ROSEMARY FERREIRA DE SOUZA

POESIA E CRÍTICA:

TRILOGIA POÉTICA DE GILBERTO MENDONÇA TELES

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Maio/2014

ROSEMARY FERREIRA DE SOUZA

POESIA E CRÍTICA:

TRILOGIA POÉTICA DE GILBERTO MENDONÇA TELES

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Ilca Vieira de Oliveira

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Maio/2014

S719p Souza, Rosemary Ferreira de.
Poesia e crítica [manuscrito]: trilogia poética de Gilberto Mendonça Teles / Rosemary Ferreira de Souza. – 2014.
178 f.: il.

Bibliografia: f. 168-178.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2014.

Orientadora: Profa. Dra. Ilca Vieira de Oliveira.

1. Literatura brasileira. 2. Tradição. 3. Modernidade. 4. Teles, Gilberto Mendonça, 1931 – *Sintaxe invisível* (1967) – *A raiz da fala* (1972) – *Arte de amar* (1977). 5. Poesia - crítica. 6. Metalinguagem. I. Oliveira, Ilca Vieira. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título. IV. Título: Trilogia poética de Gilberto Mendonça Teles.

Catalogação: Biblioteca Central Professor Antônio Jorge

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS

Unimontes

PPGL

Programa de Pós-graduação em Letras

Estudos Literários

Dissertação de Mestrado, intitulada "**Poesia e Crítica: A Trilogia Poética, de Gilberto Mendonça Teles**" de autoria da mestranda em Letras – Estudos Literários **Rosemary Ferreira de Souza** orientada pela professora Doutora Ilca Vieira de Oliveira, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profª. Drª. Ilca Vieira de Oliveira – Orientadora – (Unimontes)

Profª. Drª. Melânia Silva de Aguiar (UFMG/PUC – Minas)

Profª. Drª. Telma Borges da Silva – (Unimontes)

Prof. Dr. Elcio Lucas de Oliveira

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Montes Claros, 23 de maio de 2014.

À minha família, presença constante de todos os momentos.

Ao poeta Gilberto Mendonça Teles, que me levou a trilhar os caminhos da Poesia.

AGRADECIMENTOS

A Deus, Criador de todas as coisas, por me ter dado forças e iluminação para compreender que o Verbo é o princípio de tudo.

Ao poeta Gilberto Mendonça Teles, pelo apoio, acompanhamento e confiança durante esta pesquisa. A ele, meu agradecimento especial, por fazer-me ver, viver, dizer e sentir a Poesia da vida.

À orientadora, professora Dr.ª Ilca Vieira de Oliveira, pelo exemplo de docente das letras literárias e pela liberdade que me concedeu durante este trabalho.

À Universidade Estadual de Montes Claros, aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras Estudos Literários, pela contribuição na minha formação durante o Mestrado.

Ao professor Dr. Osmar Pereira Oliva, pelas considerações no parecer sobre o projeto de pesquisa.

À banca examinadora, nas pessoas do professor Dr. Anelito Pereira de Oliveira e Dr.ª Telma Borges da Silva, pelo cuidado, atenção e contribuições apontadas no exame de qualificação.

Às professoras Dr.ª Melânia Silva de Aguiar e Dr.ª Telma Borges da Silva, que me honraram participando desta Banca de Mestrado.

À Maria do Rosário Teles, pela hospitalidade e acolhimento em sua casa, durante a coleta de dados para a pesquisa, no Rio de Janeiro.

Aos meus pais, José e Geralda, pela paciência, apoio, carinho e confiança nesse período de estudos.

Aos meus irmãos, Rosane, Ana Paula, Marcos Aurélio, Ana Rita, pelo carinho e amizade de sempre.

À minha sobrinha Mariana, meu docinho de alegria, que gosta tanto de leitura e historinhas literárias.

Aos que chegaram a minha vida como presentes, minha cunhada Edlene, meu primo Filipe, Alex e meu sobrinho João Miguel.

Ao meu avô Leopoldo (*in memorian*), pelo incentivo ao gosto pelas histórias, estórias e causos.

Ao meu namorado C. L., por ser esteio e alento diário, fazendo ficar menor a distância.

À FAPEMIG, que subsidiou esse tempo de estudos.

A Poesia é assim o exercício maior da nossa liberdade de ser: através dela tomamos contato com uma categoria de "sagrado", que não é bem o sobrenatural, mas uma saída do comum, da linguagem comum que nos achata, que nos faz igual a todo mundo, que escamoteia a nossa individualidade. A liberdade de que falamos está na possibilidade de escolhermos as nossas palavras e de organizá-las segundo o nosso gosto, de investir nelas as significações mais caras ao nosso imaginário e às nossas emoções. [...] O poema é assim uma expressão que transcende as formas do discurso e não se deixa reduzir ao conhecimento puramente racional. Ele provém de um ritmo que passa pelo mais íntimo do poeta, repercute no cosmo cultural e toca, em última instância, o *Lógos* do Criador. Um ritmo que se faz musicalidade para revelar os estados inconscientes ainda não tocados pelo sentimento ou pela razão, um ritmo mágico e, por isso mesmo, de prece.

Gilberto Mendonça Teles

RESUMO

Esta Dissertação intitulada "*Poesia e Crítica*: Trilogia Poética de Gilberto Mendonça Teles" se propôs ao estudo de três livros de poemas desse autor, na ordem de *Sintaxe invisível* (1967), *A raiz da fala* (1972) e *Arte de armar* (1977), observando as transformações teóricas pelas quais foi passando o poeta tanto na sua produção poética quanto no seu exercício de crítico. O trabalho pautou-se na análise crítica desses livros apoiada por textos críticos e teóricos que contribuíram com os propósitos da pesquisa. O estudo se divide em três capítulos, os quais identificam o discurso poético e valorizam a criação literária do autor, avaliando seus diversos momentos de criação, o como e o porquê dessa criação. No primeiro capítulo, "O percurso do processo criativo na Trilogia", há uma visão geral dos três livros com um olhar crítico sobre o contexto em que foram escritos e a articulação do processo evolutivo do poeta no espaço de tempo de cinco anos para cada livro. O segundo capítulo, intitulado "O erotismo da linguagem: uma poesia da arte e do amor", tem como tema o erotismo e a linguagem simultaneamente. A produção poética se concebe em metalinguagem e erotismo, em que o corpo da mulher é o da poesia e a poesia ganha corpo de mulher. Já o terceiro capítulo, "O exercício da crítica no terreno da poesia", abrange a dupla atividade do autor, a de poeta e a de crítico. Isso compete na análise do papel do poeta que compõe e que cria, e do crítico, que analisa e recria, considerando sua criação literária que tenta continuamente aperfeiçoar. O poeta valoriza a linguagem por meio do poder criador da palavra, mostrando-se conhecedor da tradição literária e aberto a inovações. Além disso, no espaço de quinze anos transforma sua concepção de linguagem poética, considerando sua capacidade intelectual, sua evolução cultural e estético-metalinguística no seu processo criador.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira; Tradição e Modernidade; Gilberto Mendonça Teles; Poesia e Crítica; Metalinguagem.

ABSTRACT

This thesis entitled "*Poetry and Criticism*: Poetics Trilogy of Gilberto Mendonça Teles" is proposed to study three poetry books by this author, in order *Syntax invisible* (1967), *The root of speech* (1972) and *Art of arming* (1977), noting the theoretical transformations which passed the poet both in his poetry and in its exercise critical. The work was based on the critical analysis of these books supported by critical and theoretical texts that contributed to the research purposes. The study is divided into three chapters, which identify the poetic discourse and value the literary creation of author, evaluating its various moments of creation, how and why this creation. In the first chapter, "The route of the creative process in the Trilogy", is an overview of three books with a critical look at the context in which they were written and the articulation of the evolutionary process of the poet in the space of five years for each book. The second chapter, entitled "The eroticism of language: poetry and the art of love", theme is eroticism and language simultaneously. The production is conceived in poetic metalanguage and eroticism in the body of the woman is poetry and poetry wins woman's body. The third chapter, "The exercise of criticism in the field of poetry", is the dual activity of the author, the poet and critic. It competes in the analysis of the role of the poet who composes and creates, and critical, that analyzes and rebuilds, considering his literary creation that continually tries to improve. The poet appreciates the language through the creative power of the word, being knowledgeable of literary tradition and open to innovations. Moreover, in the space of fifteen turns his conception of poetic language, considering their intellectual capacity, their cultural evolution and metalinguistic aesthetic in her creative process.

KEYSWORDS: Brazilian Literature; Tradition and Modernity; Gilberto Mendonça Teles; Poetry and Criticism; Metalanguage.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 11
CAPÍTULO 1 - O PERCURSO DO PROCESSO CRIATIVO NA TRILOGIA 15
1.1 Trajetória poética 16
1.2 O SILÊNCIO: palavra de sabedoria poética 22
1.3 As marcas da *Sintaxe Invisível* 29
1.3.1 Limites do acaso 30
1.3.2 Sintaxe invisível 38
1.3.3 As heterotopias 42
1.4 *A Raiz da Fala* 45
1.4.1 A duração do nome 50
1.4.2 No vértice da fala 55
1.5 *Arte de Armar* 62
1.5.1 O poema epígrafe: "Arte de armar" 65
1.5.2 Falavra 69
1.5.3 Hora aberta 70
1.5.4 Pública forma 75
CAPÍTULO 2 - O EROTISMO DA LINGUAGEM: UMA POESIA DA ARTE E DO AMOR 80
2.1 Erotismo: matéria de amor e linguagem 81
2.2 Poesia: um corpo de Musa 84
2.3 "A arte de amar" a mulher-poesia 93
2.4 O ritmo do amor "alibidinoso" 106
2.5 Pletora criativa 120
CAPÍTULO 3 - O EXERCÍCIO DA CRÍTICA NO TERRENO DA POESIA 128
3.1 O poeta-crítico Gilberto Mendonça Teles 129
3.2 Portais e epígrafes da Trilogia 138
CONSIDERAÇÕES FINAIS 159
ENTREVISTA: Questões de Poesia e de Crítica com Gilberto Mendonça Teles 163
BIBLIOGRAFIA 168

INTRODUÇÃO

Este trabalho intitulado "*Poesia e Crítica*: Trilogia Poética de Gilberto Mendonça Teles" surgiu após várias leituras dos seus livros de poemas que instigaram o aprofundamento na pesquisa da sua poesia. Com isso, houve grande interesse em estudar a obra de um poeta que revela o fervor e a devoção ao ofício de escrever; a paixão pelas palavras no cerne da poesia. O trabalho monográfico da graduação do curso de Letras Português, concluído em 2010, sobre a poética do referido autor, também motivou o prosseguimento da pesquisa no Mestrado. Diante disso, propõe-se investigar o processo da transformação da linguagem e da metalinguagem na escrita desse poeta que, com sua poesia, fascina o leitor, dando-lhe a oportunidade de encontrar-se e de se encantar com o Verbo no seu sentido mais amplo possível.

Foram escolhidos como recorte desta pesquisa três livros de poemas do autor, os quais em alguns momentos são mencionados pelo uso do termo "Trilogia", identificados na ordem de *Sintaxe invisível* (1967), *A raiz da fala* (1972) e *Arte de armar* (1977). Esses livros foram estudados com um olhar direcionado para a criação literária, enfatizando poesia e linguagem na estrutura da trilogia, na qual o poeta tem a palavra como primícia de seu ato criador.

Em sua tríade ou Trilogia, o autor forma uma visão teórica da poesia que tenta continuamente aperfeiçoar. Os livros se identificam com o tema da metalinguagem significando uma teoria e, coincidentemente, estão subsequentes. Eles podem ser considerados como a "Trindade"[1] poética do escritor, na qual se manifesta a dupla atividade de sua atitude criadora, a poesia e a crítica.

O poeta criador percorre com seu saber o caminho dadivoso da poesia. E a palavra, que tudo cria, é fruto que emana desses três livros, cuja força é gerada pela mão que rege o verso e faz surgir toda a beleza, tornando a poesia templo vivo onde a palavra é consagrada.

Este estudo terá uma abordagem de compreensão da poesia como o celeiro da palavra, que encanta, que seduz, que inspira, que enlaça e que engendra. Desse modo, as

[1] Vale ressaltar que a palavra "Trindade" é uma expressão da doutrina cristã. Santo Agostinho, no livro *A Trindade*, expressa seu desejo de conhecer o mistério divino. Ele se dedica à compreensão desse mistério em torno da Santíssima Trindade. A definição da Trindade é concebida na existência de um só Deus em três pessoas distintas (Pai, Filho e Espírito Santo); como Deus uno e trino, criador de todas as coisas, as visíveis e as invisíveis. Cf. *A Trindade*, de Santo Agostinho, 1994.

palavras são os dados que vão identificar a escrita do poeta. "A poesia se faz verbo e o verbo se faz verso", como afirmou o autor em seu livro de crítica, *Contramargem-II*: estudos de literatura (2009). Nesse aspecto, a escolha do tema reconhece o trabalho do poeta que conjuga poesia, criação e linguagem por meio da palavra, com o desejo de contemplar a poesia face a face.

A pesquisa tem como *corpus* a Trilogia poética de Gilberto Mendonça Teles, acompanhando o processo de criação numa perspectiva de estudar a concepção metalinguística do poeta, num período de quinze anos, repartido em três partes de cinco anos cada uma no que se refere ao tempo de escrita de livro para livro. Os poemas de *Sintaxe invisível* foram escritos entre 1962 e 1967. O livro *A raiz da fala* entre 1965 e 1970 e *Arte de armar*, no período entre 1971 e 1976. A publicação desses livros corresponde a um ciclo de dez anos, compreendidos entre 1967 e 1977. Vale a pena lembrar que esses três livros estão hoje reunidos na segunda parte de *Hora aberta*: poemas reunidos (2003), a Sintaxe[2], um dos estágios de apreensão e organização da poesia desse autor. Três livros orientam a leitura, mas destacam-se alguns poemas de outras produções do escritor, as quais articulam com a temática do *corpus* da pesquisa.[3]

No primeiro momento, realizou-se a releitura cuidadosa dos poemas dos livros citados. Depois, a seleção de textos críticos a partir de material já publicado sobre a poética do autor. Em um segundo momento, foi feita a leitura exploratória e seletiva dos dados coletados por meio de fichamentos. E, no terceiro momento, a leitura analítica e interpretativa dos poemas, auxiliada por teorias e críticas que verificam sua relevância e significado em relação aos propósitos da pesquisa. Por fim, a organização lógica e redação do texto. Durante a pesquisa, houve a oportunidade da coleta de dados, com realização de entrevista com o poeta, visita à sua Biblioteca, consulta a alguns livros do seu acervo particular e conversa sobre seu percurso intelectual de poeta e de crítico literário. Outra

[2] A trilogia escolhida para este estudo faz parte da 4ª edição de *Hora aberta*: poemas reunidos (2003). Esse volume é dividido em três partes, as quais o poeta considera como os estágios de apreensão da sua poesia: a luta com o Nome, o exercício de composição da Sintaxe e a tentativa de produção do Sentido. Em nota da edição de *Hora aberta*: poemas reunidos, o poeta explicita o Sentido: "um ou muitos? Estou convencido de que um apenas, mas sempre impreciso e difícil de ser percebido ou produzido de uma só vez. O leitor parte daqui, do *Sentido, como se do alto de uma montanha − do mais alto da vida; a descida será sempre uma longa Sintaxe*: é por ela que se pode vislumbrar a luta do Autor com o Nome, cuja pronúncia desencadeia sempre a criação de uma nova ordem de coisas, às vezes de poesia". Cf. TELES, 2003, p. 1.

[3] Outros livros de poemas do autor contribuíram para o desenvolvimento da pesquisa articulada com os poemas da Trilogia. Destacam-se os seguintes: *Álibis*, *Alvorada*, *Estrela d'alva*, *& cone de sombras* e *Pássaro de pedra*, inseridos no volume *Hora aberta*: poemas reunidos (2003). Há, ainda, os livros *Linear G* (2010) e *Aprendizagem*: de um romântico inveterado (2011).

importante contribuição para a pesquisa foi a visita a Goiânia, ocasião favorável à investigação para a escrita e a chance de conhecer a terra do poeta.

O estudo se ampara em textos críticos e teóricos que contribuem, fundamentalmente, com os propósitos da pesquisa. O embasamento crítico sobre a obra do autor se valerá das contribuições de José Fernandes (2005), Darcy França Denófrio (2005), Maria Luiza dos Santos Sisterolli (1998), da organização feita por Eliane Vasconcellos (2007), bem como da fortuna crítica organizada por Maria Dulce Viana Mindlin (1988), dentre outras citadas na bibliografia. Com referência ao tema abordado e linha de pesquisa, a análise se sustenta em textos críticos e teóricos sobre a tradição e a modernidade, citados ao final do estudo. O trabalho se divide em três capítulos, os quais identificam o discurso poético e valorizam a criação literária do autor, avaliando seus diversos momentos de criação, o como e o porquê dessa criação.

No primeiro capítulo, intitulado "O percurso do processo criativo na Trilogia", serão investigados os aspectos relacionados à Sintaxe, segundo momento do estágio de apreensão da poesia de Gilberto Mendonça Teles, em uma fase de passagem da sintaxe verbal à nominal, dando ênfase à luta com o nome, com a expressão, com a palavra. Nesse capítulo, há uma visão geral dos três livros com um olhar crítico sobre o contexto em que foram escritos e a articulação do processo evolutivo do poeta no espaço de tempo de cinco anos para cada livro.

