
A bruxa sagrada.....	237
Poema XIII.....	238
Poema XVIII.....	239
Biodança.....	240

Rio e terra / rio e serra
 Rio e barco na avenida dos desterrados
 Homem e rio / sentindo o gosto da hora-fruta
 Do sonho e da luta
 Rio que brota do peito do homem
 O rio e o grito
 A canoa que parte levando o sonho do homem
 O sonho e o grito
 Mulher e filho na margem do rio
 A mulher e o grito
 Força que embala o tempo e o rio
 O tempo e o ritmo
 Pés descalços que dançam a batida do tabaque
 A dança da vida
 A cantoria que evoca na noite a força do rio
 A dor e o grito
 No gesto do homem a correnteza do rio
 A mulher e o rio
 Saia que roda na festa do santo
 A roda e o giro
 Flor no cabelo e no rosto a risada

 Ramo de goiabeira na água do rio
 Sarã que recolhe a ramagem vadia
 O grito do sol na risada do rio
 A dança das folhas e as comadres do rio
 A roupa lavada no colo do rio
 O peixe apanhado pelo homem-menino
 Canoeiro que traça o caminho do rio
 Pescador que apanha o segredo do estio
 O menino que sonha com jurema do rio
 A mão do pescador que toca a viola
 A dança dos homens e mulheres do rio
 A lua que enlaça o silêncio do rio . . .
 O rio é o rio . . .

A MULHER CERAMISTA

As mãos da mulher tateiam o barro.
 A forma é o bojo da fecundação.
 Os lábios da mulher 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 amansar 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 gera um filho do lodo, do cio da terra,
 que vai ser desvendado ao olhar do Outro.
 Seus dedos ágeis desenham linhas côncavas, retas, arredonda das e irregulares que
 se abstraem nessa geométrica 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 sacerdotiza 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...

A MULHER REDEIRA ENCANTO E DESENCANTO DO TEMPO...

A mulher tece a rede.
 Laçada por laçada, compõe a textura do objeto-símbolo:
 A rede-abrigo para um corpo desconhecido repousar.
 A rede é a metáfora da sensual indolência. Marca e envolve o tempo sagrado do sonho.
 Como um fio de Ariadne, a linha vai se desenrolando da meada na composição da forma.
 Mulher-feiticeira que engendra a teia encantada feito sopro sinistro para enredar a presa descuidada.
 De umas mãos para outras ela herda o ofício. E, ao tocar nos fios, se deixa enrolar no enfeitiçamento da criação.
 Na passagem de uma geração à outra, os fios da vida se entrelaçam e se ramificam no ponto transitório do tempo.
 Através da redeira os fios expressam a dança das cores e das fibras de algodão, que em botões de nuvens sagrou a seara.
 As mãos da jovem aprendiz recebe da avó o mistério da fiação e de seu encantamento que lhe aprisionará os gestos no ritual do fazer.
 A transformação dos fios na larga e macia rede é a parábola do sonho que constrói o lugar do adormecer.
 Mas também a rede acalientará a Morte que teceu a rigidez no corpo frágil, desamparado, para cobri-lo com seu assombro.
 A cada dia, as mãos enrugadas da mulher-redeira movimentam-se num idioma silencioso a narra em suas sutilezas as perigosas tramas de uma mulher-deusa condenada a ser aranha e a tecer a eternidade em suas mãos.
 O encanto da rede multicolor é o seu balanço calmo que desnuda o sono para ser o prazer sonhado... ou o pesadelo do terror.
 O tempo ali - no instante do fazer - também tece o monólogo do destino.
 A redeira balbucia enquanto trabalha a canção da vicissitude.
 Canta o seu desfazer de cada dia e de sua solidão urdida pelas horas.
 A mulher-redeira tem tantas idades quanto é a idade do seu exílio.
 Repetir tantas e tantas laçadas, traduz o eterno retorno dos acontecimentos que vêm e vão sem que nada se modifique ou troque de lugar, ali na sua longa espera.
 No seu imaginário, as silhuetas dos antepassados ameríndios retornam como sobreviventes da sua origem.
 A redeira é a tecedeira dos sonhos dos homens e do desencanto do tempo.
 Ela marca, com sua melancolia, o destecer da vida, mas cria também o testemunho e a identidade de sua renovação.

