

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM
LETRAS – LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

JUSCELINO ALVES DE OLIVEIRA

IMAGINÁRIO POÉTICO NA OBRA DE ITAMAR PIRES RIBEIRO

GOIÂNIA

2017

JUSCELINO ALVES DE OLIVEIRA

IMAGINÁRIO POÉTICO NA OBRA DE ITAMAR PIRES RIBEIRO

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Orientador: Professor Doutor Divino José Pinto

GOIÂNIA

2017

O48i

Oliveira, Juscelino Alves de

O Imaginário poético na obra de Itamar Pires Ribeiro[
manuscrito]/ Juscelino Alves de Oliveira.-- 2017.

108 f.; 30 cm

Texto em português com resumo em inglês

Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica
de Goiás, Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu
em Letras, Goiânia, 2017

Inclui referências f. 76-79

1. Ribeiro, Itamar Pires - Poesia - História e crítica.
2. Literatura goiana - Poesia. 3. Imaginário. 4. Poesia
lírica. I.Pinto, Divino José. II.Pontifícia Universidade
Católica de Goiás. III. Título.

CDU: 821.134.3(817.3)-1.09(043)

O IMAGINÁRIO POÉTICO NA OBRA DE ITAMAR PIRES RIBEIRO

Dissertação aprovada em 05 de maio de 2017, no curso de Mestrado em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

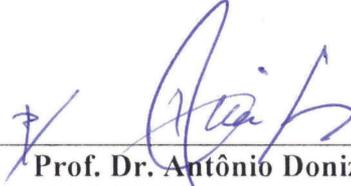
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Divino José Pinto
PUC Goiás / Presidente



Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima
PUC Goiás / Examinadora Interna



Prof. Dr. Antônio Donizeti da Cruz
UNIOESTE / Examinador Externo

Profa. Dra. Lacy Guaraciaba Machado
PUC Goiás / Examinadora Interna Suplente

Este trabalho é dedicado à
Frontina Alves de Oliveira, minha mãe,
a Manoel Messias de Oliveira, meu pai,
e a Heitor de Sá Oliveira, meu filho.

AGRADECIMENTOS

Ao amigo e escritor Itamar Pires Ribeiro, pela obra poética que possibilitou este trabalho.

À Fundação de Amparo à Pesquisa – FAPEG – na pessoa de Maria Zaíra Turchi, pela bolsa de estudos que financiou esta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Divino José Pinto, orientador e amigo, pelo conhecimento e dedicação.

À Professora Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima, grande amiga e incentivadora.

À minha mãe, Frontina Alves de Oliveira, a meu pai, Manoel Messias de Oliveira, a meu filho, Heitor de Sá Oliveira, e a meus irmãos Alan Kardec Alves de Oliveira, Olga Messias Alves de Oliveira e Elizabeth Alves de Oliveira, pelo apoio.

Aos amigos Jorge Luiz Leite (Jorjão), Márcia Cristina Oliveira Leite e Virgílio Alencar Santana, companheiros de jornada.

A todos professores do Programa de Mestrado em Letras - Literatura e Crítica Literária da PUC Goiás, pelas aulas e orientações.

À minha querida amiga, Professora Mestre Sara de Castro Cândido, pelo incentivo, cuidado e paciência. Sem ela, esse trabalho não existiria.

A todas/todos amigas/amigos, pelo constante apoio e paciência.

Agradeço ainda a todas/todos as/os colegas da turma de 2015 por partilharem seus saberes, em especial aos membros do Grupo de Estudos do Imaginário.

O mito é o nada que é tudo.
O mesmo sol que abre os céus
É um mito brilhante e mudo
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo.
Este, que aqui aportou,
Foi por não ser existindo.
Sem existir nos bastou.
Por não ter vindo foi vindo
E nos criou.
Assim a lenda se escorre
A entrar na realidade,
E a fecundá-la decorre.
Em baixo, a vida, metade
De nada, morre.

Fernando Pessoa

O livro foi nosso campo de caça,
Nosso exercício mágico, o esplendor.

Itamar Pires Ribeiro

RESUMO

Esta pesquisa se divide em três partes e está focada em análises e reflexões sobre a lírica de Itamar Pires Ribeiro, especialmente em poemas de dois de seus livros, *Das Palavras* e *A Arte de Pintar Elefantes*, ambas publicadas em 2000, com o objetivo de desenvolver estudos sobre o imaginário poético do artista. Tivemos a intenção específica de analisar a relação do poeta e sua criação, a matéria mesma de sua produção. “As Palavras”, “Água”, “Pantera”, “Canção do Amor Irônico”, “Paixão” e “Vinho” estão entre os poemas analisados, exemplificando o árduo exercício poético, suas musas, suas imagens. A principal metodologia utilizada foi a pesquisa bibliográfica, pela abordagem de conceitos e análises sobre o texto poético, envolvendo principalmente teorias de Gilbert Durand acerca das estruturas antropológicas do imaginário. Outros teóricos como Susanne K. Langer e Octavio Paz também foram abordados em nosso estudo, que teve uma sua primeira parte um olhar panorâmico sobre o todo artístico da obra poética ribeiriana; na segunda parte, analisamos os poemas selecionados com a lente teórica de Durand e outros; na terceira, procuramos mostrar alguns elementos visualizados por nós na obra poética do autor em tela. Há ainda, em anexo, uma entrevista com o autor, onde ele fala sobre seu fazer artístico, a relação entre o tempo vivido e sua criação, suas musas, seus métodos criacionais, além de outras questões. Espera-se que este trabalho possa contribuir para o desenvolvimento de novos estudos sobre a poesia de Itamar Pires Ribeiro que mostrem a relevância da obra desse poeta.

PALAVRAS-CHAVE: Lírica. Itamar Pires Ribeiro. Imaginário. Palavra. Coisa. Musa.

ABSTRACT

This research divide itself into three parts, is focused on analyzes and reflections on Itamar Pires Ribeiro's lyric, especially in poems from two of his books, "Das Palavras" and "A Arte de Pintar Elefantes", both published in 2000, with the aim of developing studies on the artist's poetic imagery. We had the specific intention of analyzing the relation of the poet and his creation, the very matter of his production. "As Palavras" ("The Words"), "Água" ("Water"), "Pantera", "Canção do Amor Irônico" ("Song of Ironic Love"), "Paixão" ("Passion") and "Vinho" ("Wine") are among the analyzed poems, exemplifying the arduous poetic exercise, its muses, its images. The main methodology used was the bibliographical research, through the approach of concepts and analyzes on the poetic text, involving Gilbert Durand's theories about the imaginary's anthropological structures. Other theorists such as Susanne K. Langer and Octavio Paz were also approached in our study, which had its first part a panoramic look at the artistic whole of the poetic work of Ribeiro; In the second part, we analyze the selected poems with the theoretical lens of Durand and others; In the third, we try to show some elements visualized by us in the poetic work of the author. There is also an attached interview with the author, where he talks about his artistic work, the relationship between the lived time and his creation, his muses, his creative methods, and other questions. We hope that this work may contribute to the development of new studies on the poetry of Itamar Pires Ribeiro that show the relevance of this poet's work.

KEYWORDS: Lyrics. Itamar Pires Ribeiro. Imaginary. Word. Thing. Muse.

SUMÁRIO

RESUMO.....	08
ABSTRACT.....	09
CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	11
I CRIAÇÃO E IMAGINÁRIO	16
I.1 A MATÉRIA-PRIMA DO POETA	25
I.2 ITAMAR PIRES RIBEIRO: PERCURSO ESTÉTICO	26
II POESIA E IMAGEM EM ITAMAR PIRES RIBEIRO.....	46
II.1 DECIFRAÇÃO OU ANIQUILAMENTO	50
II.2 A POESIA E A ILUSÃO DA EXISTÊNCIA	52
II.3 RESSURGIMENTO E MORTE	56
II.4. A FORÇA DO SÍMBOLO NO JOGO DO AMOR	59
III FEIÇÕES DE UMA POÉTICA: DA ALDEIA AO UNIVERSAL	73
III.1 UM POETA DE SEU TEMPO	73
III.2 PALAVRA, IDEOLOGIA E RUPTURA	74
III.3 A ARTE POÉTICA COMO LABOR	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
REFERÊNCIAS.....	84
ANEXO	87

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Durante seu desenvolvimento, a espécie humana tornou-se cada vez mais complexa, tendo procurado explicações, para si e para o meio onde vive, nas mais diferentes formas do conhecimento. Sua afirmação como espécie exigiu que ela procurasse dar sentido a sua existência com o mito, a narração de uma determinada história, sendo esta a provável primeira forma de significar, de dar sentido ao mundo.

O mito é, por assim dizer, “um esboço de racionalização” que exterioriza, que torna explícito “um esquema ou um grupo de esquemas” (Durand, 2012, p. 63). E para criar sentidos, a espécie usou uma “função da mente” conhecida como “imaginação”. Vale dizer, “a consciência imaginante *concebe o seu objeto como um nada*”; o *não-ser* seria categoria da imagem” (Op. Cit., p. 23).

Ao longo do tempo, essa necessidade de “dar sentido ao mundo”, de se significar, de se diferenciar, pode ser observada pela diversidade de alterações e modificações presentes em diversas culturas das várias partes do planeta - seja nas vestimentas, seja no próprio corpo (pinturas, cortes, deformações etc.), seja nas pinturas encravadas nas paredes das cavernas.

Partimos, assim, para a afirmação de que, pela imaginação, a humanidade cria, a cada instante, o mundo; de que na modernidade, sob mediação da técnica, a objetivação da “coisa”, também nas ciências humanas e nas artes, é concretizada na relação sujeito-objeto (com o ser humano não mais sendo considerado como um objeto); e de que o imaginário, tido como “a encruzilhada das mais diversas ciências” (PITTA, 2005, p. 15), diz respeito ao conhecimento como um todo. Não mais separações nem hierarquizações sobre quem pode mais, arte ou ciência, na invenção do real.

É esta compreensão bachelariana sobre o fenômeno do imaginário, segundo Pitta, que nos permite vislumbrar, na poética de Itamar Pires Ribeiro, todo um universo onde a criação habita, um mundo onde as palavras anseiam por ser fisgadas, combinadas, significadas, *liricizadas*, para que nós, leitores, *a posteriori*, possamos fruir, desfrutar e nos deleitar com o resultado artístico.

Neste estudo, é nossa pretensão perceber e revelar (ou não), a relação, na poética ribeiriana, entre as palavras - ou seja, os elementos formadores e constituintes do alicerce criativo de sua lírica - e as coisas - o mundo real, o exterior, esse um que é causador de inúmeras dores e de tantas cicatrizes, que deixa marcas

indeláveis na alma e na obra do artista -, além de desnudar a influência e o papel do tempo, passado e presente, na sua criação, o que e quanto esse tempo deixa impresso na matéria prima de seu fazer artístico.

O presente estudo foi distribuído em três capítulos, sendo que o primeiro, intitulado “Criação e Imaginário”, tece reflexões críticas acerca de aspectos da lírica de Itamar Pires Ribeiro e seu lugar no universo da Literatura Brasileira. Nele, procuramos desvendar aspectos invisíveis - ou mesmo dissimulados - que sejam reveladores da poética manifesta em suas obras e que entrecruzem semelhanças e distanciamentos entre a teoria literária e as obras selecionadas.

O segundo, denominado “Poesia e Imagem em Itamar Pires Ribeiro”, analisa alguns poemas integrantes das obras *Das Palavras* (2000) e *A Arte de Pintar Elefantes* (2000), relacionando seus elementos intrínsecos constitutivos com a teoria e a metodologia aplicada. São eles: *As palavras*, *As palavras XIX*, *As palavras XXV*, *Água*, *Canção do amor irônico - I*, *Pantera*, *Paixão*, *Paixão - XIV* e *Vinho*.

No terceiro, *Feições de uma Poética: da Aldeia ao Universal*, tomamos por base uma entrevista que realizamos com o poeta Itamar Pires Ribeiro, tentando trazer à luz, neste trabalho, um pouco mais de seus procedimentos na árdua tarefa de domar a palavra.

Estudar a criação artística ribeiriana é, para mim, um desafio, pois, além de inaugurar essa tarefa, qual seja a de focalizar a luz da crítica literária sobre seu fazer poético, sua obra, essa “água de uma densidade rara”, nas palavras de Valdivino Braz¹, nos arremessa diante do escorregadio terreno da criação artística, da vastidão desértica das mazelas da existência e das inquietações humanas de toda ordem. E logo surge a primeira dificuldade: penetrar no mundo das palavras e das coisas, palavras essas que não são coisas; coisas essas já existentes muito antes das palavras.

Não há, neste trabalho, nenhuma pretensão em desvendar essa intrincada trama, mas há, certamente, muita responsabilidade, atenção e um empenho diligente – em especial com relação ao material teórico aqui aplicado – além do devido apreço e admiração pessoal por esse artista das palavras e sua criação. E foi exatamente o gosto pela poética de Itamar Pires Ribeiro que motivou esta produção,

¹ BRAZ, Valdivino, In RIBEIRO, Itamar Pires. *Poemas Reunidos*, Prefácio de Livro de Heitor, 2015.

já que com ela também vieram a curiosidade e o desejo de investigar a tal água cuja densidade é rara.

A convivência com o poeta e, mais ainda, com sua poesia, permitiu um processo de escrita demorado, exaustivo, mas que, certamente gerou, acima de tudo, encantamento e espanto a cada leitura, a cada nova descoberta, em cada “coisa-não-palavra” e a cada “palavra-não-coisa”. Mesmo porque, uma pesquisa desprovida do prazer e da apreciação estética, realizada apenas com a rigidez do método e com o rigor da teoria - do mesmo modo que a técnica eximamente aplicada ao instrumento musical, mas sem emoção e deslumbramento -, mais afasta que aproxima a Arte como objeto de desejo, de fruição. E fruir a obra artística, o texto poético, é o único meio de deslindá-lo, já que só “ele pode dizer: jamais se desculpar, jamais se explicar”. (Barthes, 1987, p. 6)

Desse modo, há da nossa parte não só o compromisso e o respeito devido à obra, mas também aos nossos colegas, aos nossos professores, aos pesquisadores e aos críticos literários cujos trabalhos nos auxiliaram durante a análise; e ainda uma imensa vontade de vivenciar a fruição pela leitura do modo mais envolvente, mais profundo, da poesia de Itamar Pires Ribeiro, apresentando esta pequena contribuição, que torna-se tão somente o marco zero de uma caminhada longa, porém desejada, ensejando que outros pesquisadores também possam descobrir novos tesouros que o autor em tela têm a nos oferecer.

Neste trabalho, principalmente, desenvolvemos estudos sobre alguns poemas dos livros *Das Palavras* e *A Arte de Pintar Elefantes*, de Itamar Pires Ribeiro, ambos publicados em 2000, observando atentamente tudo aquilo que os sentidos nos mostram ou nos escondem, seja o que é superficial, o senso comum, o fenomênico, àquilo que todo mundo vê (o ser ôntico)², ou, em contraposição, aquilo que diz respeito ao ser, ao que está para além do fenomênico (o ontológico)³, que pressupõe escapar do comum, buscando por aquilo que nem todos conseguem perceber, enfrentando questões relativas aos elementos constitutivos da poesia, sua musicalidade, ritmo, dinâmica, os símbolos, os signos, os semas, etc.

O principal objetivo é o de desenvolver uma análise crítica sobre sua arte poética, observando os elementos mais relevantes e realçando-se as características

² HEIDEGGER, Martin, *Ser e Tempo*. 2005.

³ HEIDEGGER, *Op. Cit.*

que se mostraram mais significativas para estes recortes, segundo os pressupostos teóricos propostos.

O processo de análise aqui utilizado, sobre poemas e teorias correlatas, e as formas como estas se entrecruzam, não só se reflete sobre as peculiaridades de cada sistema, poesia e musicalidade poética, mas também expõe as correspondências no modo de trabalho de produção das diferentes concepções de arte, bem como a representação e a linguagem, presentes na sua criação artística.

Colocar o olhar do leitor no contexto da obra, dissecar suas partes constituintes e focar em seus elementos formadores, com observações possíveis principalmente devido a um processo investigativo cuidadoso, de busca e ponderação no campo do estudo comparado em diferentes campos artísticos, em um contexto de crítica artística intersemiótica, é uma das pretensões deste trabalho.

A intenção é estabelecer relações entre poema e teoria, de modo tal que não se restrinja à mera ilustração mimética do lugar e do tempo em que a obra se coloca, desconsiderando o modo específico de constituição do poema como objeto estético e artístico.

Na lida com o imaginário poético presente na obra ribeiriana, vamos buscar o que está além do superficial, do meramente fenomênico, o que irá nos obrigar a cavar mais fundo, a buscar as origens primeiras das coisas - e das palavras -, a entender as causas do que advém do encontro inevitável com o que chamamos "realidade".

No pensamento moderno, já desde o século XVII, é pouco provável que reconheçamos no signo (palavra) a sua designação (coisa) e o modo como esses dois elementos se ligam: esta resposta só virá “pela análise do sentido e da significação”⁴.

É o poeta, então, esse “*ser-no-mundo*”, esse “fenômeno de unidade” entre “coisa” e “palavra”, esse *ente* que ele “sempre é” face a uma “estrutura ontológica de ‘mundo’”, em sua luta interminável frente ao (in)existencial e enigmático da folha em branco e sua criação, que nos proporcionará um entendimento mínimo do fenômeno artístico⁵.

Por fim, no terceiro capítulo, algumas considerações acerca de características do fazer artístico do poeta, suas inquietações e angústias, os principais elementos

⁴ FOUCAULT, Michel, *As Palavras e as Coisas*, 1994, p. 58.

⁵ HEIDEGGER, *Op. Cit.*, pp. 90-91.

que permeiam sua poética, como por exemplo a influência do tempo vivido e a presença insistente de suas musas.

E, em anexo, uma entrevista com o poeta acerca da sua obra, o surgimento do escritor, as influências literárias e artísticas na sua opção pela escrita e no seu processo criativo, o imaginário, o simbólico na sua experiência com a linguagem, seus métodos de trabalho, etc., seguida de um breve comentário não conclusivo sobre esse trabalho analítico que ora realizamos.

Os estudos até aqui realizados induzem-nos à ideia de que, por meio da sua criação poética e da linguagem, o artista - *ente* -, e sua linguagem poética, comunica-nos o seu “ser-no-mundo”⁶, de forma a nos proporcionar os resultados de seu fazer artístico, sua lírica de rara beleza, ao mesmo tempo em que nos revela detalhes acerca da sua arte, propriamente dita, aquela em que o artista cria e recria realidades, trabalhando palavras, matéria-prima fundamental do seu labor criativo, com a *palavra-não-coisa* e suas “mil faces secretas sob a face neutra”⁷.

Essa poesia, “ilha cercada de palavras por todos os lados”⁸, como sugere Cassiano Ricardo, que o poeta vai montando como um quebra cabeças, num trabalho linguístico minucioso em que ele realiza uma seleção acurada, objetivando combinar sonoridades ritmo, melodias, harmonias, metáforas, silêncios, dissonâncias, enfim, toda uma sorte de elementos e artimanhas que culminarão numa obra destinada ao deleite do fruidor, agora alçado à categoria de ser “*senciente*”⁹, que agora sorve a criação quase que como uma necessidade, já que a arte lhe é tão vital quanto a água e o ar.

⁶ HEIDEGGER, Op. Cit., p. 90.

⁷ DRUMMOND, Carlos. Procura da Poesia, 2012, p. 12.

⁸ RICARDO, Cassiano. Jeremias Sem-Chorar, 1968.

⁹ LANGER, Susanne. Sentimento e forma, 2006, p.28

I CRIAÇÃO E IMAGINÁRIO

A lírica de Itamar Pires Ribeiro evolui com a sequência dos acontecimentos em sua experiência literária. Seu universo vivenciado, imaginado, acompanha seu tempo, reflete seus problemas pessoais e os do mundo, a começar pela sua rua, seu bairro, Campinas, por seu time, o Atlético Clube Goianiense, e suas musas, que são tantas, reais ou imaginárias.

Tratando ainda das questões da existência, dos problemas da humanidade, de sua sobrevivência enquanto espécie, de sua divisão em classes, ainda assim, não se prende ao seu espaço-tempo, podendo viajar para outras galáxias e dimensões, desde que a construção poética o permita, ou ordene:

24 vezes a Terra deu sua volta ao Sol,
e o Sol, muito, muito espaço correu
rumo à constelação de Hércules,
dançando com Vega e talvez com Nêmesis,
sua parceira escura,
num bailado mais profundo [...].” (RIBEIRO, 2015, p. 249)

É dono um escrita contemporânea, que alia em seus versos a sua consciência da tradição, ao transitar pela poética clássica, as artes visuais e o cinema. Sua poesia imagética amadurece e se condensa por meio da criação de uma expressão verdadeiramente lírica, em seu estilo marcante; poesia de natureza goianiense, brasileira e, por isso mesmo, universal. É Como o vaticínio atribuído ao poeta Anton Tchekhov, "*Canta tua aldeia e cantarás o mundo.*"

A densidade e a profundidade do mergulho que percebemos em sua poética, a escolha das palavras, das imagens, suas particularidades, sua sonoridade, colocam-no numa parcela da poesia do Ocidente que traça paralelos com Cortázar e Borges, mas também com Homero e Pessoa, fato decorrente da condição brasileira de povo formado sob o influxo dominante da civilização europeia.

Percebem-se, também, as influências e o peso da consequência do avanço do Capitalismo no Cerrado, principalmente sobre sua cultura, e nota-se isso como pedra, coisa, fardo, canga, condição de degradação das relações humanas e, talvez por isso, uma certa influência do Marxismo, do Existencialismo, da Psicanálise, do Darwinismo.

Assim como Carlos Drummond de Andrade, em seu Poema de sete faces, Itamar segue também o destino de ser diferente, deslocado, anormal. Talvez seja essa uma sina que une os poetas verdadeiros, os que não se sentem pertencentes, os que não se encaixam, os que sentem o incitamento desesperado à poesia: “Quando nasci, um anjo torto / desses que vivem na sombra / disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida.”¹⁰

O autor teve reconhecida sua capacidade criativa e força poética quando recebeu do escritor Moacyr Scliar a seguinte observação sobre seu fazer artístico: “você possui um completo domínio sobre a forma, coisa rara, muito rara”¹¹.

Como manifestação artística significativa da contemporaneidade e da inventividade estética atual, seu trabalho foi também elogiado por José J. Veiga, ao induzir que em uma obra “que começa com o imprevisto de um cão cheio de humorismo”, onde há ainda uma “espingarda que foi vendida por um colecionador, frustrando o seu potencial de desgraças”¹², sem dúvida, está por trás um talento verdadeiro, consistente.

A riqueza simbólica, a acidez sintética e, principalmente, a originalidade de sua poesia, o colocam como digno representante da nova geração de poetas em confronto com as normas da dita “boa literatura”, ao colocar “em xeque o próprio fazer e refazer literário”, segundo as palavras de Miguel Jorge¹³.

Neste trabalho, ao fazermos uma varredura teórica em seus textos, pretendemos trazer à tona os elementos que manifestam a busca do autor pela própria coerência artística, no caminho pessoal, solitário e laborioso da construção poética, da árdua busca pelas palavras, pela pedra filosófica da criação, pela visualização e pela compreensão das relações entre a sonoridade poética e as imagens que povoam o interior de sua obra, as ligações imagéticas entre o que é criado e o real, a busca pela “unidade fundamental das artes”, que não é encontrada nos paralelos entre os elementos ou técnicas artísticas.

Essa “unidade fundamental” está presente muito mais na “singularidade de sua importância característica”, no significado da significação “em relação a cada

¹⁰ DRUMMOND, C. *Alguma poesia* (1930).

¹¹ Trecho de uma correspondência pessoal, fruto de um encontro com Scliar em uma das edições do Fórum Goiano Sobre Cultura, quando este autor recebeu de Itamara Pires Ribeiro um exemplar de *Contos de Solibur*. Algumas semanas depois, Scliar lhe enviou uma breve carta manuscrita.

¹² Com José J. Veiga, se deu da mesma forma que com Scliar.

¹³ JORGE, Miguel. Prefácio de *Contos de Solibur*, de Itamar Pires Ribeiro, 1993.

uma e a qualquer delas. A ‘forma significante’ (que realmente tem significação) é a essência de toda arte; é isso que queremos dizer ao chamar qualquer coisa de ‘artística’¹⁴.

Esse persistente questionamento do sujeito também é abordado em “O passado e o futuro do signo”, de Bento Prado Jr., na obra “Ensaio de Filosofia Ilustrada”, de Torres Filho, ao tratar dessa inquietude do poeta, de seu “amor pelo *logos*”, do “cuidado com a escrita”, da “constante interrogação pelo significado da significação”¹⁵, dessa “forma significante”, essa que, no campo das artes, realmente possui uma significação. Conforme Susanne Langer, é esse conceito de “forma significante”, desenvolvido por Clive Bell, que é identificado por Roger Fry como a “expressão da ideia”, de Flaubert (LANGER, Op. Cit., p. 26). Essa singularidade característica é um dos aspectos que pretendemos salientar na poética ribeiriana.

Nosso papel neste trabalho sobre a obra de Itamar Pires Ribeiro consiste em buscar um maior detalhamento do discurso, da apresentação e da expressão de simples ideias, “propósito primeiro da linguagem” da “expressão espontânea do sentimento” - expressão essa percebida como “sintoma do Estado de Espírito do artista” -; desvelar sua “função signífica”, quando sua poética indicar “um fato por algum sintoma natural ou sinal inventado”, sinal este que, por sua vez, indica um “objeto ou situação” (LANGER, 2006, pp. 27/28).

No poema, como na música, as estruturas revelam semelhanças lógicas com as formas dos sentimentos humanos: crescimento, atenuação, fluência, estagnação, conflito, decisão, rapidez, parada, excitação violenta, calma, etc., o que leva Suzanne Langer a concluir que “a vida é um análogo tonal da vida emotiva”. (Op. Cit., p. 28).

Ao ser tocado pela poética, o leitor experiência algo absolutamente novo, algo não vivenciado na realidade direta: neste momento, ele torna-se ‘*senciente*’, ou seja, “o que sente ou é sensível”. É quando, como fruidor, ele percebe uma “analogia formal, ou congruência de estruturas lógicas” na “relação entre um símbolo e o que ele significa”: o símbolo e o objeto com o qual ele se relaciona “precisam ter alguma forma lógica em comum” para que haja algum tipo de comunicação, de relação, de contato entre obra de arte e fruidor.