Como desenvolvimento do segundo capítulo, intitulado "O erotismo da linguagem: uma poesia da arte e do amor", ter-se-á uma abordagem em torno de uma das maiores questões da reflexão contemporânea, que é a linguagem, e com ela, simultaneamente, o amor. Nesse aspecto, a produção poética se concebe em metalinguagem e erotismo, em que o corpo da mulher é o da poesia e a poesia ganha corpo de mulher.

Já no terceiro capítulo, intitulado "O exercício da crítica no terreno da poesia",[4] será investigada a visão do próprio poeta sobre a poesia, sobre sua expressão poética. Nesse ponto, o poeta assume um comportamento crítico frente à linguagem nos poemas que envolvem uma crítica do próprio ato de escrever. Isso compete na análise do papel do poeta que compõe e que cria, e do crítico, que analisa e recria, considerando seu processo

[4] Tomar-se-á, nesse momento, a atitude do poeta em face de sua concepção literária, sua ação criadora como metalinguagem, em que a poesia é o tema. O poeta trata da poesia nela mesma, isto é, a ação criadora se resolve em si mesma, ou seja, há a metapoesia ou metapoema, em que o autor atua como crítico para analisar o processo criativo do próprio poema. Além dos seus livros, Gilberto expõe em aulas, conferências e entrevistas seu pensamento sobre a literatura e, sobretudo, sobre a poesia.

de criação e o desejo contínuo de aprimorá-lo. Por fim, a conclusão expondo os resultados da pesquisa, bem como as contribuições que a mesma traz para os estudos literários.

Levando em consideração essas informações, a pesquisa justifica-se pela relevância do tema "*Poesia e Crítica*: Trilogia Poética de Gilberto Mendonça Teles" para os estudos literários, uma vez que o mesmo adquire grande valor literário, histórico, social e cultural, pois amplia a compreensão e a promoção da poesia, que trabalha a linguagem de diversas formas em diferentes planos da língua. Contribui, ainda, para uma visão da literatura como um traço fundamental de expressão por meio da escrita. Tem relevância também por valorizar a escrita literária que tramita entre a tradição e a modernidade, apresentando uma recriação do passado com tônus moderno, ou seja, um processo de retomada atualizada.

O desenvolvimento desta pesquisa passa por uma análise crítica da Trilogia, observando-se o que mudou de um livro para outro a partir da discussão entre as epígrafes com relação aos títulos e com relação aos poemas. Além disso, cada livro é dividido em partes que, ligadas aos seus títulos, se centralizam em temáticas imbuídas do trabalho com a linguagem em suas diversas manifestações poéticas.

Assim, todo o estudo converge para o entendimento da concepção metalinguística na poesia de Gilberto Mendonça Teles, com foco na trilogia *Sintaxe invisível* (1967), *A raiz da fala* (1972) e *Arte de armar* (1977), investigando a criação literária do autor e sua dupla atividade, a de poeta e a de crítico. A leitura crítica desses três livros, publicados com intervalo de cinco anos entre um e outro, revela as transformações teóricas pelas quais foi passando o escritor tanto na sua produção poética quanto no seu exercício crítico. As duas perspectivas de transformação (do poeta e do crítico, ou vice-versa) podem e devem ser confrontadas para que se perceba o sentido maior da visão cultural do autor ao longo desses quinze anos de escrita da Trilogia.

Capítulo 1

O PERCURSO DO PROCESSO CRIATIVO NA TRILOGIA

1.1 Trajetória poética

COISAS

Eu sempre me rodeio de coisas,
não porque eu seja o número um,
o círculo perfeito cuja linha
disfarça o anil das aproximações.

Eu sempre me rodeio de coisas,
porque são elas que me devolvem
à primitiva consciência do mundo.

São elas que me situam no centro
de mim mesmo, na linguagem maior
que não ousa atravessar as lindes
mais fundas do silêncio.[5]

Gilberto Mendonça Teles estreou em 1955, com um pequeno livro, intitulado *Alvorada* e, no ano seguinte, publicou *Estrela-d'alva*, ligeiramente maior. Os dois livros eram uma seleção dos inúmeros poemas que o poeta foi escrevendo desde os doze anos. Só depois dos setenta anos, ele resolveu publicá-los num livro que modestamente chamou de *Aprendizagem* (2011), cujos poemas documentam o processo inicial de sua criação poética.

Como não podia deixar de ser, as imagens predominantes nos seus dois primeiros livros se relacionam com seus títulos, com predomínio de palavras astronômicas como *céu*, *estrela*, *Vênus*, *Sírius*, *clarão*, *madrugada*, *amanhecer*, *firmamento*, *aurora* e tantas outras do mesmo campo semântico. Não resta dúvida de que elas formam o universo simbólico de um escritor que se iniciava e que estava ainda preso à leitura de autores românticos, parnasianos e simbolistas, de Olavo Bilac principalmente.

Na introdução de cada um desses livros é fácil perceber as marcas do futuro crítico de poesia e o sentido maior do seu primeiro livro: o de assinalar para o poeta o início – a saída da obscuridade da noite comum para a luminosidade do dia, da poesia que começa. No pequeno prefácio a *Alvorada*, escreve:

> este nome é apenas um símbolo. [...] Entanto, simboliza a minha primeira apresentação em livro. Assim, *Alvorada* é um arrebol de rútilos e esplêndidos fulgores, com algazarras de pássaros e claridades de alegria. É a minha alvorada.[6]

Em *Estrela-d'alva*, o poeta aumenta as informações na "Apresentação", que já aparece assinada pela sigla GMT:

[5] TELES, 2003, p. 488.
[6] TELES, 2003, p. 819.

> o poeta nem sempre publica todos os versos que escreveu, principalmente se foram escritos há muito tempo./ Por um egoísmo naturalmente humano, nunca deixa descortinar-se aos olhos do público todo o panorama de sua sensibilidade. Daí porque muitos de seus versos permanecem escondidos a vida inteira./ Outros, entretanto, por um impulso, quase sempre de vaidade, ele os reúne sob um nome comum./ E aparece o livro./ Assim aparece *Estrela-d'alva.* Como em *Alvorada* enfeixo aqui vários poemas, na maior parte sonetos, nascidos dos diversos momentos de alegria e de tristeza e das várias circunstâncias da minha vida lírica./ *Estrela-d'alva* é o meu coletivo de saudades. É o meu símbolo de alegria. Reúne versos de que, por motivos pessoais, sempre gostarei./ Falta-lhes, é verdade, a arritmia do momento em que vivemos. E isso me contenta. Escrevi-os obedecendo à minha sensibilidade e ao meu gosto estético, e não às normas liberais do modernismo. G.M.T.[7]

Pelo que foi dito acima, vê-se que o poeta escrevendo à moda antiga já tinha noção do modernismo, isto é, não obedecendo às normas liberais do modernismo, ele seguia seu gosto estético como uma maneira de mostrar um jeito próprio de escrita.

A partir daí é fácil acompanhar o desenvolvimento da preocupação teórica de Gilberto Mendonça Teles nos seus seis primeiros livros: *Alvorada* (1955), *Estrela-d'alva* (1956), *Planície* (1958), *Fábula de fogo* (1961), *Pássaro de pedra* (1962-2012) e *Aprendizagem* (2011). Embora a partir de *Planície* o poeta já tenha adquirido a linguagem da poesia moderna, ao organizar os poemas reunidos com o título de *Hora aberta*, ele preferiu colocar esses livros sob o signo do **Nome**, isto é, da luta, do pleno conhecimento da palavra.

Percorrendo esses livros, o leitor-crítico encontra poemas onde se podem ler sinais do desejo de uma poética (uma teoria), que se vai enunciando passo a passo. Somente a título de exemplificação desse exercício de teoria poética, observem-se alguns poemas da fase inicial do autor dentro da temática proposta nesta pesquisa com a Trilogia. Primeiramente, veja-se o soneto "História antiga", de *Alvorada*, em que aparece uma visão do processo poético, como também faz referência a uma história de amor:

HISTÓRIA ANTIGA

É a mesma antiga e sempre nova história:
um coração ansioso e um intranquilo;
uma alma inquieta, tímida e sem glória,
noutra alma esquiva procurando asilo.

É aquela mesma chama, aquela flórea
grinalda de ilusões, e é tudo aquilo
em que se encerra a vida transitória,
− somente que contado noutro estilo.

[7] TELES, 2003, p. 776.

(*Só o estilo mudou, porque a Arte exige*
que o Artista imprima em tudo o quanto erige
o perfume sutil de seus ideais.)

E assim, a história sempre se resume:
duas almas, o amor, o enlevo, o ciúme...
e as duas almas não se amando mais.[8]

Nesse poema de rimas cruzadas nos quartetos e emparelhadas nos tercetos, vê-se a proposição da continuidade da poesia, melhor, há uma expressividade da escrita poética que está ligada à tradição. O poeta, ao querer trazer um estilo próprio, atualiza essa tradição apresentando-a de forma nova. As duas estrofes iniciais mostram isso com o uso dos termos antitéticos: "antiga" e "nova", referindo-se à história da poesia e da literatura. Os versos "*é aquela mesma chama*/ [...] *em que se encerra a vida transitória*,/ − *somente que contado noutro estilo*" revelam a incorporação do "antigo" no "novo" de forma reelaborada. Sobre esse assunto, da escrita poética que transita entre a tradição e a modernidade, leia-se o que explicita Gilberto Mendonça Teles na entrevista feita no percurso desta pesquisa:

> volto agora ao final da sua pergunta, sobre a "*escrita poética que transita entre a tradição e a modernidade*". Vou pensar a escrita poética (ou escritura poética) não na acepção de Jacques Derrida, mas como a queria Roland Barthes no *Degré zéro de l'écriture*: noção intermediária entre a língua (código interindividual) e o estilo (escolha subjetiva). Escolha de quê? Das prescrições da linguagem impostas ao escritor pela época, pelo grupo social, pela ideologia e que marcam a obra como pertencente a um momento histórico. Para Barthes, a escrita não é simples representação da linguagem falada, mas "um além da linguagem". Nesse sentido, toda escrita poética transita entre a tradição e a modernidade. E volto também à última frase. A meu ver, a poesia sempre está ligada à tradição, no sentido de *tradire* (trazer): a poesia transita entre a tradição e a modernidade: traz a tradição para a modernidade. Mas o poema, não: há poemas marcados pelo tempo, que se contentam com o seu tempo e morrem por lá. Agora o poeta não tem, mas deve sempre estar ligado à tradição (como conhecimento), fazendo dela a sua matéria da modernidade. Atualizando-a (a tradição).[9]

Os versos do soneto "História antiga" se referem ao próprio ato de produção poética, é uma história que se sucede e que, ao mesmo tempo, exige novas descobertas, novos ideais de estilo e de arte, pois "o poeta lírico tem consciência de si mesmo e da liberdade

[8] TELES, 2003, p. 820.
[9] Texto extraído da entrevista "Questões de poesia e de crítica com Gilberto Mendonça Teles", durante coleta de dados, em 10 de Dezembro de 2012. Concedida a Rosemary Ferreira de Souza e publicada na Revista REVELL, pela Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul. Cf. TELES, 2013, p. 163. In: SOUZA, 2013, p. 163.

de sua arte".[10] Nos dois quartetos, o poeta descreve essa história antiga e sempre nova, que inquieta a alma e deixa ansioso o coração nessa angústia do fazer poético e literário. Na terceira estrofe, declara que a arte exige do artista a mudança de estilo, a busca incessante de um ideal de escrita.

Ele, que no poema "Modernismo", do livro *& cone de sombras* (1995), se afirma "no fundo eu sou mesmo é um romântico inveterado",[11] faz uma crítica ao modernismo, no sentido de mostrar que há sempre um passado dentro do moderno, ou um moderno que atualiza um passado. O autor busca uma maneira própria de escrita, sabe que todo grande poeta obedece à tradição e pode inventar novas maneiras e técnicas de dizer e escrever, como registrou em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Filosofia, em 2005. De acordo com Jan Mukarovsky, o conceito de criação é uma concepção dos românticos; assim, "para o romântico, o artista é artista justamente porque vê a realidade de uma maneira diferente das outras pessoas, vê-a à sua maneira singular".[12]

Em comunhão com esse pensamento, há o poema "O ideal", que toca também na angústia do poeta que perscruta a região brumosa com o desejo de alcançar um ideal de poesia. Há uma angústia do processo criativo alusivo a uma procura interna, que corresponde à busca do poético-intelectual, a um mergulhar no mais íntimo do sentimento e perceber a força poética criadora. Octavio Paz, em *O arco e a lira* (1982), pondera que o estilo é o ponto de partida de todo projeto criador, e o artista deseja alcançar a sua transcendência. Assim, "quando um poeta adquire um estilo, uma maneira, deixa de ser um poeta e se converte em construtor de artefatos literários".[13] Nota-se que o poeta tem um gosto pelo soneto, com o domínio da métrica, a obtenção do ritmo, com rimas em ABBA nos quartetos e AAB nos tercetos. Eis um trecho do poema "O ideal" como exemplo:

> Ó rútila quimera, em vão, eu te perscruto.
> Esquiva-te de mim, te escondes no Impossível,
> nessa longínqua estrela, imensa e inatingível,
> que ilumina o infinito arcano do Absoluto.[14]

Sonoramente, o poema "O ideal" lembra "Versos íntimos", de Augusto dos Anjos, pela métrica rígida e a cadência musical das rimas que são semelhantes. Observem-se os

---

[10] HEGEL, 1980, p. 237.
[11] Mais tarde, o poeta publica *Aprendizagem*: de um romântico inveterado (2011), cujo subtítulo aparece no verso do poema "Modernismo", do livro *& cone de sombras* (1995). No prefácio do livro *Aprendizagem*, as professoras Maria Dulce Viana Mindlin e Ilca Vieira de Oliveira reiteram que o poeta "declara ter em si um romantismo entranhado, consolidado, sedimentado". Cf. TELES, 2011, p. XV.
[12] MUKAROVSKY, 1993, p. 277.
[13] PAZ, 1982, p. 20.
[14] TELES, 2003, p. 836.

seguintes versos: “Vês! Ninguém assistiu ao formidável/ enterro de tua última quimera”.[15] Nesse poema, de Augusto de Anjos, o tema é um sepultamento com cenário de um cemitério vazio, sem a presença de pessoas, onde apenas a ingratidão compareceu. Há no soneto a descrição vivaz da degradação humana, aspecto recorrente na poética desse autor. A temática do soneto de Gilberto Mendonça Teles é diferente, a expressão “rútila quimera” refere-se à imaginação criadora do poeta.

No livro *Estrela d’alva*, no poema “Aspiração”, aparece o desejo e o anseio da “perfeição suprema” e “idéias grandiosas” no sentido de pretender um ideal que perpassa a beleza e a arte. Daí a compreensão da arte enquanto criação, em que predominam instrução, inteligência e aplicação de conhecimento, pois “o elemento torna-se poético somente depois de ter sido elaborado pela *arte*”.[16] As rimas, aliterações e assonâncias dão musicalidade e ritmo ao poema. A beleza como imaginação criadora está para o equilíbrio do sensível, possui um atrativo harmônico que se desdobra em expressão, satisfaz os sentidos e tem movimento na linguagem. Eis alguns versos do poema como exemplo:

ASPIRAÇÃO

Anseio pela perfeição suprema
das idéias grandiosas que imagino
nos acordes maviosos de um violino
ou nas estrofes suaves de um poema.

[...]

seguindo o sol do Ideal e as normas da Arte,
procuro descobrir por toda parte
um raio indefinível de Beleza.[17]

A pretensão de um ideal de poesia e o anseio de uma escrita própria acompanha o autor desde sempre, por isso o constante exercício de poeta aprendiz, como aparece no livro *Aprendizagem*, publicado em 2011, mas que reúne poemas do início da sua trajetória poética. Poemas que ficaram guardados na gaveta e que revelam a intenção do poeta de estar fazendo poesia, seu desejo de um ideal poético e o processo de compor um poema. No prefácio do livro, Maria Dulce Viana Mindlin e Ilca Vieira de Oliveira ponderam que, para o poeta, a arte de fazer poesia aprende-se com o tempo, pois ele tem que limar o verso, ou seja, “aprender as técnicas e exercitá-las através do “treino” constante. Mas é preciso que o poeta também medite sobre seu ofício, por isso deve ler os grandes autores,

[15] ANJOS, 2001, p. 61.
[16] HEGEL, 1980, p. 18.
[17] TELES, 2003, p. 778.

escrever, meditar sobre o escrito e reescrever de novo".[18] Veja-se, por exemplo, alguns versos do poema "Rondó do ideal", o qual apresenta no título a palavra "rondó"[19] no sentido de sublinhar, enfatizar a busca constante de um ideal de poesia:

RONDÓ DO IDEAL

Meus pensamentos rolam, fogem,
procuram sempre o Ideal.
Meus pensamentos vão rolando,
longínquas plagas vão buscando
atrás da luz do Ideal.[20]

Em todos esses primeiros livros, há marcas de metalinguagem, evidenciando uma forte tendência de Gilberto Mendonça Teles de teorizar o fazer poético, com reflexões pertinentes sobre o poema, sobre a poesia no próprio poema. Uma verdadeira arte poética na linguagem e pela linguagem. Em "Poética", de *Pássaro de pedra* (1962), é possível observar tais aspectos nos seguintes versos:

POÉTICA

I

Resolvo o meu poema
sob o silêncio neutro
das palavras perdidas
na paisagem dos signos.[21]

A partir da trilogia *Sintaxe invisível* (1967), *A raiz da fala* (1972) e *Arte de armar* (1977), o poeta perscruta com mais agudeza uma linha metalinguística. Ele chega a uma teoria do poema, com o estudo profundo do verbo poético, permeando as infinitas possibilidades da linguagem. O autor assume sua vocação poética com uma postura de consciência crítica, isto é, tem consciência do fazer literário, compreende que a linguagem poética deve ser renovada desde dentro e que o eixo da poesia se desloca para uma metapoesia. Nesse aspecto, os veios que correspondem ao fenômeno poético são revelados em seu processo de expressão, de arte e de beleza.