A MULHER E O PILÃO

A velha sertaneja bate o pilão no compasso incisivo.
O baque do toco de madeira batendo, soa como um batuque seco de uma canção sem ressonância.
O milho triturado é o despedaçamento da semente que a terra fez explodir em flores e espigas douradas.
Ao agredir os grãos na luta gestual, desabafa um grito mudo encharcado de penitência.
Sua expressão é imobilizada pela paciência, lençol que lhe esconde os tremores.
Durante intermináveis dias, seu tempo foi a repetição do sacrifício.
A velha mulher cumpre seu desígnio, socando o milho no pilão.
Seus braços esqueléticos sobem e descem com mãos e dedos agarrados ao tronco liso que bate num ritmo de asas cansadas.
A passagem do tempo extrai-lhe o vigor, preparando seu corpo para a véspera do Grande Sono.
Possivelmente, o ritmo das horas lhe desvela o ritmo da decorrência onde se cronifica a imensidão ou a graça do acontecer.
O farelo esmigalhado será a quirela que proferirá o moço-homem ou a menina-mulher.
Seus braços trêmulos sacodem-lhe a carne magra, enquanto o pilão pesado lhe situa a rigidez da tarefa-ritual.
De seus lábios delicados desliza tão baixinho uma canção
- o siriri - como a impulsionar o esforço de seus braços.
Sua alegria sedosa e clara é ali a fenda que lhe entreabre o instante do servir, mesmo sendo ela a impossibilidade de uma ruptura no ossificado âmago do cotidiano...
Para ela, talvez, o dia e a noite compõem o ciclo do fôlego do mundo...

Quem pôde apanhar
os pedaços
do silêncio
aí espalhados
pelo espaço
ou como retalhos
de fogo
que estalam
em cor
e agonia?

Além das borboletas/
descobri as palavras/
E os signos/
tecidos de gestos
e sons
mais as cores/
e os panoramas
rugiam//
tentando apagar
as interrogações/
Quem indaga?/
Quem decifra?/
Será que ainda teremos/
de beber lentamente
o leite /
como rebanhos? /

OS ROSTOS

Eles nasceram ali, na superfície dos espelhos.
Rostos irrelevantes que burlam a própria máscara.
Comparavam sua maciez com as rugas e caretas espantadas
e recuavam de medo...
Os rostos das pessoas anônimas deslizam, rápidos, ao
passar nas ruas.
As vitrines guardavam por breves instantes a sua passagem.
Vitrines espelhadas.
Eram belos, comuns, deformados: os rostos escondiam de si
mesmos o que refletiam.
Ao passarem, como bolhas rastejantes na lisa superfície,
os rostos buscavam a espessura do nada.
Calados, surgiam e desapareciam. Rostos sem nome, apenas
despossuíam o instante.
Era o rastro de um caminhante desconhecido que boiava como
um relâmpago na esfera vítrea do momento.
Impossível apoderar-se dessas imagens soltas, trêmulas.
A vitrine acolhia ali todas elas em rápido segundo de um
extremo a outro de seu limite,
para escapar em seguida.
Eram ali tantos outros Eus que sumiam no abismo da paisagem.
Rostos, fugazes formas de seres inquietos - passageiros
de um instante imponderável,
frio como cera. . .
Rostos fugazes de ninguém. . .

ANTI-PASSOS

o andar
o passo compasso
dos pés sem sapatos
pisando nas ruas tumultuadas
sem nenhum silêncio com lojas cheias
de sapatos sem pés refletindo em suas vitrines
os pés sem sapatos e vazios sem nenhum sentido sem sentido
da jornada da miséria dos caminantes sem refúgio algum nem fim
de meta nem possibilidade em seus pés despidos de rotas e de proteção
numa sequência incerta de um outro dia mais despido ainda de
sapatos tendo os pés machucados rasgados pelos vidros
quebrados entrando-lhes na carne vulnerável e suja
de poeira com os ossos colados à pele sem quase
carne e impedir que o vidro lhe chegue até a
alma na pele rasgada rompida ferida
vomitando sangue das artérias o
pé molhado de vermelho arras-
tando como bêbado de dor
com olhar boiando nas
lágrimas e todos
os sapatos sem
pés da loja
rindo do
coitado
que nem
tem as-
patos
pros
pés.

FACA DE SOL

Faca de sol
 afiada
 em luz
 atravessa
 a garganta da manhã
 expõe
 a hemorragia das cores
 violenta em dores
 sonho
 e parto do real.

Faca de sol
 Retalha
 A carne do dia
 O ventre
 da Agonia
 Sobre o instante
 da injustiça
 Face desnuda
 do habitual
 Denso recado
 do imoral.

Faca de sol
 Corta
 Recorta
 o espaço
 Estilhaço do brilho
 Percorre
 o corpo sem vida
 do lavrador
 posseiro exilado
 da vida...