¹⁴ LANGER, Susanne. Op. Cit., p. 25.

¹⁵ PRADO JUNIOR, Bento. In TORRES FILHO, Rubens R. Ensaio de Filosofia Ilustrada, p. 9, 2004.

E essa comunicação, essa relação, esse contato, não possuem nenhum tipo de função real. E se podemos dizer que a arte possui alguma função, esta seria a de “expressar simbolicamente as formas de sensibilidade senciente”, levando o leitor/expectador a um tipo de universo particular, onde a realidade, por um instante, é dissolvida. (Op. Cit., pp. 28, 29 e 30).

Em seu processo criativo, o poeta recorre à intuição como processo básico de compreensão, para desse modo assenhorar-se do tijolo fundamental da construção artística. Para Suzanne Langer, a intuição “é tão operacional no pensamento discursivo quanto na percepção sensorial e no juízo imediato”, o que resulta em uma adequada estruturação conceitual do discurso - razão discursiva - para se chegar em melhores resultados de construção poética. (Op. Cit., p. 31)

E essa construção poética, utilizando-se da linguagem - “o mais espantoso sistema simbólico que a humanidade inventou” -, obtém resultados multi-significantes, exatamente por ser a palavra “um símbolo associativo” que, na infinitude das possibilidades da criação artística, pode “significar qualquer objeto *tomado como um só*”, e ainda seus significados sendo inteiramente dependentes da associação, fazem com que “o complexo inteiro” - palavra/significado - seja concebido como “um símbolo”, a unidade palavra/coisa, cuja destinação é multifacetada. (Op. Cit., p. 31/32). Talvez seja por isso mesmo que o autor tenha vaticinado: “Melhor seguir assim, sem ilusões, livre”¹⁶, em um dos livros que receberá nossa especial atenção.

O título “Das palavras” (RIBEIRO, 2000) sugere significações que já indicam o tamanho da tarefa a que se propõe o poeta, qual seja, o de domar o ímpeto das conexões simbólicas entre elas, as palavras; da construção pensada e repensada de suas inter-relações, tanto de sentidos, como de afastamentos, em vezes que tendem ao infinito; do momento em que busca alcançar o amor da musa, um amor realizável somente no campo do etéreo intangível dos sonhos e, ao mesmo tempo, na esfera carnal, libidinosa e factual - que é também a da própria poesia -, até chegar à renúncia dos seus desejos e inquietações pessoais, que o deixarão ainda mais em total e absoluta solidão criativa, no inalcançável da realização poética.

Não importa sua própria vida, o tempo que passa e que avança, implacável, em face dos problemas e das misérias de um mundo em decomposição, dos quais

¹⁶ RIBEIRO, Itamar Pires. 2015, pág. 111.

ele tem uma dolorosa consciência. Solitário, antes que solidário, segue mordiscando ideias e vislumbrando planos emancipatórios com os que, como ele, não se libertaram do sofrimento. Mas o labor poético é imperioso, porque cria realidades.

Como afirma Morris, citado por Décio Pignatari, “Para o poeta, mergulhar na vida e mergulhar na linguagem é (quase) a mesma coisa. Ele vive o conflito signo vs. coisa”¹⁷. Sua vida criativa impõe-se como uma missão, qual seja a de continuar a enfrentar, com sua armadura de palavras, não de coisas, uma realidade que ele não criou e um mundo que ele imagina carregar nos ombros e que não deve pesar mais do que o amor de suas musas. Tal qual Sísifo, busca levar sua palavra-pedra, palavra não-coisa, ao mais alto da lírica, para depois vê-la rolar em busca de sentidos, com a precisão de uma figura conscienciosamente elaborada.

Mas, como propõe Camus, a realização do absurdo exige revolta, “insatisfação consciente”, não suicídio¹⁸. Por isso, astuto e malicioso, o autor volta a empurrar sua palavra, numa sina infinita contra a morte da poética, num trabalho incessante e sem esperanças, quase tão inútil quanto a luta contra a própria morte e também a morte das coisas, já que as coisas impõem sua força irresistível, no sentido de invalidar o esforço da criação, pela palavra, montanha acima.

A lírica de Itamar Pires Ribeiro possui aquela existência densa, a nos requerer máxima compenetração, paciência e afã necessários “para se fisgar o peixe poético sob signos um tanto velados”¹⁹. É portanto, possuidor de uma poética posicionada além do lugar-comum, com uma linguagem pluralizante, que faz um movimento ao mesmo tempo centrípeto e centrífugo, para dentro e para fora de si mesmo, uma obra que desenvolve uma justaposição entre a realidade objetiva e as subjetivas, entre o seu “eu”, seu mundo imaterial e intangível e o mundo exterior, voraz, impiedoso.

Já nos seus primeiros poemas, observa-se um conflito entre um “eu” que tudo observa e que nada pode fazer - a não ser engenhar palavras e não coisas -, *versus* um mundo dado, duro como pedra, imutável. Do “Livro de Heitor” separamos um trecho de *Memória*, inspirado em quadro homônimo de René Magritte, que bem ilustra essa característica:

Verdugo e abutre sobre tua carne alada

¹⁷ MORRIS, In PIGNATARI, Décio. O que é Comunicação Poética, p. 11.

¹⁸ CAMUS, Albert. O mito de Sísifo, 2012.

¹⁹ BRAZ, Valdivino. Op. Cit.

atada a nosso corpo que perece
 e ruge, somos o escrínio de sangue
 onde guardas tudo: o aniquilado sonho,
 o gesto entre as sombras,
 tua carne atada a nosso corpo vivo.”²⁰

Adentrando neste poema, a partir do que ele propõe como mensagem²¹, o enfoque da mensagem por ela própria (sua função poética), nos deparamos com uma breve dificuldade no acesso ao discurso. Aqui, o poeta trabalha o signo verbal alinhado com a escolha por similaridade/distanciamento de sentidos²², nos levando a algo *transverbal*, ou *extraverbal*, fugindo ao automatismo academicista, do mesmo modo que em Fernando Pessoa, quando expressa a necessidade de ir contra a corrente e destruir as adversidades, defendendo o justo e perfeito: “Para passar o Bojador / Há que passar além da dor / Deus ao mar o perigo e o abismo deu / Mas também foi nele que espelhou o céu.” (PESSOA, trecho de *Mar Português*).

Voltando ao poema *Memória*, por sua exigência própria, percebemos ali que os signos da poesia são construídos de modo não convencional, unindo nossa percepção em uma violenta corrente de signos, para que sorvamos o máximo potencial de significantes e significados²³. Aqui, do carvão, o poeta forja diamantes, para conseguir o cromatismo desejado, representado poeticamente e decomposto no essencial. O verso é livre, sem concessões, esquivo ao leitor casual.

Mas “nenhuma obra de arte é realmente fechada, pois cada uma delas engloba, em sua definitude exterior, uma infinitude de leituras possíveis” (ECO, 1991), pois para os afetos ao denso poético ribeiriano, o “não-compreender bem conhecido e definido”, deve originar, segundo Paul Valéry, “uma atividade e uma lucidez, como um achado.”²⁴

Aqui, o poema nos diz de seu parentesco com o quadro “A memória”, de René Magritte, ao lidarem, ambos, com o não referencial, com sedimentos de memória, com mitos e personagens desconexos, num ritmo repetido para obtenção de efeitos de ênfase, num lirismo comedido e sem rebuscamentos inúteis, resultando em contraponto à mesmice, escapando ao insípido.

²⁰ RIBEIRO, Itamar Pires, Op. Cit., p. 17.

²¹ JACKOBSON, Roman, Linguística e comunicação, São Paulo: Cultrix, 2007.

²² RICOEUR, Paul. A metáfora viva. 2000, p. 93/94.

²³ SAUSSURE, Ferdinand de. Curso de linguística geral. 2006, p. 79

²⁴ VALÉRY, Paul, In LEAL, Sônia Guedes do. A poética da agoridade, p. 174, 1994.

Ao contemplar a vida pela lente do clássico, o poeta (não o autor), um indivíduo desajustado, marginalizado, à esquerda dos acontecimentos, vê imagens de um mundo à deriva, sobre o qual ele tem pouca ou quase nenhuma influência, a não ser no campo das ideias, no campo poético, das suas musas, das suas imagens e da sua solidão laboral. Ele, o Poeta, que é antes de tudo um questionador da realidade conflituosa e do mundo, é incitado a novamente *ser gauche na vida*, numa perspectiva romântica ou *antirromântica*, lírica ou *anticonvencional*, dependendo da tratativa do discurso de cada poema, a trazer à luz tudo o que há por se fazer, todo amor que, ironicamente, se espera receber ou que se quer doar, toda palavra não-coisa a se bater e se debater com cada coisa não-palavra.

No poema *Canção do amor irônico número III*, seu canto sibila, pragueja os custos do amor, destila receitas, reclama direitos:

[...] Amor prepara remédios fortes
para manter-nos vivos e divertindo-o.
Fará nossos lábios roçarem
os pés da amada,
fará mal a nosso bolso e auto-estima
mas danem-se bolso e auto-estima,
conselhos, guardas de trânsito,
ilusões e governos burgueses,
a análise estruturalista,
os zelos e a meia-palavra
o sigilo, as velhas
mitologias que trancam
amor entre asas
minúsculas. (RIBEIRO, 2000, p. 139)

Segundo Octavio Paz (2012, p. 34), são três as questões fundamentais em relação ao fazer poético: “Há um dizer poético – o poema – irreduzível a qualquer outro dizer? O que dizem os poemas? Como se comunica o dizer poético?” Aqui, Octavio Paz nos atenta para o fato de que “A poesia transforma a pedra, a cor, a palavra e o som em imagens”, com o que conclui que todas obras de arte são poemas (Op. Cit, pp. 30/31).

O “eu” poético de Itamar Pires Ribeiro apresenta uma preocupação ao mesmo tempo existencial, sociopolítica e transcendente, em face de sua vida e de sua época transbordante de conflitos: transição de um período de Ditadura Militar para uma frágil democracia, marcada pela luta pela anistia, por eleições diretas e por uma constituinte democrática. Um país e um mundo não apenas desajustados, mas

ainda fragmentados, em estado de caos. Um poeta – ou um poema - que sente as próprias dores e angústias, com seus amores irrealizados, ao mesmo tempo que internaliza as dores do mundo, elementos que estarão sempre presentes em seus versos.

Sua poesia busca minimizar ou realçar a dura impossibilidade de ação das palavras sobre as coisas, nessa grande noite de lutas e de desesperanças *frente-ao-que-não-se-sabe-factível*, tanto no campo político como no pessoal. O “eu” lírico é uma testemunha distante e incapaz de realizações, com sua proatividade nas palavras e sua impossibilidade de melhorar as coisas e, de alguma maneira, os sentimentos, nesse quadro caótico e enlouquecedor. Essa sensação de impotência surge nítida no poema “As palavras XIX” (2000, p. 79):

Palavras, essas dúbias atrizes,
apaixonadas por elas mesmas,
nos conduzem em sua valsa escura
sobre a música mínima que entoam.
“Palavras, palavras, palavras”,
disseram, querendo dizer: nada.

A compreensão dessa quase nulidade existencial e dessa irrealização do amor - e da vida - conduz o poeta a uma melancolia quase niilista, a uma quase desistência em relação a uma realização mínima qualquer, como podemos observar em "Canções do amor irônico V" (2015, p. 136):

Triste queda de braço
de quem luta com o amor.
Cachorro que apanha
saímos de fininho, amargos,
jurando que o amor
é potencialmente lesivo.

Em sua poética, Itamar Pires Ribeiro nos conduz a um fruir estético que está colocado acima da relação palavra-coisa, posto que é o próprio poema que questiona o sentimento, a incapacidade, e também se questiona. Ao olharmos o poema, nos vemos como em um espelho, todos atados, leitores e fruidores, somos cada palavra, sem ser coisa, uma representação sensível.

Estamos no campo de batalha da criação artística, o espaço onde “autor”, “palavras” e “coisas” se encontram, se degladiam, se abraçam, se ferem, se perdoam, se machucam, se amam. É aqui, no imaginário do artista, o mundo das palavras não ditas, que se dá o enfrentamento com a possibilidade, o porvir, a página em branco, signo do desafio que consome as horas e as certezas do criador: o parto da criatura. E onde mais poderia ser? "Onde poderiam eles jamais se encontrar, a não ser na voz imaterial que pronuncia sua enumeração, a não ser na página que a transcreve? Onde poderiam eles se justapor, senão no não lugar da linguagem?" – (FOUCAULT, 2000, p. 7)

Em relação mais diretamente significativa ao problema da fruição estética, PIGNATARI, citando Peirce, explicita a contradição inerente ao signo estético:

É a fruição estética que nos interessa; ignorante que sou em Arte, possuo uma boa parcela de capacidade para a fruição estética. Parece-me que, enquanto na fruição estética nos entregamos ou nos dedicamos à totalidade do Sentimento - especialmente a resultante da Qualidade de Sentimento total apresentada na obra de arte que estamos contemplando - trata-se, no entanto, de uma espécie de afinidade intelectual, da ideia de que há um Sentimento que pode ser compreendido, um Sentimento razoável (raciocinável). Não logro dizer exatamente o que é, mas é uma consciência que pertence à categoria da Representação, embora representando algo na Categoria da Qualidade do Sentimento (PIGNATARI, 2004, p. 71).

É, portanto, no imaginário mundo das palavras não ditas que o artista realiza seu parto poético. É ali, na “voz imaterial”, no “não lugar da linguagem” que ele encontra possibilidades e produz sua obra.

A produção literária goiana, vasta e de qualidade, assim como a própria literatura, no que tange à sua publicidade e projeção, continua refém de um mercado editorial, que, atualmente, privilegia não a fruição estética, mas sim uma leitura de consumo rápido e funcional, contribuindo negativamente para o engrandecimento intelectual e espiritual da Humanidade. E a poesia de Itamar Pires Ribeiro não escapa a essa realidade.

Nesse sentido, não há, neste trabalho, nenhuma pretensão inovadora ou de ineditismo, mas, certamente, no que tange à crítica literária, a intenção é jogar um foco de luz sobre uma obra consistente, contemporânea e significativa. Temos, com certeza aqui um trabalho curioso, irrequieto, avesso à mesmice e ao senso comum, com sua inegável qualidade poética, seu domínio da língua, sua erudição, seu

humor aguçado, frutos de uma vida pautada pela militância artística e estética, pela dedicação diuturna e apaixonada à Arte, à leitura e à fruição.

A principal metodologia utilizada neste trabalho foi a pesquisa bibliográfica, aliada à aplicação de teorias do texto poético a partir de uma proposta analítica que resgate a experiência criativa humana sob uma perspectiva dos estudos do imaginário e dos símbolos, na abrangência proposta por cada um dos teóricos aqui visitados.

Enfim, espera-se que o trabalho possa contribuir para o desenvolvimento de reflexões acerca da poesia de Itamar Pires Ribeiro, relacionadas a conceitos pertinentes, transfigurados em forma de versos que mostram a importância da obra desse poeta e de sua força criadora para a Literatura.

I.1 A MATÉRIA-PRIMA DO POETA

Em seus estudos sobre os signos, Charles Morris, citado por Décio Pignatari em “O que é comunicação poética”, distingue *signos-para*, aqueles que se dirigem para “alguma coisa” ou para “uma ação”, um objetivo “transverbal” ou “extraverbal”, que são os “signos da prosa” e das “comunicações cotidianas”, os “signos por contiguidade”, dos *signos-de*, que é quando vemos, sentimos, ouvimos, pesamos, apalpamos as palavras. Estes são signos que páram “em si mesmos”, são signos “de alguma coisa”, que querem “ser essa coisa sem poder sê-lo”, tendendo a serem “um ícone, uma figura”. Segundo ele, são os “signos da poesia”, os “signos por similaridade”. (MORRIS, In PIGNATARI, 2006, p. 8)

No poema "*Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calice sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets*"²⁵, Mallarmé fala de uma flor “ausente de todos os buquês”, uma flor que não é uma flor, mas sim uma representação, um signo verbal, que é a palavra flor. Aqui percebemos o poema como “ser de linguagem”, porque, nele, o poeta está permanentemente “criando e recriando a linguagem”, ou seja, “o mundo”. É quando a linguagem se revela como ser vivo: “o mundo da linguagem” e a “linguagem do mundo” sendo “troncos, ramos, flores e frutos”. (MORRIS, in PIGNATARI, 2006, p. 8)

²⁵ Eu digo: uma flor! e, além do esquecimento em que minha voz relega qualquer contorno, como algo diferente do cálice acima, surge musicalmente, a ideia mesma e suave, a ausente de todos os buquês. (Tradução livre).

Do mesmo modo, na poética de Itamar Pires Ribeiro, o poema fala “de tudo e de nada ao mesmo tempo”, não se esgota, cria “modelos de sensibilidade”, pois como “ser concreto de linguagem”, parece “o mais abstrato dos seres”. Percebemos isto em *As Palavras XXV*:

Não houve a palavra “sol”
para depois o sol brilhar.
Não houve o livro anterior a tudo.
Não houve o desejo de vida
antes de haver vida,
e para que houvesse vida,
duas gerações de estrelas
se criaram e morreram.
Se criaram e morreram
não para que houvesse vida,
mas meramente por existirem. (RIBEIRO, 2015, p.85)

A poética ribeiriana, de maneira metalinguística, lança as palavras em direção ao espaço lírico, já alertando para o fato de que elas não são coisas, posto que mesmo que queiram “ser essa coisa” não vão nunca “poder sê-lo”. Aqui, a palavra, como *signo-de*, como “signo da poesia”, se vê, se sente, se ouve, se pesa, se apalpa, posto que páram “em si mesmas”, querem ser “sem poder sê-lo”, são signos verbais, e o são “por similaridade”. (MORRIS, *in*: PIGNATARI, 2006, p. 8)

Segundo Pignatari (2006, p. 7), “o poeta não trabalha com o signo, o poeta trabalha o signo verbal.” É por isso que o teórico afirma que mesmo o mais impuro dos poemas “é criação pura”, e, assim como a vida, por melhor que seja a explanação, é inexplicável, porque “a explicação nunca pode substituí-la”. (MORRIS, *in* PIGNATARI, 2006, p. 8)

E é nessa perspectiva que aqui abordamos a obra de Itamar Pires Ribeiro, buscando deslindar nela seus elementos, em concordância com a teoria literária, desvelando suas estranhezas e refinamentos, aproximações e distanciamentos, sua criação, enfim.

I.2 ITAMAR PIRES RIBEIRO: PERCURSO ESTÉTICO

Em *Livro de Heitor* (1990), seu livro de poemas inaugural, Itamar Pires Ribeiro, retrabalha temáticas e imagens da mitologia clássica de origem greco-romana, juntamente com mitos medievais, algum material do misticismo e da

mitologia judaica, como a cabala, além de suas próprias e contemporâneas inquietações. Já no título o autor faz uma alusão subliminar à *Ilíada*. Em seguida, percebe-se prontamente um olhar irônico sobre os “heróis” gregos, ao mesmo tempo em que percebemos fragmentos de lendas da mitologia judaica unidas a memórias da história contemporânea.

É um livro que não se revela facilmente ao primeiro leitor desavisado que passa e o folheia, que não se oferece como de rápida apreensão pelos sentidos, já que requer “máxima compenetração”, para que nele fiquemos o “peixe poético sob signos um tanto velados”, como nos alerta Valdivino Braz, no prefácio do livro.

Para que o sorvamos plenamente, está a nos pedir a contramarca, a moeda para nosso salvo conduto na travessia para o mundo da poesia, e insistentemente nos exige que decifremos o enigma. Caso contrário, nos estrangula pela inabilidade, pela “carência da chave de abrir”.

Neste livro, o autor trabalha a perspectiva dos derrotados ao inverter a lógica narrativa dos heróis glorificados dos mitos clássicos. E a aproximação com esses mitos se dá por resvalos, por derivação suave, de modo que eles ressurgem em releituras e reinterpretções, como no caso dos cães de rostos humanos da *Divina Comédia*, que ficam postados à entrada do Inferno arrancando o sentido das palavras aos condenados, tornando-as ocas. Noutro momento nos deparamos com a cena de uma ladainha lamuriante de carpideiras clamando a algum deus distante, indiferente ou mesmo inexistente, por mortos em campos de concentração.

Segundo o próprio Itamar Pires Ribeiro, sua composição poética é inspirada nos procedimentos da fragmentação, experimentados e propostos por T.S.Eliot²⁶. Diferentemente das palavras em um jornal, sua lírica segue um curso forjado, mas não tira poesia das coisas, posto que ela “elide sujeito e objeto”.

Sem qualquer peso ou significado concreto, seu canto flui no éter, pois “não é o movimento das máquinas nem o segredo das casas”, assim como também “não é a natureza nem os homens em sociedade”²⁷; só o poeta pode juntar Eros, Beatriz, Sírius e o Centauro sem a necessidade de qualquer realidade, já que o poema não representa nada factual.

Sua lírica, como em Drummond, exige que penetremos “surdamente no reino das palavras”, onde habitam “os poemas que esperam ser escritos”, porque eles

²⁶ Vide entrevista com o autor, em anexo.

²⁷ DRUMMOND. *Procura da Poesia*, 2012.

estão lá, paralisados, “sós e mudos”, “em estado de dicionário”, mas sem “desespero”²⁸.

Nela, o autor segue em sua construção no nível da linguagem por pura exigência da poética, a destilar significantes e significados, indo do ôntico, do aparente, do superficial, do senso comum, ao ontológico, por trás e além, buscando o que nem todos vêem, desocultando o ente a cada momento, reunindo-o com sua entidade, tornando-se imanente, constante, concreto, percorrendo o domínio da experiência possível da construção poética, transcendendo-o de modo sublime, superior, para além das ideias, excedendo os limites do ordinário.

É neste instante que descobrimos que, para penetrarmos sua poética, há uma imperiosa e urgente necessidade de se chegar bem perto das palavras, contemplá-las, uma a uma, em suas “mil faces secretas”, que nos atormentam como a pergunta enigmática do eu-lírico drummondiano, “sem interesse pela resposta, pobre ou terrível que lhe deres: Trouxeste a chave?”²⁹

Nesta obra, o poeta ainda procura depurar seu processo criativo, lapidando a pedra bruta da palavra até o limite do possível, sangrando os dedos no fazer artístico, procurando o melhor acerto da refração de luzes no cristal suspenso da linguagem, a fim de conseguir a combinação perfeita, para que o prisma poético ganhe vida própria.

Não há concessões fáceis nem condescendências reles, mas há, sim, e em abundância, prazer suave e prolongado, gozo, fruição, desde que o leitor se predisponha a mergulhar em sua lírica, para, assim, “fisgar o peixe poético” ribeiriano, como sugerido por Valdivino Braz. É uma dessas obras em que o poeta nos propõe, segundo Umberto Eco, “uma gama de formas que apelam à mobilidade das perspectivas”, e que nos possibilita múltiplas e diversificadas interpretações, ao se colocar entre “as estruturas que se movem” e aquelas “em que nós nos movemos”, já que, mesmo não sendo de fácil apreensão, não é realmente uma obra “fechada”, pois nos permite “uma infinidade de 'leituras' possíveis.”³⁰

Assim como em outras de suas obras - que veremos adiante -, o poeta também trabalha ritmos, silvos e aliteraões para a obtenção de sonoridades específicas que nos conduzem a um campo pouco aparente das palavras, numa

²⁸ DRUMMOND, Op. Cit.

²⁹ DRUMMOND, Op. Cit.

³⁰ ECO, Umberto. *Obra aberta*, 1976, p.67.

cadência calculada, enigmática, com o uso de metáforas absurdas, ou melhor, inesperadas, a nos exigirem o bilhete de viagem para a outra estação, o desconhecido, o outro lado, o mais profundo, o mundo secreto das palavras, o mundo da poesia, para que assim, talvez, conheçamos a verdade.

Em síntese, nas palavras do autor, Livro de Heitor “é um acerto de contas com a mitologia e o misticismo, tema constante de estudos realizados ao longo das décadas de 70 e 80, resultado de uma forte influência familiar, que me afetava e influenciava através de temas e inquietações. (...) é um ajuste de contas com aquele misticismo, com aquele discurso.”³¹

No livro *Das Palavras* assistimos assombrados a manifestação do fenômeno poético, e temos a oportunidade de lidar com a ocorrência da lírica no exato momento da sua revelação, num espaço-tempo particularmente finito, completo. Itamar Pires Ribeiro, artista pertencente a uma geração que cresceu sob o signo da contestação, da rebeldia e do confronto, herdado de um tempo anterior, inicia aqui uma travessia intelectual real e claramente identificada com a laboriosa lida com a palavra, tijolo artístico primordial da literatura, base primeira da construção poética.

Talvez exatamente porque as ferramentas do real, mesmo cada dia mais velozes, não lhe bastem. Essas coisas-não-palavras, que deveriam correr por nós, para que pudéssemos tocar a vida num ritmo menos maquinal, e não o contrário. Talvez porque o capital especulativo, nossa mais nova musa ressignificada, alavanca do progresso, “que transita pelas infovias ao redor do mundo à velocidade da luz como nuvem de gafanhotos vorazes, tem muita pressa”³².

E para que a poesia - e as palavras - faça com que essa pressa, esse fôlego, essa urgência, devolvam o humano ao processo, ao contexto, para que se torne novamente central, relevante, e não recurso explorado, objeto expelido, resto, sobra, rejeito, talvez por isso mesmo é que se pague esse preço, se persiga esse lucro, fita métrica das coisas do contemporâneo, que catapultou o humano - que se perdeu -, é necessário que este retorne à sua (não) significância, ao seu lugar primeiro, e tudo se restabeleça pela poesia, ilusão primária do poeta.

Itamar Pires Ribeiro, como todo verdadeiro artista, não se enquadra na máquina, que esmaga, segue sua sina com as palavras, resistindo ao mais tirano

³¹ Vide entrevista com o autor, em anexo.

³² LOURENÇO, Edival. Prefácio In *Das Palavras*, 2015.

dos poderes, “não baixa a guarda” (...), “não desce as calças”³³. Segue refratário, estranho, desesperado, esquisito, com sua poesia que grita, na tentativa sisífica de recolocar o humano como a medida das coisas, “com seu ritmo e sua essência”, pois poesia é marco civilizatório: não há uma única “sociedade”, tida como “avançada”, que mereça esse nome e que não tenha produzido poesia, pois “Poesia é essência”, como ressalta Lourenço.