[18] MINDLIN; OLIVEIRA, 2011, p. XX.
[19] O rondó é um nome aportuguesado do *rondeau* francês que, já em fins do século XIII, dispunha de uma forma fixa também *denominada rondeau sangle ou rondeau rondelant*, depois firmada como TRIOLÉ. Enquanto gênero poético, o rondó indica uma composição musical intercalada pela repetição de algum tema. É composto em versos de oito ou dez sílabas, em duas rimas, com a seguinte estrutura: uma quintilha (rimas aabba), um terceto (rimas aab), ao qual se ajusta à guisa de refrão a primeira ou primeiras palavras da peça, uma segunda quintilha (rimas aabba), também seguida do mesmo refrão. Cf. CAMPOS, 1995, p. 144.
[20] TELES, 2011, p. 123.
[21] TELES, 2003, p. 705.

1.2 O SILÊNCIO: palavra de sabedoria poética

Gilberto Mendonça Teles utiliza palavras que são recorrentes nos seus poemas, as quais estão relacionadas ao modo como imprime sentido metalinguístico à poesia, vista como uma teoria poética. Neste momento da pesquisa, será explorada a palavra "silêncio", que aparece nos três livros como fator de criação poética. Com esse olhar, o "silêncio" é uma unidade significativa no poema, atua como um horizonte do sentido e se manifesta por meio das palavras, por isso silêncio e retórica estão ligados. No prefácio do livro *Retórica do silêncio* (1979), o autor teoriza a literatura enquanto uma "retórica do silêncio", isto é, vê o silêncio dentro da linguagem, cujo espaço é ocupado por elementos que a transformam de linguagem comum em linguagem literária. Eis o que comenta o poeta-crítico sobre o silêncio, em seu livro de teoria e prática do texto literário:

> esta é uma palavra em que, tanto por dentro como por fora, há sentidos que têm sabedoria, como poderia ter dito o Evangelista. Não propriamente a sabedoria do calar, do não dizer por já haver dito, do que ficou à margem ou talvez no centro, o que por ser mais denso não pode subir à superfície do rio da linguagem. Esta é, pois, uma palavra que tem sabedoria poética, que traz em si, motivos, os sentidos da língua e da linguagem, que diz e não diz, dizendo.[22]

Diante disso, tomar-se-á o "silêncio" como espaço de possibilidades que recobrem o profundo da obra literária nos poemas da Trilogia em estudo: *Sintaxe invisível* (1967), *A raiz da fala* (1972) e *Arte de armar* (1977). Em cada um desses livros, o "silêncio" terá seu movimento de significação.

Em *Sintaxe invisível* há uma espécie de "angústia do silêncio", em que a leitura tende a ser silenciosa, ou seja, lê-se o invisível na "angústia do silêncio" da compreensão do momento histórico da criação desses poemas, os quais manifestam de forma discreta na "sintaxe invisível" o período da ditadura militar no Brasil, tempo de repressão, já que foram escritos entre 1962 e 1967.

O poeta se encontra impossibilitado de libertar-se da agonia desse mal-estar, por isso, em vez de participar politicamente, o faz poeticamente; e pelos poemas, quando se refere ao tempo de opressão ou de repressão militar. No poema "Disfarce", da primeira parte de *Sintaxe invisível*, há imagens que remetem ao ambiente político do regime militar em 1964,

[22] TELES, 1979, p. 7.

período marcado pelo medo, pela ira, pela agressão, pela censura, pela impotência e, claro, pelo silêncio:

DISFARCE

Do cristal do rádio
ao cristal do dia
a voz se irradia
do pátio.

E perde-se no vácuo
da tarde e pelo oco
de uma luz de fogo-
fátuo.

É como um pretenso
esvoaçar de acaso
seu longo e pesado
silêncio.

De repente, o ímpeto,
o grito da fuga,
o sopro da música
numerosa
e o limpo
sentido da força
de quem sabe, trêmulo,
que não há disfarce,
nem cristal no vácuo
desse fogo-fátuo
da vida.[23]

Em abril de 1964, os militares deram um golpe de estado, mas não queriam que o povo soubesse. Diariamente, as emissoras de rádio (controladas por eles) anunciavam que o país estava em plena democracia que, diziam, iria cair nas mãos dos comunistas que existiam na cabeça deles. O poema alude a essa situação política. Veja-se que os versos são curtos, de cinco sílabas, e se quebram em cada estrofe, como se não pudesse falar muito porque havia censura. Às vezes, em outros poemas, o poeta escreve ce(n)sura, jogando com "censura" e "cesura", que é elemento da metrificação. Observe-se que as imagens são negativas, a começar pelo título do poema "Disfarce": a voz "perde-se no vácuo" e no "oco de uma luz de fogo-/fátuo" (falsa luz), é pretensa; o silêncio é pesado, a vontade de fugir por saber do disfarce do que se ouve.

Nesse sentido, é possível observar o "silêncio" permeando o plano literário e o político ao mesmo tempo, o silêncio da cesura e da censura. Em *Retórica do silêncio*, o poeta-crítico comenta sobre isso: "o silêncio da *censura* excita o silêncio da *cesura* e os

[23] TELES, 2003, p. 617.

espaços vazios da linguagem se tornam os poros por onde a liberdade respira, e permanece. Ler é fazer falar os silêncios da linguagem".[24] O silêncio, que num momento é da ditadura, é também mote para a criação, como mostra a terceira estrofe: "é como um pretenso/ esvoaçar de acaso/ seu longo e pesado/ silêncio". Isso revela que o silêncio não está em torno da linguagem, mas dentro dela.

O poema "Disfarce", pelo próprio título, alude ao silêncio reinante da época. As rimas condicionam a fluência cadencial dos versos, da voz camuflada e o ímpeto do grito que finda o disfarce. Há uma voz que se perde no vazio, uma voz que está escondida, e aí urge o silêncio. Já quase finalizando o poema, aparece o grito, como um sopro. A partir do momento do grito não há mais disfarce. O grito é o som penetrante, um brado, uma voz que vem de dentro e não está mais oculto. E esse silêncio que estava "invisível", aparece urdido na fala, pois "o silêncio não está disponível à visibilidade, não é diretamente observável. Ele passa pelas palavras. Não dura. Só é possível vislumbrá-lo de modo fugaz. Ele escorre pelas tramas da fala".[25] Nessa mesma direção do tempo da repressão, há o poema "Grito", oposto do silêncio e que, pelo título, indica um clamor, o protesto de uma voz interior que traduz o sentimento de dor e de angústia num período que, talvez fosse necessário calar a expor-se:

GRITO

Por três vezes gritou
– e era o silêncio
crescendo como fogo nos ouvidos.
Era o tempo sem luvas e tristeza
dos ecos por milênios repetidos.[26]

As imagens desse poema fazem menção ao contexto histórico no qual predominou o medo, a ira, a censura, e então o "grito" era silenciado, sufocado, "crescendo como fogo nos ouvidos". Há um estudo recente de Vera Maria Tietzmann Silva, "Poesia em tempos de sombras", que trata desse tempo de opressão no final da década de 60. A autora discute alguns poemas de *Sintaxe invisível* que aludem a esse período; ela destaca o medo e a ira como gigantes dos sentimentos vivenciados na época:

> é nesse nível subliminar, menos visível, que vamos encontrar os gigantes do medo e da ira. [...] O medo corresponde às reações da voz poética, que ecoa a de seus contemporâneos (afinal, o poeta é a voz que fala pela

[24] TELES, 1979, p. 10.
[25] ORLANDI, 2007, p. 32.
[26] TELES, 2003, p. 614.

> coletividade); a ira remete às ações externas ao indivíduo (ao governo autoritário no caso) que fazem eclodir as reações de medo.[27]

Outro poema também de *Sintaxe invisível* e que alude ao contexto do regime militar é "Exílio", que finaliza a primeira parte, "Limites do Acaso". Nele, o poeta deixa as marcas do desamparo e da solidão de um exilado. De acordo com Edward Said, "o exilado atravessa fronteiras, rompe barreiras do pensamento e da experiência".[28] O exílio, que também aparece no poema "Deserto", sugere esse afastar-se, estar longe, distante de sua pátria. Os elementos imagísticos como "cegueira", "trevas", "noite" e "silêncio" também aludem a isso no texto de versos hexassílabos. Eis um fragmento como exemplo:

> EXÍLIO
>
> A lâmpada se apaga
> e permanece a mesma
> cegueira: desdobrado
> horizonte de trevas,
> vidro opaco na noite,
> deslizar de pantera,
> passos débeis no vácuo,
> silêncio no silêncio.[29]

O poema "Exílio" foi escrito quando o poeta morava no Uruguai e se refere a um "horizonte de trevas", opacidade, silêncio, onde há pausa do grito, como "relógio sem som", e o que resta é o "sabor da palavra na saliva da língua". De 1966 a 1970, Gilberto Mendonça Teles trabalhou como professor de Literatura Brasileira no Instituto de Cultura Uruguayo-Brasileño, em Montevidéu. No ano de 1969, foi aposentado pelo AI-5 (Decreto de 26.10.69) na UFG, quando ainda estava no Uruguai. Num depoimento escrito (e aqui divulgado com autorização do poeta), ele diz o seguinte:

> eu me lembro bem de como surgiu esse poema. Eu morava no Uruguai e, num domingo, visitando El Cerrito (uma pequena elevação nos arredores de Montevidéu), contemplei a cidade e fui tentando vê-la por dentro através das coisas que se juntavam no meu imaginário. Apesar de viver muito bem (recebendo em dólar, com um bom automóvel e sabendo de pessoas que gostavam de mim), eu me sentia um estrangeiro no frio e tropeçava na língua espanhola.[30]

Nota-se que há uma aproximação do poema "Exílio" com "Canção do exílio", de Gonçalves Dias, no sentido de demonstrar o sentimento do exilado. Em "Canção do

---

[27] SILVA, 2012, p. 76.
[28] SAID, 2003, p. 58.
[29] TELES, 2003, p. 620.
[30] Depoimento escrito durante pesquisa em coleta de dados feita por Rosemary Ferreira de Souza, em conversa com o autor, em Março de 2013, Rio de Janeiro.

exílio", o poeta mescla o sentimento de nostalgia e de nacionalismo. A saudade da terra natal é mostrada pelo olhar de quem está distante, daí ser estruturado a partir do contraste entre as paisagens da terra natal e da Europa: "minha terra tem primores,/ que tais não encontro eu cá/ [...] não permita Deus que eu morra/ sem que eu volte para lá".[31] Ambos os poemas aludem à pátria distante e ao estado emocional do eu lírico. O tema do "exílio" aparece no poema de Gilberto Mendonça Teles re/velando o período em que o poeta morou fora do Brasil, tempo marcado pelo silêncio, por causa da ditadura no Brasil, conforme foi apontado anteriormente.

O silêncio está gritando em uma "sintaxe invisível", em um contexto político, onde o dizer encontra limites, e o termo "silêncio" aparece com seu efeito de significação dentro da linguagem poética, tornando possível perceber o invisível numa "retórica do silêncio", construída no âmago da literatura. Em *Sintaxe invisível*, o silêncio aparece enquanto angústia de um não poder dizer ou expressar no momento de pronunciar e, por isso mesmo, é consentido num período de repressão, de modo que é o não dito do interior da linguagem, ou o dito invisivelmente.

Agora, em *A raiz da fala* o "silêncio" é anterior ao nome. Antes de qualquer coisa reside o silêncio, e ele se torna fundamental na experiência da criação, pois atua como consciência do falar. O poema "Antes do nome" trata do silêncio que existe antes das coisas serem pronunciadas ou nomeadas, assim como no livro do *Gênesis*:

ANTES DO NOME

A Eunice Bareicha

No princípio, quando o nome soprava
da boca das crateras e o hálito
de fogo fundia os horizontes vazios,
nenhum sinal cortava o deserto do tempo
e apenas a sombra se movia monótona
sobre a fauce das águas.[32]

O silêncio é signo do momento de criação, as coisas ganham existência quando são pronunciadas. Em *A raiz da fala*, o poeta como criador produz a fala. O que se encontrava no caos, no silêncio, ganha forma. Portanto, sair do silêncio é criar, é organizar um universo na linguagem. Nesse ponto, "a fala divide o silêncio. Organiza-o. O silêncio é disperso, a fala é voltada para a unicidade e as entidades discretas. Formas. Segmentos visíveis e funcionais que tornam a significação *calculável*".[33] Daí a relação entre

[31] DIAS, 2012, p. 19.
[32] TELES, 2003, p. 542.
[33] ORLANDI, 2007, p. 32.

linguagem e silêncio, isto é, sempre se diz a partir dele. O poema "Forma" corresponde a essa ideia no sentido de que o silêncio é fator de criação poética:

FORMA

As coisas têm a forma do silêncio
que habitamos na véspera.
São nomes
mais que sombras de signos decifrados
de nenhuma caverna.[34]

Vê-se nesses versos que as coisas ganham forma, moldura a partir do momento em que são nomeadas. O poeta tem um profundo anseio de dizê-las e elas têm a forma do silêncio. Em *O retórico silêncio* (2013), estudo de pós-doutorado sobre a poesia de Gilberto Mendonça Teles, a autora Valdenides Cabral de Araújo Dias comenta que "o espaço sagrado do silêncio guarda a palavra em seu estado seminal. Do sopro genesíaco à palavra profanadora, a poesia surge num alumbramento de formas e sentidos".[35] Assim, o silêncio atravessa as palavras, e elas produzem-no numa dimensão do poético consentido na "raiz da fala", isto é, numa relação inseparável entre a palavra e o próprio silêncio.

Em *Arte de armar*, o silêncio ocupa uma dimensão de diferentes manifestações poéticas, com possibilidades diversas de análise e de significação. O poeta está aberto a todo tipo de inovação criadora. Ele subverte a "zona do silêncio", como mostra em versos do poema "Origem": "E agora que há sinais de ressonância/ sou milícia verbal configurando/ a subversão na zona do silêncio".[36] O silêncio está para uma aproximação fundante do poético; por meio dele é possível captar até o som da palavra e fazê-la movimentar-se na poesia. Nesse sentido, pode-se dizer que o silêncio é "a matéria-prima, a matéria bruta manipulada no processo de criação do poeta".[37] Observem-se os versos de "O nome e sua tinta", parte VII, que apontam uma teoria da poesia em relação ao caráter da produção do efeito de sentido do silêncio:

Redescobres teu núcleo
de silêncio na praia:
como se houvesse um búzio/
no centro da palavra.[38]

O poeta invade o território das palavras e tematiza sua importância. Elas precisam ser descobertas, pois guardam segredos e encantos. À palavra é atribuída a condição de,

[34] TELES, 2003, p. 558.
[35] DIAS, 2013, p. 115.
[36] TELES, 2003, p. 481.
[37] DIAS, 2013, p. 115.
[38] TELES, 2003, p. 494.

mesmo no silêncio, ser sentida, ouvida; ela é necessária. A figura do búzio, concha espiralada de molusco, representa essa condição da palavra ser sentida, ouvida, necessária. Paul Valéry, no texto "O homem e a concha", apresenta a concha como uma formação misteriosa, que não é feita pelo homem, mas leva-o a refletir, a pensar no desafio do próprio fazer. Segundo o poeta francês, "a matéria-prima da parte mineral da concha foi adquirida: ela vai alimentar a atividade de um órgão singular, especializado na função de segregar e de organizar os elementos do sólido a ser construído".[39]

Daí o poeta afirmar que a concha é um objeto privilegiado, misterioso à reflexão, que propõe a ideia de ordem e fantasia, invenção e necessidade. Ao colocar o búzio no ouvido, por ele ouve-se o barulho do mar como se estivesse próximo; é possível sentir, ouvir, ter a proximidade. Da mesma maneira é a palavra; no silêncio é possível ouvi-la, senti-la, atribuir-lhe sentido. "Assim, quando dizemos que há silêncio nas palavras, estamos dizendo que elas são atravessadas de silêncio; elas produzem silêncio; o silêncio "fala" por elas; elas silenciam".[40]

Outro poema que cabe apresentar como exemplo dessa manifestação diversa sobre o silêncio em *Arte de armar* é "Gravura", em que o poeta, além de descrever o comum de maneira poética, discorrendo sobre uma tarde como que olhando uma gravura, também alude a um lado político. Na última estrofe, que é dada como exemplo, há referência aos homens que ainda estão presos ao movimento de repressão da época da ditadura, não se pode dizer tudo ainda. Eis alguns versos do poema:

> Mas sabemos também que além das nuvens
> nossos olhos espreitam (camuflados)
> a direção noturna desse vento
> geral que ainda sopra, temperando
> o silêncio dos homens.[41]

Vê-se que o silêncio dos homens é ainda temeroso, por isso os "olhos espreitam camuflados". A imagem do "vento geral que ainda sopra" reflete o contexto da repressão e também serve de mote para a criação do poeta, que segue "a direção noturna" e no silêncio encontra sentido para compor o poema.