PASSAGEIRO

Sou a criança-modular-transitória.
Corro para alcançar as cidades que ainda estão sendo construídas.
Escuto as horas que gritam o amanhã.
Atravesso experiências velozmente para tocar nas ocorrências vindouras.
Eu te conheço provisoriamente porque preciso viajar em breve.
Amo a velocidade que assumo a cada instante.
Consinto em minha intelectualização programada para atingir a
próxima galáxia inter-estelar.
Algum dia, meus órgãos, meus braços e pernas poderão ser trocados.
Então, provavelmente serei eterna.
A nova síntese da experimentação antecipada controla minha vida.
Supero a última fórmula das pesquisas de ontem.
Posso dessensibilizar meu ser para concorrer com o próximo campeão da
resistência espacial.

XXX

"Meu assento é o movimento, dona. Moro na velocidade." - foi explicando o motorista. Cavalgando no bojo da máquina motorizada, ele tem sua vida presente adaptada a um deslocamento incessante, sendo essa mesma a sua visão das coisas. Através de seu olhar-viajante na janela do possante caminhão - os lugares, pessoas, cenas, objetos - que vão sempre correndo para trás, numa apressada marcha-ré - vão se tornando riscos, traços, manchas - tudo sendo reesculpido pela velocidade - esse desmanchamento de formas.

No caminhar manso do sertanejo se apreende seu ritmo tão cheio de cuidados. Seu olhar atento vai colhendo do ambiente os sinais de uma linguagem que só ele entende: o canto do bacurau, a corrida da saracura, o rastro da canguçu, o movimento da sucuri no taquaral, o piado da alma-de-gato, os pulos dos macacos sauím pelos galhos e cipós e até o chamado de longe da sêa Ritóca prá hora do café.

Bem do lado do córrego do Bambá, uma flor-sem-nome enfeitava bem quietinha o sossego da existência.

NA VARANDA DAS FLORES

Cadeiras de balanço
de verniz tão negro
e palha dourada
velejando
no centro
da varanda iluminada
cheirando a jasmim e gardênia

Cadeiras de balanço
quase toco de leve
na imagem de meus pais que
vez ou outra
num lento balanço
teciam
uma certa viagem
de sono
e cantiga
na rota do cansaço
e dos momentos

ENCANTADAS GOTAS DE CRISTAIS

Antes que os gritos de cristais despencassem de dentro das barrigas das nuvens, os sabiás cantavam, cantavam.

Eram os pedintes das chuvas - espécie de teimosos e insistentes cancioneiros que partiam, de cima para baixo, o silêncio das tardes mornas de agosto.

Nesta terra das mangueiras floridas e dos coronéis de chinelos, a cara lambida do tempo brilhava de cores, impassível aos apêlos dos sabiás, donos desses concertos espontâneos da Cuiabá antiga, que invadiam os cantos das nossas preguiças, despertando-nos do exílio do fundo da rede.

Depois da florada espoucavam os frutos.

Mas ainda não se podia tocá-los.

Pelas velhas leis dos senões ("davam dor de barriga") só a chuva concedia a alforria da colheita.

Até que, de repente, estourando em múltiplas gotas, a chuvarada derramava sua lindeza, por entre os roncões e berros dos trovões e relâmpagos (enquanto as beatas se benziavam).

Ela - a encantada chuva-de-caju, que chegava!

Em meio a gargalhadas molhadas, que faziam correr as lavadeiras da beira do rio, o temporal se instalava à vontade, junto às ventanias fartas e assustadoras.

Era o momento em que os donos das terras, esfregando as mãos peludas sobre as panças avantajadas, atiravam o olhar pelos pomares enormes e resmungavam de gozo!

As doceiras e a criançada, então, encharcadas de chuva e prazer, pulava pelos quintais na possibilidade do acesso aos frutos maduros.

Quem não se recorda daquela bendita chuva mágica - a lei áurea dos quintais ...

Daí em diante os muros eram disputados, trepados, para a aventura de saborear o proibido, bem ali do outro lado onde os frutos amarelos e vermelhos eram o pique da temporada.

Mas eram os pretinhos, os filhos da pobreza, que mais levavam os cascudos histéricos da mulherada rabujenta.

Exagero de pânico entre os que censuravam o espaço de seus pomares para o sustento da usura.

Felizmente havia corações abertos que concediam anistia ampla para o regalo do gosto dos muleques da redondeza ...

Nos quintais do "seu" Vitorino e dona Argemira Duarte Souza, lá pelos lados do bairro do bosque, os cajueiros estouravam de fartura e cor!

Não havia gente na cidade cuiabana que resistisse ao cheiro-da-terra que a chuvarada espalhava no ar, naqueles encantados momentos de mesmice.

Esses mesmos e outros quintais que foram sendo revolidos, nestes anos de gestos impensados.

A DANÇA DAS MÃOS

As mãos parecem raízes móveis no ar.

Deslizam, esfregam, amassam, tocam, apertam, puxam, empurram, acariciam.