E, depois de cultivar por tanto tempo o mercenário deus mercado, é na busca pela essência perdida que acontece o reencontro com os valores dos quais nos afastamos. De fato, a busca pela poesia é a busca pela verdade, pela vida - ou ao menos pelo reencontro com ela. Essa verdade e essa vida de pouco valor, de busca desenfreada pelo produto mais badalado, pela última novidade tecnológica, pelo ‘ser reconhecido’ por uma sociedade doente como um ente que a ela pertence, quase como um autômato, um escravo da era contemporânea.

E todos sabemos, como nos adverte a famosa frase, atribuída a Krishnamurti, que “Não é sinal de saúde estar bem adaptado a uma sociedade profundamente doente”. A poesia é esse elemento que liberta, que ampara, que protege, que resgata nossa humanidade e que reposiciona a vida novamente como referencial; a poesia, resistindo, entrincheirada, é que nos recoloca em nosso lugar de destaque, palavra por palavra, montanha acima, até o último dos nossos dias.

Em *Das Palavras*, no domínio pleno das suas faculdades intelectuais e com sua lírica afiada, sua técnica apurada e seu fazer poético consciente e contundente, Itamar Pires Ribeiro coloca suas dúvidas e certezas, indagações e indignações, constrói desafios enigmáticos, empareda-nos: “*Cada rosto humano será / uma sílaba sagrada, / Ou será um rosto humano?*” (*As palavras* XXIII, p. 83).

O poeta nos leva a uma longa e densa jornada ao redor - sob, entre, além, sobre, para lá - da palavra, essa entidade “mais forte que o átomo ou a fibra de carbono” (Edival Lourenço). Palavra, elemento entre espaços brancos, vocábulo, verbo, adjetivo, substantivo, impulso, pulso, não-coisa. Palavra, que não é, lugar-tenente da coisa não-palavra, que “têm partos de novas palavras (*As Palavras*, p. 61). Mas, como disse uma amiga em conversa sobre poesia, não serão apenas “sombras as palavras no papel?”

³³ LOURENÇO, Edival, Op. Cit.

O poema, Deus da religião, que nos conta o indizível, que nos joga na cara as verdades sobre a burrice e a estupidez humanas:

“(...) e para que houvesse vida
duas gerações de estrelas
se criaram e morreram.
Se criaram e morreram
não para que houvesse vida,
mas meramente por existirem.” (As palavras - XXV, p. 85).

Das palavras é um livro concebido com a melhor matéria prima existente e possível. Com sua esmerada, precisa escrita, o autor - que de forma ácida nos chama a atenção para o fato de que, “Se um punhado de vapor d’água pode tanto, (...) / considera o que podem os homens e não te iludas” (Água, p. 107) -, acaba por nos conduzir ao mais recôndito do universo da lírica, e nos brinda com o mais doce néctar poético que se pode colher quando da procura pela poesia perfeita, posto que é daqueles que “penetra surdamente no reino das palavras”, onde “estão os poemas que esperam ser escritos”. E eles permanecem lá, paralisados, mas sem desespero, porque “há calma e frescura na superfície”. (DRUMMOND, Op. Cit.)

Enquanto procedemos com a leitura de “Das palavras”, nos deparamos, em muitas passagens, com versos em ritornelos e palavras que se repetem, de maneira insistente, a nos reclamar a atenção: *“Não suponha que as rochas te ouçam / esculpe a estátua, e continuará a ser rocha / acrescida de sonho e trabalho humano, rocha.”*

Aqui, em contraponto à velocidade da vida moderna, à liquidez e à virtualidade da contemporaneidade, a poética ribeiriana surge cerebral e espontânea, musical e lírica, com ritmo sereno e franco, num diálogo afetuoso que se desenvolve entre autor, leitor e poema, num labor artístico metapoético, perceptível em “As palavras XVI” (p. 76):

“(...) Se duendes, fadas,
deuses e demônios,
velhos mitos arcanos
infestam teu poema
arranca-os, arranca-os a faca,
joga fora as velhas tolices e vê:
tuas palavras vêm de onde vem tua semente,...
tua classe e teu tempo (...)”.

Itamar Pires Ribeiro preenche o espaço poético com palavras comedidamente escolhidas, que se traduzem - ou não - no mundo real. Com certeza, iluminado pela lírica que produz as verdadeiras obras artísticas, este livro é tocado pela poética, com seus vazios e silêncios, suas vírgulas, seus pontos, sons, seus questionamentos espontâneos, suas construções maquinadas, suas viagens, seus arranjos: nele, o autor diz a que veio. As rimas não são fáceis, são raras; os versos não estão salientados de modo enfático, mas seguem em constante movimento. É poesia referencial, recondução da pedra-palavra, seja ela atirada no meio do caminho poético, ou rolada exaustivamente até o alto para que, novamente, penetre na alma da montanha, no reino das palavras, porque “as coisas não são as palavras que falam das coisas”, “as coisas são mais obstinadas”, moto contínuo, repetição *ad infinitum*.

Há, em *Das palavras*, a constatação de uma incapacidade ou de uma impossibilidade de as palavras penetrarem ou intervirem no reino das coisas, onde rochas e lírios fluem, independente do homem, independente das palavras: “As coisas matam, / as coisas criam, / as coisas têm partos / de novas palavras”. Essas, as palavras, vão escoar no poema, onde, “já organizadas, interferem no mundo”.³⁴

Neste livro, o autor tece impossibilidades factíveis, de maneira que o tijolo fundamental do poema, a “palavra não-coisa”, falada ou escrita, soa, emudece, ressoa, defronta-se com a “coisa não-palavra”, real, anterior e imóvel, que faz troça da palavra. O poema realiza uma passagem, faz uma interação entre “coisa” e “palavra”, de modo lírico, visual, rítmico, dinâmico, preciso, e religa significados, para assim liberar nossa humanidade perdida, como salientou Edival Lourenço. “Significa” entremeando o campo do simbólico, condição humana fundamental.

Itamar Pires Ribeiro passeia confortavelmente pelo “caminho do excesso”, em busca do “palácio da sabedoria”, ciente de que “a Prudência é uma solteirona rica e feia, cortejada pela Impotência” (BLAKE, *Provérbios do Inferno*), e de que carrega consigo “*todas as falas humanas / todas elas entrelaçadas / um sutil instrumento que nos anuncia*”. (RIBEIRO, P. 68)

Das palavras nos conduz a esse palácio, e sutilmente nos recarrega, com sua lírica, sua verdade, sua dualidade e sua poesia. Sua poesia não é essência sem

³⁴ SOUZA, Salomão. Artigo em *Opção Cultural*, Edição 1989, Jornal *Opção* em 18.ago.2013 - In <https://goo.gl/dWtYKn> - acessado em 12.mai.2016, 14:38.

mistura, plena, perfeita, cuja matriz existe somente no mundo “real” das Ideias³⁵; nem é a que não admite qualquer dúvida³⁶; nem vem de um lugar tal onde a palavra “existe” em um estado de “pureza” divina, ou exige retorno de divindade alguma para seu pleno restabelecimento³⁷; sua essência não precisa ser extraída da percepção para que, assim, se reencontre a imagem “originária” e se restabeleça a “intuição” em seu estado de “pureza” primeira³⁸.

Não. A lírica em *Das Palavras* não se preocupa com a relação homológica entre os nomes e as coisas. Ela se dá no processo, no movimento, e vai onde a angústia criativa determina, onde a construção do verso exige, sem descuidar-se da magia criativa, nem esquecer-se do mundo das coisas, que “têm partos de novas palavras.”

Já, em *A arte de pintar elefantes* (2000), um livro de *poesia menor* que, segundo o autor, integra uma série de quatro obras cuja estrutura é derivada da Fuga³⁹, Itamar Pires Ribeiro, além dos elementos da mitologia clássica, vai buscar nos mitos da cultura pop do Século XX e nas séries de ficção científica os elementos para a construção da sua lírica. É uma obra em que ele trabalha temas em contraponto, articulando conjuntos poéticos “que tendem a formar suítes temáticas”⁴⁰, cada uma delas com relativa independência em relação às outras, onde a “reflexão sobre o amor” é o material lírico básico⁴¹.

Em *Elegia*, o mito é o da representação do tempo fluido como um rio, um fluxo contínuo: são os símbolos do tempo que passa, incessante, infinito, impávido, onde

³⁵ RACHID, Rodolfo J. R. A invenção platônica da dialética, p. 43. In <https://goo.gl/83yPhm>. acessado em 15.mai.2016, 16:01

³⁶ DESCARTES, Discurso do Método, II Parte, ed. cit., p. 18. In “<https://goo.gl/zEmkkP>”; acessado em 18.mai.2016, 16:45

³⁷ CASSIRER, Ernst. A Questão Jean-Jacques Rousseau. p. 55, 1989.

³⁸ BERGSON, Henri - In PAIVA, Rita. Subjetividade e imagem: a literatura como horizonte da filosofia em Henri Bergson. 2005, p. 395.

³⁹ Fuga: composição musical de estilo severo que reúne arte e ciência. É a mais alta expressão da música polifônica. Consiste no desenvolvimento do tema principal (Sujeito), de acordo com certas e determinadas leis, e com a qual tudo mais, direta ou indiretamente, se relaciona. Pelas entradas sucessivas do tema principal, sempre em vozes diferentes, tem-se a impressão de que as vozes procuram fugir e se perseguem umas às outras, vindo daí a origem da palavra (fuga). Principais elementos: Sujeito (tema principal), Resposta (imitação do Sujeito em outro tom), Contra-Sujeito (melodia contrapontada que acompanha sempre o Sujeito e a Resposta) e Stretto (cerrado - elementos simultâneos). - Maria Luisa Priolli, Op. Cit.

⁴⁰ Suíte é um conjunto de danças antigas, no mesmo tom, de caráter diferente, executadas sucessivamente. In PRIOLLI, Maria Luíza de Mattos. Harmonia: da concepção básica à expressão contemporânea - Vols. 1 e 2, p. 87.

⁴¹ Vide entrevista com o autor, em anexo.

prosa e poesia se misturam, algo como o espaço e o tempo, como o Rio Negro adentrando o Rio Solimões ou o oxigênio e o nitrogênio na atmosfera.

Neste livro de poemas de Itamar Pires Ribeiro, o “motivo” inicial, que dá impulso à obra, são as lembranças de momentos vividos ao lado de seu pai, João de Deus Ribeiro, “sem o qual não existiria este livro e nem quem o escreve”, anuncia o autor logo no início. Talvez, aqui, ele o tenha usado em paralelo com o motivo musical, a menor unidade de uma determinada obra musical.

Em música, o motivo, por definição, é a sucessão de um fragmento de notas recorrentes, algo como um pulso, que são utilizadas para construir partes, temas ou uma melodia completa, podendo ser realizado na amplitude de um ou dois compassos, sempre envolvendo melodia e/ou duração rítmica, e também podendo ser harmônico. Segundo Schoenberg, “Qualquer sucessão rítmica de notas pode ser usada como um motivo básico (...)”⁴². Já para Maria Luisa Priolli, o menor elemento da estrutura musical é a figura, sendo o motivo constituído por duas ou mais figuras.⁴³ Alguns autores o denominam inciso e não motivo.⁴⁴

O motivo pode reaparecer ao longo da obra em sua fórmula primeira, em transposições variadas, ou mesmo modificado. Ele é denominado “leitmotif” quando é associado a uma pessoa, lugar ou ideia. E em *Elegia*, notamos essa referência, seja diretamente, seja em memórias fragmentadas, como no primeiro poema:

O fulgor de teus olhos
para sempre perdido
e assim tua voz, que, às vezes,
era substituída por um assobio
que insinuava chorinhos
e antigos sambas do carnaval do Rio. [p. 241]

E, mais adiante, trabalha os pares, os contrários, a tese, a antítese, a negação, a afirmação, que se repetem no decurso, insistente, metalinguagem:

(...) e nenhuma possibilidade de reencontro
mas eu sempre te encontro
quando um lamento de chorinho
chega por acaso numa onda de rádio (...) [p. 251]

⁴² SCHOENBERG, Arnold. Fundamentos da composição musical, p. 36, 1990.

⁴³ PRIOLLI, Maria Luíza de Mattos. Op. Cit.

⁴⁴ FIUSA, Virgínia Salgado. Pontos de Teoria Musical, p. 43.

(...) o fulgor embaciado de teus olhos
quando te internavas de cansaço e doença
dores que vinham dos ossos (...) [p. 258]

(...) já nada és,
exceto o que sinto
e a tinta que o papel traga e a tinge
em negras sequências
de formas que se enlaçam
em palavras que a noite enorme traga (...) [p. 262]

Seu motivo - ou *leitmotif* - segue em detalhes de lembranças, “na memória de noites e noites / junto ao rádio / sintonizando, entre a estática, / as ondas de estática”, [p. 242] rememorando um pai que morreu “muito cedo, / vinte quatro anos atrás”, e que retornou “à terra vermelha, / em um terno todo branco e novo”. [p. 260]

Em sua obra, Itamar Pires Ribeiro engendra um tempo “farto de paradoxos”⁴⁵, onde a “palavra não-coisa”, a palavra, ferramenta primeira do poema, a palavra que soa e que ressoa, a palavra dita ou escrita, se depara com a realidade da “coisa não-palavra”, que existia antes da palavra e que em sua dura imobilidade desdenha da palavra. Autor e obra, frutos de uma contemporaneidade de transgressão, de rebeldia, com ou sem causa, condizem com seu tempo, com essa corrida dos dias atuais, sem nenhuma consequência, sem qualquer certeza.

Tempos mais rápidos, de ferramentas velozes, mas que não correm por nós, ao contrário, nos obriga a viver num ritmo inumano. Época do capital que transita, turbinado, nas infovias ao redor do mundo, à velocidade da luz. Como nuvens de gafanhotos vorazes, temos muita pressa em devorar esse mundo. Ele nos entranha, estamos contaminados por ele. Corremos em conformidade com a pressa que o dinheiro nos cobra, sem nenhuma esperança de alcançá-lo. Tempo do Deus mercenário, banal, em que uma vida vale menos que um par de tênis: de modo avesso, somos todos serviçais do capital.

Somos uma espécie a serviço do capital e vivemos tempos de relações frágeis, transitórias, inseguras: "Constata-se claramente que a precariedade está hoje por toda a parte" e que essas relações instáveis, verdadeiras estruturas sem osso, reforçam o imobilismo social e "contribuem para a manutenção da ordem

⁴⁵ LOURENÇO, Edival. Op. Cit.

simbólica que é a condição do funcionamento da ordem econômica.”²⁸. Bauman acrescenta que, “na falta de segurança de longo prazo, a ‘satisfação instantânea’ parece uma estratégia razoável.”⁴⁶

Tempo de turbilhões, de valores embaralhados, tempo de excessos, de exploração à exaustão, em que o lucro é a medida de todas as coisas, e o 'humano' perdeu sua relevância, a poesia está relegada a iniciados, a esquisitos, a refratários, a anacrônicos.

O poema não se enquadra no contexto da máquina que esmaga. Poesia é forma de resistência, “jeito de não descer as calças”; poesia é grito que insiste em nos colocar como a medida das coisas. A poesia quer o homem no centro, digno, integral, com seu ritmo e sua essência. O poeta, e sua poesia, pela observação sensível das coisas e dos fatos a cada instante, cria o mundo.

O poema é marco de uma época, de qualquer época, é registro de civilização. Não há civilização sem poesia. Neste contexto, a poesia quer recolocar a vida como referencial e o ser humano como medida de todas as coisas.

Em 'As palavras' (Poemas reunidos, p. 61), o autor coloca suas indignações (ou as do poema) no centro, e a “palavra”, este ente misterioso, tênue, “mais forte que o átomo e que a fibra de carbono”, está lá, a desafiar as “coisas”⁴⁷. A palavra-verbo, semente, impulso, *start* do entendimento. As coisas antecedem as palavras. A palavra não é a coisa: identifica-a. A coisa não é a palavra: muito antes, já estava lá.

O poema quer realizar essa travessia “coisa-palavra” com sua oralidade, sua visualidade, pela interação da “coisa” com a “palavra”, de modo lírico, exato. Quer resgatar nossa humanidade perdida. Na criação, resultante da imaginação, o poeta gera sentidos, significados. E dar significados é entrar no campo do simbólico. E simbolizar é parte da condição humana.

Para Pitta (2005, p. 15), em seu estudo sobre Durand, o imaginário “pode ser considerado a essência do espírito, à medida que o ato de criação (tanto artístico, como o de tornar algo significativo), é o impulso oriundo do ser (individual ou coletivo) completo (corpo, alma, sentimentos, sensibilidade, emoções...), é a raiz de tudo aquilo que, para o homem, existe.”

O imaginário como “essência do espírito”, elemento mais central, argumento principal, característica mais importante do espírito, que rege o ato de criação por

⁴⁶ LOURENÇO, Edival. Op. Cit.

⁴⁷ LOURENÇO, Edival. Op. Cit..

ser “o impulso oriundo do ser completo, [...] raiz de tudo que existe”; “Essência” e “Espírito” - que são sinônimos - indicando depuração do que já é supremo, divino, imaterial⁴⁸. O que se imagina não se confunde com o que se realiza, dado que a natureza das coisas não depende daquilo que na linguagem elas referenciam.

Nos cabe ainda, por precisão axiológica, distinguir “imaginado” de “rememorado”, como bem aponta Sartre, em seu método fenomenológico. Durand afirma que Sartre, ao preconizar esse método, propõe que se evite “coisificar” a imagem:

A primeira característica da imagem que a descrição fenomenológica revela é que ela é uma consciência e, portanto, como qualquer consciência, é antes de mais nada transcendente. A segunda [...] é que o objeto imaginado é dado imediatamente no que é, enquanto o saber perspectivo se forma lentamente por aproximações sucessivas. [...] uma terceira característica: a consciência imaginante *concebe o seu objeto como um nada*; o não-ser seria categoria da imagem, o que explica a última característica, ou seja, a sua espontaneidade [...]. (DURAND, 2012, p. 23)

Deduz-se daí que a imagem fenomenológica de Sartre é consciência transcendente que se dá de imediato, e, “não sendo”, configura-se espontânea. Estaria ela, então, intrinsecamente ligada ao labor intelectual e ao fazer artístico, sendo corresponsável pela criação poética, pelo Belo em arte, pois que não se confunde com o “saber perceptivo”, que se constitui “lentamente por aproximações sucessivas”⁴⁹.

Ao analisarmos estruturalmente o poema com as ferramentas da poética, deparamo-nos com algumas questões importantes, tanto no nível fônico, do verso, quanto no semântico, das figuras. Percebemos nestes dois níveis uma quebra persistente, um desvio constante dos caminhos comuns da linguagem cotidiana. E, pelos inúmeros exemplos de poemas em prosa da literatura mundial, podemos afirmar que o Belo artístico pode, sim, ser resultado somente de recursos semânticos.

Já entre aqueles que só utilizam recursos sonoros da linguagem, “poemas fônicos”, não temos reconhecida nenhuma obra literária dita fundamental. Isso já nos possibilita dizer que a mera versificação não garante qualidade criativa ao poema.

⁴⁸ DURAND, Gilbert. 2012.

⁴⁹ DURAND, Gilbert. Op. Cit.

Talvez por isso, grandes criadores ao longo da história tenham utilizado como ferramenta a poesia conhecida como “fono-semântica”, ou poesia integral”⁵⁰. Neste estilo, ou modo, os poetas que merecem esse nome têm munido a humanidade de obras de rara beleza, manuseando as palavras, rearranjando-as com sabedoria, dosando-as de maneira exata e com muito de transpiração e suor laboral na criação, além da inspiração e do talento necessários. Este parece ser o caso de Itamar Pires Ribeiro em dois de seus livros de poemas, que passaremos a partir de agora a estudar de modo mais direto e incisivo.

Diferentemente da prosa, o verso apresenta características de reforço, de repetição, de acentuação, como salienta LEONEL, citando Cohen: “Todo verso é ‘versus’, ou seja, retorno⁵¹. Por oposição à prosa (*prorsus*), que avança linearmente, o verso volta sempre sobre si mesmo.” Esse “retorno” é claramente perceptível nos 43 poemas da primeira parte do livro *Das palavras*, onde fragmentos do primeiro poema são dissecados, retrabalhados, ressignificados ao longos do poemas seguintes, onde as palavras e as coisas nelas representadas vão se revezando, se negando, às vezes dançando, às vezes duelando ao longo do desenvolvimento da obra. Negam-se, dançam, duelam, apresentam-se nuas: sons e imagens. Na verdade, palavras, signos, imagens, poema, arte: não coisas.

De acordo com José Fernandes (2012), seria uma impossibilidade conceitual tentar-se implementar uma dissociação entre Poesia e imagem, posto que, para se transformar linguagem em arte, com a intenção ou o propósito de se atingir “o belo estético”, é necessária a realização de “transformações que a elevem de um nível meramente físico para uma dimensão metafísica, em que as palavras ressurgam semanticamente recriadas” (p.53). O criador expande, amplifica, alarga a semântica do discurso poético com o uso da imagem, e endereça o vocabulário para além da essência do revelado, transformando-o em linguagem lírica.

Para que se entenda a relação entre as palavras e as coisas em *Das palavras* e em *A arte de pintar elefantes*, deve-se perceber, antes de mais nada, a distribuição das imagens nos poemas e como elas se comportam, como se movimentam, como se projetam no espaço poético. Sendo assim, estudaremos a poesia ribeiriana embasados nas assertivas e conceitos elaborados pelos teóricos escolhidos segundo a temática em tela.

⁵⁰ LEONEL, Maria Célia M. Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra, p. 43, 2000.

⁵¹ LEONEL, Maria Célia M. Op. Cit.

Para Alfredo Bosi (2000, p.19), a imagem age como “um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós”. A imagem evoca os sentidos, os reúne, para que o fenômeno da imaginação se manifeste, impondo sua “presença” ao pensamento, tirando da razão o controle absoluto. E esse fenômeno de concentração potencializa a criação, que produz ambiguidades, enigmas, metáforas. A imagem poética captada pelo leitor é transmutada em uma imagem própria, enquanto ele elabora a cena, a paisagem, as personagens, etc., em consonância com os modos e preceitos de que o autor se serve em seu labor artístico.

Já a função principal da imagem, segundo Octávio Paz, é “transmutar o homem e convertê-lo, por sua vez, em imagem”, e acrescenta ainda, reforçando seu aforismo, que “toda imagem aproxima ou acopla realidades opostas, indiferentes ou afastadas entre si [...]” (2012). É uma nova realidade resultante da fusão de dois mundos. Em outras palavras: a relação do homem com a imagem é de morte e renascimento, desconstrução e reconstrução, dissipação e transformação, dando origem a algo novo. Desse movimento, infere-se que a “realidade” da imagem poética não tem paridade ou semelhança com a “verdade”, posto que “o poema não diz o que é, mas o que poderia ser” (Paz, 2012). Vale dizer: as “palavras” e as “coisas” não coabitam no mesmo plano dimensional.

Ao seu modo, Suzanne Langer, em *Sentimento e forma* (2006), ao tratar da relação entre a obra artística e o real, também fala de um “desligamento da realidade”, onde o produto resultante é uma “outridade”, algo distinto, com “uma certa aura de ilusão”. Surge o que seria uma “imagem pura”, algo próprio da obra artística verdadeira, um “indicativo da própria natureza da arte”, que aparece “dissociada de seu ambiente mundano”. Esse distanciamento, essa alteridade da obra de arte seria, então, resultado da relação entre as palavras e as coisas, a imagem e o real, a figura e o objeto, o imaginado e o existente.

Sobre a relação entre palavra e coisa, imagem e ser, ou seja, da união dos impossíveis que se intenta nas artes, e na poesia, em especial, recorreremos novamente a José Fernandes, quando este diz:

As imagens têm sua própria lógica e seu próprio universo, porque os seres poéticos se caracterizam como seres de linguagem. Isso não impede, entretanto, que, em sua essência, sejam elas a mais perfeita expressão do estar do homem no mundo. Mesmo que a verdade do poema pareça um

disparate, revela unicamente o desvario da existência. Por mais disparatadas que sejam as imagens e por mais inaudível que seja o seu silêncio, trazem elas um sentido [...] O sentido profundo das imagens é o desvelamento da existência. Se o poeta teima em unir os impossíveis, esta teimosia representa a teimosia do existir, porque a maioria dos homens vivem teimosos. O absurdo da existência é o absurdo das imagens [...] o sentido da imagem, pelo menos na poesia moderna, é a existência. (FERNANDES, 1987, p. 63)

As imagens que permeiam o “ser poético” na obra poética de Itamar Pires Ribeiro como “seres de linguagem”, assenhoram-se das relações de reconhecimento, de valor, de (re)significação; apossam-se das representações mentais do leitor e o arremessam ao saboroso exercício da fruição, retirando-o da sua ilusória segurança, catapultando-o ao escorregadio universo da criação artística, onde as imagens, em seu sentido mais profundo, o conduzem ao “desvelamento da existência” (Op. Cit. p. 63). Seguem, então, o poeta e sua obra, com a “teimosia do existir”, ao invés de viver teimosamente, como a maioria dos homens. Assim, a “existência” e as “imagens” seguem sua relação absurda, estas sendo o sentido daquela, “pelo menos na poesia moderna” (Op. Cit. p. 63).

Em *As Estruturas Antropológicas do Imaginário* (2012), Gilbert Durand trabalha a relação entre os conceitos de imagem e símbolo, a desvalorização que sofre a imagem na perspectiva ontológica, e as funções da imaginação, na psicológica, fato que se deveu ao florescimento, principalmente em relação ao cartesianismo, e especialmente na França, de ideias que afirmavam ser a imaginação “fomentadora de erros e falsidades”, “pecado contra o espírito” e “infância da consciência”. Para estes, a imaginação não passa de uma redução daquela “franja aquém do limiar da sensação que se chama imagem remanescente ou consecutiva” - associativismo - (Op. Cit. p. 21).

Serão estes os teóricos que nos auxiliarão na trajetória de entender, ou apreender um pouco mais, a obra poética de Itamar Pires Ribeiro.

Durand segue citando Sartre, afirmando ser ele possuidor de mérito incontestável em estudar os mecanismos da imaginação, e que estes são distintos do comportamento “perceptivo ou mnésico” da mente, mesmo com ressalvas em relação à sua postura contraditória por tentar realizar “o estudo do fenômeno da imaginação sem se dignar a consultar o patrimônio imaginário da humanidade que a poesia e a morfologia das realidades constituem”.