Dados alguns exemplos de poemas da trilogia *Sintaxe invisível* (1967), *A raiz da fala* (1972) e *Arte de armar* (1977), foi possível observar em alguns versos a recorrência do termo "silêncio" que, de uma maneira ou de outra, ocupa um espaço de significação

[39] VALÉRY, 2007, p. 105.
[40] ORLANDI, 2007, p. 14.
[41] TELES, 2003, p. 520.

transformando a linguagem e assumindo o caráter de fator criativo pela palavra na poesia de Gilberto Mendonça Teles.

1.3 As marcas da *Sintaxe Invisível*

Sintaxe invisível (1967), primeiro livro a ser estudado na trilogia, é composto por duas partes introduzidas por epígrafes que se relacionam com os títulos, em unidade com os poemas. A primeira parte é intitulada "Limites do Acaso", com poemas teóricos (metalinguísticos), que revelam uma teoria poética do autor. A segunda parte, "Sintaxe Invisível", dá título ao livro e será discutida adiante.

Em 1967, o escritor morava no Uruguai, mas o livro foi publicado no Rio de Janeiro. Esse livro pode ser compreendido como signo de transformações ocorridas entre 1964, 1965, 1966 e 1967, período que se insere num contexto de repressão ditatorial no Brasil. O poeta escreve alguns poemas no Brasil e em 1965 vai para Portugal com bolsa de estudo do Instituto de Alta Cultura de Portugal, onde continua escrevendo. Depois, em 1966, foi convidado para trabalhar no Uruguai e, por dois anos, escreveu e aperfeiçoou os poemas. Escrito cinco anos antes de *A raiz da fala*, em *Sintaxe invisível* o autor se revela um poeta que deseja estar seguro de seu ofício, seus poemas apontam para uma teoria poética. O crítico Almeida Fischer tece a seguinte consideração sobre o poeta: "é inegável seu domínio sobre o instrumental de composição poética, o esmero com que constrói seus versos e a segurança com que transmite sua emoção".[42]

O título do livro é instigante, sugestivo, indagador. A Poesia, para o poeta, é a sintaxe não visível à primeira vista: o leitor (o crítico) precisa ter condição de gosto, conhecimento e perseverança para adentrar na sua essência. A poesia é vista com seu ritmo mágico, sagrado, de segredos, de arte, de criação. Por isso, é preciso ler por dentro, penetrar no vasto mundo das palavras e caminhar junto com elas. O livro tem várias faces, cuja adjetivação continuada visa a apreendê-las.

De modo geral, *Sintaxe invisível* foi escrito dentro do período de 1964 e 1965, sendo publicado no final da década de 60. O livro contém signos que apontam para várias coisas, dentre elas, um eixo político e um lado poético, propostas selecionadas como estudo nesta pesquisa. O processo de criação poética nesse livro ocorre por dentro da linguagem; o invisível é o lado de dentro, aquilo que está oculto e, por isso, tem que se saber ver / ler

[42] FISCHER, 1988, p. 527.

para compreender essa sintaxe que não diz tudo, mas que sugere. Há marcas políticas e poéticas, como se pôde ver na análise dos poemas. O poeta quer estar por fora, mas acaba ficando por dentro, do lado oculto, não revelado abertamente, mostras de quem sentiu na pele a força da "letra".

1.3.1 Limites do Acaso

Vê-se aqui, na primeira parte, um *oxímoro*, isto é, dois termos que se contradizem: "acaso" é acontecimento inesperado, imprevisto, sem controle; e "limites", o resultado de um ato lógico, real ou imaginário. Com a expressão "Limites do Acaso", há a compreensão de que a "inspiração" (acaso) deve ser limitada (controlada) pela Arte que o poeta tem de possuir. Ele deve domar a fera do Acaso, ser superior a ela na construção do poema. Nessa parte do livro, estão os poemas que, na sua maioria, direta ou indiretamente, dizem respeito ao ato de criação, de composição do poema procurando a Poesia.

O poema inicial dessa parte de *Sintaxe Invisível* confirma essa ideia, uma vez que o poeta tem consciência de que caminha "seguro entre palavras/ e páginas desertas", ou seja, sem nada escrito nela. Mas pelo desejo ("sonho") e pela "lição" recebida de outros poetas (Drummond, por exemplo, como no livro *Lição de coisas*), o poeta parte para a invenção da sua "construção imaginária", quer dizer, do seu poema, que ele vê de forma material, como a construção de uma casa. O poema "Linguagem", que será retomado em outro momento da pesquisa, revela a perquirição do poeta diante de sua criação:

LINGUAGEM

Eu caminho seguro entre palavras
e páginas desertas. Nas retinas:
sonho de coisas claras e a lição
de outras coisas que invento
para o só testemunho
de minha construção
imaginária
de pedra
sobre pedras
e cimento
e silêncio.[43]

O poeta sabe que a *sintaxe* do poema que está construindo é bem visível nas palavras do dicionário, mas ele quer outra sintaxe, além da língua, na linguagem; uma sintaxe que é *invisível* para quem não souber lê-la. Aí estão as imagens que dão título ao livro. No mais,

[43] TELES, 2003, p. 607.

as imagens que aparecem confirmam sua teoria: cita uma "vereda serena que dói fundo" na emoção de quem faz poesia, menciona a "estrutura da língua", faz referência aos "dedos" métricos do decassílabo, destaca a "moeda que circula desprezível", numa alusão ao desprezo concedido à poesia, mas diz também do amor ("do cio") que põe na sua procura para fazer uma canção "perene" e "inicial", como o universo do seu poema. Eis os versos da segunda parte do poema "Linguagem":

> Da sintaxe invisível a certeza
> e o desdobrar tão limpo das imagens
> na vereda serena que dói fundo
> no olhar preciso e vago consumindo
> seu faro entre palavras.
> Na estrutura
> da língua se desgasta o meu segredo.
> Se desgastam meus dedos, a mais pura
> moeda que circula desprezível
> no cio deste ofício de buscar-te
> na usura de ti,
> nudez segura,
> absoluta canção e voz perene,
> inicial.[44]

A disposição das palavras no poema "Linguagem" lembra o famoso poema "Um lance de Dados", de Stéphane Mallarmé. Gilberto Mendonça Teles lança os dados na "sintaxe invisível" e põe limites ao acaso, isto é, controla os movimentos da linguagem, da metrificação do poema e do amadurecimento do verso. Aqui, o pensamento tende a refletir sobre o jogo de dados do poeta francês que adere a ideia do absoluto. Para ele, a página em branco é símbolo do absoluto, isto é, as palavras são lançadas como dados no papel. Daí o crítico Augusto de Campos, no livro *Mallarmé* (1991), acentuar que os poemas desse poeta "são novas maneiras de ser das palavras e das coisas".[45] As palavras estão sujeitas ao acaso, assumem parâmetros visuais e sintáticos, e o poema torna-se uma estrutura de transformações operadas na lingagem poética. Augusto de Campos reitera que, para Mallarmé, não há abolição do acaso, há a incorporação, ele é um meio ativo ao processo criativo. Maurice Blanchot, em *O livro por vir* (2005), discute que "Um lance de dados" é o livro "por vir", uma vez que Mallarmé exprime as relações do espaço com o movimento temporal, de modo que

> a tensão contra o acaso significa: ora o trabalho de Mallarmé para acabar, pela técnica própria do verso e Considerações de estrutura, a obra transformadora das palavras; ora uma experiência de caráter místico ou

[44] TELES, 2003, p. 607.
[45] CAMPOS, 1991, p. 26.

> filosófico, aquela que a narrativa *Igitur* executou, com uma riqueza enigmática e parcialmente realizada.[46]

Na *Ilíada*,[47] o Acaso aparece maior que Zeus, mas o poeta põe limite para ele, e esse acaso, que é absoluto, o autor o vê limitadamente no seu poema, no seu livro, na sua capacidade de dizer. Torna-se uma *Sintaxe invisível*, ou seja, no momento em que o poeta limita o acaso, ele pode trabalhar a sintaxe e fazê-la cada vez mais invisível, para ser cada vez mais poética. Essa assertiva é semelhante ao que Mikel Dufrenne discute em *O Poético* (1969) ao afirmar que: "o invisível está a serviço da visão, e o mundo desabrocha no poema. É bem verdade que a invisibilidade pode designar o ser opaco do fundo. [...] Neste sentido, fazer afluir o invisível à superfície do visível é, talvez, a ambição de toda arte".[48]

O poema que vem depois de "Linguagem" intitula-se "Pesquisa"; nele encontram-se as formas com que o poeta destrói o acaso da criação. Combinando versos de seis, oito e quatro sílabas, Gilberto Mendonça Teles, na verdade, disfarça seus decassílabos, como se nota em: "Eis agora o limite/ entre a procura e a madrugada/ isenta de improviso". O poeta mostra o que entende por "limite", enumerando para isso uma série de imagens: a "procura na madrugada", a "rosa na jarra", mas sem a compreensão comum que o povo dá a essa imagem, tal como se pode ver na palavra "vício". E assim por diante, até chegar à "aurora" e "ao sol do grande memorial/ noturno das origens". Observe-se que "noturno" também se pode ler como "no turno", alternância da rotação dos dias e das noites, assim como da criação de cada poema. A seguir, o poema "Pesquisa":

PESQUISA

Eis agora o limite
entre a procura e a madrugada
isenta de improviso.
Entre a rosa na jarra
e seu murmúrio repetido no vento,
como um vício.

Eis a distância exata
entre meu gesto e a ternura
frustrada no momento.
Entre o silêncio e a música
do verso pressentido
na noite, mas sem tempo.

---

[46] BLANCHOT, 2005, p. 330.
[47] A *Ilíada* é o poema épico grego de Homero e influenciou fortemente a cultura clássica. A presença não só do Caos, mas também do Acaso se impõe nas tragédias gregas como um dos elementos que caracterizam o trágico grego. O Acaso, que é uma divindade mitológica, simboliza a imprevisibilidade dos fatos da vida, e aparece maior que Zeus, o rei dos deuses, soberano do Monte Olimpo e deus do céu e do trovão.
[48] DUFRENNE, 1969, p. 217-218.

E eis o acaso
tombando nesse reino dissolvido
nos mapas, sem fronteiras,
sem domínios de azul e tão distante
como as palavras lindas que se agitam
acordando na aurora
o sol do grande memorial
noturno das origens.[49]

Esse poema mostra "os limites do acaso" para o poeta, pois apresenta o limite, a distância e o acaso: "eis agora o limite/ eis a distância exata/ e eis o acaso". O autor procura a poesia, pesquisa a distância exata dos versos mostrando o equilíbrio lírico, trabalha "entre o silêncio e a música" seu gesto e ternura. Essa procura vem da busca de um "verso pressentido na noite", e chega ao alvorecer bem de mansinho, como o leve movimento da rosa na jarra, provocado pelo vento que sopra como um murmúrio no ouvido do poeta. A palavra que pode ser ouvida ao acaso é elemento de criação poética, que ora se deixa revelar, ora se cobre de segredos. O poeta convoca as palavras para exercerem seu fascínio nos fios da linguagem.

Observa-se no poema "Pesquisa" que Gilberto Mendonça Teles conhece as fronteiras da procura da poesia. Há o lado racional, isto é, o poema não sai livremente, é preciso luta, combate com a palavra, como ressalta Carlos Drummond de Andrade em seu poema "O lutador". O poeta tem necessidade do amadurecimento do verbo. Expressões como "distância exata", a menção ao "silêncio", "mapas sem fronteiras" e "sem domínios de azul" repercutem o tempo do seu próprio exílio, como também se referem ao ato de criação. Como foi dito anteriormente, há nos poemas de *Sintaxe invisível* marcas políticas e poéticas simultaneamente. Poemas como "Motivo", "Limites", "Vigília" e "Deserto" ilustram isso.

Num contexto político, marcado pela censura, o poeta tem desejo de participar politicamente, mas o faz poeticamente, por causa da repressão da ditadura. Na construção do poema, ele flui das palavras uma combinação de imagens auditivas, visuais, dinâmicas e significativas que têm plena relação com esse período. O poema "Motivo" foi escrito em abril de 1964, período do golpe militar no Brasil.[50] O efeito da encantação sonora das

[49] TELES, 2003, p. 608.
[50] Acontecimento entre 31 de março para 1º de abril, de 1964, com a derrubada do presidente João Goulart por líderes civis e militares. O golpe de Estado está associado aos defensores da ditadura. Os chamados "anos de chumbo" no Brasil foram marcados pelos Atos Institucionais com o intuito de impedir ações dos opositores ao novo governo, um período de censura e repressão. O AI 1 foi baixado em 9 de abril de 1964 pela junta militar. Em 13 de dezembro, de 1968, no governo de Artur da Costa e Silva, foi decretado o mais duro golpe de repressão e censura com a oficialização do AI 5. Gilberto Mendonça Teles sofreu as represálias do AI 1 e do AI 5. Em 1964, o poeta foi exonerado pelo AI 1 (Decreto de 9/10/64) da direção do Centro de

aliterações e assonâncias e das expressões como "sigilo das vozes", "oculta voz das coisas" e "solidão dos homens distraídos" mostram mesmo as marcas desse tempo histórico, como se vê na última estrofe do poema: "Mas das grutas noturnas/ a oculta voz das coisas/ rolasse surdamente das origens/ e se perdesse lenta/ na solidão dos homens/ distraídos".[51] Elenca-se também uma relação do aspecto gráfico e fônico, cujo efeito sonoro é provocado pela consoante sibilar "s", que marca a fluência cadencial dentro do poema:

MOTIVO

Tão áspero silêncio
lixasse a folha obscura
da noite
e
desferisse
a ressonânciazul
das túmidas entranhas.

Golpeasse com seus ácidos
as horas
fruta espessa
gesto de estátua sendo
na argamassa de gesso.

Riscasse inutilmente o sigilo
das vozes
e em vão prendesse a imagem
no embaçado cristal dos galos
contrafeitos.[52]

O título "Motivo" prescreve uma linha de significação. Esse termo na literatura é definido como pequenas unidades que formam o *tema* de uma obra (romance, conto, poema), não deve ser confundido com *assunto*, que é visto como "coisa" geral. O tema é o assunto posto em linguagem literária. Assim, é fácil perceber em "Motivo" as pequenas unidades de significação (*motivos*) que conduzem à significação maior do poema. Aparece nesse contexto o "áspero silêncio" (o desejo de escrever), a "folha obscura/ da noite" (hora que o poeta escreve, pois durante o dia trabalha como professor), toca na "ressonânciazul"

Estudos Brasileiros [vale destacar aqui que, no dia 16 de Outubro de 2013, Gilberto recebeu em Goiânia o título de "Diretor emérito" do Centro de Estudos Brasileiros da Universidade Federal de Goiás. O centro foi fechado em 1964, quando GMT era diretor, e agora, há quase 50 anos, é reaberto, tendo-o como diretor emérito]. Em 1965, o poeta vai para fora do País com bolsa de estudo do Instituto de Alta Cultura de Portugal, onde esteve até março de 1966, quando vai para o Uruguai como professor de Literatura Brasileira, onde fica até 1970. Em 1969 é aposentado pelo AI 5 (Decreto de 26/10/69) na UFG, quando ainda estava no Uruguai. Em Fevereiro de 1970, é transferido para o Rio de Janeiro como professor de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura na Pontifícia Universidade Católica (PUC-RJ). Cf. *Hora Aberta*: poemas reunidos (2003), em Cronologia da vida e da obra do autor.

[51] TELES, 2003, p. 610.

[52] TELES, 2003, p. 610.

(juntando numa só palavra, ressonância, ânsia e azul), há a imagem "dos galos/ contrafeitos", a sugerir que o poeta passou a noite trabalhando.

A imagem "dos galos contrafeitos" atribui ainda o tempo da ditadura, época marcada pelo "sigilo das vozes" e o "áspero silêncio", como mostram os versos. O galo remete à traição, lembrando o texto bíblico, acentuando seu canto por três vezes no momento da negação de Pedro a Cristo quando este é entregue ao tribunal diante do governador romano; as pessoas acusam o discípulo de ser um seguidor do Messias e ele o nega diante de todos. Aqui, vale retomar o poema "Grito", discutido anteriormente, cujos versos "por três vezes gritou/ e era o silêncio"[53] se referem à época dos tempos sombrios de delação no País. Isso faz lembrar os dedos-duros da ditadura, que perseguem e denunciam na época de repressão no Brasil. Além disso, "os galos contrafeitos" lembram o poema "Tecendo a manhã", de João Cabral de Melo Neto, com a metáfora do "tecer", cuja ideia de coletividade tem de ser sustentada por um grito de galo que vai passando de um ao outro para tecer a manhã. Vê-se que o poeta não usa "o canto do galo", mas "o grito do galo". Esse grito evoca protesto, alerta, levante; é aí que as imagens provocam o sentido de uma construção coletiva, e o galo é alegoria dessa construção. Essa metáfora da tecitura evoca ainda o diálogo com a tradição, pois um poeta sozinho não tece a manhã. Veja-se um fragmento do poema, de João Cabral de Melo Neto:

> Um galo sozinho não tece a manhã:
> ele precisará sempre de outros galos.
> De um que apanhe esse grito que ele
> e o lance a outro; de um outro galo
> que apanhe o grito de um galo antes
> e o lance a outro; e de outros galos
> que com muitos outros galos se cruzem
> os fios de sol de seus gritos de galo,
> para que a manhã, desde uma teia tênue,
> se vá tecendo, entre todos os galos.[54]

O poema "Motivo", de Gilberto Mendonça Teles, vai desdobrando imagens que vão terminar nas "grutas noturnas", onde se origina o poema, que não chega a comover os "homens/ distraídos". O azul, que ressoa com ânsia, ecoa na poesia como a luta do poeta com a palavra ou expressão poética, formando uma visão teórica da poesia, sua concepção literária, entendida nesta pesquisa como metalinguagem. Ele doma a fera do *Acaso*; há um controle da inspiração pela arte do ato criador, que vai sendo amadurecido e aperfeiçoado.