Mas, como raízes que tiram a seiva do fundo de cada sentido e do seu instante para as formas e o fazer das misturas.

Quem consegue desvendar os incontidos impulsos de quem inaugura o princípio do caos?

As mãos traçam seus vôos suaves ou rápidos sobre as esferas transparentes que enlaçam e exteriorizam sua concretitude explícita.

As mãos-operárias seguem os meandros do acontecer e reinventam o real imaginado.

O desejo se desencarna e encarna o objeto do desejo.

A criação fascina e atordoa na simplicidade do silêncio.

A quietude pronta da forma é a pausa de um fazer para outro, como se o sonho se alimentasse da própria inquietude para desenhar seu enigma e paixão.

O ser que sente e imagina é como o frondoso arvoredor que se umedece de orvalho e do próprio orgasmo-húmus.

Mas é mesmo a mulher ou o homem - em carne e osso - que se despoja de Seus anjos ou demônios no palco dos medos.

Dançam as mãos: apressadas ou lentas.

Sobre a superfície do fazer, expõem a máscara da seiva que recolhem Das profundezas do contato.

O prazer indizível desnuda a forma fecundada.

...E as mãos ágeis dançam o tênue sentido do tempo!

O TEMPO DA PALAVRA

É sempre um risco abissal.

Na lida, os signos se espatifam no ar. Mas na
minha escuridão reapodero-me do fio enovelado
e vou colocando as frases com seus múltiplos
sentidos para que eles sejam os caminhos da
perdição do tempo e dos olhares.

Ora com firmeza, ora com tremor, minha mão vai puxando
o cordel da linguagem que com sutileza ou
solavancos exponho minhas intemperanças.

As figuras desenhadas pelos significados espirram suor
e sangue, enquanto meus desejos berram sua fúria
e impaciência.

Escorrego pelo chão da gruta onde habitam meus fantas-
mas. A cada um, favoreço sua mensagem pelos vãos
das palavras.

Temo ser capturada, de repente, pelo não-sentido que se
retorce em cada personagem. Eles ganham poder e
me empurram a desconhecidas regiões onde meus
temores se desdobram em páginas de uma Escritura
profana.

Escrevo, escrevo.

Construo termos que desatam enigmas e arrumam
as frases pelas linhas dos textos.

Reapropriar-se dos sinais que ficaram ocultos nas malhas
da memória é permitir-se a um desvelamento
perigoso.

Antes de seduzirmos o olhar ávido que nos procura,
somos enredados pela sedução da palavra. Ela nos
tenta pelo jogo do sentido interminável.

A cada ponto final descobrimos ansiosos que ele é também é o
ponto de partida para a escrita que vem depois.

Essa interminável fascinação e desafios nos aterroriza
na expectativa de voltarmos a preencher o vazio
da pausa.

O estilo é a cortina dos entre-atos das comédias.

O lúdico é o vórtice de cada tema.

Nada há mais simples do que traçar as letras e sílabas e frases
na beira do precipício. Dali mesmo contemplamos
a imensidão dos acasos e da sua ironia.

Cada poema é o espelho da nossa loucura eventualmente
pacificada.

Nada é mais cruel ou mais erótico do que morder o seio
da linguagem no corpo do poema...

NAS ESTRADAS DO TEU CORPO

Hoje andei pelo teu corpo.
Pelos teus braços. Teus órgãos. Tuas pernas. Teu rosto. Teus cabelos.
Andei pelo teu corpo.
Corpo de árvore forte. Sabor de fruto tenro.
Apelo teu corpo.
Atravessei por tuas cores e teus espaços.
Penetrei por tuas dimensões e teus enigmas.
Em tuas profundezas reconheci quantas noites inesperadas feitas de
estrelas e brumas.
Languidamente fiquei adormecida em tuas cósmicas entranhas.
Passei por tuas solidões e desesperos.
Rompi algumas correntes que te prendiam ao ontem.
Andei por todas as tuas ruas e avenidas e senti teu sangue circular,
ardente.
Pisei em teu chão de fogo.
Rolei por tuas campinas atapetadas de relvas orvalhadas.
Senti o gosto da chuva caindo dos teus olhos e molhando meu rosto e
minha ternura.
Ouvi tua voz sussurrando uma canção de oferta.
Teus cabelos foram redes sutis por onde eu me emaranhei e acabei sendo
presa por todos os momentos do teu pensar romântico.
Por quantas horas, dias, meses, anos e séculos eu caminhei por dentro
de tua presença e realidade!
Por quantas eras caminhávamos assim, de mãos dadas, ou através de
nossos corpos de amantes proibidos por caminhos-sem-fim de
nossas mútuas descobertas!
Nossas almas dançavam por dentro de nossos corpos e desejos as mais
inesquecíveis canções de amor.
Andei, e quanto andei por dentro de teu ser, de tua existência!
Quantas estações vivenciei em ti e por quantos invernos ou primaveras
festejei em tua carne!
Agora estou assim tão farta e tão cansada!
Teu corpo - meu universo amado!