A “fenomenologia psicológica” proposta por Sartre, citado por Durand, e supostamente tida por ele como única detentora do segredo investigatório capaz de confirmar determinadas características da imagem, ao afirmar que esta “é uma realidade psíquica indubitável” que, porém, só pode ser “atingida por uma ‘indução’”, em consequência do exame dos fatos, exclusivamente por meio de uma “experiência privilegiada”, própria da “fenomenologia”⁵², contribuiu bastante para esgarçar ainda mais a função da imagem mental como evocação simbólica de uma realidade ausente, em confrontação com os signos da linguagem⁵³, por serem estes arbitrários.

Na imaginação, diferentemente, a imagem carrega um sentido “que não deve ser procurado fora da significação imaginária”. Em outras palavras, “O sentido figurado é o único significativo”, e que “o *analogon* que a imagem constitui não é nunca um signo arbitrariamente escolhido, posto que é “sempre intrinsecamente motivado”, ou seja, “é sempre um símbolo” (DURAND, p. 29).

O professor universitário e pensador francês, um dos teóricos escolhidos para este trabalho, partindo dessas premissas, segue sua digressão apontando para o fato de que a imaginação, longe de ser um produto do *recalcamento*, “é, pelo contrário, origem de uma libertação (*défoulement*)”, e que as imagens permitem uma compreensão mais justa do caminho poético percorrido pelo artista, no nosso caso, Itamar Pires Ribeiro, ao longo de sua lírica.

Os apontamentos de Durand nos permitem conhecer e compreender melhor as escolhas imagéticas que o poeta apresenta, e trazem importantes contribuições para o processo investigativo desses elementos no poema. Como ele mesmo salienta, “as imagens não valem pelas raízes libidinosas que escondem, mas pelas flores poéticas e místicas que revelam.” (DURAND, 2012, p. 39).

Durand, em resumo, ressalta que as *motivações* propostas para a compreensão das *estruturas* do simbolismo, sejam psicológicas ou sociológicas, pecam por uma *estreiteza metafísica*, qual seja a de querer reduzir o “processo motivador” a fatores exteriores à consciência, outra por exclusivizar as pulsões ou ainda o *recalcamento*, e que, por isso, será necessário “enveredar resolutamente pela via da antropologia” em seu sentido contemporâneo, rejeitando qualquer tipo de “*ontologia psicológica*“, o que só viria a se constituir como um “espiritualismo

⁵² DURAND, Gilbert. Op. Cit., p. 24.

⁵³ DURAND, Gilbert. Op. Cit., p. 24.

camuflado”, ou ainda alguma forma de “*ontologia culturalista*”, artimanhas que não passariam de mero “intelectualismo semiológico.”⁵⁴

Vale dizer, enfim, percorrer o “*trajeto antropológico, ou seja, a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social*” (grifo meu), o que faz com que a análise evite a celeuma sobre uma “anterioridade ontológica”, uma vez que postula ser a “*gênese recíproca*”, isto é, vai “do gesto pulsional ao meio material e social e vice-versa” (grifo meu). (p. 40/41).

A fim de evitar a “extrema confusão” em torno da “rica terminologia do imaginário”, Durand propõe “precisar o vocabulário”, salientando que serão deixados de lado tudo o que diga respeito apenas à semiologia pura, e que a palavra “signo” será sempre utilizada em sentido amplo, sem nunca lhe atribuir um sentido exato de “algoritmo arbitrário”, de “sinal contingente de um significado”. Adverte ainda que o termo “emblema” não passa de um “signo”; que a “alegoria” tem apenas “valor convencional e acadêmico” (segundo Hegel, ela é um “*símbolo arrefecido*”); e que, finalmente, em contrapartida, tomará emprestado de Sartre, Burloud e Revault d'Allonnes o termo genérico “esquema” (*schème*) - por sua vez, tomado da terminologia kantiana -, que vem a ser “uma generalização dinâmica e afetiva da imagem”, constituinte da “factividade” e da “não-substantividade geral” do imaginário⁵⁵.

Segue Durand afirmando que, para Piaget, que parte de Silberer, o esquema é um “símbolo funcional” (em Bachelard, “símbolo motor”), que promove a união entre os “gestos inconscientes da sensório-motricidade”, ou entre as “dominantes reflexas” e as “representações”, ao contrário do que afirma Kant, para quem o esquema é “uma junção entre a imagem e o conceito”. Durand conclui este desvio momentâneo asseverando que os esquemas “formam o esqueleto dinâmico, o esboço funcional da imaginação”, e que a atividade simbolizadora de que o Homem é dotado lhe faculta sua capacidade de criação artística, que trabalha os símbolos e as imagens recorrentes como projeções dos arquétipos, vasculhando o mais profundo do inconsciente coletivo. (p. 60).

⁵⁴ DURAND, Gilbert. Op. Cit., p. 40.

⁵⁵ DURAND, Gilbert. Op. Cit., p. 60.

Em seguida, Durand precisa a diferenciação entre os “gestos reflexológicos” e os “esquemas”, afirmando ser estes últimos “trajetos encarnados em representações concretas precisas”, e não “apenas engramas teóricos”, e exemplifica:

ao gesto postural correspondem dois esquemas: o da verticalização ascendente e o da divisão quer visual quer manual; ao gesto do engolimento corresponde o esquema da descida e o acocoramento na intimidade. Como diz Sartre, o esquema aparece como o "presentificador" dos gestos e das pulsões inconscientes. (Op. Cit., p. 60)

Em sua argumentação, Durand afirma que, diferenciados em esquemas, e em contato com o ambiente natural e social, os gestos irão determinar os grandes arquétipos, segundo a definição junguiana. Estes, reflexivamente, substantificam os esquemas, e são revertidos em sinônimos de "origem primordial", de "engrama", de "imagem original", de "protótipo", noção que Jung toma emprestado de Jakob Burckhardt, onde fica evidenciado o caráter de “trajeto antropológico” dos arquétipos:

A imagem primordial deve incontestavelmente estar em relação com certos processos perceptíveis da natureza que se reproduzem sem cessar e são sempre ativos, mas por outro lado é igualmente indubitável que ela diz respeito também a certas condições interiores da vida do espírito e da vida em geral (Op. Cit., p. 60).

O arquétipo, como um ente interposto entre “os esquemas subjetivos e as imagens fornecidas pelo ambiente perceptivo”, seria, numa definição kantiana, “como o número da linguagem que a intuição percebe”. Para Durand, mesmo com Jung insistindo no “caráter coletivo e inato das imagens primordiais”, o que para ele seria mera “metafísica das origens” ou crença em “sedimentos mnésicos”, a sua definição de que os arquétipos, como substantivos simbólicos, são “O estádio preliminar, a zona matricial da idéia”, é uma “observação capital”, o que vale dizer que a idéia não tem “a primazia sobre a imagem”, não sendo na verdade mais que “o comprometimento pragmático do arquétipo imaginário num contexto histórico e epistemológico dado” (Op. Cit., p. 61).

Para desenvolver seu estudo antropológico sobre o simbolismo, inspirado nos estudos da reflexologia e do desenvolvimento tecnológico de Leroi Gourhan, e da sociologia, com Piganiol e Dumezil, Durand define sua linha de investigação,

agrupando as imagens em dois grandes regimes: o diurno (heróico ou esquizomórfico) e o noturno (sintético ou místico), além de fazer referências à “tripartição reflexológica”, heróica, mística e sintética - que a psicanálise clássica reduz a uma bipartição -, aos arquétipos da psicanálise junguiana, ao surrealismo e à fenomenologia bachelardiana:

O Regime Diurno tem a ver com a dominante postural, a tecnologia das armas, a sociologia do soberano mago e guerreiro, os rituais da elevação e da purificação; o Regime Noturno subdivide-se nas dominantes digestiva e cíclica, a primeira subsumindo as técnicas do continente e do hábitat, os valores alimentares e digestivos, a sociologia matriarcal e alimentadora, a segunda agrupando as técnicas do ciclo, do calendário agrícola e da indústria têxtil, os símbolos naturais ou artificiais do retorno, os meios e os dramas astrobiológicos. (DURAND, 2012, p. 58)

O progresso deste estudo, observa Durand, só se tornou viável por ter ele tratado a imaginação sob o ponto de vista de uma concepção simbólica que postula o semantismo das imagens. Dito de outro modo: só foi possível pelo “fato de elas não serem signos, mas sim conterem, materialmente, de algum modo, o seu sentido” (Op. Cit., p. 59).

No desenvolvimento de sua tese, Durand afirma ser o Regime Diurno “antitético”, já que, nele, os símbolos e as imagens apresentam aspectos de oposição: água calma, clara, *versus* água violenta, escura; terra “mole” (gleba) *versus* rocha “dura”; ascensão (valorização espiritual, elevação psíquica) *versus* queda (morte, vertigem); etc.:

Semanticamente falando, pode-se dizer que não há luz sem trevas enquanto o inverso não é verdadeiro: a noite tem uma existência simbólica autônoma. O *Regime diurno* da imagem define-se, portanto, de uma maneira geral, como o regime da antítese. (DURAND, 2012, p. 67)

Diferentemente, o Regime Noturno está “constantemente sob o signo da conversão e do eufemismo”, e lá estão presentes o escuro, *o medo, o destino, a morte, o dragão, a ilha*:

[...] O primeiro grupo de símbolos que vamos estudar é constituído por uma pura e simples inversão do valor afetivo atribuído às faces do tempo. O processo de eufemização esboçado já ao nível de uma representação do destino e da morte, que, no entanto, não tinha ilusões, vai-se acentuando

para chegar a uma verdadeira prática da *antífrase* por inversão radical do sentido afetivo das imagens. O segundo grupo vai ser *axializado* em torno da procura e da descoberta de um fator de constância no próprio seio da fluidez temporal e esforça-se por *sintetizar* as aspirações da transcendência ao além e as intuições imanentes do devir. (DURAND, 2012, p.198)

Em outras palavras, no regime noturno as ideias desagradáveis são substituídas por expressões mais suaves, havendo ainda inversão do sentido afetivo das imagens, em torno da procura de uma constante temporal.

II POESIA E IMAGEM EM ITAMAR PIRES RIBEIRO

Dissociar Poesia e imagem é tarefa das mais inglórias: é impossível. A linguagem para se transformar em arte, segundo José Fernandes (2012, p. 53), “*necessita passar por transformações que a elevem de um nível meramente físico para uma dimensão metafísica, em que as palavras ressurgam semanticamente recriadas, a fim de produzir o belo estético*”.

Fruir a poética é, ao mesmo tempo, um desafio intelectual e um deleite estético. E é assim que percebemos a obra de Itamar Pires Ribeiro. Para Valdivino Braz, a obra poética ribeiriana não se oferece de fácil leitura, posto que é marcada, sobretudo, pela profundidade, pela linguagem engendrada, que nos custa adentrar: é ato que nos exige um preço.

Ao iniciarmos a análise dos poemas selecionados nos livros *Das palavras e A arte de pintar elefantes*, iremos identificar imagens, intenções, relações, provocações, analogias. Em *Das palavras*, a matéria prima da poética é construída em um discurso metapoético, onde a palavra, elemento primeiro do poema, questiona a si mesma e ao seu referente, a coisa. Ela pode ser entendida como um processo dinâmico, às vezes narrativo, noutras versificação livre, com movimentos rápidos contrapondo-se a ritmos mais cadenciados.

É um poema constituído por seis núcleos, que apresentam a construção de um discurso, digamos, progressivo e incitativo. No primeiro, constituído por 5 versos, o poeta introduz um conjunto de *ideias* em que trava um debate imaginário com o leitor, onde as imagens das coisas são desconstruídas, revelando que as palavras no poema são constituídas de material diverso, intangível, imponderável, como vemos em *As Palavras*:

As coisas não são as palavras
que falam das coisas.
Por mais extensa e exata,
por mais sensata seja a fala,
as coisas não são palavras.

As coisas, como elas são dadas no mundo, diferentemente do discurso poético, “matéria objetivada”, estão postas, *não são palavras*. O rio não é um *Cão*

sem plumas, ou um objeto que se confunde com o poema “por meio de semelhança, simetria e contrastes” [LIMA, 2012, p. 1].

A lente de observação do leitor logo percebe que o discurso ribeiriano é conduzido por um narrador que afirma ao negar, e que nele, o poema, aqui apresentado como texto, deixa no ar o tipo de leitura que o leitor irá realizar, ao referir-se indistintamente ao poema falado, *por mais sensata seja a fala*, ou lido. A intenção é nitidamente *fustigativa*, intenta provocar uma discussão, por mais óbvio que pareça ser a afirmação: “*As coisas não são as palavras que falam das coisas*”.

O autor está claramente alinhado com a ruptura moderna da arte com a representação mimética, e vai além, ao trabalhar sua lírica numa tratativa dialética, onde “coisas” e “palavras” travam um duelo. Uma pintura de um cachimbo nunca será um cachimbo: a poesia é outra coisa.

Nas mãos do criador, o poema adquire um hábito invulgar ao lançar mão da ironia de tornar as palavras como que possuidoras das coisas. Podemos entender além disto que o poema também faz ironia à reação do *homem comum*, que não concebe o uso da imaginação nem por si, nem pelo artista: ele próprio poderia ter dito “isto não é um cachimbo”; e é ainda uma ironia, em si, uma tresloucada viagem, querer que a arte mostre a vida nua e crua, as coisas exatamente como são, como pretende o realismo. Definitivamente, não: a poesia aliena-se de suas acepções usuais, é outra coisa.

Em nosso discurso cotidiano, confundimos as palavras com as coisas das quais elas falam, às quais elas se referem. E em verdade nem temos como afirmar que o que captamos pela via dos sentidos corresponde à realidade última das coisas, já que nossa percepção nunca foi completa ou perfeita. O mundo exterior muito provavelmente não é como achamos que ele exatamente é. Na arte, na pintura, na música, no poema, o discurso poético sabe que *as coisas não são as palavras que falam das coisas*. O poema sempre fala de outra coisa que nunca está ali, presente, é coisa diversa, que por sua vez, está sempre mais além. Assim é o discurso poético em *As palavras*: Às palavras estamos atados: / - namorada, deserto, / escuro, pólvora.

Em sua tela “*La trahison des images*” (1928), René Magritte já nos chamava a atenção para o óbvio de que a pintura de um cachimbo não é um cachimbo. Apesar de, no cotidiano da vida, estarmos atados às coisas por meio das palavras que as “representam”, estas possuem vida própria na poética. Ali é um campo onde elas

reinam absolutas. A elas *estamos atados* pela fruição lírica que nos proporcionam. Só o poema pode reunir *namorada, deserto, escuro e pólvora* em uma mesma construção artística sem que haja realmente nenhum desses elementos em nossa presença, sem que nem uma lógica formal e direta seja necessária, e nós saberemos o porquê de quatro palavras aparentemente desconexas comporem um mesmo poema.

Na criação poética, um oceano de possibilidades ergue-se na mente do artista, que dali extrai palavras-pérolas, combina-as em construções líricas, cerebrais, descortina-as, desvela-as, com analogias entre traços comuns ou distantes:

Palavra: O que emerge e pulsa.
 Palavra: ventre da mulher,
 sexo da mulher e as canções
 do desejo e do prazer,
 que se enlaçam através de palavras,
 sons humanos, unidos, amantes.

A palavra, que descansa no mais profundo do inconsciente, *emerge e pulsa*, mais uma poesia-vida que surge na mente irrequieta do autor, que dá-lhe à luz, como o faz o *ventre da mulher* ao lançar ao mundo um rebento, que vibra, ao surgir para um novo mundo de possibilidades. E logo vai render mais *canções de desejo e de prazer* poético, *que se enlaçam através de palavras, sons humanos, unidos, amantes* que agora são e que assim permanecerão enquanto poema for.

No poema, as palavras aprendem sobre si mesmas e se recriam, metapoesia criativa, a renovar a promessa de felicidade que ele nunca entrega, e nos incita à eterna procura, porque ser sisífico é ser:

As palavras giram iluminadas
 num terror frio, exiladas,
 aprendem que as coisas
 não são as palavras
 que falam das coisas.
 As coisas são mais obstinadas.

Agora, em movimento, *as palavras giram iluminadas*, num carrossel de possibilidades poéticas em que, contraditoriamente, vão cair *exiladas*, em algum lugar *frio* onde reina o *terror*, talvez por se encontrarem confinadas no reino das coisas, que são, e ponto. Lá, aprendem que *as coisas não são as palavras que falam das coisas*, que sua volatilidade se debate com a concretude das últimas; que estas, as coisas, *são* bem *mais obstinadas* e não se abalam por sofrer uma ação qualquer, mas que com isso provocam reação das palavras, que são tudo, menos massa inerte. E elas, as palavras, na poética, respondem:

O instinto das palavras
despe o destino das coisas
a elas atadas, a elas
circunscritas e sonhadas.

Provocadas, as palavras partem para o contra ataque e liberam seus instintos mais primitivos, e vão rasgar as vestes das coisas, desnudá-las, dissecá-las diante da criação, e revelar o *destino dessas coisas*, que anseiam por realidade, mas o que são mesmo é “coisa”. Essas seguem *atadas, circunscritas* às palavras, que as pastoreiam em seu limite significativo, em sua miséria existencial, mero sonho, imaginação da palavra:

As coisas não são palavras,
mais pesadas, compactas
as coisas matam,
as coisas criam,
as coisas têm partos
de novas palavras.

A resposta das coisas não poderia ser mais direta: em repentina mudança do estado, *mais pesadas* e com mais poder de fogo, *compactas*, como abelhas ataçadas, *as coisas matam*, e na morte, promovem o renascimento. Então, *as coisas criam*, exibem suas habilidades divinas e, como num xeque-mate, *têm partos de novas palavras*.

Novamente temos uma imagem que realiza a fusão de dois mundos em contínuo movimento, que nunca se tocam, mas que se completam. Suzanne Langer,

em seus estudos sobre Sentimento e Forma, nos dá uma ideia da dinâmica envolvida nessa relação dialética entre *as palavras* e *as coisas*:

Aquilo que chamamos de movimento na arte não é necessariamente mudança de lugar, mas é a mudança tornada perceptível, isto é, imaginável, de alguma maneira. Qualquer coisa que simbolize a mudança de modo que a nós nos pareça estar observando-a, é o que os artistas, com mais intuição do que convenção, chamam elemento “dinâmico” (LANGER, 1980, p. 70).

É importante observarmos a ligação, como observa Durand, entre o sentido e a experiência sensível promovida pelo imaginário, que demonstra-se fundamental para que a crítica literária possa realizar-se de forma plena. E em *Das palavras e em A arte de pintar elefantes*, a riqueza do uso de estruturas que nos enviam ao signo linguístico, onde as imagens e as relações estabelecidas entre estas e as estruturas figurativas do imaginário, tendo em conta os sentidos que constroem, revelam-se essenciais na anunciação do ato artístico. Tendo estas preocupações como norte, seguiremos lançando olhares curiosos sobre a poética ribeiriana, na esperança de sorver o quinhão que nos cabe de sua criação.

II.1 DECIFRAÇÃO OU ANIQUILAMENTO

No poema “As palavras XIX”, um dos que foram desenvolvidos a partir do primeiro desta série, o eu poético nos apresenta palavras *dúbias*, voltadas para *elas mesmas*, que dançam uma *valsa escura sobre uma música mínima que entoam*, sem querer dizer *nada* além do que realmente querem dizer. Ou não:

Palavras, essas dúbias atrizes,
apaixonadas por elas mesmas,
nos conduzem em sua valsa escura
sobre a música mínima que entoam.
“Palavras, palavras, palavras”,
disseram, querendo dizer: nada.

Palavras densas, soturnas (*dúbias, escura, mínima, nada*) ligadas por paisagens sombrias, voltadas para si mesmas, próximas a um estado depressivo, numa “valorização negativa”, de angústia, de medo, de solidão, de revolta, de dor, de ausência, de pecado, de julgamento. Algo muito próximo do que Durand (2012)

afirma ao falar sobre o “símbolo de um terror fundamental do risco natural, acompanhado de um sentimento de culpabilidade”, em que “a aproximação da hora crepuscular sempre pôs a alma humana nessa situação moral” (2012, p. 91).

O escuro, situação particular onde não há luz suficiente, ou mesmo onde reina a ausência total dela, associa-se simbolicamente ao que é sombrio, misterioso, tenebroso, vil, desditoso (Priberam), símbolos que apresentam significados como o evanescimento, a indistinção, a privação de toda e qualquer qualidade positivada; que nos levam ao regime noturno da imagem proposto por Durand, quando este aborda a questão da necessidade de, retomando Platão, se descer novamente à caverna, tomando em consideração “o ato da nossa condição mortal”, fazendo “bom uso do tempo”, em um período longo o “tanto quanto pudermos”. (2012, p. 193)

O nada, sema que remete ao vazio, à falta, ausência de luz - no escuro não se vê nada -, coisa nenhuma, momento anterior à criação; não existência, negação, pouca coisa, não. Simboliza ainda o recolhimento, o fim do dia, a voltar ao indeterminado, lugar de monstros aterrorizantes; imagem que se liberta no sonho para ressignificar-se, ressurgir nas cinzas da madrugada, e tornar-se algo ao raiar da aurora. É quando apresenta seu duplo, o das trevas, onde “uma 'imagem mais escura' [...] emerge 'subitamente na serenidade das fantasias ascensionais, formando um verdadeiro contraponto tenebroso e provocando um choque emotivo.” (2012, p. 91). Para auxiliar na elucidação desse ponto, Durand acrescenta que

a consciência imaginante “concebe o seu objeto como um nada”; o “não-ser seria a categoria da imagem, o que explica a sua última característica, ou seja, a sua espontaneidade”; a imaginação bebe o obstáculo que a opacidade do real percebido constitui, e a vacuidade total da consciência corresponde a uma total espontaneidade. É assim a uma espécie de nirvana intelectual que chega a análise do imaginário [...].” (2012, p. 23)

O “nirvana”, termo vindo do sânscrito, que significa o supremo apaziguamento, a extinção do Eu no Ser, segundo Chevalier & Gheerbrant (2012), é o estado da mais perfeita beatitude no budismo, objetivo supremo, mas também pode significar a inércia, a apatia, o aniquilamento, o “nada”. Daí, temos aquele ladeando este, positivando-o. Então, as *palavras* seguem dançando sua valsa escura ao som de uma música mínima, *apaixonadas por elas mesmas*, chamando por si mesmas, *querendo dizer: nada*, o “não-ser” como “categoria da imagem”,

momento onde a imaginação absorve “a opacidade do real” e constitui a “vacuidade total da consciência”, e alcançando a “total espontaneidade”. É a armadilha final do poema a nos exigir a decifração ou o aniquilamento, tudo ou nada.

Durand alegoriza ainda o escuro, as trevas, a partir da caverna de Platão, para realçar que, “*a consciência deve antes de tudo fazer um esforço para exorcizar e inverter as trevas, o ruído e os malefícios que parecem ser os atributos primordiais da caverna.*” (p. 241)

O escuro, as trevas, o nada, ligam-se também à cegueira, à caducidade, à obsolescência, à perda de parte da razão e da inteligência (DURAND, 2012, p.91). Percebemos que o “nada” tem seu sentido alterado semanticamente, resultando na representação do inconsciente pela imaginação e na reversão do sentido inicial de forma tenebrosa, vazia, escura, passando a ter valor inverso aos “ruídos” e “malefícios” das trevas, “atributos primordiais da caverna”. Durand afirma também que, no escuro, no vazio, no nada, segundo o Regime Diurno da Imagem, o que prevalece é a loucura:

Sem nos iludir sobre a ambivalência da pessoa grotesca do velho rei, ainda muito próximo da majestade e do poderio, é no entanto a caducidade, a cegueira, a insignificância, ou mesmo a loucura, que prevalece aqui e que, aos olhos do Regime Diurno da Imagem, colore o inconsciente de um matiz degradado, assimila-o a uma consciência decaída. Decaída como o Rei Lear, que perdeu o poder porque perdeu a razão. (2012, p. 94).

No poema de Itamar Pires Ribeiro, as palavras - dúbias atrizes apaixonadas por si mesmas, valsa escura sobre música mínima - dizem, sem querer dizer, nada: a louca dança das palavras.

II.2 A POESIA E A ILUSÃO DA EXISTÊNCIA

Em As palavras XXV, também um desenvolvimento do primeiro, disposto em quatro partes, a negação está posta logo no início, para que o leitor, chamado ao duelo, posicione-se de pronto. Para isso, ele invoca até mesmo o auxílio das estrelas, que em defesa de sua cruzada o corroboram:

Não houve a palavra sol
 para depois o sol brilhar.
 Não houve o livro anterior a tudo.
 Não houve o desejo de vida
 antes de haver vida,
 e para que houvesse vida
 duas gerações de estrelas
 se criaram e morreram. (RIBEIRO, 2015, p. 85.)

A ilusão da existência da palavra anterior ao seu referente, posta como afirmação contundente, provocativa, é o mote da trama poética que promete se desenrolar ao longo do poema. Sobre isso, trazemos Saussure, que afirma ser “a unidade linguística [...] constituída da união de dois termos”, que serão reunidos “em nosso cérebro, por um vínculo de associação” (SAUSSURE, p. 79). Esse signo linguístico se dá como resultado da junção entre “um conceito e uma imagem acústica” (ou “impressão psíquica desse som”), configurando uma “imagem sensorial”. Em outras palavras, *significado* e *significante*, respectivamente (SAUSSURE, p. 81).

Esta colocado já nos primeiros versos o conflito entre o Princípio da Arbitrariedade do Signo e a qualidade do significante de ‘ser *imotivado*’: *Não houve a palavra sol / para depois o sol brilhar*. A palavra *sol* tem diversas formas de representação, mesmo dentro de uma mesma língua, o que demonstra que o conceito ao qual ela se liga, por exemplo, na língua portuguesa não se aplica a outros códigos linguísticos. O sol brilha, seja aqui ou em outra latitude, e isso muito antes da palavra *sol* existir. Mesmo muito antes da espécie humana, geradora do “mais completo e o mais difundido sistema de expressão”, a linguagem, ou da existência do planeta Terra (SAUSSURE, p. 82). O sol real, coisa, brilha; o *sol*, imagem acústica, significante, o *sol* do poema é palavra.