[53] TELES, 2003, p. 614.
[54] MELO NETO, 2012, p. 125.

Nos limites da construção poética, a poesia tenta pôr à mostra o invisível, como se pode observar nos versos do poema "Limites":

Entre
os homens e o silêncio
das coisas intangíveis
a morte se disfarça
em ritos e acessórios.

Sob a aparência e sob
a imprecisão dos símbolos,
os deuses nos espreitam
comovidos.[55]

A última estrofe resume toda a temática do poema – os limites entre a vida e a morte, a relatividade do tempo, os disfarces da morte (doença, fome, etc.) e a salvação pela poesia que, mesmo pela "imprecisão dos símbolos", se vê maior que tudo, capaz até de "ver" que "os deuses nos espreitam/ comovidos".

Com o poder supremo da poesia, o poeta faz sua "vigília" amadurecendo o verso no "deserto", seu espaço vazio, silencioso e noturno, passaporte para a criação. Os poemas "Vigília" e "Deserto" se articulam numa mesma direção em relação ao momento criativo do poeta e da produção do poema. Vê-se em "Vigília" que tudo está disposto para ganhar forma, para vir à existência; a repetição da expressão "nem" explicita uma ideia de negatividade ("o céu sem forma e sem/ fundo"). Os termos substantivos "noite/estrela/firmamento/céu" é que vão preencher de sentido o produto advindo da permanente vigília intelectual do poeta. Esse raciocínio é semelhante ao que diz Hugo Friedrich ao afirmar que "a língua poética adquire o caráter de um experimento, do qual emergem combinações não pretendidas pelo significado, ou melhor, só então criam o significado".[56] Eis alguns versos como exemplo:

VIGÍLIA

Nem há noite, nem estrelas,
nem firmamento nenhum:
somente existe a beleza
do céu sem forma e sem
fundo.[57]

Os poemas "Vigília" e "Deserto" mostram que, em meio ao noturno, o vazio anseia por um momento de fruição do poeta, e o espaço desabitado, que é o deserto, pode ser entendido como o momento do estar só, do escritor em estado de vigília, atento noite a

[55] TELES, 2003, p. 611.
[56] FRIEDRICH, 1978, p. 17.
[57] TELES, 2003, p. 613.

dentro à espera, à procura de seu material de construção, sua argamassa poética, que são as palavras. Na concepção de Roland Barthes, sem dúvida, tem que se levar em conta que "cada palavra poética constitui assim um objeto inesperado, uma caixa de Pandora de onde escapam todas as virtualidades da linguagem; ela é, portanto, produzida e consumida com uma curiosidade particular, uma espécie de gulodice sagrada".[58] Os versos "somente existe a beleza/ do céu sem forma e sem/ fundo" lembram o livro bíblico do *Gênesis* e também aludem ao *caos*, o que faz pensar na teoria da *Gestalt*,[59] já que o poema trabalha com as expressões "fundo e forma". Daí a luta constante do criador para mostrar sua obra, sua criação, que é gestada em seu momento vigilante, em seu "exílio" (o poeta está também como um exilado, já que se encontra longe de sua pátria, tendo de morar por mais ou menos cinco anos fora do país, com bolsa de estudos), como está exposto no poema "Deserto":

DESERTO

No coração da noite
o deserto me estende
seus prodígios de logro
e espera permanente.

Convoca seus acasos
nos alforjes do pânico
e elimina nos astros
a usura da manhã.

Com seu mênstruo de ofício
tece o avesso do júbilo
e elabora a vigília
de outra argamassa inútil.[60]

O deserto prepara para a vigília do ato da criação, o poeta põe para fora seus artifícios poéticos e cria, produz, dá vida ao poema na poesia e "com seu mênstruo de ofício/ tece o avesso do júbilo". Os aspectos formais do poema (versos de seis sílabas, as rimas interpoladas e o conjunto de estrofes em quadras) comprovam o resultado da criação poética, pois "construir o poema é descer à profundidade das palavras e perscrutar os seus mistérios, todas as suas potencialidades".[61] O poeta em seu ofício de criar instaura a força da palavra, preocupa-se com a expressão, alarga os campos semânticos e "caminha seguro entre palavras e páginas desertas" em busca de uma "sintaxe invisível", em que estão

[58] BARTHES, 1972, p. 144.
[59] Teoria criada pelo psicanalista berlinense Fritz Perls (1893-1970). Surgiu no início do século XX e consiste no processo de dar forma, de configurar algo que é colocado ante dos olhos. Segundo M. Merleau Ponty, a *Gestalt* "implica a relação de um corpo perceptivo com um mundo sensível". Cf. MERLEAU-PONTY, 2012, p. 193.
[60] TELES, 2003, p. 615.
[61] FERNANDES, 2005, p. 57.

ocultas imagens de um contexto político refletido na esfera do poético. Em expressões às vezes doridas e em época quando o silêncio ganha voz nas palavras, o autor, com sabedoria poética, consegue deixar um "aviso". Veja-se, por exemplo, este poema:

AVISO

Haverá um instante
de ternura geral:
todos os poetas terão
a mão direita paralisada
e as duas mil línguas do universo
se confundirão numa
torre
de silêncio.[62]

No instante em que houver uma "ternura geral", não haverá mais necessidade de poetas e todas as línguas do mundo se reunirão numa "torre/ de silêncio". O poeta faz aqui alusão à torre de Babel, onde os homens não se compreendiam, querendo sugerir que, passado aquele "instante", tudo voltará a ser novamente desumano e sem amor. Mas o poeta sempre sabe recriar um novo instante de ternura.

1.3.2 Sintaxe Invisível

Será apresentado agora o estudo da segunda parte, que confere título ao livro e, portanto, corresponde aos temas comuns da vida de um homem. Além do mais, essa parte já está beneficiada com o sentido teórico inicial. Aqui, Gilberto Mendonça Teles põe em prática o que expressou na primeira parte e sabe, como já se disse antes, que a *sintaxe* do poema que está construindo é bem visível nas palavras do dicionário, mas o poeta quer outra sintaxe, além da língua, na linguagem; que é *invisível* para quem não souber lê-la. Ele busca as heterotopias que pode construir na época em que está escrevendo (1962 a 1967).

Em sua "sintaxe invisível", o poeta quer perscrutar a sintaxe abaixo da ordem do visível, ou seja, a poesia subverte essa ordem. O autor elucida uma gramática da poesia no espaço das heterotopias ou da "invisibilidade", com diversas faces de significação, em que esse "invisível" é percebido ocultamente. Desse modo, "o invisível não está além do visível, uma essência além da existência, é o visível interiorizado".[63]

É a *Sintaxe invisível* no sentido de que a poesia é uma linguagem especial. Portanto, há uma sintaxe, mas não é totalmente visível, é preciso ver que dentro dessa linguagem existe algo invisível. Esse invisível é o gosto que o leitor ou crítico tem para descobrir e

[62] TELES, 2003, p. 612.
[63] DUFRENNE, 1969, p. 135.

fazer as imagens renderem mais, ver por dentro, perceber algo mais, enxergar a experiência do poeta. M. Merleau-Ponty, em *O visível e o invisível* (2012), pondera que todo visível comporta um fundo de invisível. Não se pode vê-lo, mas ele está na linha do visível como filigrana. Assim, "o sentido é invisível, mas o invisível não é o contraditório do visível: o visível possui, ele próprio, uma membrana de invisível, e o invisível é a contrapartida secreta do visível".[64] Para experimentar isso é preciso se colocar como dizem os versos do poema "Canção", desse mesmo livro: "como um rio de sombras desaguando/ seu vértice na noite".[65]

Nesta segunda parte, é interessante tomar como exemplo o poema "Descobrimento", que possibilita uma dimensão centrada no que se refere a essa visão por dentro dessa "sintaxe invisível". "Descobrimento" é um poema cujo título metalinguístico deixa fluir a teoria de uma sintaxe que envolve marcas políticas e poéticas, além de prender nas franjas dos versos o amor e a poesia interligados (tema de que se falará no segundo capítulo). A seguir, observe-se o poema na íntegra:

DESCOBRIMENTO

Há demasiado silêncio nesta noite
e os nossos pés caminham, deslizantes,
sobre flores e feltros disponíveis.

E há também demasiada pureza neste luar
[oblíquo,
demasiada claridade nesta noite sem fundo.

Entre formas que se movem absurdas
os nossos pés flutuam, deslizando-se,
e a poesia irrompe das sombras
como um corpo livre de túnel, túmulo
e tudo que retém seu mais obscuro
poder de liberdade e movimento.

A profusão de luzes destrói
qualquer tentativa de descobrimento.
E a beleza de ver corrompe o possível
encantamento das estrelas.

Todas as coisas livres e amoráveis
são noturnas e crescem à flor de lagos
subterrâneos.
Todas as coisas lindas e livres
se organizam no secreto rumor da angústia
e do tempo.[66]

[64] MERLEAU-PONTY, 2012, p. 200.
[65] TELES, 2003, p. 623.
[66] TELES, 2003, p. 621.

O descobrimento é a passagem de um "sim" que se conhece para um SIM MAIOR que se quer conhecer. Algo como a passagem da "sintaxe" comum (que todo mundo conhece) para a "sintaxe do poema", que o alfabetizado pode ler, mas que só os mais instruídos e persistentes conseguem "descobrir". Descobrir é re-velar (tirar o véu). Basta acompanhar a sequência daquilo que o sujeito do poema (sujeito lírico) percebe como "demasiado": silêncio, pureza e claridade. Ele sabe que a "poesia" vem do obscuro, mas os militares insistem em dizer que está tudo claro, tudo normal. Por isso o poeta diz que "a profusão de luzes destrói/ qualquer tentativa de descobrimento". E que a beleza muito clara acaba corrompendo "o possível/ encantamento das estrelas" e deixando de ser bela. Tudo isso se resume na estrofe final, quando ele faz a apologia do obscuro para a liberdade e para a poesia. Como se vê, o "silêncio" continua cantando nos versos dos poemas: "há demasiado silêncio nesta noite", como que o silêncio da época da repressão, bem como ao do momento criativo, ou do descobrimento, como mostra o poema.

Gilberto Mendonça Teles demonstra o vigor social que há nas franjas do texto poético, cujas imagens apontam para as experiências do intelectual que expressa o lado individual mediado pelo universal e vice-versa. Isso se aproxima do pensamento de Theodor Adorno, em seu texto "Lírica e sociedade", ao afirmar que

> a resistência contra a pressão social não é nada de absolutamente individual, que nela se revolvem artisticamente, através do indivíduo e de sua espontaneidade, as forças objetivas que impelem para além de um estado social estreito e estreitador na direção de um estado digno do homem: forças, portanto, de uma constituição de conjunto, não meramente da individualidade hirta, que se opõe cegamente à sociedade.[67]

Há que se lembrar de que na abertura da segunda parte da organização de *Hora aberta*: poemas reunidos, denominada de "A Sintaxe", o autor escolheu como epígrafe versos do poema "Descobrimento", que abre a segunda parte de *Sintaxe invisível*, cujo título coincide com o do livro: "*todas as coisas lindas e livres/ se organizam no secreto rumor da angústia/ e do tempo*".[68] É, portanto, nessa segunda parte de seus poemas reunidos que o poeta traz sua Trilogia, considerando a linguagem sua matéria de poesia. Diante disso, compreende-se que "a sintaxe poética tem uma dupla função: de um lado organiza a significação, como na prosa, e de outro concorre para a expressão".[69]

---

[67] ADORNO, 1980, p. 198.
[68] TELES, 2003, p. 475. (O grifo em itálico é do autor).
[69] DUFRENNE, 1969, p. 62.

O que há de mais belo e livre só aparece ondeando nos sussurros da angústia do silêncio, uma angústia pressentida ou percebida em uma "retórica do silêncio". A retórica é a arte de bem falar, está ligada à eloquência, e "é por intermédio da operação retórica que o texto é capaz de falar, mesmo estando em silêncio".[70] Não se pode dizer diante de uma impossibilidade de expressar um desejo, de pronunciar o que está preso ou oculto na "sintaxe invisível". Em seu estudo "O silêncio eloquente de Gilberto Mendonça Teles", o professor Marcos Carvalho Lopes discute que o poeta quer tomar a palavra com argúcia, cuidado, técnica e inspiração, emoção e razão. Isso causa a angústia, que ele afirma ser "angústia do silêncio". Assim, "a angústia do silêncio é maior que o medo de estar à sombra de outra voz; é o medo de não ter nenhuma palavra, de não ter nada a dizer quando for sua a hora de pronunciar, de expressar o seu desejo".[71]

As coisas lindas, como poesia e amor, são envoltas num mundo de mistérios e segredos encerrados em um "lago subterrâneo", isto é, no mais profundo universo poético do silêncio, compreendido por sussurros, murmúrios de encantamento sensível interior. Por isso, amor e poesia estão numa dimensão de noturnidade, e o descobrimento é um eterno buscar. Para isto o poeta deve estar, como diz Roland Barthes, escutando o rumor da linguagem, pois ele entende que "todas as coisas lindas e livres/ se organizam no secreto rumor da angústia/ e do tempo". Veja-se o que aponta Barthes, em *O rumor da língua* (2012):

> o rumor não é mais que um ruído de uma ausência de ruído, referido à língua, ele seria esse sentido que faz ouvir, uma isenção de sentido, ou – é a mesma coisa – esse não-sentido que faria ouvir ao longe um sentido agora liberto de todas as agressões de que o signo formado na "triste e selvagem história dos homens", é a caixa de Pandora.[72]

Isso é uma "sintaxe invisível", uma sintaxe para ser vista não unicamente externa, mas sim, internamente. O brilho está do lado de dentro e tem que ser sentido intimamente, como o amor. É um fechar os olhos, inebriar-se do belo sentindo-o, contemplando-o no âmago do "secreto rumor da angústia/ e do tempo". Aí está o descobrimento do que se apresentava "invisível".

[70] TELES, 1979, p. 7.
[71] LOPES, 2012, p. 71.
[72] BARTHES, 2012, p. 93-97.

1.3.3 As Heterotopias

Na abertura de *Sintaxe invisível* há a epígrafe de Michel Foucault sobre as heterotopias. Esse autor, no prefácio de *As palavras e as coisas* (2002), diferencia as utopias das heterotopias. As utopias consolam, estão num espaço único, cômodo, liso, por isso Foucault diz que elas se situam na linha reta da linguagem. Ao passo que as heterotopias se encontram num espaço de "invisibilidade", o que quer dizer que têm diversas camadas de significado ou de relação de significação, no sentido de estarem voltadas para uma complexidade que não pode ser vista de imediato, sendo, portanto, mais inquietantes. Eis a epígrafe do filósofo, tomada pelo poeta em *Sintaxe invisível* e que tem relação com o livro: "as heterotopias inquietam [...] porque de antemão arruinam a "sintaxe", e não somente aquela que constrói as frases – aquela, menos manifesta, que autoriza "manter juntos" (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas".[73]

As heterotopias infundem um elo secreto entre as palavras e as coisas. Daí o artifício de chamar a atenção do leitor para ver não só o que está visível, mas tentar descobrir o que está sugerido, ou seja, o que está oculto. A epígrafe aponta para dois lados, o lugar de onde veio e o que está epigrafando, isto é, para uma filosofia de trabalho, para um processo contínuo de imaginação criativa. Há toda uma relação que procura enxergar o que está por dentro dessa sintaxe, a qual dissemina o segredo entre "as palavras e as coisas".

Em poemas como "Lição de coisas" e "Amálgama", de *Sintaxe invisível*, como também "As palavras", de *A raiz da fala*, e "Coisas", de *Arte de armar*, é possível estabelecer esse elo secreto entre "as palavras e as coisas" mediante o artifício inquietante das heterotopias na linguagem poética. Em "Lição de coisas", a lição apresentada pelo poeta é de que as coisas sabem ocultar ou re-velar, como também silenciar. Elas oferecem a possibilidade de se alcançar a significação na e pela palavra; estão unidas palavras e coisas numa única expressão poemática. E novamente aparece o "silêncio", palavra de sabedoria poética, dando o entendimento de que o poeta oculta ou encobre nas franjas do poema seus segredos poéticos, ou até mesmo seus segredos de amor. Veja-se a seguir um fragmento do poema "Lição de coisas":

[73] FOUCAULT, 2002, p. XIII.

LIÇÃO DE COISAS

As coisas se transformam,
se desnudam de suas vestes alvas.
Consideram a dimensão da página
e abrem a nossos olhos
(disfarçados) seu amplo
mostruário de problemas.

[...]