VIAGEM POR NOSSOS CORPOS

Sim. Estrangeira que era em meu corpo marco agora um encontro com seu
corpo dentro de você.
Por quantos lugares andei buscando-me!
Em praias alheias nunca me sentia inteira.
Nos outros corpos tentava encontrar-me.
Porém, neles todos, só conseguia tocar meus fragmentos e minha
dolorosa e reconhecida divisão!
Eis que você apareceu em minha realidade.
E eu, antes um pseudo-corpo não admitido, não suportado, estou agora
lutando para reconstruir-me.
Suas mãos nas minhas ajudam-me a reconhecer parte por parte de mim
mesma.
Minha real proximidade comigo.
Seu corpo - flor aberta é oferta, entrega, seiva, forma, sangue,
músculos, alma.
Meu corpo - flor se abrindo é rompimento, eclosão, amplitude.
Meu corpo agora recebe você.
Absorve seu ser inteiro. Guarda-o com ternura. Possui a sua presença.
Em teu corpo procuro o meu corpo desconhecido, estranho.
Tateio por tua pele tentando obter informações sobre nossa fusão.
Meu instante incendeia seu instante.
Somos clarão de gênese. Fagulha elétrica. Movimento. Síntese.
Temos conosco a profusão de uma linguagem de atritos que nos enlaça
em ritmo ondeante e transmite uma loucura instantânea.
Nossos braços e abraços iniciam uma dança de posse para a conquista
culminante.
Há um campo aberto em nossa loucura momentânea.
Somos dois rios e dois sedentos que buscam se fartar num agora
desejado.
Estamos viajando pelas nossas próprias mensagens trocadas.
Experimentamos em nós o sabor do físico presente, efetivado.
Reencontro meu corpo em você.
Ele é feito agora de espasmo, violência, tremor e vida intensa.
Converto-me numa realidade palpável, recuperada.
As mentiras todas das quais me revestia, transformam-se em retalhos de
coisas sem sentido. Raízes venenosas
internalizadas em meu bosque triste.
Acreditei em minha existência porque, ao invadir teu corpo, descobri
o meu!
E fui então um ser inteiro!
Haverá sempre outra hora assim, gratificante.
Seu corpo reconstruindo meu corpo dentro de mim!

INTEGRAÇÃO

Seu olhar é meu olhar que me olha.
É uma lâmpada que me permite enfrentar meus reinos obscuros.
Ele clareia e desenterra meus segredos escondidos. Devassa meus
mistérios e atravessa comigo o vale da morte.
Seu olhar é meu olhar me amando e me envolvendo como um manto
suave que me aquece do frio da solidão.
Quando estou apenas cercada pelos objetos, sei que estou apenas com
eles e nada lhes consigo retirar a não ser a sua concretude
e forma.
Deles não obtenho a resposta necessária como manutenção de essência.
Por isso procuro em seu olhar minha própria imensidão. Com ele
e através dele eu crio. E minha criação torna o momento
iluminado, diferente.
Eu farei do seu olhar um olhar eterno porque eternizarei nosso
momento agora em meus poemas.
É a única coisa que lhe posso dar de mim.
É toda a minha riqueza.
Seu olhar me desnuda.
Ele me encontra em meio à multidão.
Seu olhar é meu olhar em mim.
Portanto, me reconheço, me amo, me toco.
Eu sou você em mim.

Como a hora
 abandonada
 te esperarei
 aguardando
 que me surpreendas
 com tuas mãos
 tateando meu corpo
 como uma flauta mágica
 instância poética
 do desejo.

Prado aberto
 ramagem florida
 corcéis enluarados
 atravessam
 tumultuando
 a calma
 despertando
 os demônios
 dos bosques
 no tremor
 de nossos sentidos.

Garças-fantasmas
 esvoaçantes
 como palavras
 cheias de olhares
 vigilantes
 seguindo
 meu corpo
 e pensamento
 até que possam
 me aprisionar
 de vez...

Como transcender
 os seculares
 carrascos
 estúpidos
 acorados
 sobre as próprias
 intenções
 vulgares?