Não houve o livro anterior a tudo, porque a palavra cria realidades outras que não as do mundo real. Ao contrário, as coisas vão parir novas palavras; a linguagem é dinâmica, viva, pulsa incessante, em ritmo frenético, como o dia-a-dia na contemporaneidade, com suas infovias, seus dinheiros de plástico, seu vazio. As palavras criam outras palavras, mas um livro anterior a tudo seria impensável, pois primeiro seria necessário que houvesse árvores para fornecer sua matéria prima; nem houve uma vontade de vida antes que houvesse vida: só a vida gera vida. A vontade é consequência. Só tem vontade quem está vivo. E para hoje estarmos

aqui, neste planeta, em um sistema estelar mediano, num ponto qualquer de uma galáxia também mediana, *duas gerações de estrelas se criaram e morreram*. E antes, uma grande explosão deu origem ao universo que conhecemos. Tudo isso é anterior à palavra.

Esse imbróglio despacha-nos a um labirinto que o próprio poema, embusteiro que é, inventou. A linguagem não é um algo sem importância a atrapalhar o desenrolar das coisas no universo. Nem o universo, as estrelas, ou as galáxias, as coisas, enfim, existem de verdade no poema, porque sua dimensão é outra. Nele, o poeta não busca semelhanças, conceitos, significados. O poema é enunciação pura de verdades distintas, é metalinguagem:

Mas, se a linguagem não mais se assemelha imediatamente às coisas que ela nomeia, não está por isso separada do mundo; continua, sob uma outra forma, a ser o lugar das revelações e a fazer parte do espaço onde a verdade, ao mesmo tempo, se manifesta e se enuncia." (FOUCAULT, 2000, p. 49)

O poema se nega ao afirmar, e se afirma, negando, pois é espaço privilegiado da verdade poética, onde esta se manifesta segundo leis próprias da lírica. É enunciação ao mesmo tempo que fingimento: *Se criaram e morreram / não para que houvesse vida, / mas meramente por existirem*.

Vida e morte da poesia, criação e ressurgimento em moto contínuo, universo pulsante, vida que meramente existe, como muitas que vagam, cinzas, pelo mundo. A palavra imita a coisa sem sê-la, cria outra, ressignifica.

Para Foucault, é com a "análise do sentido e da significação" que o pensamento moderno responde à questão da ligação do signo ao significado. Esse aparente divórcio entre as palavras e as coisas é enfrentado, porém sem solução próxima no horizonte:

A profunda interdependência da linguagem e do mundo se acha desfeita. O primado da escrita está suspenso. Desaparece então essa camada uniforme onde se entrecruzavam indefinidamente o visto e o lido, o visível e o enunciável. As coisas e as palavras vão separar-se. O olho será destinado a ver e somente a ver; o ouvido somente a ouvir. O discurso terá realmente por tarefa dizer o que é, mas não será nada mais que o que ele diz. (FOUCAULT, 2000, p. 58)

A vida continua sua trajetória na vastidão do universo conhecido, espaço-tempo onde nos encontramos e produzimos linguagem, sem ter a mínima noção da guerra travada no infinito que nos cerca, onde galáxias se engolem, estrelas se expandem, pulso fraco, respiração moribunda de um último movimento ruidoso que redundará em explosão, gás, poeira estelar; como num estertor, elas morrem, para depois gerarem novas nuvens de gás, novas estrelas. E seguimos aqui, insignificantes ante tudo, produzindo poesia:

E uma pobre nuvem de gás gerou
a estrela que chamamos de sol,
e o planeta que chamamos de Terra
e a tola espécie humana
que um dia julgaria ser tão especial,
Que sem suas palavras não
houvera o universo.

E a tola espécie humana segue sua sina, dando voltas em torno do sol. Essa mesma, que se julgava tão especial a ponto de acreditar que o universo seria resultado do poder de suas palavras. Não sabia ela, sim, ser resultado de uma pobre nuvem de gás, que por sua vez gerou a estrela que chamamos de sol, e o planeta que chamamos de Terra.

Para que um dia julgasses
que de palavras humanas fez-se
o mundo, antes teve de existir o mundo,
Que segue sendo o mar, a montanha e al.

Apesar de tudo, somos essa espécie que segue fazendo poemas. Só não podemos nem devemos nos esquecer da soberba que um dia nos levou a crer em sandices. Ao invés, sigamos, firmes, (re)criando realidades poéticas. Isso, sim, nos faz humanos, vale a pena, a pena do poeta.

O uso das palavras *mundo* (imagem ctônica), que se associa à *Terra*, Ctonos, mãe dos Titãs; *mar* (imagem dinâmica), de onde tudo sai e pra onde tudo retorna, estado transitório, de possibilidades, de incertezas, a vida e a morte; e *montanha* (imagem ascendente), símbolo múltiplo, transcendente, encontro do céu e da terra (Chevalier & Gheerbrant, 2012); todas elas, no poema, apontam para uma perspectiva de conflito insolúvel, impossibilidade, derrota. Para o poeta, a

humanidade só se resolve no poema, com sua sonoridade e seu vazio, e fora dele não há perspectiva, nem salvação: melhor seguir *sendo o mar, a montanha e al*, porque - como dito em As palavras XLIII - “De velhas palavras, / Resta o silêncio”.

II.3 RESSURGIMENTO E MORTE

O poema “Água” traz os semas da vida, da purificação, da regenerescência; água, massa indiferenciada, infinidade dos possíveis. Mergulhar nas águas pode ser tanto ressurgir-se, reencontrar-se, reinventar-se - retorno às origens -, como dissolver-se, ser absorvido, perder-se - morte simbólica (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, pp. 15/16). Considera a atmosfera da terra quando / o ar pesa e o homem sofre o ar, / ar de agosto nos pulmões.

A atmosfera de agosto no Cerrado pesa nos pulmões, e o *homem sofre o ar*, que é cortante e faz sangrar as narinas. Aqui, no ar como no poema, tudo é seco, retorcido, inerte, morto. É preciso tudo examinar minuciosamente, avaliar, considerar, medir, repesar, reavaliar, para só assim tomar a decisão correta, o caminho mais curto, a palavra exata para o verso preciso, pois tudo parece indicar o revés, o desastre iminente: Considera que, súbito, uma faísca irrompe / da carga dos ares e a chuva / apaga as marcas dos pés na terra.

Eis que o poema, num segundo momento, dá um salto mortal carpado e arranca da manga *uma faísca* repentinamente vinda *dos ares*. Em seguida, vem a chuva pra apagar *as marcas dos pés na terra*: é o milagre do renascimento, a Fênix do Cerrado que ressurge entre galhos esturricados, retorcidos, como que em súplica, a implorar pela salvação, mas esta não vem. Só a poética, essa deusa do improvável, ao manifestar-se como mistério, tem esse poder: Se um punhado de vapor d'água pode tanto, / - garras de tigre às nuvens - / considera o que podem os homens e não te iludas.

O poder que chega sob a forma de *um punhado de vapor d'água*, e que pode tanto ou mais que um deus, pois dá *garras de tigre às nuvens*. E o poema é mais, já que empodera os homens, adverte-os para o fato de que esse poder por Ele concedido é absoluto: *não te iludas*. Poema que propõe *um punhado de vapor d'água* como metáfora para “nuvem”, de um modo a nos obrigar ao reexame mesmo do conceito de metáfora: segundo Maria de Fátima Gonçalves Lima, o Grupo de Liège, citado por Maria Lúcia Pinheiro Sampaio (a partir de Pottier e Greimas),

conceitua a metáfora não por mera substituição de sentido, e sim por alteração do conteúdo sêmico, operação dupla de adição e supressão de semas (SAMPAIO, 1978. *apud* LIMA, 2012).

Segundo esse ponto de vista, o “vapor d’água” é o ponto de partida dessa passagem; a “nuvem” é o termo de chegada; e do primeiro em direção ao destino final, a “nuvem”, estão as “garras de tigre”: é neste “centro de convergência”, nesta passagem do meio que mora a metáfora. (LIMA, 2012, p. 3)

Com base no levantamento feito até o momento, percebemos ser importante uma percepção mais alongada acerca da metáfora em relação aos processos metassêmicos pelos quais elas passam. Por isso, aqui invocaremos Ricoeur em nosso auxílio:

[...] os tropos são, com efeito, acontecimentos, na medida em que “é por uma nova significação da palavra que elas [as figuras de significação] acontecem”. A oposição entre uso livre e uso forçado, essencial para o caráter figurado do tropo, faz deste uma inovação semântica que apenas tem existência “momentânea”. (FONTANIER *apud* RICOEUR, p. 93)

Os momentos em que essa *nova significação da palavra* acontecem constituem-se, então, em *acontecimentos*, que resultam em “uma inovação semântica momentânea”. A “nuvem” que caminha do estado de vapor de gás, converte-se antes, mesmo que numa “inovação semântica” de curta duração, em “garras de tigre”, com poderio destrutivo, aniquilador, mortal. Temos, então, o “sentido tropológico substituído”, já que o poeta não desejou utilizar a outra palavra, a primeira, neste outro lugar. (Op. Cit., p. 94)

Lançado em 2000, *A arte de pintar elefantes*, segundo o autor, é um livro de *poesia menor* que integra uma série de quatro obras cuja disposição é derivada da Fuga - um estrutura da música que, segundo Itamar Pires Ribeiro, lhe serviu de modelo - onde, além dos elementos da mitologia clássica, o autor utiliza-se de mitos da cultura pop do Século XX e de séries de ficção científica para a construção de elementos da sua lírica. Nela, ele trabalha temas em contraponto, articulando conjuntos poéticos “que tendem a formar suítes temáticas”, cada uma delas com relativa independência em relação às outras, onde a “reflexão sobre o amor” é o material lírico básico.

Na série de poemas deste livro, o amor é o vínculo que irá costurar em contraponto, “em ciclos”, os vários temas. Façamos uma breve explanação das principais características da Fuga, para que possamos compreender melhor o que nos propõe o autor.

Segundo Amâncio Cueto Jr., toda fuga é baseada num tema principal chamado de Sujeito, elemento presente em 100% dessas peças, e que é sempre apresentado em seu início, na seção de Exposição, por uma voz desacompanhada⁵⁶. Após essa introdução, outras vozes começam, uma após outra, a rerepresentar o sujeito, sempre depois da conclusão do tema pela voz anterior, mas com relativa liberdade:

- a Resposta é uma versão do sujeito levemente modificada que faz contraponto com o sujeito, caracterizando a Fuga;
- a Codetta é uma seção que se acrescenta ao final da primeira resposta, preparando-a para a próxima voz;
- o Contra-sujeito acontece quando as outras vozes cantam o mesmo tema para todas as entradas da resposta, mas também pode ocorrer um contraponto livre, na maioria das vezes, fragmentos do sujeito servindo de acompanhamento;
- os Episódios são elementos modulados para outras tonalidades, podendo ser apresentações incompletas do sujeito, que irão preparar as próximas entradas do sujeito;
- as Entradas rerepresentam o sujeito em outras tonalidades. Se a resposta vem antes da finalização do sujeito, ela é chamada Stretto, e é quando todas as vozes entram em stretto, temos um *Stretto Maestrale*.

Além dessas características, pode-se lançar mão de um grande número de expedientes a fim de se enriquecer uma fuga, como aumento, diminuição, inversão, retrogressão, fuga dupla, e por aí vai.⁵⁷

A partir das similitudes e distanciamentos, entre uma e outra forma, teceremos alguns comentários analíticos sobre alguns dos poemas desse livro.

⁵⁶ CUETO JR., Amâncio. Análise de obra - Teoria da música - Então você quer saber o que é uma fuga. Disponível em <https://goo.gl/B57RYp>, acessado em 12.12.2017, 10:51.

⁵⁷ CUETO JR., Amâncio. Op. Cit.

II.4. A FORÇA DO SÍMBOLO NO JOGO DO AMOR

Amor de jogar no chão,
fogo na pólvora... (RIBEIRO, Op. Cit.)

O poema “Canção do amor irônico I” já se inicia com uma profusão de símbolos que giram em torno do sema ‘amor’, como ‘chão’, ‘fogo’, e ‘pólvora’, arremessando significantes e significados para lados mais densos, mais próximo da paixão cega. É um amor de se *jogar no chão*, que ateia *fogo na pólvora*, e espera pela volúpia mais depravada, onde as palavras são lançadas no mais escuro da percepção sensitiva, numa busca frenética pela poética mais precisa, densa, escura.

São os símbolos do Regime Noturno da Imagem a reger a tentativa de fuga desenfreada das palavras para o campo mais íntimo do ser no afã de “captar as forças vitais do devir” (Op. Cit., p. 193). Seria exatamente, talvez, o resultado da solidão criativa do poeta, como salienta Bachelard, ao comentar o fato da psicanálise afirmar serem as paixões freqüentemente “curtidas na solidão”, espaço onde “o ser de paixão prepara suas explosões ou suas façanhas”:

E todos os espaços de nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, comprometemos a solidão, são em nós indelévels. E é o ser precisamente que não quer apagá-los. Ele sabe por instinto que os espaços da sua solidão são constitutivos. Mesmo quando esses espaços estão para sempre riscados do presente, estranhos a todas as promessas de futuro, mesmo quando não se tem mais nenhum sótão, mesmo quando a água furtada desapareceu, ficará para sempre o fato de termos amado um sótão, de termos vivido numa água-furtada. Voltamos a esses lugares nos sonhos noturnos. (BACHELARD, 1984, p. 203)

Talvez sejam esses os sonhos noturnos onde o Eu poético ribeiriano encontra as palavras mais exatas, os sentidos mais precisos do poema, e os arremessa ao leitor, que meio desavisado, talvez não pesque de imediato o peixe poético que ele lhe disponibiliza, e este lhe escape por alguns segundos. Este amor é Anhanguera, porque ilude ao dizer de um amor que é paixão, mas que, sobretudo, é poesia: *amor de queimar o mar, / fazer cristal de fogo / e pendurar no pescoço*. É um amor do mundo imagético de Itamar Pires Ribeiro: *colar mais raro não há*.

Um amor que põe fogo no mar, pois é um cristal de fogo pendurado em um colar de raridade ímpar, e que une o ‘mar’, o sol (‘cristal de fogo’), o ‘pescoço’ da

Neste poema, Itamar Pires Ribeiro invoca o termo "Pantera" - substantivo feminino que chega ao português pelo latim *panthera* - para nomear o poema. A Pantera, parente da onça, do jaguar, do leão e do tigre, é um "grande animal felino do gênero leopardo", segundo o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa³⁵. É um animal com uma poderosa estrutura anatômica, que lhe permite rugir com extrema potência, além de bastante musculoso e de possuir robustas garras e dentes, que lhe imprimem a qualidade de grande caçador.

Segundo o Dicionário de Símbolos, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, a figura dos leopardos, gênero ao qual pertence a pantera, em várias culturas está associada à altivez, à agressividade, à habilidade, à ardileza, à força. (2012, p. 544)

Na sociedade egípcia, a pele de leopardo cobria os sacerdotes nas cerimônias fúnebres, simbolizando Set, "o deus do mal, o inimigo, o adversário dos homens e dos deuses", significando ainda que "o adversário estava vencido e que a pessoa trazia sobre si, ao mesmo tempo, a prova e a virtude mágica do sacrifício" (ibidem, p. 544). Práticas e crenças semelhantes também são encontradas entre os xamãs da Ásia e os ameríndios (ibidem, p. 544).

Em muitas culturas, agrega-se ainda ao leopardo a cor negra, metáfora de escuridão, de brilho, de força, de rapidez, de intensidade, de fome, de violência, de desejo de sangue e de tantos outros semas e símbolos. Na China, o leopardo seria um animal lunar comparado a "p'o-king", uma entidade "que devora a própria mãe", mas que também significa "espelho quebrado", e é associado à deterioração cíclica da lua. (ibidem, p. 544)

No Apocalipse, Daniel, em uma visão, vê "quatro bestas enormes saindo do mar". Dentre elas, a terceira, semelhante a um leopardo, com quatro cabeças e quatro asas sobre o dorso [Dn. 7:6]. Em uma determinada interpretação simbólica, esse "leopardo monstruoso" seria a imagem de uma calamidade súbita, incontrolável, uma "força repentina e impiedosa": quatro asas → velocidade limite; um tornado → ventos dos quatro pontos cardeais; quatro cabeças → plenitude dos meios; e poder → imposição de autoridade - abrange toda uma região. (ibidem, p. 544)

A Pantera ribeiriana "*esconde-se / no escuro, / fumaça / de uma vela / que se apaga*": é a própria poética, ou a angústia do poeta, "perdido numa selva escura" de palavras desconectadas, onde ele vaga, errante, à noite, apanha uma aqui, outra

acolá, e enfrenta feras-palavras. Em agonia, foge para o desconhecido, depara-se com o escuro da página em branco; uma imagem o guia para fora de lá; é quando ele conhece o Inferno e o Purgatório, para, enfim, alcançar o Paraíso. É sua jornada diária, sua luta sisífica pela poesia.⁵⁸

Neste trecho podemos apontar para uma conclusão - a vela que se apaga e sua fumaça submergindo no escuro -, já que a fumaça, embora escura, vincula-se à luz emitida pela vela, numa relação dialética em que coexistem de modo precário, até que se dissipem. Por outro lado, o segundo verso poderia funcionar também como metáfora do primeiro, ou seja, algo que se esconde no escuro e que dissipa-se do mesmo modo como a fumaça da vela que se apaga.

Segundo o autor, a ideia deste poema surgiu a partir da convergência de três coisas: “o poema de Dante, a Divina Comédia, quando, logo na abertura, ele se vê acochado por uma pantera que o força a iniciar sua jornada; uma mulher de seios antológicos, feroz e felina e a ideia de uma luta, onde o lutador tem de 'girar veloz o torso'”.

A paixão, pantera poderosa, tinge de vermelho os seios antológicos da mulher, também feroz e felina, seios que “não são dos que se pudesse pensar em beijar-se”⁵⁹ posto que nesta luta, o poeta “gira veloz o torso”, para vencer mais uma batalha, a pantera do dia, o poema seguinte; porque, para ele, “*basta um dia / não mais que um dia / um meio dia.*”⁶⁰

Este poema em três estrofes, em seu início, nos apresenta sua forma com versos curtos e ritmo lento, cauteloso, na artimanha de um caçador furtivo - *fumaça de vela que se apaga* -, como uma pantera ladina, à espreita, para, em seguida, se alongar no tempo exato do bote, tempo do ataque à presa, certo e mortal. O ritmo torna-se mais rápido, vai e vem, e no verso seguinte, um pouco mais curto, ele já é um “*guerreiro / que entre inimigos peleja*”, que alonga-se e “*gira veloz o torso*”. Ao final, seus versos seguem curtos e lentos, no momento da ação, da degustação da carne, tranquila e violenta, no sangue quente, na morte fria, na negritude da pantera, na violência pacífica da sobrevivência, no movimento: o fim.

Ao final, quando “*a paixão / tinge os seios / de vermelho*”, já não se distingue a pantera caçadora da que seduz, já não se define a subjugação com finalidade de

⁵⁸ ALIGHIERI, Dante. A divina comédia - Inferno - Canto I.

⁵⁹ PESSOA, Fernando. Livro do Desassossego, 2014, p. 252.

⁶⁰ BUARQUE, Chico. “Basta um dia” - LP Meus Caros Amigos, lançado em 1976.

alimento da doma sensual destinada à luxúria e à fruição, ao sexo e ao texto, síntese da relação de prazer entre leitor e obra. Paixão assemelhada ao delírio, ao devaneio; sinônimo de loucura, de lascívia. A pantera-paixão, que com suas garras dominadoras tinge de vermelho os seios de seu objeto de prazer, como tinta no papel, que não é senão o poema. Vermelho que, sob a pele, é vida, e quando derramado, morte. Escrita que é vermelho-fogo, luta entre autor e obra: Sísifo revisitado cotidianamente, onde o (re)fazer poético é a vida e a morte do poeta.

Sobre isto, Durand chama a atenção para uma “tendência progressiva para a eufemização dos terrores brutais e mortais em simples temores eróticos e carnis”, acrescentando ainda que “a psicanálise evidenciou de forma genial que Cronos e Tanatos se conjugam com Eros”. É o que percebemos na pantera de Itamar. (DURAND, 2012, p. 194)

M. Bonaparte, citada por Durand, acrescenta que “um dos traços mais constantes de Eros é arrastar consigo o seu irmão Tanatos”. Eros, o deus grego do amor, de beleza arrebatadora, que associado a Tanatos, com seu “coração de ferro” e sua “alma de bronze”, confunde prazer e morte (Teogonia, 1995, p. 111). Esses elementos surgem na poética ribeiriana na mistura entre “peleja” e “paixão”, conduzindo ao clímax sensual, que de maneira assemelhada à morte, condena os amantes ao desfalecimento, à entrega, um tipo de “instinto de morte” projetado no objeto de desejo, e que dá uma “coloração macabra ao próprio prazer.” (Durand, 2012, p. 194/195)

Os semas de desesperança, de perda, na primeira estrofe - “escuro”, “fumaça”, “apaga” -, remetem à metáfora de uma luz permanentemente ausente. É o poema-pantera, esse monstro que oscila entre dois mundos, ente referente, ao mesmo tempo significante e significado, capaz de se reorganizar criativamente entre as coisas e as palavras, como uma pantera que é poema. E o poema reaparece aqui e ali como “o deus do mal, o inimigo, o adversário dos homens e dos deuses” a ser batido, pedra que se rola montanha acima.

Mas esses homens lutam o bom combate, pelo triunfo da lírica, pela poética, burilam o texto, palavra por palavra, posto que, naquela hora, “o adversário estava vencido”, e com sua pele sobre o corpo, o poeta, enfim guerreiro vitorioso, revelava-se também “a prova e a virtude mágica do sacrifício” pela arte, sua morte e ressurreição diária. (DURAND, 2012, p. 544)

A segunda estrofe carrega semas de enfrentamento do mal: “guerreiro”, “inimigos”, “peleja”, “veloz”, convocando o leitor à cena da luta, onde palavra, sons e ritmos se engalfinham na busca pela poética escorregadia, artilosa, esguia e ladina, e que, ao final da terceira estrofe, se desfazem em morte, em vermelho. Aqui, a voz lírica e a do próprio autor se confundem num texto amalgamado entre um mundo concreto, um sensorial e um poético. Aqui a poesia não renuncia nem renega sua condição de poema-pantera; maneja as únicas armas possíveis, as do corpo poético, suas palavras-garras, e com elas se sente segura; é traiçoeira e detentora de um anelo de prazeres sensuais, imateriais.

A metáfora do espaço em branco coloca os sentidos do leitor em ação, dá cadência, ritmo e dinâmica ao poema: o contraponto do silêncio, o momento anterior ao bote, tudo conectando-se no discurso poético, mantendo o estado de alerta que possibilita fruir sua poética sem perdas, sem desvios. Os cinco versos na primeira estrofe, e os três na segunda e na terceira, dois gestos, um maior, furtivo, lépido; outros dois, lentos, comedidos. Dois diferentes passos em direção ao leitor, alvo a ser alcançado, presa a ser domada, dilacerada, devorada.

Na obra, o discurso da pantera constitui-se em matéria objetivada no poema, e, ao descrever a pantera, o ‘eu’ poético apresenta imagens como que vistas por uma lente, proporcionando maior proximidade com o objeto da observação. Nelas, as formas ganham ares cinematográficos, onde a informação visual é amplamente predominante em relação àquelas referentes aos outros sentidos. Por semelhança, a forma do objeto apresenta simetria e contrastes: movimento e passividade; dinâmica rítmica (LIMA, 2012, p. 1).

A Pantera ainda nos remete a Pan, deus dos bosques, dos campos, da relação entre natureza dos homens e a dos animais, da vida e da morte, da existência, enfim.⁶¹ A palavra Pantera nos remete à fenomenologia dos seres vivos e sua existência ou sobrevivência; ao prefixo Pan,⁶² com noção de totalidade, universalidade. Os sufixos Tera,⁶³ trilhão; e Era,⁶⁴ com sentido de época; pode também significar um ponto de partida ou um período de tempo longo e com

⁶¹ Segundo o Dicionário Priberam, In <https://www.priberam.pt/dlpo/>, consultado em 11/11/2016, 16:12.

⁶² Segundo o Dicionário Priberam, In <https://www.priberam.pt/dlpo/>, do grego *pás, pása, pán*, todo, inteiro, consultado em 11/11/2016, 16:28.

⁶³ Segundo o Dicionário Priberam, In <https://www.priberam.pt/dlpo/>, do grego *téttara, tettarákonta* - 1 trilhão - 1×10^{12} - quatro, pois $10^{12} = 10004$, consultado em 11/11/2016, 16:41.

⁶⁴ Segundo o Dicionário Priberam, In <https://www.priberam.pt/dlpo/>, consultado em 11/11/2016, 17:05.

características específicas, que corresponde a uma nova disposição das coisas; ou ainda referir-se a um tempo geológico dado.

É um poema esmerado na forma cuidadosa e na perspicaz escolha de imagens e metáforas, que se projetam no espaço poético com precisão lírica, levando as palavras a desgarrarem-se das coisas para tornarem-se “o lugar das revelações”:

Mas, se a linguagem não mais se assemelha imediatamente às coisas que ela nomeia, não está por isso separada do mundo; continua, sob uma outra forma, a ser o lugar das revelações e a fazer parte do espaço onde a verdade, ao mesmo tempo, se manifesta e se enuncia. Certamente que não é mais a natureza na sua visibilidade de origem, mas também não é um instrumento misterioso, cujos poderes somente alguns privilegiados conheceriam. É antes a figura de um mundo em via de se redimir, colocando-se, enfim, à escuta da verdadeira palavra. (FOUCAULT, 2000, p. 49)

O caminho poético percorrido pela lírica ribeiriana, mesmo não sendo um “instrumento misterioso” restrito a poucos privilegiados, é com certeza mágico, e permite-nos redirmos ante o grotesco, o real, o dado, colocando-nos “à escuta da verdadeira palavra”.

Menina tirana

Não se mede,
morde.

não se controla,
rola, abre
caminho à bala.
morde, explode.

é uma menina
tirana, tudo quer e tudo pode,

tensa o arco, põe pétalas na flecha,
novas quilhas, novas caravelas

é o mar aberto que ansia e
é a ânsia e a distância que confina

deusa de boca bonita
e olhos enormes,

cidade sempre em chamas
onde o fogo está atado aos corpos,
não há uma gota de remédio
mas venenos divertidos,

possessões de deuses mais antigos
que o inimigo,

mete os dedos no mel do sexo e lambuza
as estrelas de ferro gusa, a 5 mil Graus.

paixão é terra e infinito,
instinto mamífero

um desenvolvimento
do córtex cerebral

paixão são os nomes
que nomeiam as coisas precisas
a língua mais sábia,
mais amiga, mais insensata e perdida

perdurará até que outra
a raça humana seja,

e um desejo ainda mais forte
possua a matéria
que se apaixona
pelo universo-fêmea.