E mais que a noite múltipla
de estrelas, sabem deixar-se
entre o silêncio
e a palavra de amor,
inadiável.[74]

O poeta goiano segue a "lição" de Drummond, que lhe fez uma dedicatória em um exemplar do livro de poemas, *Lição de coisas* (1962),[75] cujos temas abordados são o amor, a infância, a saudade dos amigos e das coisas findas. O título do poema coincide com o nome do livro de Carlos Drummond de Andrade, *Lição de coisas*. Nesse livro, o autor revela a radicalização dos processos estruturais marcados pelo tom prosaico, irônico e anti-retórico. Gilberto Mendonça Teles procura oferecer tratamento valioso à linguagem e, como ele mesmo afirma em seu poema "Amálgama", procura estar "só, entre palavras e coisas", e em seu outro poema "Coisas", de *Arte de armar*, ele afirma ver nas coisas um retorno às origens. Nesse ponto, vê-se que o poeta toca no que disse Octavio Paz: que a poesia supõe uma volta ao tempo original, pois falar é criar. O autor de *Sintaxe Invisível* trata da escrita das coisas, e as palavras se colocam como coisas a decifrar. Daí ele dizer em seu discurso da Academia Brasileira de Filosofia, publicado com o título *Sortilégios da criação* (2005), que a poesia é o exercício da liberdade de ser, algo que se aproxima do poema "Coisas":

> a poesia é por isso o exercício maior da nossa liberdade de ser: através dela tomamos contato com a categoria de "sagrado" que não é bem o sobrenatural, mas uma saída do comum, da linguagem comum que nos achata, que nos faz igual a todo mundo, que ilude a nossa individualidade. A liberdade de que falamos está na possibilidade de escolhermos as nossas palavras e organizá-las segundo o nosso gosto, de investir nelas as significações mais caras às nossas emoções e ao nosso imaginário.[76]

O título "Coisas" faz menção a algo que não é nominado especificamente, mas que se refere ao que existe ou pode existir. O poema gera uma reflexão introspectiva através

[74] TELES, 2003, p. 608-609.
[75] Em pesquisa de coleta de dados, com visita à Biblioteca particular de Gilberto Mendonça Teles, ele mesmo menciona sobre a dedicatória do poeta e amigo Carlos Drummond de Andrade.
[76] TELES, 2005, p. 62.

das coisas que cercam o humano. Eu e mundo se fundem, de modo que há um retorno à primitiva consciência do mundo, meditada nos limites mais profundos do silêncio, em meio ao que é matéria ou ao vir a ser. O poeta diz que, por meio das coisas, é possível conhecer o mundo, conhecer a si mesmo. Ele entende que o silêncio é um espaço de possibilidades, e é um desafio atingir sua profundidade, principalmente se for referente ao seu interior. Daí a expressão "não ousa atravessar as lindes/ mais fundas do silêncio", já que o silêncio é sacrário dos segredos vivos da alma do poeta. A seguir, o poema "Coisas":

COISAS

Eu sempre me rodeio de coisas,
não porque eu seja o número um,
o círculo perfeito cuja linha
disfarça o anil das aproximações.

Eu sempre me rodeio de coisas,
porque são elas que me devolvem
à primitiva consciência do mundo.

São elas que me situam no centro
de mim mesmo, na linguagem maior
que não ousa atravessar as lindes
mais fundas do silêncio.[77]

E assim segue o poeta entre "as palavras e as coisas", ele aperfeiçoa a linguagem e, como pensa Michel Foucault, a linguagem é o elemento do universal. O poema "As palavras", de *A raiz da fala*, expressa a potência da palavra que atribui toda uma evolução da língua e da linguagem "nos seus altos ministérios", o que leva a pensar na função da palavra e em seus segredos / mistérios:

AS PALAVRAS

As palavras engendram suas próprias
aventuras no tempo. Sendo neutras,
circulam como sombras devolutas
surpresas nos seus altos ministérios.[78]

Com a experiência da linguagem, o poeta reconhece a primazia da palavra que, num elo com as coisas, designa, isto é, nomeia. Assim, "as palavras agora podem se abrir e liberar o voo de todos os nomes que nelas se depositaram".[79]

[77] TELES, 2003, p. 488.
[78] TELES, 2003, p. 548.
[79] FOUCAULT, 2002, p. 135.

1.4 *A Raiz da Fala*

O poeta sai de *Sintaxe invisível* e vai buscar o invisível em si, que é *A raiz da fala*, livro que recebeu os prêmios "Olavo Bilac, da Academia Brasileira de Letras (1971)" e da "Secretaria de Educação e Cultura do Distrito Federal, no V Encontro Nacional de Escritores (1970)".[80] Nesse livro, Gilberto Mendonça Teles busca captar a poesia em suas origens; ele trabalha o poema em sua própria expressão. Após *Sintaxe invisível*, o contexto da escrita dos poemas é mudado; agora o autor aparece com toda força por dentro, o lado poético predomina. Nessa direção, nota-se que o poeta encara a poesia e tenta ver nas palavras suas próprias raízes:

> sendo um poeta de seu tempo, Gilberto Mendonça Teles insere-se na plêiade de autores modernos que visualiza, a partir da poesia, todo este mundo de reflexões acerca do ato de pronunciar a palavra pela própria palavra, motivo pelo qual – sendo seu autor – pretende-se apreciar *A Raiz da Fala*.[81]

Em *A raiz da fala*, o fora começa a aparecer também, embora a teoria poética seja muito mais forte. Morando no Uruguai, o autor inicia a escrita desse livro, e o que se esforçava como literatura no livro anterior domina agora. O poeta vai enfrentar "a raiz da fala" com medo ou sem medo; talvez estivesse com medo do momento político. *A raiz da fala* pode esconder ou revelar, depende da leitura. Por dentro, esconde algo político, mas por fora, revela a linguagem, a linguagem da "raiz da fala". Jacques Rancière, em *A partilha do sensível* (2005), discute a relação entre política e estética. Para ele, há na base da política uma estética primeira, isto é, um modo de dividir a experiência "sensível comum" que se presta à participação, o que significa: ver a forma artística como modeladora da maneira de fazer. Assim, "a política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo".[82]

Daí a capacidade de expressar a imagem da linguagem com traços que contextualizam o período político. O poeta vê a fala como uma árvore, cujas raízes estão dentro do peito escondidas, mas a fala é também o que consegue falar. Há aí um duplo sentido: é raiz porque está por dentro, está oculta; e a fala é o que se fez, são os poemas

[80] Cf. Cronologia da vida e da obra do autor. TELES, 2003, p. 977.
[81] COSTA, 1988, p. 504.
[82] RANCIÈRE, 2005, p. 16-17.

escritos. Essa ideia concorda com o seguinte apontamento de Octavio Paz: "a fala é a substância ou o alimento do poema [...] o poema é uma tentativa de transcender o idioma".[83]

A raiz da fala é o livro que nasceu depois do poeta ter lido o livro de Platão, *Crátilo.*[84] Platão define duas maneiras de perceber a linguagem: uma que é comum, que todo mundo fala e outra que não é; que vem do domínio da profundidade da linguagem. O poeta tenta traduzir o pensamento de Platão. Ferdinand Saussure, ao dizer que a palavra não é a coisa em si, que o signo não tem motivação, se refere a uma das personagens que Platão apresenta em seu livro. O poeta, ao descobrir essas coisas, começou a aplicá-las em sua poesia. Ao dizer *A raiz da fala*, o autor imagina na poesia aquela coisa que o poeta tem antes de produzir, antes de fazer a fala, antes de pronunciar. A palavra "pronunciar" é comum na poesia de Gilberto Mendonça Teles. O CD *No escuro da pronúncia* está ligado ao livro *A raiz da fala*; antes de produzir a fala, tem que viver o poema, viver de corpo e alma o poema, isso é "raiz da fala".

O primeiro poema recebe o nome do livro, "A raiz da fala", e vem com grifos em itálico pelo autor, podendo ser configurado como poema-tema do livro, pois conceitua "a raiz da fala". A raiz é o que está profundo, é a base, e a fala é o exprimir, o dizer, de maneira que imagens, ideias, sonoridades, grafismos, tudo é conduzido pela linguagem, porque "a linguagem é significado: sentido disto ou daquilo".[85] As rimas internas e as rimas cruzadas da segunda estrofe demonstram a identidade fônica do poema composto em versos de seis sílabas cujas estrofes, à exceção da última, são de quatro versos. Seguem-se alguns versos do poema:

A RAIZ DA FALA

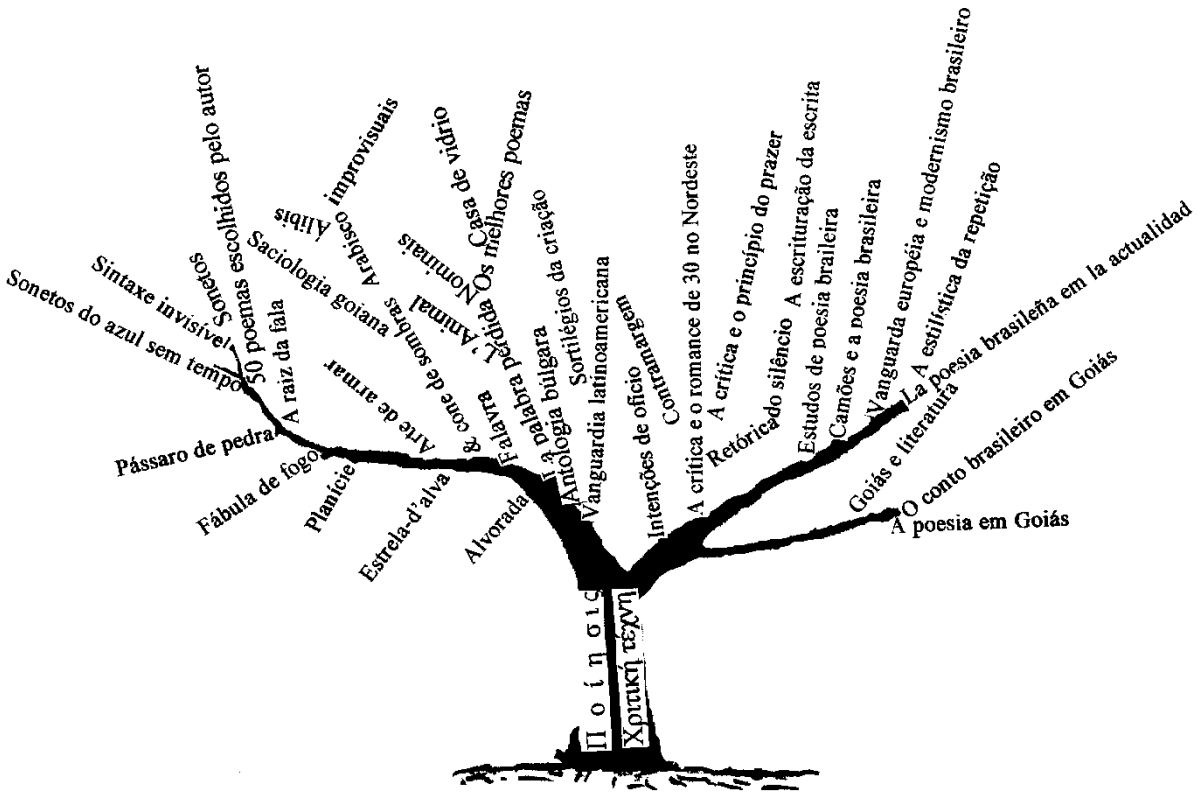
Nem sinal nem sinônimo,
apenas o intervalo
da duração do nome
no vértice da fala.

[83] PAZ, 1982, p. 42-43.
[84] *Crátilo* vem do grego antigo *Κρατύλος*, *Kratulos*; é o nome de uma obra de Platão, que consiste em um diálogo em que Sócrates é questionado por dois personagens (Crátilo e Hermógenes) em um debate sobre os nomes das coisas. A discussão trata da relação entre os nomes e as coisas que os mesmos designam. O diálogo reflete se os nomes são "convencionais" ou "naturais", isto é, se a linguagem é um sistema de símbolos arbitrários, ou se as palavras possuem uma relação intrínseca com as coisas que elas significam. Hermógenes sustenta o ponto de vista da arbitrariedade; os nomes não têm nenhuma relação com as coisas, resultam de uma convenção. Crátilo defende que cada coisa corresponde a seu nome, o nome é a coisa. Sócrates atua como um filosófo dialético (faz perguntas e respostas), isto é, faz com que a palavra exprima uma ideia que corresponda à essência das coisas. Assim, o nome é dado por aquele que enuncia, quem determina o nome das coisas é quem as pronuncia. Desse modo, falar ou nomear é uma ação, a fala tem a força ativa de fazer a própria fala e seu instrumento é o nome.
[85] PAZ, 1982, p. 129.

Esta essência é tão íntima
e tão só, como um sótão;
seus segredos na língua
são ais que não se esgotam.[86]

Todo o poema conduz para uma leitura de que é preciso estar na raiz, nas entranhas da palavra e fazê-la alcançar o ponto alto, que é vértice; é um perscrutar de dentro da linguagem a essência do poético. Por isso, o poeta diz: "*esta essência é tão íntima*" e "*seus segredos na língua/ são ais que não se esgotam*". Tudo isso condiz com o pensamento de Mikel Dufrenne ao afirmar que "é com a língua que a poesia se constrói, e é na fala que ela se encarna, quando a escrita a conduziu até nós".[87]

Vale lembrar que no Livro *Linear G* há o poema "Pau-Terra", nome de uma típica árvore do cerrado. O aspecto visual do poema justifica seu título e o da parte em que está inserido, "Árvores do cerrado", demonstrando uma relação entre terra e árvore, terra e raiz, as raízes da poesia de Gilberto Mendonça Teles. Veja-se o poema abaixo, que aparece na página 115, de *Linear G* (2010) e na página 41, do livro *Improvisuais*: poemas visuais (2012):



[86] TELES, 2003, p. 539.
[87] DUFRENNE, 1969, p. 17.

"Pau-Terra" é o grande livro, significando a obra reunida do autor. Obra que não se esgota, de modo que a árvore já possui novos galhos. Já foram escritos outros livros após a composição do poema, pois o poeta vive em plena atividade criadora. Esse poema tem relação com o livro *A raiz da fala*. Vê-se que a "raiz da fala" do poeta, de 1972, vai sair à tona em "Pau-terra", de *Linear G* (2010), mostrando de um lado a raiz arcaica, grega, de poesia; e de outro, a raiz arcaica, grega, de crítica. Há as duas raízes da criação do escritor. Nos galhos da árvore estão os nomes de seus livros de poesia e de crítica publicados, e nas raízes, que mostram o mais profundo, estão suas leituras de gregos e romanos, seu diálogo com a tradição. As duas raízes significam mesmo o livro em si, o lado esquerdo é o coração (estão os nomes dos livros de poesia), o lado direito é a razão (estão os nomes dos livros de crítica), no meio está o poeta, o homem, Gilberto Mendonça Teles. Para dentro da terra está a raiz poética e a raiz da vida do poeta. Terra em grego é *Geia* ou *Gaia,* que lembra Goiás, terra do autor, como também se liga ao "G" do próprio nome "Gilberto". O nome está "na raiz da fala" e na raiz do poema.

O livro *A raiz da fala* aponta uma teoria da linguagem e o poeta começa pela raiz para chegar ao vértice. As raízes que estão dentro do peito do poeta são, em parte, palavras e, em parte, pedras. A criação poética é feita de *logos* e de luta; o autor vê a própria poesia como tema da criação poética. Ele pronuncia para dentro da escrita e seus veículos poéticos são "palavras / pedras / cimento / cal / giz / silêncio". Esses elementos lembram João Cabral de Melo Neto, na compreensão de que o poeta precisa moldar seu material de poesia, subordinando-o a seu controle, mostrando a capacidade inventiva do seu ato criador. O poema "A educação pela pedra", de Cabral, explicita em seus versos as lições que podem ser apreendidas da pedra; o exercício da linguagem e o fazer poético, a lição de lapidação do poema e da palavra, e também a lição de moral. Eis um fragmento do mencionado poema: "uma educação pela pedra: por lições;/ Para aprender da pedra, frequentá-la;/ Captar sua voz inenfática, impessoal/ (pela de dicção ela começa as aulas)".[88] No poema "A fala", que dialoga um pouco com o poema "Linguagem", de *Sintaxe invisível*, Gilberto Mendonça Teles afirma que o poema é em parte palavra / pedra. A seguir, alguns versos como exemplo:

A FALA

Livre sobre livros, no ar
filtrado da biblioteca,
o poema se faz: parte
palavras; e parte, pedras.

[88] MELO NETO, 1996, p. 21.