Quebrar os limites
 tecer a teia
 deixar-se
 tomar
 da paixão
 vital

ESPELHO QUEBRADO

Pra onde foi a água cristalina onde eu me olhava?
 O espelho movimento da minha infância.
 Nela eu divagava com meu sorriso e choro, sobre certos dias.
 Mergulhava meus pés, a falar com os peixes, deslizantes.
 Essa água fria gostosa por onde eu me via.
 Com meu rosto nessa transparência e a seus profundos reinos ia visitar.
 Passeava por dentro de mim
 Nessa coragem de tudo enfrentar com minha natureza de menina.
 Quem se atreve agora a ser sensível?
 Afundar-se em seu próprio reino e se olhar com calma?
 Assim, com muito medo de morrer mas com muito medo de ficar.
 O que está por fora pode ser aquilo que está por dentro.
 E há o temor dos que nada querem olhar -- e ficam tão quietinhos!
 Pois só os obedientes é que têm medo de viver.
 Os rebeldes são os que não se acomodam e se entregam ao que são
 e ficam sendo as imagens que os chamados bons não tiveram coragem
 de ser.

Os espelhos inversos dos bons somos nós, os maus.
 Os exilados pois não encontramos nunca o lugar certo
 onde seremos entendidos e não torturados.
 Quantas meninas ficam submissas e fogem de si mesmas
 em suas cruces de suplícios?
 Não querem enfrentar seus demônios com medo
 de que eles sejam sim -- seus anjos perseguidos!
 Então morrem todos os dias pelo auto-terrorismo da culpa
 Que nunca entenderam
 essas culpas nen são suas
 mas herdadas de seus antepassados,
 passadas de pais para filhos e assim para sempre, Amén!

Esses demônios todos herdados. Guardados nos velhos armários da
 família!
 E todos assim, sempre ocultos. Esperando que a próxima vítima se imole
 em nome da santidade da ordem!
 Os anjos fabricados, tão falsos, elas não sabem -- essas pobres meninas!
 -- que são eles os demônios que lhes amarram a natureza trêmula e
 poderosa
 para que não sejam reais, nem fortes, mas sempre mansas e
 gemedoras...
 Arrastando suas correntes e impedindo a própria carne de lutar, sorrir,
 de amar.
 Esses fantasmas que perseguem as meninas...

Uns pés tão grandes pisaram em meu espelho-regato
 revolveram suas areias que ficaram tão confusas! Essa superfície turva!
 Meu espelho quebrou!
 E meu demônio ficou beijando o meu anjo!

A DANÇA DO OLHAR

Olhar de chuva
Sensual
Deslizante
Sobre a pele do dia
flutuante
esguio
dançarino
por entre os gestos sedutores
busca a nota musical
onde os lábios do sonho
desponta
entreabre
libertando a língua lânguida
que lambe
o território do teu corpo
no encanto
rodopio
deslizante
tecendo o mágico instante
da penetração
trepidante
dois dançarinos amantes
bêbados
delirantes
no cavalgar trepidante
de nossos corpos molhados
na umidade
batismal
da nossa chuva floral
onde nossos olhares
em repouso
tecem a reconciliação
das claridades
momentâneas.

CÂNTICO DA MULHER SEM TERRA

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 nos conhecemos - eu e a terra!
Sobre ela fui escrava sonhando com a liberdade.
Ajoelhei-me sobre o áspero solo para o ritual da sementeira.
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 depusitei-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 planta, verdejante e farta!
Foi a sua resposta para 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.
Fomos todos ali amantes e boêmios da temporada!
Até que um dia 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 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!

DEUSES DO AGORA

Os ídolos do meu tempo
desfilam pelos corredores brilhantes
a minha imaginação.
Eles estão plantados em tronos
que a sociedade
e minhas fantasias
criaram

Meus ídolos...
heróis, atores,
santos, gênios,
as máquinas, os atletas,
os costureiros
tão modelados
por minhas ansiedades ocultas
e por meus medos.

Letras...
Números...
Palavras...
Sons...
Cores...
Tudo são apelos
que acordam em mim
meus antigos sonhos e desejos
para as viagens cósmicas
imaginadas
bem no fundo
do meu Eu escondido.

Meus ídolos...
formas míticas do meu ser
projetadas em telas multicores
da imagem
que é um pouco de mim
do que não sou
e que nunca poderá ser Eu.

Meus ídolos...
estruturados
e fabricados
pela tecnologia
para o grande ritual
da apologia
do consumo
e da evasão

Meus ídolos...
figuras mágicas
em torno das quais
gravito
para não me perder
na imensidão
dos meus conflitos
ou na tortura
da minha estereotipada condição

DESAFIO

Derruba teu olhar de Fausto
 alucinado
 sobre a soleira dos portais
 medievais
 depois
 atravesse-a
 como quem busca
 o tempo escancarado
 e marginal
 do agora
 e do amanhã

Despeja teus gestos desastrados
 de Prometeu inconformado
 sobre bêbados rumos
 que lhe devassam
 o que nunca tentaste
 ver
 viver
 solver

Derrama tuas manhas
 de medusas
 escusas
 em meio a cânticos
 de trovadores
 misturadas
 às tintas
 de Toulouse-Lautrec
 na incerteza
 fascinante

se quebrará
 a ordem tranqüila
 ainda hoje
 ou sempre.