A paixão de Itamar Pires Ribeiro por suas musas, ou pela pena, *não se mede*. Quem sabe seja esse o objeto de sua comunicação criativa, sua “mensagem”, cujo conteúdo, já processado e codificado, e com seu conjunto de signos e regras combinadas, talvez queira alcançar “algum objetivo de comunicação”, forçando o destinatário a alargar seu repertório de signos e garantindo que ele os identifique (VANOYE, 1993, p. 5). Ou não: em sua poesia, o seu “Eu” poético *não se controla*. Ao contrário, ele *morde, rola, abre caminho à bala* ao percorrer rincões no imaginário, para, então, explodir em imagens mentais.

Suas construções líricas, como aqui, em Paixão I, cruzam-se com a prosa cotidiana com cautela, mas sem parcimônia ou economia vocabular. Sua versificação e seus jogos sonoros conduzem o poema a uma musicalidade que remete o leitor a um grau de fruição particular, característica de obra com assinatura única.

Seu poema-paixão é *uma menina tirana* que, como filha malcriada *tudo quer e tudo pode*, porque a criação não obedece a senhores, nem abaixa as calças, ela *tensa o arco* e lança sua *flecha de pétalas*, suas *caravelas*, em direção ao *mar aberto que ansia por novas quilhas*, porque é preciso navegar entre a vontade e a

obra, entre o papel e o poema, passando obrigatoriamente pelo mundo infinito do imaginário.

O poeta, com a ânsia característica do fazer artístico, calcula a envergadura do arco e a força da corda esticada para vencer *a distância, que o confina* na sua angústia criativa, e alcançar a *deusa de boca bonita e olhos enormes* que viaja pela cosmologia de seu poema, ou ainda por uma *cidade sempre em chamas* onde fogo e corpos estão atados, são uma só coisa, não uma palavra; cidade onde não há uma única *gota de remédio, mas venenos divertidos*, que conferem viagens líricas ou lisérgicas aos seus habitantes e aos destinatários da sua mensagem poética, que garantem *possessões de deuses mais antigos que o inimigo*.

A paixão-poema ribeiriana *mete os dedos no mel do sexo poético e lambuza as estrelas de ferro gusa, a 5 mil Graus*, num frenesi intergalático que dá à luz novas estrelas-palavras de todo tipo. Paixão que é poema, *terra e infinito*, aqui e além, a viajar numa via Láctea, puro *instinto mamífero, desenvolvimento do córtex cerebral*, que também pariu a mensagem poética. Paixão que são ainda *os nomes que nomeiam as coisas precisas, a língua mais sábia*, a última flor a desabrochar no Lácio, a amiga *mais insensata e perdida*, com seus 250 milhões de potenciais receptores espalhados mundo afora. Paixão que *perdurará até que outra a raça humana seja*, porque escrever é ato preciso, necessário, *é um desejo ainda mais forte* que faz com que a palavra se ligue à coisa, que *possua a matéria*, que reciprocamente *se apaixona* por ela, paixão-poema, e *pelo universo-fêmea* que lhe deu vida.

Paixão que pode ser também (como em Paixão XIV) *uma anomalia da glândula pineal* causada por um possível *excesso de hormônios*, ou *uma plethora de heterônimos*, com abundância de humores ou profusão de nomes e palavras, ou por qualquer tipo de excesso que impeça o surgimento de obras de variados estilos, vida em profusão que causa mal-estar, ou talvez por uma referência a Fernando Pessoa: Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Bernardo Soares, Ricardo Reis; talvez ainda sua obra seja o resultado de um “outro”, real ou fictício, que o faz de modos diferentes, porém com o mesmo resultado. Enfim, aqui, nunca saberemos se o poeta habita seu próprio ser.

A paixão-poema ribeiriana não acende uma fogueira qualquer, e sim *um fogo sob a caldeira*, e embala os amantes num *ritmo ancestral*, com uma *rumba* regada a *rum e menta*. Ela brinca junto ao fogo estelar e dá *risada na cara da morte*. Depois,

constrói muralhas em Solibur, um mundo imaginário onde vive Cynthia, musa que dança entre “hipercubos”, estranhas figuras quânticas que giram em quatro dimensões, com seus vértices, arestas, faces, planos e células.

Íncubo,⁶⁵ o poema, demônio dos maus sonhos, põe-se por cima, causa pesadelos, exerce ações maléficas sobre a paixão; *Súcubo*,⁶⁶ ele deita-se por baixo, é agora mulher devassa, sensual, lúbrica, ainda assim demônio de sonhos maus. Não há escape de suas garras: elas, onipresentes, abarcam todo o espaço possível, dominam a “alma”, que sobe e desce, realiza “uma ascensão, a fim de reencontrar sua pátria e contemplar as idéias puras” (Chevalier & Gheerbrant, 2012, P. 853).

Agora, o poema-paixão é Argos,⁶⁷ que com seus 100 olhos cegos vigia suas musas em cada constelação austral, à bordo de um navio interestelar que busca um Velo de Ouro, ou qualquer outra substância poética, gasosa, uma borboleta atmosférica que não se deixa enganar; e, então, segue rumo às muralhas de Tróia, onde uma nova batalha pela palavra o espera: as mãos e os canhões já estão *troando*, a pena e os cavalos *trotando* pelo *trottoir*, por uma estrada, um papel, uma rua, uma tela de computador, uma calçada, um caderno de anotações, uma esquina qualquer, onde prostitutas caminham, *signal da queda do último império* - ou de qualquer império, não do poema.

A tarde *em chamas* é o crepúsculo que antecede *uma noite de espadas*, numa batalha onde *cada sílaba da palavra sagrada* é decisiva, onde *cada som do nome de teu corpo* ressoa no poema, retumba, estrondeia, ecoa, dá-lhe ritmo e forma. E, volátil, ele dança, fumaça de estrela, vira braço de *candelabro*, *vela*

⁶⁵ Segundo o Dicionário Priberam, In <https://www.priberam.pt/dlpo/>, do latim incubus, (1) que se põe ou se deita por cima; (2) que cobre ou choca os ovos (ex.: ave incubada); (3) que causa pesadelos; que exerce ações maléficas; (4) diz-se de ou demônio a que se atribuíam pesadelos, sonhos maus, etc.; (5) pesadelo. Consultado em 07/01-2017, 11:13.

⁶⁶ Segundo o Dicionário Priberam, In <https://www.priberam.pt/dlpo/>, latim succuba, a que se deita por baixo, mulher devassa; de succubo, -are, estar deitado debaixo, deitar debaixo; (1) que se deita ou põe por baixo; (2) sensual, lúbrico; (3) diz-se de ou demônio a cuja influência se atribuem certos sonhos maus. Consultado em 07/01-2017, 11:20.

⁶⁷ Nome de várias personagens, entre as quais: 1) o filho de Zeus e Níobe, que detinha o poder sobre o Peloponeso (Apollod. Bibl. 2, 1, 1 ss.); 2) o descendente deste, dotado de uma infinidade de olhos e de uma grande força (Apollod. Bibl. 2, 1, 2); 3) o filho de Frixo e Calcíope (Hygin. Fab. 14); 4) o construtor e epônimo da nau Argo (Apoll. Rhod. Argon. 1, 324). É também o nome do velho cão de Odiseu (Hom. Od. 17, 290-327). Deriva do adjetivo ἀργός, "de um branco brilhante", mas também "rápido", com o recuo típico do acento nos antropônimos; significa, portanto, "o brilhante", ou, talvez, também "veloz como um relâmpago", cf. expressão utilizada para os cães de caça, ποῦας ἀργοί. In Dicionário Etimológico da Mitologia Grega - www.demgolo.units.it, consultado em 07/01-2017, 14:34.

ardente; e cada chama sobre a vela é uma nova palavra, cada sefiró⁶⁸ - cada uma das dez emanções de Ain Soph⁶⁹ na cabala - agora, é uma palavra precisamente colocada em uma cadeia de ancestralidade com mais de cinco milênios, e, juntas, sob as estrelas, elas vislumbram o voo da Enterprise em propulsão de dobra 9,⁷⁰ onde à meia noite, e só, também se vê Safo⁷¹ declamando poemas, acariciando a nave ou juntando poeira estelar.

Deixa fluir o poema

Deixa correr o vinho
pelo que somos,

pelo que nos nega
o tempo, o acaso, a aventura.

Vê, as estrelas luzem
e o vento assenhora-se

dos perfumes da terra,
a cidade é outra galáxia

⁶⁸ Sefirot (ou Sephiroth, cujo singular é sephira ou sefira), as dez emanções de Ain Soph na cabala. Segundo a cabala, Ain Soph é um princípio que permanece não manifestado e é incompreensível à inteligência humana. Deste princípio emanam os Sefirot em sucessão, formando a árvore da vida: Kether (Coroa); Chokmah (Sabedoria); Binah (Entendimento); Chesed (Misericórdia); Geburah (Julgamento); Tipareth (Beleza); Netzach (Vitória); Hod (Esplendor); Yesod (Fundamento); e Malkuth (Reino). Há ainda um décimo primeiro Sefira (Daath), que representa o abismo, o caos, e normalmente não é representado na árvore da vida, sendo considerado um portal para as qliphoth, as sephiroth adversas. Na árvore da vida os Sefirot estão alinhados em três pilares conectados entre si por meio de vinte e duas ligações. Também se dispõem em três camadas triangulares e sucessivas, cada uma delas associada a um mundo (Atziluth, o Mundo das Emanações; Beriah, o Mundo das Criações; e Yetzirah, o Mundo das Formações), mais Malkuth na base (correspondendo a Asiyah, o Mundo das Ações). In <https://pt.wikipedia.org/wiki/Sefirot>, consultado em 07/01-2017, 14:41.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Enterprise (renomeada Star Trek: Enterprise em sua terceira temporada) é uma série estadunidense de ficção científica criada por Brannon Braga e Rick Berman que se passa no universo ficcional de Star Trek, criado por Gene Roddenberry na década de 1960. A série segue as aventuras da primeira nave de dobra 5 da humanidade, a Enterprise, dez anos antes da criação da Federação Unida dos Planetas. In https://pt.wikipedia.org/wiki/Star_Trek:_Enterprise. | No universo ficcional de Star Trek, a dobra espacial (ou warp drive em inglês) é uma forma de propulsão mais rápida que a luz (Faster Than Light ou FTL). Geralmente, ela é representada como sendo capaz de impulsionar uma espaçonave ou outros objetos a muitos múltiplos da velocidade da luz, ao mesmo tempo que evita os problemas associados a dilatação do tempo. [...] O conceito da dobra espacial como meio de propulsão tem sido tema de discussão teórica entre alguns físicos (tais como Miguel Alcubierre, ver Propulsão Alcubierre), e vem sendo pesquisada atualmente pelo Dr. Harold "Sonny" White, chefe do Tema de Propulsão Avançada do Engineering Directorate da NASA. In https://pt.wikipedia.org/wiki/Dobra_espacial. Consultado em 02/12/2016, 13:48.

⁷¹ Safo foi uma poetisa que floresceu em um período muito antigo da literatura grega. De suas obras, poucos fragmentos restam, mas são suficientes para assegurar-lhe um lugar entre os grandes gênios poéticos da humanidade. Um caso a que freqüentemente se faz alusão, com referência a Safo, é o de que ela se apaixonou por um belo jovem chamado Faonte e, não sendo retribuída em seu afeto, atirou-se do promontório de Leocádia ao mar, de acordo com uma superstição segundo a qual quem desse aquele "Pulo do Amante", se não morresse, ficaria curado de seu amor. (BULFINCH, Thomas, 2002, p. 244)

desgarrada, um touro
em fuga, deixa correr

o vinho por tua boca
e teus seios, deixa que te toque

o fogo, não vale a pena
perder tempo,

que o tempo é a sombra
de um avarento,
deixa correr o vinho
pelo que somos,

pelo que há
de escuro, de dúbio,

de certo, deixa,
deixa correr o vinho.

Vinho, palavra que nomeia esse poema, é algumas vezes associada ao sangue, como “poção de vida” ou de “imortalidade”; noutras, vinculada ao conhecimento, à iniciação. Nos rituais da Grécia antiga, substituíra o sangue de Dionísio, assim como se faz na celebração da Eucaristia católica, em relação ao sangue de Cristo. Também no Cântico dos Cânticos (2, 4: *levai-me à adega*), é sinônimo de alegria, do Espírito Santo, de verdades; para São João da Cruz, é a sabedoria de Deus (entendimento), o seu amor (vontade) e as suas delícias (memória); nos Salmos (104, 15), é sinal de alegria (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p. 956/957).

Para uma grande parcela de cientistas, o vinho, uma bebida alcoólica obtida do mosto - que por sua vez é resultado da fermentação de uvas frescas pelas leveduras, que transformarão açúcares em CO² e álcool⁷² -, já era produzido por volta de 7.000 a.C. (Idade da Pedra).

Porém, as primeiras prensas só foram encontradas na Armênia em torno de 4.000 a.C. Já os primeiros registros sobre essa bebida datam de aproximadamente 1.800 a.C., e foram encontrados em um dos mais antigos escritos literários da humanidade, numa obra que narra a epopéia de Gilgamesh, um rei “de formas perfeitas”, formado por “três partes de deus e uma de humano”, conhecido por suas sentenças injustas, e cujo reino era situado na cidade de Uruk, antiga Mesopotâmia.

⁷² In <https://goo.gl/1uSxfU>, consultado em 02/12/2016, 16:13.

É um livro que data do século VII a.C, e que contém uma série de poemas e lendas sumérias reunidos metodicamente. Nele, a *tábua 10* trata da fabricação do vinho.

Na Gênese bíblica, onde há um trecho que relata que Noé plantou um vinhedo, o vinho representa as dádivas de Deus aos homens (27, 28); No Talmude, o livro sagrado dos judeus, há também referências sobre essa bebida.⁷³

No poema de Itamar Pires Ribeiro, é a bebida que embriagada e que também revela, saudada que é pelo Eu poético como antídoto contra o tempo impiedoso: “*Deixa correr o vinho / pelo que somos, / pelo que nos nega / o tempo, o acaso, a aventura.*” O tempo ameaçador, que também simboliza uma duração ou uma distinção mais exata em relação ao “mais além”, ao “eterno”; tempo humano finito, o século; tempo divino infinito, a eternidade; tempo terrestre versus tempo estelar. Não há possibilidade comum entre essas medidas; é uma descontinuidade, uma ruptura simbólica do tempo humano (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p. 956/957).

Como no Cântico dos Cânticos, também o narrador pede pra que seja levado à adega, porque deixar correr o vinho é preciso, e ele e o(a) interlocutor(a) são alcançados impiedosamente pela roda do tempo, e seguem buscando seu centro imóvel, onde talvez esteja o ponto zero, de onde o pêndulo do relógio de Chronos comanda o tempo de deus, oscilando em absoluta indiferença em relação à vida; talvez para que o poeta se embriague de novas palavras e lance-as à força centrífuga do poema, para novamente alcançar a roda do espaço-tempo, onde os doze signos do Zodíaco bailam e se embaralham, como na segunda parte do poema, em que o narrador adverte o leitor: *Vê, as estrelas luzem / e o vento assenhora-se / dos perfumes da terra, / a cidade é outra galáxia / desgarrada, um touro / em fuga [...]*.

Aqui, o vento cósmico sopra e reúne poeira de estrelas, que luzem, e ele *assenhora-se dos perfumes*. Agora, a cidade é um touro que se desgarrar e foge na velocidade da luz (ver Durand: estrela, galáxia, touro, luz, cidade). A cidade é valorizada: agora ela é um ajuntado de estrelas em forma de um animal em uma galáxia distante, ou será o universo rebaixado ao nível de um país.

Quem pode responder é o vinho poético, o vinho-palavra embriagador que escorre pela boca, pelos seios da musa, e lhe acende o fogo: *deixa correr / o vinho por tua boca / e teus seios, deixa que te toque / o fogo, não vale a pena / perder*

⁷³ In <https://goo.gl/e2uTWw>, consultado em 02/12/2016, 16:27.

tempo [...] É quando o vinho torna-se o senhor do tempo, porque o congela, e faz com que o contato dos etéreos corpos poéticos seja eterno, mesmo que finito. Tempo que avinagra o vinho, ação dialética, de revanche, vingança. A palavra aquece nossos sentidos, como o vinho com os amantes. E não vale mesmo a pena perder tempo, posto que este é *a sombra de um avarento*, que traz consigo muito apego, um sovina que esbanja negativas, que é pródigo em senões.

Então *deixa correr o vinho / pelo que somos*, deixa fluir o poema para que o criador revele o mais-que-perfeito com que nos presenteia, sua lírica etílica. E deixa que por ele as palavras fluam do seu espaço criativo mental, pessoal, para a folha, para o poema, pelo que há de mais sombrio, mais hesitante ou exato, deixa, deixa o poeta correr a tinta no papel, o vinho na musa.

III FEIÇÕES DE UMA POÉTICA: DA ALDEIA AO UNIVERSAL

“Considero-me um poeta local, numa minúscula galáxia que tem o pomposo nome de Via Láctea, localizada no braço de Sagitário, num sistema solar interior à nuvem de Oort, no terceiro planeta a partir da pequena estrela chamada Sol, um terráqueo, em suma. Não dá pra ser mais local que isso.” (RIBEIRO - Entrevista em anexo)

Neste terceiro e último capítulo, tomamos por base uma entrevista que realizamos com o poeta Itamar Pires Ribeiro, tentando trazer à luz, neste trabalho, um pouco mais de seus procedimentos na árdua tarefa de domar a palavra.

Depreende-se de seus poemas que Itamar Pires Ribeiro realiza uma meticulosa pesquisa, como deve ser todo o fazer poético que mereça o título, onde cada elemento utilizado é fundamental e necessário. Não há palavra que possa ser trocada sem uma conseqüente perda identitária da sua poética. Suas digitais estão entranhadas no poema, par e passo, de modo que poeta e obra estão ali indissociáveis.

III.1 UM POETA DE SEU TEMPO

O tempo vivido em sua obra é sempre uma temática importante, seja enquanto enigma, enquanto “casa que nos abriga e nos envolve”, ou “como um inseto que se gera e se transforma pelo tempo”, segundo ele mesmo. Sua poética se desenrola algumas vezes como “narrativas” - como na entrevista abaixo quando o autor discorre a respeito da derrota de Atenas por Esparta, por ele considerada uma “fraciúncula de civilização”. Nela, o tempo vivido forja sua identidade: passado e futuro são traduzidos no presente, porém não os unifica, dada a incapacidade que a realidade das *coisas* impõe, já que “as coisas não são palavras”.

Sobre a marca identitária deixada nos textos do autor ao longo de sua experiência de vida, Harvey (2001, p. 56) apresenta uma ideia que pode ser esclarecedora quanto ao fazer poético ribeiriano:

Se a identidade pessoal é forjada por meio de "certa unificação temporal do passado e do futuro com o presente que tenho diante de mim", e se as frases seguem a mesma trajetória, a incapacidade de unificar passado,

presente e futuro na frase assinala uma incapacidade semelhante de "unificar o passado, o presente e o futuro da nossa própria experiência biográfica ou vida psíquica". Isso de fato se enquadra na preocupação pós-moderna com o significante, e não com o significado, com a participação, a performance e o *happening*, em vez de com um objeto de arte acabado e autoritário, antes com as aparências superficiais do que com as raízes. (HARVEY, 2001, p. 56.)

Como assinala Harvey, o pós-modernismo se importa muito mais com um significante mais aberto ao *fruidor*, de modo a lhe permitir escolhas na correalização com o autor. Para ele, essa visão de mundo culmina no colapso da cadeia significativa, e acaba por reduzir a experiência.

Esse pensamento é corroborado por diversos autores. A esse respeito, por exemplo, Jameson assevera que no pós-modernismo, corre-se o risco de se reduzir a experiência concreta a "uma série de presentes puros e não relacionados no tempo" (HARVEY, Op. Cit., p. 57).

Mas, apesar de um significante que está a nos exigir o máximo como leitores, a lírica ribeiriana não se deixa levar por esse canto da sereia pós-modernista, posto que é exatamente contra uma lógica externa autoritária que suas raízes se projetam para além das aparências superficiais. Sua poética, fruto do momento em que ela nasce e do período imediatamente anterior, não tem como não refletir a dor, a perda, a irrealização, a impossibilidade.

Talvez por isso suas musas sejam algo inalcançável, ou as palavras-não-coisas, as imagens no poema, estejam de tal modo postas porque refletem a loucura da vida pós-moderna, em que a sociedade atual e seu capitalismo financista ao extremo são o cavalo-motor dessa insanidade, já que ela "produz esquizofrênicos da mesma maneira como produz o xampu Prell ou os carros Ford, com a única diferença de que os esquizofrênicos não são vendáveis" (HARVEY, 2001, p. 57).

III.2 PALAVRA, IDEOLOGIA E RUPTURA

A poética ribeiriana rompe também com a lógica de que alguns prazeres, ditos inferiores, são destinados "à ralé", às massas, e outros, mais refinados, reservados aos escolhidos, a alguns iniciados. Ou seja: nega uma divisão dos prazeres estéticos em "cultura superior" e "cultura inferior", sendo a primeira uma propriedade burguesa

(*nouvelle cuisine*), e a última (a “cultura de massas”), reservada aos despossuídos. É o que afirma Harvey, citando Huysens:

Como a maioria de nós não é esquizóide no sentido clínico, Barthes define uma espécie de "prática de mandarim" que nos permite alcançar "*jouissance*" e usar essa experiência como base para juízos estéticos e críticos. Isso significa a identificação com o ato de escrever (criação), e não com o de ler (recepção), mas Huysens (1984, 38-45) reserva sua ironia mordaz para Barthes, afirmando que ele reinstalou uma das mais cansativas distinções modernistas e burguesas: a de que "há prazeres inferiores para a ralé, isto é, a cultura de massas, e há a *nouvelle cuisine* do prazer do texto, "*jouissance*". Essa reintrodução da disjunção cultura superior/cultura inferior evita todo o problema da destruição potencial das formas culturais modernas pela sua assimilação à cultura pop através da pop arte. (HARVEY, 2001, p. 57).

Em termos de normas e convicções, há na obra de Itamar Pires Ribeiro uma clara contraposição ao momento político vivido naquela fase da vida. Sua consciência política está manifesta em sua poética, e sua estética não faz distinções entre “prazeres inferiores para a ralé” e "*jouissance*" para os escolhidos.

O amor e as paixões na poética ribeiriana são transgressores. Não há cedência a quaisquer facilidades literárias de nenhuma época. É, ao contrário, uma apropriação de elementos de diversas eras, culminando em versos densos, intensos. Sua ligação com a música popular, onde os grandes compositores, também poetas, de Chico Buarque a Vinícius de Moraes, logo no início da sua escrita poética, foram referências decisivas, o que causou uma marca significativa na sua obra. Estes autores são também transgressores, modelos estético-políticos de seu tempo.

A leitura de autores, desde Guimarães Rosa a Rimbaud, passando por José J. Veiga e Moacyr Scliar – onde se deu seu primeiro contato com a literatura fantástica - pode ser notada não no modo como se desenvolve sua escrita, mas na atitude transgressora, *gauche*. Suas referências estéticas demonstram um sólido conhecimento de diversas técnicas poéticas advindas do contato, ao longo da vida, com inúmeros escritores.

Vale ainda citar que para Itamar Pires Ribeiro, as canções dos grandes artistas da MPB e do Rock an Roll da sua juventude era a voz da liberdade ouvida em alto e bom som nas emissoras de rádio e TV, e estas reverberavam nas lutas dos estudantes e dos trabalhadores, contra toda forma de opressão que a ditadura militar representava, tendo sido um fato marcante em sua obra.

Sua postura política, seu conhecimento das estruturas de poder e sua posição de defesa da Literatura traz essas contradições à tona, para muito além do trivial, sempre com uma ironia cortante e um humor refinado, que se apresentam em sua vida/Literatura e em sua Literatura/vida como faces indissociáveis na sua lida poética.

No que concerne aos aspectos teóricos, diversos pensadores também lhe serviram de norte ou de suporte técnico, como quando relata na entrevista abaixo seu encontro fundamental com Otto Maria Carpeaux e seus os oito volumes da História da Literatura Ocidental, que depois lhe serviram de guia de leitura e de orientador nas futuras aquisições literárias, ou mesmo o tratamento das questões relativas ao tempo vivido, como em Bergson e Deleuze.

São, portanto, inúmeros os modelos que lhe propiciaram um amadurecimento e um crescimento artístico e estético, prova de que não há criação instintiva, advinda do mero diletantismo, de um sopro divino, de uma “dor abdominal” ou de uma “contaminação radioativa por picada de aranha ou por exposição a raios gama”, ironiza o autor.

Ao longo de sua obra poética, temas e vivências se filtram, não pela emoção em estado bruto, mas pela sua elaboração artística. O essencial, enfim, é isso: a filtragem. Seu processo criativo começa, em suas palavras, “com um assombro, uma impressão extremamente forte”, geralmente provocada por um elemento qualquer que produza um “choque emocional”. Nela, a mitologia clássica convive com a judaica e ainda com inquietações contemporâneas, oriundas da cultura pop ou da ficção científica. São marcas de um tempo vivido, experienciado, que redundou em, Literatura.

Seu “estilo de malandragem e sagacidade” advindo, segundo o autor, da vivência na escola pública (de novo, o tempo como elemento fundamental em sua obra), com certeza, é uma característica importante no seu jeito com as palavras. Era uma época onde o cotidiano precisava “ser decifrado”, afirma, e onde “uma certa técnica de sobrevivência” era uma necessidade vital.

Esse “tempo vivido” foi um tijolo primordial do seu fazer poético, uma característica marcante, indelével, que lhe cunhou um estilo todo próprio, e lhe permitiu produzir poemas em que o “narrador” *mete os dedos no mel do sexo e lambuza as estrelas de ferro guza*, ao mesmo tempo em que a *Entreprise em dobra 9, sob as estrelas*, encontra *Safo, à meia noite*, só; ou nos momentos em que afirma

ser as palavras *dúbias atrizes, apaixonadas por elas mesmas*, palavras essas que não são as coisas. Estas, sim, *têm partos de novas palavras. E seu poema vai mais longe, e questiona “a tola espécie humana que um dia julgaria ser tão especial, que sem suas palavras não houvera o universo”*.