De um lado pelas raízes
cegas de terra ou cimento,
as palavras – cal e giz
no quadro branco, por dentro.[89]

Em seu ambiente de trabalho, que é o escritório, como se pode notar nas imagens do poema: "livre sobre livros, no ar/ filtrado da biblioteca", o poeta procura descobrir as palavras e suas próprias raízes. A palavra se encontra viva, presente na pedra que não pronuncia, mas que grava, como finaliza o poema: "a palavra acesa nesta pedra sem pronúncia". Essa ideia lembra um pouco o poema "Epitáfio", de *Linear G*, escrito na cidade de Delfos, conforme se vê a data ao fim do poema. Na lápide, que é pedra bruta, estão gravadas as palavras, assim como se grava no corpo do poema:

Aqui jaz o Gilberto
como ele sempre quis
na sua hora – aberto
a tudo que se diz.[90]

O poeta brinca com isso mostrando que está sempre aberto à pronúncia das palavras, à "raiz da fala" poética. Para dar condição existencial ao poema, ele tem de pronunciar, isto é o mesmo que criar; por isso o autor / criador diz em seu poema "Poiética", de *Álibis*: "tudo em mim é desejo de linguagem".[91] Isso se aproxima da seguinte ideia de Octavio Paz: "sim, a linguagem é poesia e cada palavra esconde certa carga metafórica disposta a explodir tão logo se toca na mola secreta; a força criadora da palavra reside, porém, no homem que a pronuncia".[92]

A raiz da fala é dividido em duas partes, sendo a primeira "A Duração do Nome" e a segunda, "No Vértice da Fala". Atribuídos esses títulos às partes desse livro, os poemas se fundem numa perquirição da fala, em que a palavra é a substância, pois o poético está na raiz, no mais profundo da fala. Por isso, pode-se considerar nessa evolução de *Sintaxe invisível* para *A raiz da fala* que há uma filosofia da linguagem. O poeta passa de uma visão externa para uma visão interna da linguagem.

[89] TELES, 2003, p. 560.
[90] TELES, 2010, p. 136. (Poema escrito em 19/01/2007, em Delfos).
[91] TELES, 2003, p. 93.
[92] PAZ, 1982, p. 45.

1.4.1 A Duração do Nome

A primeira parte de *A raiz da fala* segue por quatro epígrafes[93] relacionadas ao nome, as quais serão discutidas no terceiro capítulo. Logo depois vem o poema título, que conceitua *A raiz da fala*, sobre o qual se refletiu anteriormente. Nesse primeiro poema há na estrofe inicial "a duração do nome" e o "vértice da fala". Vê-se que, nesse livro, o poeta toma a direção do poético, passa a uma filosofia da linguagem na medida em que exercita uma teoria, dando ênfase à luta com o nome e com a palavra. Desse modo, a criação poética inclui a sabedoria da linguagem, isto é, o poeta encara "a raiz da fala" em seu processo de expressão. Nesse sentido, "a teoria do estado poético é sempre uma teoria da literatura quando é uma teoria da criação".[94]

A raiz da fala é essencialmente metalinguístico, pois evidencia o labor e a fertilidade da escrita de Gilberto Mendonça Teles. Ele quer trabalhar com a essência, com a "raiz da fala" poética. Há preocupação com o nome, pois as coisas só existem quando pronunciadas; o poeta tem o direito de dar nome a elas. Com um intenso poder genesíaco de dar existência à poesia, o eu lírico reflete sobre poesia e linguagem. Alfredo Bosi pontua que o poeta é o doador de sentido e o que fundamenta a poesia é o poder de nomear: "O poder de nomear significava para os antigos hebreus dar às coisas a sua verdadeira natureza ou reconhecê-la. Esse poder é o fundamento da linguagem, e, por extensão, o fundamento da poesia. O poeta é o doador de sentido".[95]

Nessa parte intitulada "A Duração do Nome", a palavra é a substância do processo poético; é uma espécie de teoria da linguagem poética e o nome é a palavra que a apresenta. Há aí uma espécie de tratado poético; o poeta adentra a "raiz da fala" e começa a construção do nomear usando a palavra. Em poemas como "A duração", "Antes do nome", "Batismo" e "O nome", o autor revela um aprendizado de como utilizar a escrita e dá

---

[93] *Vem-se para o mundo, mas tudo*
já está com seus nomes.
CASSIANO RICARDO
Acaso nada?
Pero quedan los nombres.
JORGE GUILLÉN
Tens razão. O nome é também
um instrumento.
PLATÃO
Tudo é teu, que enuncias.
DRUMMOND

[94] DUFRENNE, 1969, p. 129.

[95] BOSI, 2000, p. 163.

importância à pronúncia no ato de nomear. No poema "O nome", ele trata do nome na poesia como aquilo que apresenta o que é; está para a existência, dada a profundidade da pronúncia, que garante dinamicidade e significado. Nesse sentido, "há como que uma presença real no Nome invocado. A invocação do nome evoca o ser".[96] O nome canta no interior humano, como mostram os versos do poema:

O NOME

Todo nome se adere e diz,
simula sua fome de coisa,
sua força de câncer, sua
forma de canto, circundante.

Só o nome circula livremente
no íntimo dos homens. Só ele
pode conter a eternidade
que em si mesmo se adivinha,
e falece.[97]

O poema "A duração" expressa a ideia de permanência, de temporalidade, de existência, como também de dureza (dura/ação), no sentido de ação árdua e vigorosa das coisas de dentro do nome, pois o nome se propaga em unidade. Além disso, a duração está relacionada ao *Chronos*; do grego *Khrónos*, que significa tempo. Observem-se os versos:

É pela duração das coisas
que o tempo mais se desvia
para dentro do nome:
só o nome se transmite
e se enlaça,
durante.[98]

Ao falar em duração das coisas e em transmissão do nome, tem-se o poema "Antes do nome", que dialoga com o livro bíblico do *Gênesis*, segundo o qual, durante a criação do universo, Deus criou a luz a partir do nada. O poeta enuncia seu *fiat lux*, expressão latina que significa "haja luz", fazendo menção à Bíblia quando Deus, após a criação do céu e da terra, teria feito surgir o dia a partir dessa enunciação. Semelhante a isso é o poeta que, ao pronunciar pela força da palavra, executa o sopro da criação poética. Nesse sentido, "começa-se a ter consciência da palavra como um "ente" graficamente insondável. O nome vira coisa, a voz vira letra".[99]

O título do poema indica uma anterioridade ao que dá vida, ao "que nos punge e permanece", que é o nome. As coisas aguardam seu momento de criação, como nos

[96] CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 640.
[97] TELES, 2003, p. 545.
[98] TELES, 2003, p. 541.
[99] BOSI, 2000, p. 253.

apresenta o poeta com os versos: “antes do nome, os seres se dispersavam/ incógnitos nos abismos do Gênese”. Na primeira estrofe, pode-se observar que o nome circundava uma dimensão de espaços vazios, de silêncios e escuros. O nome é o que dorme e precisa ser despertado de um horizonte vazio para apresentar, nomear as coisas, de maneira que “ao nomear, ao criar com palavras, criamos aquilo que nomeamos e que anteriormente não existia senão como ameaça, vazio e caos”.[100] Nesse sentido, o poeta é aquele que reivindica o nome e este é a linguagem no seu sentido mais amplo possível; ele possibilita a existência. Seguem-se os versos da primeira estrofe:

ANTES DO NOME

A Eunice Bareicha

No princípio, quando o nome soprava
da boca das crateras e o hálito
de fogo fundia os horizontes vazios,
nenhum sinal cortava o deserto do tempo
e apenas a sombra se movia monótona
sobre a fauce das águas.[101]

Uma vez que o nome confere a existência da coisa, isto é, tira-a do anonimato, ele é reivindicado pelo poeta. É nesse sentido que “pelo nome e no nome o homem existe. O nome remete os seres, não somente à raiz da fala, mas, também, à raiz do tempo”.[102] O poema se refere de fato ao momento da criação do mundo. Em meio ao caos, prevalece o poder transcendente do criador que, pelo seu *Fiat*, concebe o existir pela potência da palavra, como sugerem os versos iniciais da estrofe apresentada acima. “Antes do nome” não havia vida, apenas a escuridão na superfície das águas. O poeta busca uma nomeação e para nomear precisa da palavra. Assim, a palavra é que consente ao nome apresentar a coisa nomeada; ela é eficaz na criação, pois ao ser pronunciada manifesta concretude. Para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, “sejam quais forem as crenças e dogmas, a palavra simboliza de uma maneira geral a manifestação da inteligência na linguagem, na natureza dos seres e na criação contínua do universo; ela é a verdade e a luz do ser”.[103]

“Antes do nome”, os seres estão desconhecidos nas profundezas misteriosas aguardando um momento de criação para findar o vazio, a desordem. Em meio ao caos, o amor circulava livremente por entre as árvores do bem e do mal. Nesse ponto, o diálogo

[100] PAZ, 1982, p. 204.
[101] TELES, 2003, p. 542.
[102] FERNANDES, 2005, p. 73.
[103] CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 680.

com o *Gênesis* se refere ao ponto mais alto da criação, a humanidade, homem e mulher criados à imagem e semelhança de Deus. Seguem-se os versos da segunda estrofe:

> Antes do nome, os seres se dispersavam
> incógnitos nos abismos do gênese.
> Os elementos resistiam no caos
> à natural elocução das intempéries.
> E só o amor circulava difuso por entre
> as árvores do bem e do mal.[104]

Há, nesta segunda estrofe, a afirmação de que enquanto as coisas não são nomeadas, tudo está oculto nos precipícios da origem; ainda não há uma harmonia dos seres, as substâncias, ou seja, aquilo que é matéria reside no caos. Os dois últimos versos da mencionada estrofe sugerem que apenas o ser humano circulava em todas as direções, dando a compreensão de que o homem se torna eleito para dominar e transformar o universo participando da obra da criação. Nessa perspectiva, "a experiência poética é o abrir das fontes do ser".[105]

Na terceira estrofe do poema "Antes do nome", os seres viventes já estão surpresos e presos nas malhas do nome. Assim como no *Gênesis*, o ser humano é coparticipante dos atos divinos da criação ao ser designado para dar nome aos animais, aves do céu e todas as feras. O papel do poeta como criador corresponde a um mistério da saga do dizer. Por isso que "poetizar é primordialmente nomear. A palavra distingue a atividade poética de qualquer outra. Poetizar é criar com palavras: fazer poemas".[106] Assim, o poeta volta o olhar para a linguagem do poema e a contempla. Ele procura o segredo do nome para as coisas, como mostram os versos abaixo:

> Um dia, todos os seres viventes amanheceram
> sur-presos nas malhas do nome.
> Menos as coisas: essas permaneceram
> livres e continuam noturnas, à espera
> de outro momento de criação.[107]

Prosseguindo com essa temática da relação com o nome, há o poema "Batismo", também inserido na primeira parte de *A raiz da fala*, que vem ao encontro da importância do existir, do instituir uma marca. Pelo batismo é conferida a força do nome; é pelo nome que "confiscamos/ o lado mais tangível do existir".[108] A palavra batismo tem etimologia grega "βαπτισμω", "baptismós"; pelo latim, "Baptismus", e quer dizer imersão, ablução,

[104] TELES, 2003, p. 543.
[105] PAZ, 1982, p. 55
[106] PAZ, 1982, p. 203.
[107] TELES, 2003, p. 543.
[108] TELES, 2003, p. 544.

efusão, mergulhar, imergir, lavar. É um sacramento cujo rito religioso é feito pela prática ritual de lavagem, com a finalidade de purificação ou iniciação e, ao se realizar, se concretiza pela pronúncia do nome e pela água aspergida (a água aspergida significa a própria palavra). O título do poema já induz à força da pronúncia, da criação, da nomeação. O batismo é o ato de dar um nome, é um selar, um consagrar, um assinalar que se fixa e permanece, de modo que o "nome nos reúne, inteiro/ nos contorna, e adivinha". Veja-se o poema:

BATISMO

Se todo nome nos reúne, inteiro
nos contorna, e adivinha. O que foi
continua a espiar nossa falência
de sentido. Por ele confiscamos
o lado mais tangível do existir.

O nome é que nos punge e permanece.
Batizamos somente na distância
interior: a graça de nomear
é o verão da coisa nomeada.[109]

No poema "Antes do nome" as coisas eram noturnas, aguardavam um momento de criação. Já no poema "Batismo", o sopro da criação é dado pelo poeta, que possui a graça de nomear como nos versos: "a graça de nomear/ é o verão da coisa nomeada". Ao pronunciar seus nomes, as coisas vêm à existência, por isso o poeta vai dizer que "o nome é que nos punge e permanece". Ao mesmo tempo em que o nome penetra e se conserva, ele também unge, confere poder. Isso aparece bem no poema "O nome", onde mais uma vez o nome canta no interior humano: "só o nome circula livremente/ no íntimo dos homens".[110]

Gilberto Mendonça Teles, em *A raiz da fala*, revela uma preocupação com o nome e com a pronúncia dele. Esse é um aspecto relevante em sua poesia, de maneira que "para o poeta, pronunciar é também criar, é fazer soar "a música de fundo das palavras".[111] É "no escuro da pronúncia" que ele articula um desejo de encontrar "a raiz da fala", de dizer, de nomear, harmonizando sons, palavras e frases pelo sopro da criação, pelo *fiat* advindo da permanente necessidade de penetrar no mistério da palavra. No prefácio de *A raiz da fala*, na primeira edição em 1972, mas que não foi publicado em *Hora aberta* (2003), o poeta-crítico Cassiano Ricardo aponta considerações pertinentes sobre o livro. Esse autor salienta que "a fala é conservada como raiz da palavra mesmo quando a sua linguagem, como

[109] TELES, 2003, p. 544.
[110] TELES, 2003, p. 545.
[111] SISTEROLLI, 2003, p. 1041.

nestes poemas, se torna complexamente intelectual e lírica; mesmo quando o poeta recorre a elementos inusitados em sua reformulação do dizer".[112] Passando pelo ato do nomear, ou pela raiz do nomear usando a palavra, na segunda parte do livro o poeta se direciona para uma exteriorização do profundo, isto é, uma análise semântica do texto literário; ele chega ao "vértice da fala".

1.4.2 No Vértice da Fala

Em pleno exercício de uma teoria da linguagem poética, o poeta deseja penetrar na "raiz da fala" e fazer com que essa raiz alcance o vértice, o ponto mais alto da fala, que se transforma em poesia, cobrindo de "floriflores" o poema. A fala é o que aflorou, ela tem o ponto máximo, é vértice; o melhor dela aparece como o que o autor pôde fazer. É uma concepção assim: a fala é como uma flor que aparece na linguagem, o poeta não tem medo de criar, ele produz essa flor.

Fala e palavra se complementam na criação poética, uma vez que o poeta tem uma visão dinâmica da linguagem. A palavra é o cerne da linguagem, de modo que ele lida com a linguagem em si. Desse modo, "a linguagem é de per si natureza, mas é uma natureza que fala e que inspira, testemunha e expressão, diremos, de uma Natureza naturante que por si mesma nos fala".[113] Um exemplo disso é o poema "Signo", no qual o poeta procura ver a expressão (a fala) nas imagens, símbolos e metáforas numa inter-relação de significados. O uso de expressões como "braços que gesticulam lento", "decapodando a flor do tempo", "pinças de ouro e cálcio" mostram uma forma de compor uma teoria do poema como se houvesse um movimento que identificasse as marcas da linguagem na significação do texto. Assim, "as imagens tornam-se nomes – substantivos, adjetivos, quando comparecem ao campo da fala".[114] Eis os versos do poema "Signo":

SIGNO

Estranhos braços gesticulas, lento,
decapodando a flor do tempo.
Com tuas pinças de ouro e cálcio,
viajas ao redor das m'ágoas
incrustando no céu de junho
tua sombra maligna (!).
[...]

[112] RICARDO, 1972, p. 9-21.
[113] DUFRENNE, 1969, p. 53.
[114] BOSI, 2000, p. 77.

A tua forma é o movimento
da música na fraude do pântano.
O teu rasto, o sinal cifrado
na linguagem do mar.[115]

Em *Plural de nuvens* (1984), o leitor irá encontrar um poema com o mesmo título "Signo", cuja expressividade material mostra que a expressão é o próprio modo da significação. As imagens postas no poema correspondem à poesia; o poeta a exprime, ele aponta metaforicamente sua importância e permanência. Ao apresentar a "rosa nos cabelos vermelhos da poesia" e "no azul do seu mistério", acentua-se a valorização e sentido do poema. O uso da cor "vermelha" significa o poder, a vitalidade, e mantém viva a chama potente da poesia. A cor "azul" constitui a força dos seus mistérios e sua infinita capacidade de manifestar-se. Os versos transmitem a imagem da poesia evocada como uma mulher bela e sedutora. Segue-se um fragmento do poema "Signo", em *Plural de nuvens*:

SIGNO

Ainda existe a rosa nos cabelos
vermelhos da poesia.
Ainda há força
no azul do seu mistério, no seu canto,
no eixo de sua aérea encruzilhada.[116]

As imagens se desdobram envolvendo não só o lado externo, mas o lado interno da linguagem. *A raiz da fala* pode esconder ou revelar, depende da leitura que se faz. Nos poemas "O Vértice" e "Terra à terra", por exemplo, há um lado oculto, resquício das marcas de *Sintaxe invisível*, de um lado político não revelado, mas há também o lado poético revelando a linguagem, a linguagem da "raiz da fala". Em "O Vértice", as ações humanas são vistas ao mesmo tempo inúteis e importantes. O poema deixa visíveis as marcas do poético, porque o poeta alcança o mais alto da "raiz da fala" começando desde a raiz. Ao utilizar a expressão "crescendo para dentro da terra", Gilberto Mendonça Teles deixa clara a capacidade de fixar e absorver o mais profundo da linguagem. Veja-se a terceira estrofe como exemplo:

Há homens que se deixam prender
à esfera do imprevisível
e vivem como plantas noturnas
crescendo para dentro da terra.[117]

[115] TELES, 2003, p. 570-571.
[116] TELES, 2003, p. 276.
[117] TELES, 2003, p. 569.