O CORPO DE DEMÉTER

Mistura de noite e amanhecer
gestos amorosos
parto solar...

Trêmula no fundo de si mesma
Deméter
transmuda-se
em drama
febre, delírio
na convulsão de um bailado erótico
fusão mágica
na fecundação
da sementeira

Febo a galope
no corcel do vento
acaba de deixá-la
apaixonado

Deméter estremece
em langor
e adormece...

Nos meses outros
seu corpo vigoroso
explode em feixes
e brotos
a vegetação...

A MULHER DA HORA LUNAR

É hora crescente!

A sombra de Oxum desliza na parede rochosa da beira-rio
que reflete sua figura esguia.

Uma gargalhada vigorosa ressoa pela praia.

As areias brilham esbranquiçadas
pela luminosidade lunar

O corpo ondulante de Oxum balanceia ao ritmo do
atabaque...

A lua desliza preguiçosamente no fundo da noite
despejando no espaço sua malícia de deusa sagrada.

Seu agudo olhar de prata toca nas profundezas
das mulheres que cercam a presença irrequieta de Oxum.

O grito vital das mulheres lunares rola de suas entranhas ardentes
enlaça em movimentos seus corpos em danças-rituais
celebrando o fulgor da Senhora da Luz e da Noite

De seus murmúrios e balanços corporais emergem
a pulsação da fertilidade e dos segredos da criação.
de suas peles molhadas flui o cheiro dos desejos.

Os dançarinos de Oxum entram no círculo
e acompanham a vertigem dos balanceios.
os gestos flutuantes são o saboroso tempero mágico
mistura ancestral dos opostos na alquimia dos tempos.

A sensual Oxum dança feliz por entre risadas
no movimento dos seios e da pélvis insinuantes.

Oxum - a deusa negra encantada
é a pantera negra que atemoriza e fascina o macho inseguro
medroso de perder-se na teia desconhecida do orgasmo lunar
das cavernas de sua noturnidade em flor.

Por entre a dança incandescente e ondeante

Oxum rapta o vigoroso dançarino

Levando-o às profundezas do seu reino amoroso.

O par desaparece nas penumbras da mata.

Só a gargalhada de Oxum ressoa
na noite enfeitada...

TAMBORES SAGRADOS

Ecoam pelas cordilheiras andinas
o som dos kuntrúns
Os corpos das montanhas estremecem
como um abalo telúrico
acordando a alma dos ancestrais adormecidos

Mapuches – andarilhas dos montes
e das rotas solares
a fincar em cada aldeia
o recado de honra na linguagem da memória
dos tratados dos ciclos dos tempos.
O som dos kuntrúns - compasso da invocação
aos deuses sagrados da vida
e à terra-mãe dos Pikunches
tão saqueada pelos senhores da morte
e dos pesadelos.

A fala Mapundungun é o elo sonoro
força vital no ventre dos enredos.

Newen - o grito telúrico
brotado no fundo prateado
da fonte dos segredos.

O olhar agudo e cansado
da mulher-xamã
é punhal cintilante
cravado no peito de pedra
do maldito invasor.

O som do sagrado kuntrún
é a fala do trovão
a cavalgar pulsante,
no coração da grande-mãe
América!

A BRUXA SAGRADA

O olhar da velha Índia Tzchan
 guarda em si o segredo da serpente verde.
 Nas entranhas do seu silêncio
 pulsa o furor dos ecos distantes.
 Seus gestos-rituais guardam consigo
 a linguagem dos Maias ancestrais
 embrulhadas por entre a ventania.
 As ruínas dos templos escondidos
 foram silhuetas petrificadas
 como um esconderijo do velho Tempo
 por entre as dobras dos lençóis da mata...
 A Índia Tzchan murmura suas rezas
 e invoca seus fantasmas
 a deslizar pelas enormes paredes
 de esculturas rebuscadas...
 Ela exorciza os demônios cinzentos
 que se multiplicam na Era dos Relâmpagos.

Das bocas dos deuses zangados
 brotam as névoas como espumas densas.
 A bruxa-índia se enrola, agitada,
 nos cordões negros das trevas
 a dançar em círculos, desnuda,
 a cerimônia da terra violada.

A ira do Deus-Sol adormece no âmagô
 da sombra enlutarada.

A Índia Tzchuan retoma seu caminho
 lentamente
 com sua máscara de pele endurecida
 pelo mutismo resignado.
 A claridade escarlate da manhã
 despe a realidade das ruínas sagradas
 e expõe a cicatriz da Ameríndia devastada.