Não há, enfim, na poética de Itamar Pires Ribeiro, espaço para a subserviência, seja literária, amorosa ou política. Seu texto é de enfrentamento, ou seja, não se subordina ao tempo linear proposto pelo sistema opressor que tudo transforma em mercadoria, em horário fragmentado. Para o contraponto com esses esquemas desumanizadores, o autor oferece suas musas e suas próprias experiências e memórias.

Sobre essa relação (ou não) entre o tempo fragmentário, duro e linear da contemporaneidade e o tempo vivido, experienciado na vida humana real, Justo (2007) afirma:

A estratégia do capitalismo é nos manter conectado ao tempo linear, sem que haja espaço para o tempo vivido [...] Tentamos preencher o tempo com pseudoexperiências, com experiências que não experimentamos, ou que experimentaremos no futuro. É a idéia de que “amanhã vou ter tempo para ver as fotos e curtir a viagem”, completa López Ruiz.⁷⁴

Sabemos que, em verdade, não há ontem nem amanhã. O tempo presente é o único que de fato nos toca, que nos permite vivenciar a experiência real da jornada humana e que nenhum outro subterfúgio é capaz de substituí-la. O passado é memória. O futuro não existe.

III.3 A ARTE POÉTICA COMO LABOR

Na escrita de Itamar Pires Ribeiro, o aparecimento da poesia nunca é planejado, nem pode ser previsto. Como ele mesmo assegura, não há uma frequência, portanto, é ato indeterminável. Sua obra não se associa a um modelo que se fia na criação instantânea, posto que a criação mesma, o fluxo do texto e sua doma, só pode ser feita sob rigor extremo, com inúmeras revisões. O tempo presente rege o labor artístico do autor, a memória o auxilia e a imaginação, a louca da sala, cria.

⁷⁴ BARRETO, Márcio. Citado por JUSTO, Carolina em Sob a velocidade do capital. In <https://goo.gl/wSCRjw>. Consultado em 12/11/2016, 14:53.

Sua obra, sua literatura pode ser tudo, menos *naïve*. Nela, não há contradição entre o rigor, indispensável ao fazer artístico, e a emoção. Seu texto consegue manter a magia dos processos criativos originais sob uma forma poética rigorosa, precisa. É um poeta para quem a Literatura, como forma de conhecimento, exige um indispensável rigor. Seu trabalho primoroso, que resulta em profundidade emotiva e depuração máxima com a forma, é exemplo disso.

Sua poética resulta da relação entre tensões internas e externas, da elevação dessas tensões e da emoção à um nível de desenvolvimento textual aprofundado, onde a emoção é depurada. Sua poesia é emoção e forma. E não seria literatura, nem arte, se não fosse elaborada. O resto pode ser “depoimento, desabafo, registro emocional”, mas não poesia.

O tempo vivido, os temas, mitos e imagens com as quais ele conviveu estão presentes em seus trabalhos. Os mitos de origem greco-romana, os medievais e os oriundos do misticismo judaico, da cabala são amiúde explorados de forma cuidadosa, criando um mosaico de temas, de formas poéticas, como o soneto, por exemplo, que remetem a uma tradição lírica.

Sua arte poética prova o melhor de dois mundos, a saber, a experiência concreta do sensível, que o corpo proporciona, e a metapercepção do imaginário, que habita o mundo das ideias. Nela, o tempo, parceiro inseparável do espaço, atua como fio condutor das experiências vivenciadas e transmutadas em poesia, em trabalho intelectual com as palavras, em realização lírica. Sua poética forja um tempo próprio, que não desliza escorregadio e supersônico como a pós-modernidade das infovias. Ao contrário, ela propõe uma velocidade onde o tempo permite a fruição, o gozo, o deleite.

Com o texto poético de Itamar Pires Ribeiro, nós experienciamos esse parar no tempo, que mostra ao leitor nuances outras, de uma outra dimensão de (i)(r)realidades mágicas, onde as palavras representam simultaneamente vários papéis, com significações entrecruzadas, divergentes, congruentes, precisas, sugestivas, difusas. Não há excessos, ou há excessos. Há precisão, e imprecisões. Há um norte, ou nenhum. Há, fundamentalmente, arte.

As musas da mitologia grega, entidades com a capacidade de inspirar a criação artística ou científica,⁷⁵ assemelham-se em algum grau às musas da poética

⁷⁵ In www.revistaesfinge.com.br, consultado em 16/01/2017, 10:12.

ribeiriana, inalcançáveis, ou quase, fragmentos de amores doídos, irrealizados, impossíveis, cujo templo não é o Olimpo, e sim o imaginário poético do autor. Apesar de guardar similitudes com aquelas, as musas ribeirianas não são o resultado da vitória de deuses olímpicos sobre os titãs, filhos de Urano, nem do desejo de Zeus de criar divindades que cantassem suas vitórias, ou do acasalamento deste com Mnemósine.⁷⁶

As musas ribeirianas representam o presente solitário do criador, o passado sofrido da ausência, da não realização do amor, e o futuro de uma paz inatingível, insuportável. Aqui, não há um lugar dedicado à elas, como um Museu, instituição provavelmente fundada em Alexandria, e que era dedicado à cultura.⁷⁷

Não. Na poética de Itamar Pires Ribeiro, elas representam seu inferno particular – ou o nosso, o dos leitores -, não um espaço de punição pessoal, mas um lugar aflitivo de onde surge o poema, de onde brotam as palavras que irão calar fundo no campo compreensivo daquele que lê, do mero e despreparado receptor, de quem lhe será exigida máxima acuidade e extrema atenção. E o seu texto pode surgir de um impacto qualquer, ou mesmo do mundo onírico, a partir de fragmentos de sonhos.

Assim como as palavras de seus poemas, suas musas, de linhagens diversas, também não são coisificadas, insignificantes, menores. Elas gritam. Elas são. A “Beatriz” dos primeiros poemas do “Livro de Heitor”, por exemplo, remete a Dante, em sua *voyage imaginaire* ao além, jornada que realiza tendo Virgílio, o próprio autor da Eneida, como guia e mentor.

Há outras musas, reais, de carne e osso, que inspiraram e moveram sua emoção, elevando-a a um ponto de “fusão e ebulição necessário” ao surgimento da comoção “que depois se transformaria em poema”, diz o autor.

Na entrevista abaixo, Itamar Pires Ribeiro fala da sua visão de mundo, sobre o papel pífio que as academias desempenham na cultura, do clima de medo que a ditadura impunha em sua juventude como estudante, onde relata ter visto e ouvido “coisas absurdas”, como os voos rasantes dos aviões da FAB ameaçando bombardear o Palácio da Esmeraldas, durante o golpe militar de 1964, dentre tantos outros assuntos.

⁷⁶ GRIMAL, Pierre. Mitologia grega. 2013 - Cap. II - Os grandes mitos teogônicos.

⁷⁷ In <https://revistaesfinge.wordpress.com/edicao-24/> - consultado em 13/01/2017, 16:31.

Nesta perspectiva, sua literatura pode ser considerada engajada, em determinada medida, porque busca a “revelação do oculto”, o “desmascarar do escondido”, a “exposição do velado” numa concepção formal plenamente artística, representando “aspectos angustiantes” do mundo que ele experienciou. A constante busca por um grau de realização estética e por uma forma de expressar emoções extremamente eficaz. O horror do mundo ao redor, as denúncias contra o *status quo* violentamente repressor, tudo isso era comum entre os artistas que viveram naquela época. Em suma, mesmo a política e a estética percorrendo um campo comum, nenhum engajamento pode mascarar ou encobrir uma arte ruim.

Para corroborar seu ponto de vista, Itamar Pires Ribeiro invoca Rancière ao afirmar que ambas, política e estética, partilham do sensível, do que se pode ou não falar, do que se pode ou não expressar.⁷⁸ A plena consciência artística e política de Itamar Pires Ribeiro é revelada no material em que o poeta trabalha sua lírica, na sua posição frente à realidade vivida, onde política e estética caminham paralelamente, às vezes se tocando, mas mantendo suas unidades.

Sobre a questão do impacto das novas mídias no fazer artístico, o poeta afirma que a poesia, hoje, está dentro dos livros e também fora deles: na internet, nos muros, nos videogames, etc. Ela enfrenta a mesma situação que a película, na fotografia e no cinema, experimentou com o surgimento de novas tecnologias, o mesmo se dando com o Long Play, na música, e assim por diante: o suporte material é só isso, um suporte e nada mais.

Ele acredita ainda que a arte, em geral, não apenas representa ou reflete, mas produz novas relações, buscando desvelar o mundo, seja por meio de imagens, ou também em diversos outros elementos, que se realizam num percurso onde a narrativa se desenvolve. E hoje, esse fazer artístico desafia os limites estritos entre as várias artes, propondo formas híbridas de expressão. A não ser pelas condições específicas do planeta Terra, outro tipo de impedimento não mais existe. O universo, seja interior ou exterior, é o limite.

Itamar Pires Ribeiro é um poeta de artimanhas e ficções, de procedimentos venenosos e seus respectivos antídotos. Um poeta em processo, enquanto poeta, segundo sua própria definição. Um poeta que considera escrever e reescrever tantas

⁷⁸ RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível, p. 12, 2009.

vezes quanto sua exigência pedir, e para quem “não há nada mais entediante que um 'diamante bruto’”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso intuito neste trabalho, a partir da compreensão bacheleriana sobre o fenômeno do imaginário, foi expor, na poética de Itamar Pires Ribeiro, o *locus* primeiro em que a criação habita, um mundo difuso onde que as palavras pairam e pedem para serem resgatadas, resignificadas e, assim, permitir que possamos nos deleitar com o resultado artístico final.

Foi também nossa pretensão revelar, na lírica de Itamar Pires Ribeiro, caso isso nos seja possibilitado, a relação íntima entre as palavras, tijolos do alicerce criativo de sua obra, e as coisas no mundo real, suas relações intrínsecas, suas dores e cicatrizes, revelando ainda o papel do tempo vivido na sua criação.

Nos três capítulos deste trabalho, realizamos reflexões críticas acerca de determinados aspectos da lírica ribeiriana, procurando desvelar aspectos invisíveis que, procuramos exteriorizar, aspectos esses que revelam a poética primeira em suas obras, por meio de semelhanças e distanciamentos, via teoria literária.

Esperamos ainda poder contribuir para o desdobrar de novas reflexões acerca da poesia de Itamar Pires Ribeiro, com o respectivo surgimento de novas pesquisas, sob novas perspectivas que desenvolvam uma relação apropriada com os conceitos aqui levantados, e que demonstrem o valor de sua literatura e a força de sua lírica.

Tentaremos finalizar, assim, essa dissertação sem que tenhamos obrigatoriamente que nos fechar em conclusões definitivas e acabadas, mesmo porque o trabalho poético do autor em tela diz por si só da sua grandeza poética e da sua permanência. Mas também sabemos que não fugimos, aqui, da tarefa analítica a nós colocada, e buscamos nos posicionar, arriscando aqui e ali uma opinião mais afirmativa, sempre com base na teoria aplicada ao longo deste nosso despretensioso trabalho.

Nos poemas visitados por nós, percebemos uma profusão de elementos de diversas mitologias, com suas lendas e relatos fantásticos que remontam ao século IX antes da nossa era, misturados a temas da contemporaneidade e de sua própria experiência de vida, que servem de base para um trabalho que demonstra a extraordinária consciência do labor estético que o autor possui. A lírica ribeiriana é cerebral, precisa, meticulosa, e busca sempre a combinação mais adequada para a construção do verso e a consequente transmissão da mensagem poética.

Notamos, em particular, na realização criativa do autor, na sua lida com o fluxo do texto e sua tentativa de domá-lo, dois elementos recorrentes que se destacam ao longo dos poemas, a saber: o tempo vivido - e como, enquanto trajetória viva, ele repercute no decorrer da nossa leitura crítica -; e as recidivas musas, diversas delas, a interagir com o “narrador”, muitas vezes de forma doída, amor irrealizado.

Esse tempo vivido está explicitado em seus poemas, como em *Elegia* (2004), livro onde o poeta realiza um mergulho e expõe a dor da falta e da ausência de seu pai, em um saudoso e dolorido resgate de diálogos imaginários possíveis, porém irreais.

Esse tempo vivido está presente também nos momentos líricos que rememoram sua vida acadêmica, suas musas, sua luta política e poética por uma superação pela arte da violenta opressão do ilegítimo governo de então.

Suas musas, frutos de amores reais ou impossíveis, míticas, ou de pura criação, que dançam em forma de palavras vindas do mundo dos sonhos (p. 111), que ora *giram iluminadas*, ora *despem as coisas de sua antiga veste* (p. 86). Musas como Palas Athena, que não entendemos, como Vênus, navegando em Escorpião, num cosmos aninhado em cartas de tarot (p. 108), com seus amores de jogar no chão e de queimar o mar (p. 133).

Musas como Helena, Anita, Olga, Laura, Julieta, Cleópatra, Joana, em que ele (o poeta ou o poema?) *se recosta e dorme o sono do último exílio* (p. 160). Musas como *Cynthia dançando entre os hipercubos* (p. 182), ou como Sheherazade, que ele beija e com quem passeia *de elefante aos planaltos, planícies da lua* (p. 232), ou como Sabá, que, entre seus seios, *faz raiar o sol das fábulas* (p. 233).

Assim, segue Itamar Pires Ribeiro sua sina sisífica, levando palavras-coisas ao mais alto das montanhas do deleite poético, para que de lá elas, as coisas-palavras, possam descer em alta velocidade, arrastando tudo e todos para o etéreo mundo da intangível arte, para nos presentear com a fruição da mais pura poesia, com inúmeras imagens recolhidas no mais recôndito de sua alma de poeta, lá onde habitam deuses e demônios, e onde vamos durante os sonhos, buscar tudo que nunca tivemos. E que não teremos jamais.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 1.014 p.

ABAURRE, Maria Luiza; PONTARA, Marcela. **Literatura: tempos, leitores, leituras, volume único**. 2. ed. São Paulo: Moderna, 2010.

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Edição Bilingue, Ed. 34, São Paulo, 2010.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. [L'eau et les rêves, tradução de Antonio de Pádua Danesi] São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____, **A psicanálise do fogo**. [La psychanalyse du feu, tradução de Paulo Neves] 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999b.

_____, **A poética do espaço**. [La poétique de l'espace, tradução de Antonio de Pádua Danesi] São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____, **A poética do devaneio**. [La poétique de la rêverie, tradução de Antonio de Pádua Danesi] São Paulo: Martins Fontes, 2001a.

_____, **O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento**. [L'air et les songes, tradução de Antonio de Pádua Danesi] 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001c.

BLAKE, William. **Provérbios do Inferno**. Âncora Editora, Lisboa, 2006.

BOSI, Alfredo. **O Ser e o Tempo da Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 275p.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Trad. Ari Roitman. 2ª. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2012.

CHEVALIER, J. & CHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva, et al. Rio de Janeiro: José OLYMPIO, 1990. 996 p.

COHEN, In LEONEL, Maria Célia de Moraes. **Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra**, p. 43, 2000.

CUETO JR., Amâncio. **Então você quer saber o que é uma fuga**. Disponível em <https://goo.gl/B57RYp>, acessado em 12.12.2017, 10:51.

DANIEL, **Apocalipse, 7:6**. In <https://goo.gl/4sPX6A>, acessado em 15.12.2017, 22:01.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Tradução Hélder Godinho. 4ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

_____, **A imaginação simbólica**. [L'imagination symbolique. Tradução de Eliane Fittipaldi Pereira] São Paulo: Cultrix/ EDUSP, 1988.

DRUMMOND, Carlos. **Alguma poesia** (1930), Ed. Companhia das Letras, SP, 2012.

ECO, Umberto. **Obra aberta**, Ed. Perspectiva, São Paulo - SP, 1976.

FERNANDES, José. **A loucura da palavra**. Barra do Garças: Universidade Federal de Mato Grosso – Centro Pedagógico de Barra do Garças, 1987. 96 p.

_____, **O interior da letra**. Goiânia: Editora da Universidade Católica de Goiás, 2007. 158 p.

FIUZA, Virgínia Salgado. **Pontos de Teoria Musical**. Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2007.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**, 1994.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. (parte I). Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis:Ed. Vozes, 1998. 325p.

_____, **Ser e Tempo**. (parte II). Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis:Ed. Vozes, 1998. 330 p.

JACKOBSON, Roman, **Linguística e comunicação**, São Paulo: Cultrix, 2007

JUNG, C.G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. [Die archetypen und das kollektive. Tradução de Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva] 2.ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

LANGER, Susanne K. **Sentimento e Forma**, Ed. Perspectiva, São Paulo-SP, 2006.

LEAL, Sônia Guedes do. **A poética da agoridade**, ANNABLUME Editora, São Paulo-SP, 1994.

LIMA, Maria de Fátima Gonçalves. **Leitura & Poesia III: melhores poemas – Manuel Bandeira e Antologia Poética de Carlos Drummond de Andrade**. Goiânia: Kelps, 2012.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Nayf, 2012.

PESSOA, Fernando. **Mar Português - Mensagem** - Editora FTD, São Paulo, 1992.

PIGNATARI, Décio - **O Que é Comunicação Poética** - ed.- Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

PITTA, Danielle P. R. **Iniciação a teoria do imaginário de G. Durand**, Recife, UFPE, 2005.

PRIOLLI, Maria Luíza de Mattos. **Harmonia: da concepção básica à expressão contemporânea** - Vols. 1 e 2, Ed. Casa Oliveira de Músicas - RJ, 1979.

RIBEIRO, Itamar Pires. **Poemas Reunidos**, Ed. Kelps, Goiânia-GO, 2015.

RICARDO, Cassiano. **Jeremias sem-chorar**, Ed. José Olympio, 1968.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. Edições Loyola, São Paulo, 2000.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. Ed. CULTRIX - São Paulo/SP, 2006.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**, EdUSP, São Paulo, 1990.

TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. **Ensaio de Filosofia Ilustrada**. 2. ed. São Paulo-SP, Iluminuras, 2004.

VALÉRY, Paul - in CAMPOS, Augusto de - in LEAL, Sônia Guedes do Nascimento - **A Poética da Agoridade** – São Paulo, - Ed. Annablume, 1994.

VANOYE, Francis. **Usos da linguagem - Problemas e técnicas na produção oral e escrita**, Ed. Martins Fontes, São Paulo - SP, 1993.

ANEXO

Entrevista com o poeta Itamar Pires Ribeiro

Existe alguma pergunta que você considera chata?

As excessivamente pessoais ou que implicam numa relação excessivamente direta entre biografia e obra, acho que, na maioria das vezes, levam a quase nada no que se refere à compreensão da obra, servem como um repositório de anedotas pessoais.

Quem é o poeta Itamar Pires Ribeiro? Sua família teve alguma influência na sua opção pela escrita e no seu processo criativo? Houve alguém entre eles de quem você herdou o gosto pela literatura? Nos inícios da sua vida, no bairro de Campinas, houve ali algo que o empurrou para esse ofício? Já havia neste tempo alguma preocupação literária? Quando foi que a poesia entrou na sua vida e como surgiu sua relação com ela?

Sou nascido em Goiânia, filho de imigrantes que vieram, como 80% dos habitantes de Goiânia naquela época, de Minas Gerais. Minha mãe era camponesa, sua família perdeu tudo o que tinha e o avô, que queria ir para a Amazônia, porque gostava mesmo era de viver no mato, terminou vindo para cá. Como de hábito naqueles tempos, vieram de trem, carregando o pouco que tinham e deixando, para sempre, a poderosa cidade de Araguari como apenas uma lembrança no passado.

Eles moraram inicialmente numa fazendola que ficava próximo ao que viria a ser o Campus II da UFG. Lavrando terra alheia ele morreu, aos 46 anos de idade, vitimado pela doença de chagas. Restou então a vida duríssima de uma mãe e nove filhos para criar, dos quais a mais velha era justamente minha mãe. Isso ocorreu em 1940, dois anos depois de virem de Minas Gerais. Ainda se passariam sete anos até que minha mãe conhecesse meu pai.

Ele, também oriundo de Minas Gerais, já conhecera bastante de estrada. Nasceu em Estrela do Sul, antiga cidade mais importante do “sertão da farinha podre” região que ligava Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso e São Paulo e que hoje quase coincide com o chamado Triângulo Mineiro. Estrela do Sul conhecia então uma nova fase de prosperidade relativa, prosperidade porque baseada na extração de diamantes, relativa, já que a riqueza, como sempre, ficava ultra concentrada numas poucas mãos. Ele nasceu em 1918, provavelmente descendente de algum

inglês desgarrado pelas manhas do Império e uma jovenzita, que tinha o melodioso nome de Virgínia. O nome melodioso o quanto fosse não lhe impediu de morrer apenas cinco anos depois, em Barbacena, há quase mil quilômetros de distância, em circunstâncias às quais nunca tivemos completa compreensão.

Meu pai restou para ser criado por uma família abastada daquela cidade, depois foi, com sua madrinha morar e trabalhar no Rio de Janeiro, de lá perambulou por São Paulo, Belo Horizonte e terminou se aninhando, durante alguns anos, em Rio Verde, por fim, cerca de 1942, veio para Goiânia. Em Goiânia seu primeiro emprego foi como garçom no Grande Hotel. Bem falante, autodidata, super interessado em todo e qualquer tema místico e metafísico que lhe aparecesse pela frente terminou criando uma boa rede de amizades e, em 1947, durante uma sessão de passes espíritas, em um Centro Espírita que existia no Bairro Popular, hoje Centro, conhecendo minha mãe, que participava da mesma “equipe mediúnica”.

Meu pai tinha pequena coleção de livros em casa, não dá pra falar em “biblioteca”, o que seria uma coisa bem mais ampla, mas de uma pequena coleção de livros mesmo, já que cabia inteira em uma estante, mas, assim mesmo, eram uns duzentos, trezentos livros. A maioria absoluta tratando de assuntos místicos e esotéricos, mas, no meio daquilo que me parecia extremamente árido e desinteressante, existiam alguns livros fascinantes: coletâneas de contos indianos, coletâneas de contos japoneses, alguns exemplares das Mil e Uma Noites.

Outra coisa que me atraía para a literatura, aí de forma bem mais indireta, eram os livros de história. Meu irmão mais velho cursava o que à época se chamava de “Clássico”, um ensino médio voltado para área de ciências humanas, um tipo de divisão de conhecimento que o atual governo golpista parece querer restaurar. Ele tinha o hábito de estudar lendo em voz alta. Dono de uma bela voz e de uma boa dicção, ele lia os livros de história antiga, aquelas batalhas entre gregos e persas, a luta dos atenienses contra os espartanos, as crônicas das invasões bárbaras ao Império Romano, e para mim aquilo era pura ficção, histórias fascinantes algumas das quais eu nunca me conformei com os resultados, como era o caso da derrota de Atenas por aquela fraciúncula de civilização que era Esparta. Eu já pensava a história como “narrativas”, vejam só.

Uma das fontes de aproximação com a poesia, acho que isso é bastante comum para minha geração, foi a música popular. Os grandes compositores que também são poetas, como Chico Buarque, Caetano Veloso e, logicamente, Vinícius

de Moraes. Letras de música que eram poemas, que tinham um fortíssimo conteúdo poético, uma forma poética muitas vezes extremamente interessante. A gente ouvia aquelas músicas no rádio, e rádio sempre foi uma grande paixão na minha vida. Ainda bem pequeno ia com meu pai para a parte dos fundos da casa, debaixo da folhagem das árvores, para ouvir rádio. Quando nasci ele comprou, para celebrar o nascimento, um rádio grande, um SEMP, de 19 faixas de sintonia. Com aquele “cebolão” a gente podia ouvir emissoras de todo o mundo.

A música popular foi uma primeira aproximação com a poesia. Naquilo que seria hoje a segunda fase do ensino fundamental e que à época recebia o nome de Ginásio, tive contato com as primeiras noções de história literária, os gêneros básicos da literatura, nomes e obras fundamentais. Uma das primeiras fascinações poéticas veio através do contato com peças de Carlos Ribeiro de Andrade, que eram lidas e analisadas em sala de aula. No campo das narrativas, os contos de Machado de Assis, a fina ironia de Machado foi o que primeiro me chamou a atenção.

Quando tinha aí uns oito pra nove anos me caiu no colo uma edição grande, em formato de enciclopédia, in oitavo, como queiram, de Don Quixote. A edição era ilustrada e, apesar de estar no espanhol original, foi um verdadeiro acontecimento para mim. As imagens e o texto, que eu a custo supunha decifrar, formavam um verdadeiro enigma, um desafio, um fascínio.

Quando comecei o ensino médio, tive à disposição três fatores de mudança e um terremoto. O terremoto chamava-se adolescência, com seus humores, terrores, hormônios sobrecarregados e um nenhum lugar tranquilo no mundo. Os três fatores foram: uma biblioteca, as festas regadas a rock e a vivência numa escola pública. Eu estudava no Colégio Pedro Gomes, que tivera, alguns anos antes, um papel fundamental na resistência à ditadura militar. Quando fui aluno, o movimento estudantil do Pedro Gomes já havia sido completamente destruído. O Colégio estava em pandarecos e nós tivemos que suportar a imposição de uma reforma escolar, inventada pelo governo de Irapuan da Costa Júnior. Das cinco aulas previstas para cada dia eu normalmente tinha apenas três. Minha sorte é que bem cedo descobri a biblioteca do colégio. Quando surgiam os inevitáveis buracos sem aula, eu, ao invés de ficar zanzando de cá pra lá ou me entediando no pátio, me enfiava na biblioteca.

Lá encontrei um livro que para mim foi fundamental: os oito volumes da História da Literatura Ocidental, escritos por Otto Maria Carpeaux. Aquele livro, que li com uma avidez sem tamanho, servia como guia para explorar aquela biblioteca e

serviria, mais tarde, como orientador nas incursões sem fim aos sebos da cidade, num garimpo que ainda mantenho até hoje.