XIII

Parece que o instante ficou parado no ar quando a capivara ficou
agachada na touceira de pavor da onça
pintada que, desconfiada, rondava a
cercania. A felina parecia uma rainha da
mata com sua pele dourada com pintas
bem pretas. Sua presença fez o tempo
parar, embora a ameaça enrole nosso
corpo no medo.

Gostosa, gostosa mesmo é a carne macia da bocaiúva, que os dentes
vão descarnando do caroço, devagarinho.
Afrodisíaca, sua polpa amarelada ou seu
licor provocam lampejos de fogo nas
entranhas do provador.

A lenda conta que Mairu foi amante de Inaimá que não podia
pertencer a esse guerreiro mas ao filho do
Cacique. Eles fugiram, foram perseguidos
e enterrados vivos. Daí, dos corpos dos
amantes nasceu a bocaiúva. O fogo amo-
roso de Inaimá e Mairu eclode das
entranhas de quem lhe consome os frutos.

XVIII

Sentir o perfume das flores das trepadeiras na varanda aberta,
no balanço da rede, mais ainda tomar um
licor de figo no estalo da língua é mais
do que favorecer o desalinho da preguiça
e perambular pelas passagens dos
contentamentos.

Os Jasmins, Bogaris, Três Virtudes - cercam de cor e cheiro a tarde
de julho mais o jardim da rua Cândido Ma-
riano. Compõem os sinais de uma alegria
antiga ainda intocada pela destruição da
modernidade aflita.

A meninada contente e nua, entre risadas e folguedos ao redor do
depósito cheio d'água no meio do quintal
tomando banho a desafiar as garras de
fogo do sol a queimar a pele e a boa von-
tade das pessoas. Sol em fogaréu que
enlaça a cidade cuiabana em brasa viva.

Segundo as narrações ancestrais, havia passado por essas bandas de
Cuiabá, uma tribo de guerreiros-do-fogo
originária de fugitivos Maías com seus
Sacerdotes sagrados que despejaram pela
região que os abrigou, caldeirões de um
líquido dourado como sendo o sangue do
Deus-Sol. O líquido mágico, ao ser
absorvido pelo solo se solidificou e foi se
transformando em pepitas de ouro. Por
isso a região ter sido e ainda ser aurífera.

B I O D A N Ç A

A ordem é a casca que se quebra prá se modificar.

Toda a vida se move.

O movimento em torno do Centro

assinala a raiz e mostra

as ramagens que o vento faz dançar.

O cosmo é a dança do som

e do silêncio sussurrante.

Saber como pulsa a relatividade é poder vibrar
com o jogo do acontecer.

Aquele que aceita o desafio do tempo
conduz a espada com habilidade.

E é o gesto poético
que contém o fio da lâmina
para deslizar sobre a carne do perigo.

REIS, C.M.D.R. O tempo na poética de Marilza Ribeiro. São José do Rio Preto, 2001. 242f. Tese (Doutorado em Letras). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

RESUMO

Esta tese analisa a obra poética da escritora cuiabana Marilza Ribeiro (1934) sob a perspectiva da temporalidade. Para tanto, utiliza-se da análise estilística, verificando as modalidades de representação temporal que a trama poética contém e da qual derivam os temas do amor, do erotismo, da morte, das relações sociais, da natureza, entre outros. Há um amadurecimento na produção da autora, levando-a a uma conclusão existencial vista em sua trajetória por meio da temporalidade social, do tempo individual e da proposição de uma temporalidade que possa atualizar a identidade do eu. Nesses termos procede a uma presentificação do tempo representado na busca da palavra que se coloca entre o ser e sua realidade.

PALAVRAS-CHAVE: Marilza Ribeiro. Poesia e tempo. Literatura Mato-Grossense. Estilística literária.

REIS, C.M.D.R. The time in Marilza Ribeiro poetry. São José do Rio Preto, 2001. 242f. Doctor's dissertation. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

ABSTRACT

This doctor's dissertation analyses the poetic work of Marilza Ribeiro (1934), a Brazilian writer from Cuiabá/MT under a temporal perspective. For this, the stylistic analyses is used as we verify the modalities of temporal representation contained in the poetic structure and from which the themes of love, eroticismo, death and social relations are derived. There is a maturation in the author's production, showed by her existential conclusion seen in her trajectory through social temporality, individual time and the proposal of a temporality which might bring to the present the subject's identity. In these terms, there is a up-to-dating of the time represented in the search from the word that is situated between the subject and his/her reality.

KEY-WORDS: Marilza Ribeiro. Poetry and time. Mato-Grossense literature. Literary Stylistic.