Naquela biblioteca tive contato com as obras de Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, Carlos Ribeiro de Andrade, Mário de Andrade, Machado de Assis e o volume de contos Dublinenses, de James Joyce. Lá também encontrei alguns livros de José J. Veiga, que foram de um impacto enorme. Li também alguma coisa de Clarice Lispector e uma seleta de contos de Moacyr Scliar, um dos primeiros contatos que tive com a chamada literatura fantástica. Aquela biblioteca também tinha um razoável acervo de poesia francesa, ali, li alguma coisa de Baudelaire, Verlaine e Rimbaud. Rimbaud foi particularmente impactante. Tinha 16 anos e li um cara que parou de escrever aos 17 e escrevia daquele jeito, como não ficar completamente transtornado com isso?

A vivência na escola pública foi outro fator de extrema importância. A gente aprendia a se defender, a ser esperto, a não dar bobeira, a não “ficar de tôca”, havia todo um estilo de malandragem e sagacidade do cotidiano a ser decifrado, aprendido, uma certa técnica de sobrevivência, de reconhecer o cara que estava a seu lado como amigo ou dedo-duro, como “gente boa” ou alcaguete. Isso se aprendia vivendo e convivendo, deixando de lado uma certa ingenuidade boba que ainda vinha do ginásio e que ali não durou um mês. O terceiro impacto daquela época, foi, como já disse, o rock. As festas de rock, que aconteciam na região da Vila Abajá, no Setor Bonfim. A música era ótima e fascinantes as viagens imaginárias que aquele som possibilitava. Foi a época de descobrir os clássicos do rock: Led Zeppelin, Pink Floyd, Yes, Genesis, Jethro Tull, Jimmi Hendrix, The Doors. Para entender o que cantavam o jeito foi estudar bastante inglês, uma língua da qual eu não gostava nem um pouco, mas da qual eu percebia a utilidade.

A música então estabelecia duas pontes de acesso à poesia: através dos textos enigmáticos de uma MPB prensada pela censura da ditadura militar, e através dos textos enigmáticos, porque oriundos de uma língua alienígena, do rock. Assim o assombro com a poesia foi aflorando desses confrontos, dores, estilizações, encontros e fascínios.

Sua criação tem relação com os momentos - bons e ruins - da sua vida? Ela é catártica? Como o tempo vivido age na sua poética?

Há sempre uma relação, mas rarissimamente direta, óbvia. Escrevi um livro de poemas extremamente autobiográfico, que é “Elegia”, no qual o tema central gira em torno da possível construção de uma narrativa sobre a perda e a trajetória de meu pai. Outros livros, tanto os de contos, quanto o romance, quanto os outros volumes de poesia, as letras de música, todo o restante têm uma relação bastante indireta, filtrada. Não faz sentido transformar a obra numa autobiografia, mas é impossível fugir completamente disso, temas e vivências se filtram. O essencial é isso: a filtragem pela arte, pela elaboração artística da emoção e não a emoção bruta.

O tempo vivido repercute tanto enquanto a trajetória viva, o cristal do tempo do qual falam Bergson e Deleuze, quanto enquanto temáticas que surgem ou que vão sendo abandonadas, novos autores e descobertas que transformam o que se escreve. O tempo vivido repercute na escrita porque repercute na leitura, o que lemos e o que vivemos, interagem, modelam-se, mesclam-se.

Como se realiza em você o processo da criação? Qual(is) a(s) coisa(s) mais importante(s) para a criação poética?

O processo de criação começa sempre com um assombro, uma impressão extremamente forte, seja esta provocada por uma imagem, uma música, um rosto, uma memória, em suma qualquer elemento, enfim, que produza um choque emocional. Da emoção inicial vem o elemento, a matéria prima a ser trabalhada. Não acredito em criação instantânea e muito menos espontânea. O que surge, o fenômeno inicial não é nunca planejado, racionalmente determinado, mas o trabalho de criação esse é feito a frio, a forma vai surgir do choque entre a emoção inicial, a matéria prima à qual me referi, e a técnica, os procedimentos narrativos, os procedimentos que conformam uma poética, ou seja, um rol de escolhas.

Você escreve poesia com frequência? Como é o seu dia a dia como escritor?

O aparecimento da poesia nunca é planejado, às vezes passo meses, anos, sem escrever um único poema, às vezes escrevo um livro inteiro, ou pelo menos a matéria inicial a ser trabalhada em poucos dias. Não é um fenômeno que possa ser previsto. Não há uma frequência, portanto, determinável. Quando trabalho com prosa é a mesma coisa. Aquela centelha inicial tem de se manifestar, aquele fenômeno de presença tem de surgir antes de qualquer outra coisa. Quando estou

escrevendo, ou seja, trabalhando sobre um texto, seja ele um romance, uma peça de teatro, um conjunto de letras de música, um volume de poemas, ensaios, artigos científicos, tanto faz, aí procuro ser o mais disciplinado possível. Normalmente escrevo à noite. Durante o dia anoto ideias, pesquiso imagens e fontes, faço uma espécie de exploração temática. A criação mesmo, o fluxo do texto e sua doma, isso, para mim, só pode ser feito no período noturno.

Em seu primeiro trabalho poético, Livro de Heitor, percebe-se uma significativa presença de elementos da literatura clássica. Isso foi intencional?

Intencional, não. Não trabalho assim. Eram temas, mitos, imagens, com as quais convivi e com as quais trabalhei durante anos. Aquele livro foi lançado em 1990, eu escrevia regularmente pelo menos desde 1977, já havia organizado pelo menos um dez proto-livros, dos quais alguns fragmentos sobreviveram e vieram a formar o corpo do Livro de Heitor. As temáticas da mitologia clássica, se observado de perto, convivem com temáticas da mitologia judaica, com temas e inquietações contemporâneas. Não houve intencionalidade, houve necessidade poética de lidar com aquele material.

Há relação entre as poesias de Itamar Pires Ribeiro com algum(ns) mito(s)? Quais?

Vários mitos. Em "Livro de Heitor" explorei mitos de origem greco-romana, mitos medievais e muito material oriundo do misticismo judaico, da cabala. A Arte de Pintar Elefantes trabalha mitos oriundos da cultura pop, das séries de ficção científica, e também mitos de origem greco-romana, a velha Afrodite está lá. Em Das Palavras retrabalho elementos da cabala judaica e uso todo um repertório de termos que vem da ciência, de uma cultura techno-científica. Em "Elegia", os símbolos do tempo que passa, logo o mito é o da representação do tempo enquanto um rio, um fluxo. Nesse aspecto não distingo nem um pouco prosa de poesia.

Em seus poemas, o amor, seja ele vivido ou imaginado, refere-se a quais tipos? O que é esse amor, e qual a relação entre este e as musas, sempre presentes na sua poesia?

Os poemas de amor estão concentrados em meu segundo livro "A Arte de Pintar Elefantes". A ideia era compor um mosaico de temas, formas poéticas,

algumas delas fixas, como o soneto, que remetem a uma tradição lírica. O único tema daquele livro é o amor, a lírica na verdade, que é o amor enquanto matéria prima tocado e transformado, transmutado pela poesia. As musas são de várias linhagens em minha poesia. Existem as plenamente imaginárias, como a Beatriz que aparece logo num dos primeiros poemas de “Livro de Heitor” e que, inevitavelmente, remete à guia de Dante em sua *voyage imaginaire* do inferno ao paraíso; mas há também musas muitíssimo carnis, vivas, mulheres de carne e osso que inspiraram, que moveram a emoção ao ponto de fusão e ebulição necessário a que surgisse a comoção que se transformaria depois em poema. O amor também é uma forma de assombro.

Ao longo de Das Palavras há uma insistência em separar as "coisas" das "palavras", significante de significado. Em face disso, podemos inferir que a teoria tem um peso importante na sua construção poética?

Eu sou tudo, menos naïve em poesia, em literatura. Não acredito em literatura feita por instinto, dor abdominal, contaminação radioativa por picada de aranha ou por exposição a raios gama. Isso é bom para criar super-heróis dos quadrinhos, mas não poesia, mas não literatura que valha à pena.

Quais são os símbolos que permeiam a poética de Itamar Pires Ribeiro?

Uma temática sempre está presente em todos meus escritos — o tempo. O tempo enquanto enigma, o tempo enquanto casa que nos abriga e nos envolve, um casulo de tempo no qual nos geramos, como um inseto se gera e se transforma pelo tempo. Creio que sempre haverá em meus textos símbolos relacionados a esse fluxo implacável, à preservação do passado e ao virtual futuro enquanto seguimos atados como Prometeu ao rochedo, ao rochedo de cristal do presente.

O rigor com a palavra é uma marca forte no seu trabalho artístico. Como você concilia a emoção do fazer poético e o fato de ele poder comover ao mesmo tempo?

Não vejo qualquer contradição entre rigor e emoção. Uma forma frouxa, um texto sem revisão, um texto jogado de qualquer jeito em nome de uma suposta preservação dos processos criativos originais é o tipo de coisa que detesto. Literatura é uma forma de conhecimento, por isso o rigor é indispensável, a forma é

resultado das tensões internas e do trabalho de elevar essas tensões e emoção à um desenvolvimento, que aprofunda a emoção ao passo que depura ao máximo o meio de expressão dessa emoção. Emoção sem forma não tem relação com a poesia, com a literatura, pode ser depoimento, desabafo, registro emocional, se não for trabalhada, não é literatura, não é arte.

Sua poesia aproxima-se da obra de algum escritor em especial? Que figuras da literatura exerceram influência na sua formação de escritor? Qual é a sua relação com as Academias?

Tenho uma profunda relação de admiração e de compartilhamento de certos assombros com José J. Veiga, de todos os grandes escritores goianos é aquele com o qual mais me identifico. Também dois outros prosadores de Goiás tiveram uma influência muito grande quando de sua descoberta, ainda nos anos 70: Miguel Jorge e Heleno Godoy.

A descoberta da obra de Jorge Luis Borges, do qual o primeiro livro que li foi a coletânea de contos de "Ficções", teve um impacto profundo, foi um tremor de terra, um maremoto. O mesmo aconteceu quando entrei em contato com as obras de Julio Cortazar e de Gabriel Garcia Marquez. A literatura latino-americana, com Juan Rulfo, Arregui, Sabato, Fuentes, Llosa e Carpentier, com a qual tive contato nos anos 80, teve um papel de abrir perspectivas e um rol de horizontes, fronteiras por explorar e inquietações.

Três autores brasileiros também foram indispensáveis naquela fase de formação: Moacyr Scliar, Murilo Rubião e Ruben Fonseca. Literatura fantástica e também ficção científica, um gênero que sempre me fascinou e no qual procurei fazer algumas incursões: a rica poética de Ray Bradbury, a imaginação rigorosa e humanística de Arthur C. Clark e o cabedal de novos mundos e horizontes descortinados por Isaac Asimov. Na poesia, além de Ribeiro, ainda T.S. Eliot, Fernando Pessoa e Shakespeare, as artimanhas de Rimbaud, os ritmos de Maiakovsky e Dylan Thomas, a força explosiva do Poema Sujo, de Ferreira Gullar. Como todo poeta brasileiro, eu também tive a influência dos irmãos Campos e do concretismo, pelo menos por algum tempo e de alguma forma.

Minha relação com academias é puramente formal. Por acaso e para atender o convite de amigos próximos, que na verdade já haviam me inscrito sem me comunicar previamente, terminei fazendo parte das academias de Aparecida de

Goiânia e de Goiânia. Há anos não vou a qualquer reunião e o vínculo é apenas estritamente formal. As academias deveriam ter um papel ativo na cultura, mas não é um problema com o qual me preocupe.

Em seus trabalhos, e de modo mais amplo, há alguma relação afetiva específica com a literatura brasileira? Cite alguns poetas brasileiros que você considera como dignos de figurar ao lado dos melhores do mundo.

Vamos aos óbvios: Drummond, Bandeira, João Cabral. Entre os prosadores: João Guimarães Rosa, Osman Lins, Clarice Lispector. Alguns poetas menos conhecidos como Mário Faustino e Dante Milano sempre tiveram minha simpatia. Ferreira Gullar construiu uma obra interessantíssima, que não indicava em nada sua transformação em um prócer do conservadorismo, os irmãos Campos, com sua obra de depuração formal, também merecem um lugar na história da literatura.

Você sempre participou ativamente da vida política da cidade, e sempre pela esquerda. De que forma isso interfere na sua obra poética, e qual sua opinião sobre a literatura engajada?

Nasci de oito meses, em casa, com parteira e sofrendo de icterícia. Talvez isso já me tenha feito ser de oposição desde o início. Na época do primário eu achava estranhíssimo a louvaminha que se fazia em torno da democracia e o clima de medo que a ditadura impunha. Fui crescendo e vendo e ouvindo coisas absurdas.

Uma de minhas primeiras lembranças é a dos aviões da FAB dando vôos rasantes e ameaçando bombardear Goiânia. Sempre odiei a ditadura militar e me iniciei na militância de esquerda para me engajar na luta contra aquele regime vicioso. Temas advindos das leituras marxistas, uma desconfiança generalizada quanto ao processo de disciplinamento e modelagem imposto pelo capitalismo ao ser humano, tudo isso é permanente em mim e em minha obra.

O conceito de literatura engajada me parece um tanto datado. Faz parte das dicotomias com as quais a década de 1960 adorou se divertir, talvez por influência da grande dicotomia que era representada pela Guerra Fria. A literatura engajada de modo geral padecia de um excesso de intenção, um excesso de representação, uma perspectiva que sempre buscava "revelar" o oculto, "desmascarar" o escondido, expor o velado assumindo assim uma missão, justificando-se a partir de uma teleologia.

O explicitamente engajado muitas vezes produziu apenas literatura bem ruim que buscava se justificar apelando para boas intenções e intencionalidades libertadoras. É pouco. É insuficiente. Os romances de Kafka, os labirintos de Borges, a arte de montar de Cortázar, para ficar em autores que já citei, me parecem bem mais eficazes para representar aspectos angustiantes do mundo. Obras engajadas como as de Graciliano Ramos, por exemplo, são grandes não por suas intenções, justificativas ou conteúdo, mas por que alcançam um grau de realização estética e uma forma extremamente eficaz de expressão das emoções, das denúncias contra o horror do mundo. Engajamento não pode ser máscara para encobrir literatura ruim, música ruim, cinema péssimo.

Você considera o poeta um portador de mensagens? Fale-nos um pouco sobre o papel da poesia no mundo.

Quem porta mensagens é estafeta ou carteiro. O poeta tem de trabalhar seu material com consciência artística. Quanto ao papel da poesia no mundo, eu recorro a um filósofo do qual cada dia gosto mais, Jacques Rancière, e a seu conceito de partilha do sensível. Ele, em suma, afirma que política e estética tem um campo comum, que é o de serem, ambas, formas de partilhas do sensível, ou seja, do que pode ser dito, visto, enunciado, percebido, do que se pode ou não falar, do que se pode ou não expressar. Como parte de uma sempre polêmica e disputada partilha do sensível, a poesia participa do grande embate de poderes que ocorre e constrói nosso mundo.

O poder, aí recorro a Foucault, outro filósofo do qual tenho muito me aproximado, não é algo que se estoca e possui, mas algo que circula, que é, portanto, sempre relacional. A relação da poesia com o poder, com o sensível, é uma relação polêmica, dialética, de luta e de choque, poesia que não altera a terrível partilha de exclusões de hoje, que não incorpora os embates tende a não ter qualquer importância. Por esse viés, retomando a pergunta anterior, é que se pode pensar o tal engajamento.

Enquanto poeta contemporâneo, qual seria, para você, o lugar da poesia nos conturbados dias de hoje? Como vê a poesia neste início de século e de que forma situa a sua obra neste contexto?

A poesia está dentro dos livros de poesia mas também fora dos livros, está na internet, nas pichações dos muros, nos vídeo games, nas performances. O objeto-livro tem a mesma relação com a poesia que o objeto-película teve com a fotografia e o cinema, que o objeto-disco teve com a música: um suporte material e nada mais que isso. Se esse suporte entra em decadência, se deixa de ser o suporte privilegiado, o que acontece? Uma crise? Uma adaptação da poesia a novos suportes e novas formas de visualização? Quando a poesia deixou de ter como suporte o cérebro dos poetas, dos aedos que a reproduziam de memória e passou a contar com a possibilidade da escrita também houve um impacto, também houve uma crise, também novas formas poéticas foram geradas. Creio que é isso que vemos hoje. A poesia se coloca nos filmes, nas letras de música, deixou há muito de ter formas fixas, tanto estritamente poéticas, quando de suporte de difusão, acho isso fascinante e desafiador.

Quanto a esse lamentável início de século, o vejo como um tempo de paradoxos. Um exemplo desses paradoxos é dado pela internet. Ao mesmo tempo que ela disponibiliza formas instantâneas de compartilhamento de conhecimento, cultura, ciência e artes, é também um dispositivo panóptico de controle e vigilância inimagináveis. As contradições da sociedade neste período, que já foi chamado de era do capitalismo tardio, não se resolvem por uma tecnologia de comunicação, como é a internet, que foi apresentada por alguns teóricos como sendo não apenas a base de uma nova economia, como a base de um novo tipo de sociedade, mas o que se observa é que não se constituiu nem numa coisa nem noutra: nem mesmo iniciou uma nova economia, mas sim, foram criados instrumentos de aceleração e concentração do fluxo de capitais no mundo sem paralelo com a era anterior.

A internet já foi acusada de ter provocado a unificação universal dos imbecis antes ilhados em suas respectivas aldeias, e já foi vista como a revolução possível num mundo condenado a não ter mais revoluções viáveis. Nem uma coisa, nem outra, como técnica ela não resolve os problemas que são da política, da partilha da política, da desigualdade social, da exploração e da opressão, isso é demais para se esperar de uma rede de pessoas dispersas, conectadas por seus computadores.

O sombrio início de século que vivemos é marcado por uma ofensiva extraordinária do neoliberalismo e pelo crescimento exponencial das piores insanidades da extrema-direita. Neonazismo, racismo, xenofobia, discurso de ódio, uma orgia interminável de intolerâncias, esse o clima do Brasil, esse o clima do

mundo, uma distopia entediante e letal. Guerras e genocídios, migrações bíblicas em mares fortemente vigiados por armadas altamente tecnológicas, é como se os tempos da história se chocassem, o passado indestrutível se atualizando e encarniçando sobre o presente, devorando a virtualidade de um futuro, dos possíveis. Tempo de canibalismo planetário. Mas, no fundo, não sou pessimista, não compactuo com a distopia e a nénia de mundos outrora gloriosos e que foram transformados em pó, as contradições deste tempo, seus paradoxos, seus oxímoros, terão de ser resolvidos

A literatura, a poesia, a arte em geral, não apenas representam e refletem, como era próprio de uma ordenação aristotélica das artes, mas tem de produzir novas relações, tem de buscar não apenas desvelar o mundo - o que foi um dos motes do modernismo - mas trabalhar a mistura, a hibridação de estilos, de gêneros, de estéticas como uma forma de análise possível deste tempo confuso.

Além de poeta, você atualmente é também mestrando em “Arte e Cultura Visual”. Sendo você um apaixonado cinéfilo, e sua poesia, em grande parte, imagética, qual a relação do cinema com a sua escrita?

Meu curso é na área da Arte e da Cultura Visual, com ênfase no estudo da imagem em movimento. As imagens sempre foram fundamentais para meu processo de escrita, quer de poesia, quer de prosa. Na prosa, as histórias que escrevo sempre as "vejo", sempre a imagem é uma origem e também um percurso pelo qual a narrativa vai se desdobrando. Em "Lygia entre os Dragões", romance lançado em 2011, todo ele o vi como a um filme, todo ele foi baseado na imagem, a imagem enquanto uma espécie de visagem induzida não pelas imagens enquanto dados visuais específicos, mas por um encadeamento de imagens mentais. Na prosa, esse é meu processo normal de escrita, se não "vejo" não consigo escrever. O jogo com a poesia é mais complicado.

O texto pode surgir a partir de um impacto não necessariamente visual, mas advindo de qualquer outro sentido, ou do mundo onírico. É comum, para mim, escrever a partir de sonhos fragmentariamente recolhidos. Quando a imagem se relaciona com o poema, o faz nem sempre através de imagens literárias, às vezes uma imagem se coloca de forma puramente descritiva, como um frame numa sequência de imagens cinematográficas. Uma imagem será quase sempre traduzida

no meu texto poético em uma descrição quase literal, de início, e depois será situada naquele conjunto.

Em “Pátria da água”, João Cabral de Melo Neto diz que “a magia já se aconchega na mão da ciência”. Para você, ciência e arte estão irreconciliavelmente divorciadas?

Pelo contrário, acho que ciência e arte são formas de conhecimento, de exploração do universo, do cosmos. As abordagens, os métodos de cada área, são específicos. O método da ciência não pode ser diretamente aplicado à produção artística, sob pena de produzir coisas plenas de rigor, *rigor mortis*. Por outro lado aplicar procedimentos típicos da arte em vários campos científicos equivaleria a matar a própria possibilidade da ciência.

Graciliano Ramos achava os modernistas brasileiros, ressaltando algumas exceções, uns cabotinos. Qual a impressão você tem desse movimento artístico? Ele influenciou sua obra?

O modernismo, enquanto era que se estende de meados dos anos 1920 até, aproximadamente, meados dos anos 1980, trouxe inovações, processos, temas, e um acervo de obras importantíssimas. Seus pressupostos se esgotaram, principalmente a ideia de que cada arte deveria buscar seu máximo de expressão em explorações de seu meio típico de expressão. Isso entrou em crise, isso foi superado por formas híbridas de expressão, que justamente desafiam os limites estritos entre as várias artes. Nesse sentido o modernismo foi superado. Obras escritas naquele período, continuam como referências para hoje, não porque tenham seguido os limites daquela proposta estética, mas porque os ultrapassaram. Minha obra se situa, até em termos cronológicos, numa fase pós-moderna e é pós-moderna também por participar da ideia de formas híbridas de expressão, que se mesclam no corpo do texto.

Por falar em Graciliano, para quem era preciso conhecer o valor exato das palavras, é sabido que ele, Euclides da Cunha e Monteiro Lobato eram grandes leitores de dicionários. E para você, como é lidar com dicionários?

Sempre recorro a dicionários, quer em português quer em inglês, francês ou espanhol, línguas com as quais tenho de lidar cotidianamente em meu trabalho e em

meus estudos. O dicionário é um arquivo, a partir daí podemos compor percursos, resgatar palavras, precisar o vocabulário. Um de meus contos, O Uzífur, surgiu depois de uma exploração de um dicionário. Digo surgiu porque, depois de fechar o dicionário, terminei adormecendo e sonhando com uma palavra que me intrigara, exatamente Uzífur, uma denominação antiquada para um tipo de sal de mercúrio extremamente vermelho, um pigmento usado da pintura. O sonho, a partir do dicionário, anotado e guardado, resultou no núcleo inicial daquele conto, que é o principal de "Contos de Solíbur".

Para trabalhar, você exige um ambiente específico ou não liga pra isso?

Sem dúvida, é necessário um ambiente específico, com pressão atmosférica compatível com estruturas orgânicas derivadas da associação de átomos de carbono com hidrogênio e oxigênio e uma estrutura derivada de associações do cálcio, conhecidas como ossos. Indispensável ainda uma temperatura que permita a liquefação da água e a não volatilização dos compostos de carbono. Ou seja, dependendo das condições específicas do planeta Terra. É uma limitação, mas a única. Afora isso, escrevo em qualquer lugar — em shoppings centers empesteados por fazedores de *selfies*, em ônibus, em aeroportos barulhentos, interiores de bibliotecas silenciosas, ouvindo rock nas alturas possíveis.

Você se considera mais um poeta local ou do mundo?

Considero-me um poeta local, numa minúscula galáxia que tem o pomposo nome de Via Láctea, localizado no braço de Sagitário, sistema solar interior à nuvem de Oort, terceiro planeta a partir da pequena estrela chamada Sol, um terráqueo, em suma. Não dá pra ser mais local que isso.

Uma canção de Caetano Veloso diz que é muito bom poder tocar um instrumento, o que pode ser uma referência à capacidade criativa inerente ao artista, e que ele, por licença poética, transfere ao instrumento musical. Se nos permitirmos fazer aqui um paralelo, como você descreveria uma alegria similar que lhe tenha proporcionado o 'dom' de escrever?

Escrever é bom, reescrever é êxtase. Não entendo aqueles tipos barbudos e de profundas olheiras encaveiradas, que dizem nunca revisar seus textos. Coitados, não sabem o que estão perdendo. Pra mim o grande prazer é o da sondagem em

profundidade do texto, a reescritura até que uma forma surja, que a "areia arada se dome e produza". Esse é o prazer. Por isso escrevo lentamente. Preciso deixar que os textos descansem, que eu os esqueça totalmente. Só depois desse período de esquecimento é que deles volto a me aproximar, vejo-os então com outros olhos, enxergo suas falhas, percebo os desvãos que pedem exposição e os desvãos que devem ser mantidos em subtexto. Não creio em dom de escrever, creio na possibilidade alquímica de, no texto, produzir mutações, transmutações de formas.

Criar remedia a angústia da vida ou é um estado de graça? O que representa a criação poética para você?

Gosto de escrever e gosto muitíssimo de viver. A vida é um estado raro. Considere-se o quanto da matéria do planeta Terra é matéria viva e coloque isso em relação com o peso total do planeta e se terá uma pálida ideia de sua raridade, considere-se então a vida humana, tão específica no gigantesco palimpsesto de tempo e espaço da vida na Terra, e considere-se, por fim, a gigantesca teia de ancestrais humanos, que se estendendo desde pelo menos dois milhões de anos, terminaram gerando a geração na qual existo e não vejo alternativa senão amar profundamente a vida. A vida é rara e viver é perigoso, como já dizia João Guimarães Rosa.

Qual o seu poema predileto, ao menos neste exato momento?

Sinceramente, não tenho um poema predileto.

Você já se acha pronto, um bom poeta? E, se você pudesse, que recado daria aos poetas iniciantes?

Tenho minhas artimanhas e ficções, meus procedimentos, meus venenos e curas. Estou em processo de criação enquanto poeta. Quanto aos iniciantes o único recado é: leiam, estudem, não há nada mais entediante que um "diamante bruto".

Qual é o seu poema mais recente e quais seus planos artísticos para o futuro? Há alguma coisa a dizer na poesia que ainda o surpreenda?

Tenho trabalhado um ciclo de novas letras de música, e tenho trabalhado também uma nova peça de teatro. São textos não especificamente poéticos, mas nos quais a poesia participa indissolúvelmente. Como estou na fase final de redação

de minha dissertação, todos os outros processos de escrita estão um tanto paralisados. É o preço que se tem de pagar.