O poema "Terra à terra", além de externar uma beleza significativa em seus versos, mostra o duplo sentido da "raiz da fala". É raiz porque está por dentro e, por isso é mais ou menos oculto, e é fala porque revela o fazer poético e, portanto, a linguagem. Vale a pena dizer que o poema "Terra à terra" ia sair publicado em *Sintaxe Invisível* (1967). No entanto, na revisão do livro, o autor foi aconselhado a retirá-lo (sob o alerta de que o poema fazia menção aos militares). Mas o poeta publica o poema no livro *A raiz da fala* (1972).[118] A seguir, o poema:

TERRA À TERRA

Uma cantiga de gafanhotos
caiu de repente sobre a certeza
das árvores
e rolou pelos campos confundindo
a linguagem dos ventos.
E foi sugando o mel,
o alimento,
a força,
o ímã
e a solidão do musgo entrincheirado
na fratura indiscreta de uma pedra.

E foi pondo a nu a nuvem
e foi pondo à terra a terra
e foi ensinando aos homens
o segredo da terra.

Mas foi preciso primeiro colher
o espanto dos miosótis.
Foi preciso primeiro velar
os olhos violáceos que indagavam
sobre a exatidão perfeita
dos crepúsculos.

E foi preciso sobretudo que se destruísse
a paciência dos homens.[119]

O poema já pelo título traz um elemento comum que é a terra, aquilo que é o chão do mundo, o *Cosmos*, e em seu mais profundo se encontra o caótico original. Dessa maneira, a palavra é vista no nível do chão, algo ligado ao que é fixo no solo ou agregado a ele; a terra como aquilo de onde a raiz tira nutrientes. Com uma linguagem metafórica, que envolve o plano de expressão, o retórico e o de conteúdo (palavras, frases, imagem, métrica, assunto e sentido), o poeta vai da raiz ao "vértice da fala" re-velar a linguagem. Nesse sentido, "a

[118] Em conversa com o autor, durante uma entrevista, tive a oportunidade de escutá-lo recitar o poema "Terra à terra". Na ocasião, ele mencionou sobre a "censura" do poema.
[119] TELES, 2003, p. 595.

tentativa do poeta consiste em traduzir o mundo a partir duma realidade particular, o texto. O texto como uma florescência de enigmas".[120]

A figura do gafanhoto, que é um inseto verde que devora tudo e ataca plantações, evoca de forma simbólica os militares na época do golpe de 1964. Daí o poema mostrar as imagens: "e foi sugando o mel/, o alimento,/ a força,/ o imã/ e a solidão do musgo entrincheirado". Esses gafanhotos rolam pelos campos confundindo tudo e isso se estende ao poético confundindo a linguagem. Isso pode ser notado até mesmo na disposição sintática das palavras dentro do poema na descrição da ação dos gafanhotos.

A imagem dos gafanhotos lembra também a tradição judaica cristã, no momento das dez pragas do Egito, narrada no Antigo Testamento, no livro do Êxodo, entre os capítulos 7-12. Deus enviou pelas mãos de Moisés as pragas sobre o faraó e todo o povo egípcio, para que Israel fosse libertado e a unicidade divina fosse reconhecida. Nesse episódio, uma nuvem de gafanhotos ataca as plantações, demonstrando a derrota dos deuses, que garantiam abundante colheita.

Importante ver que há elementos "miúdos", como o musgo (vegetal rasteiro que forma um limo em tronco de árvore), e os miosótis (planta de flor miúda azul clara), que simbolizam o pequeno contra o grande, contra a repressão. Essa flor representa ainda o efêmero. Além de passar por uma linha política, o poema também se refere ao fazer poético. O "musgo entrincheirado" pode ser o próprio poeta, que expõe esse momento de "violência" e reflete sobre a criação poética. Nesse ponto, pode-se dialogar com o pensamento de Jacques Rancière, que apresenta na base da política uma estética como "recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência".[121]

O jogo de palavras dá a ideia de pôr a descoberto, de desnudar o que está por trás das imagens do poema. O poeta profere expressões como colocar "nu a nuvem", por "à terra a terra" e ensinar seus segredos aos homens; menciona sobre os "olhos violáceos que indagavam/ sobre a exatidão perfeita/ dos crepúsculos". Tudo isso está mesmo direcionado ao processo de criação nesse poema que tem tanta coisa por dentro, que vai desde a raiz ao "vértice da fala". O autor pronuncia a palavra por meio da própria palavra; convive de perto com ela, de maneira que a fala se torna o dizer do mais profundo da linguagem.

[120] LUCAS, 1988, p. 486.
[121] RANCIÈRE, 2005, p. 16.

Nesse ponto, "a palavra é expressiva quando nos permite aderir ao que designa, quando, ao soar, nos faz ressoar como ressoaríamos o objeto, antes mesmo de conhecê-lo".[122]

Gilberto Mendonça Teles tem sua matéria-prima como mineral, isto é, a mineralidade da palavra reluz no poema. Isso é o que se nota no poema "A pedra", de *A raiz da fala*. Há nele toda uma relação com a estrutura da expressão e a do conteúdo, em que palavras, frases, sentido são atributos valorativos na criação do poema. As imagens construídas pelo poeta fazem da pedra um elemento sólido resultante da interação de processos físico-químicos; é um mineral, substância extraída das rochas ou minas. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant pontuam que, "de acordo com diversas tradições, as pedras preciosas nascem da rocha depois de ter *amadurecido* nela. Mas a pedra é viva e dá a vida".[123]

Essa ideia da pedra lembra ainda a pedra doada a Moisés com os dez mandamentos, quando Deus estabeleceu uma aliança com o povo de Israel. Os mandamentos foram escritos em tábua de pedra pelo próprio dedo de Deus no monte Sinai. Há também o famoso *Código de Hammurabi*,[124] anterior à lei mosaica da religião cristã. Ele foi prescrito em uma estela de diorito negro com 2,25m de altura e tem a imagem do rei Hammurabi com a mão direita levantada diante de uma divindade, o deus sol Samas. Isso tudo tem sentido dentro do poema e se expande quando o poeta lapida a pedra bruta da poesia e a tem como instrumento de edificação no ato criativo. Veja-se o poema "A Pedra", que simboliza a palavra como matéria sólida e dura, elemento primordial na raiz do poema:

A PEDRA

A pedra nunca sabe
de seu duro silêncio
nem da lenta erosão
das intempéries.

A chuva poderá
limpá-la de seus limos
e o sol dourar as suas
redes calcárias.

O vento, pelos poros
e veias cristalinas,
lhe dará talvez outras
formas aéreas.

[122] DUFRENNE, 1969, p. 41.
[123] CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 697.
[124] Cf. *O Código de Hammurabi*, p. 12.

E até lhe soprará
na pátina sutil
as notas sustenidas
de algumas árias.

E mesmo que uma cárie
se forme azul por dentro,
que pode haver em suas
íntimas áreas?

A pedra estará sempre
ao dispor do arquiteto:
não lhe importa estar só,
mas solidária.[125]

Comparada à pedra é a palavra, substância mesma da poesia, as expressões usadas para classificá-la são de fato direcionadas à palavra, daí se pensar nessa pedra que é esse mineral duro, silencioso, que não sabe das intempéries por que tem de passar, que, com a ação das chuvas, dos ventos e do próprio tempo vai se modificando, transformando sua estrutura físico-geológica. O poeta é quem lida com a palavra enquanto mineral, lapida, compreende seu tom de mistério; e semelhante a um arquiteto sabe fazer uso do seu instrumento de trabalho, melhor, de criação. Segundo Benedito Nunes, "mais diretamente do que qualquer outra arte, a poesia participa, pela palavra, que constitui a sua matéria, do trabalho preliminar e mais primitivo de pensamento, como obra da linguagem".[126]

Por isso o poeta tem de agir como garimpeiro minucioso e extrair preciosas pedras / palavras para ornamentar a poesia. Isso é visto na adjetivação que é oferecida à pedra / palavra: "redes calcárias", "veias cristalinas", "formas aéreas" e até numa "cárie" que se forma no "azul por dentro". Como bem disse uma das estudiosas da poesia do autor de *A raiz da fala*, "já pulsa no poeta um princípio de inquietude com a eficiência da palavra. Um desejo de superação desse problema – a limitação imposta pelo seu instrumento de ofício que o perseguirá, podemos garantir, pela vida à fora".[127] A última estrofe mostra isso, além de retomar aspectos do poema "Linguagem", de *Sintaxe invisível*, cuja construção é feita de "pedras/cimento/silêncio/palavras".

Gilberto Mendonça Teles, em seu poema "A pedra", dialoga com Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. A comparação da pedra com a palavra, matéria de poesia, aparece de forma expressiva na última estrofe do referido poema e reporta-se aos autores mencionados agora. Dessa maneira, o poeta se apresenta em diálogo com a tradição literária brasileira e em consonância com o que se está publicando no seu tempo.

[125] TELES, 2003, p. 596.
[126] NUNES, 1992, p. 261.
[127] DENÓFRIO, 2005, p. 142.

O poema "No meio do caminho", de Carlos Drummond de Andrade, permite a analogia da expressão "pedra no meio do caminho". A pedra é algo pertencente ao caminho. A referência é mesmo aos obstáculos que surgem bloqueando o prosseguimento dos atos e sentimentos. Ela é metáfora dos acontecimentos e experiências da vida. Além disso, remete ao labor do processo criativo na poesia. Daí o poeta dizer noutros versos "nunca me esquecerei desse acontecimento na vida de minhas retinas tão fatigadas". No livro *Caixa de fósforos* (1999), Gilberto Mendonça Teles vê a "pedra" de Drummond como uma Hipértese de "perda" a assinalar o túmulo do seu primeiro filho.[128] A seguir, um trecho do poema de Drummond:

NO MEIO DO CAMINHO

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.[129]

João Cabral de Melo Neto apresenta "uma educação pela pedra" em seus versos metalinguísticos, os quais revelam uma poética concreta, impessoal, concisa, racionalizada e que envolve o social. O autor apreende da pedra aspectos que demonstram a vivência agreste do sertão, a resistência silenciosa que apresenta lições de vida e de poesia. A pedra no poema de Cabral é metáfora da paisagem do sertão e do próprio fazer poético. O poeta investe na racionalização do poético; percebe o poema como uma composição, tal como ele o viu em "O engenheiro" (num dos seus primeiros livros) onde aparecem os instrumentos do trabalho do poeta-arquiteto da poesia: "o lápis, o esquadro, o papel; o desenho, o projeto, o número".[130] Ele produz formas e o aspecto visual na sua linguagem poética é perceptível. A seguir, os versos do poema "A educação pela pedra":

Uma educação pela pedra: por lições;
para aprender da pedra, frequentá-la;
captar sua voz inenfática, impessoal
(pela de dicção ela começa as aulas).
[...]
Outra educação pela pedra: no sertão
(de dentro para fora, e pré-didática).[131]

Cada um dos citados poetas tem sua maneira peculiar de trazer a imagem da pedra em seus versos, como mostrou a análise. Vê-se que no poema "A pedra", de Gilberto

[128] Cf. TELES, 2003, p. 894. (Poema "A perda").
[129] ANDRADE, 2002, p. 16.
[130] MELO NETO, 2012, p. 119.
[131] MELO NETO, 1996, p. 21.

Mendonça Teles, a permanência mineral da palavra se concentra dentro dela, de maneira que ela é pedra preciosa na estrutura sintática, semântica e retórica do poema. A beleza mineral da pedra / palavra é extraída da "raiz da fala", isto é, da profundidade da linguagem para o "vértice da fala" poética.

1.5 *Arte de Armar*

Em *Arte de armar*, último livro da Trilogia em estudo, o autor aparece com uma transformação por fora, embora não estivesse totalmente livre dos problemas políticos. O poeta concebe a poesia com uma visão muito mais ampla. Vê-se que ele tem uma preocupação bem mais madura com a linguagem, e essa maturidade do processo criativo passa também por uma proposição poético teórica, o que está sendo compreendido como metalinguagem nesta pesquisa com a Trilogia. Em *Retórica do silêncio*, como crítico, o escritor assinala a metalinguagem dos poemas da seguinte forma: "as duas funções criadoras, a da poesia e a da crítica, se confundem numa única expressão poemática".[132]

O autor assume um comportamento crítico frente à linguagem, de modo que a transformação do dentro e do fora ocorre simultaneamente, uma vez que, como criador, vê por dentro, vê a raiz; como crítico, vê por fora, isto é, vê o caule, as folhas, os frutos da árvore poética e teoriza a poesia, o literário. Esse assunto será abordado com mais ênfase no terceiro capítulo. Assim como os dois primeiros livros, este também é dividido em partes que são: "Falavra", "Hora aberta" e "Pública forma". Cada uma será explorada mais adiante com exemplos dos poemas.

O amadurecimento do poeta se dá na pontualidade de fazer o correto, *aretê* (trabalhar bem o poema em todos os níveis), fazer o melhor que se pode, trabalho que prima pelo predomínio da arte, "arte de armar" e amar o poema. E mesmo com um engajamento por fora, o poeta continua por dentro da linguagem, porque o específico dele é estar na poesia, de maneira que algo do político aparece no poético também, como em "pública forma", uma das partes do livro.

Arte de armar foi premiado no "Concurso Nacional de Poesia − Banco Bandeirantes", em Belo Horizonte, laureado pelo predomínio da arte, método, consistência, valor literário e linguístico, conforme consta a ata de julgamento cuja comissão teve como integrantes Henriqueta Lisboa, Antônio Houaiss e José Geraldo

[132] TELES, 1979, p. 107.

Nogueira Moutinho, em 1976. Esse livro também recebeu o prêmio "Brasília de Poesia, do XII Encontro Nacional dos Escritores", em 1978.

Em quinze anos de progressão poética, o poeta se modifica. De *Sintaxe invisível* e *A raiz da fala* a *Arte de armar* ele se transforma culturalmente, evolui noutro sentido. Há um avanço da psicologia e da filosofia da criação para uma sociologia da criação. A psicologia da criação envolve a conduta e os procedimentos do poeta com relação à linguagem e ao contexto de escrita. A filosofia da criação implica o conhecimento que ele possui sobre a poesia e sobre a linguagem. Já a sociologia da criação está relacionada à prática da arte, *aretê*; à interação com a linguagem, envolvendo a técnica (*téchn*e) no ato de escrever.

No livro *Arte de armar*, o autor passa, portanto, a mostrar que o poema tem que ser armado, não basta escrever apenas, tem de escrevê-lo com arte no sentido de retórica. A arte tida como aplicação do conhecimento à ação, uma criação com a natureza individual do artista amadurecido na sua aspiração e inspiração poética criadora, que possui agora uma concepção racional, ordenadora e retórica, valorizando a arte e a beleza. Hegel, em *Estética*, destaca que "o elemento torna-se poético somente depois de ter sido elaborado pela *arte*, tal como a cor e o som nada têm em si de pictórico e musical, transformam-se em pintura e música depois de trabalhados pela arte".[133] Nesse sentido, o belo como um sentimento estético é compreendido como aquilo que se produz com sensibilidade e equilíbrio, com satisfação e prazer pela obra de arte, pelo poema em si. Além disso, há um juízo estético também, ou seja, é o gosto, a atividade crítica que consiste em dominar os caminhos da criação poética. Diante disso, compreende-se que,

> para o poeta, a descoberta da beleza está condicionada à perfeita conexão entre o ideal e as regras da arte, obsessão que irá percorrer toda sua criação poética, que fará dele um poeta maduro, numa época em que muitos enveredam por caminhos incertos e efêmeros.[134]

O poema "Extremo", de *Arte de armar*, é um bom exemplo para mostrar o belo da criação que conjuga poesia e amor simultaneamente. Ao alcançar o ponto máximo de madureza da linguagem, o poeta ultrapassa os "Limites do Acaso" e começa a externar na poesia o que há de mais belo e mais perfeito, mistura uma "arte de armar" com uma "arte de amar". Ele se vê "límpido e táctil", exercita seus decassílabos e ultrapassa os limites da linguagem. Seguem-se alguns versos do poema mencionado:

---

[133] HEGEL, 1980, p. 18.
[134] FERNANDES, 2005, p. 48.

EXTREMO

Ultrapassei os teus limites, última
testemunha da noite, quintessência
dos nomes e das cores, desespero
dos espaços vazios incendiados
pelos longos janeiros que articulas
na penugem dos pêssegos.[135]

Mais tarde, em *Plural de nuvens* (1984), Gilberto Mendonça Teles escreve o poema "O Belo", no qual define superiormente as possibilidades da beleza. Nesse poema fica patente a contemplação do belo enquanto expressão estética da arte do poeta, em que a beleza é uma experiência e são inúmeras as formas de descobri-la e apresentá-la. Portanto, essa concepção de arte e de beleza se entrecruza num ideal de perfeição, uma angústia inquietante do autor na luta pelo sublime. Vê-se que o invisível, o tom de secreto e o silêncio permanecem na escrita do poeta, são atributos valorativos de sua poesia. Eis alguns versos do poema:

O BELO

Belo é o que me excita à fraude (como em Freud)
do invisível – escrita num céu de celulóide.
O que, Chiste ou desejo, se manifesta e cala:
O espelho e seu lampejo, mola solta na mala. [...]

o belo – essa carência da face mais secreta:
a cena da inocência no aceno do poeta.[...]

Belo é assim o branco de tudo que te escreve,
o fragmento que arranco do silêncio, de leve,
o sonho que te solta de mim, quando perdido,
e no ermo da revolta te dá forma e sentido.[136]

Com *Arte de armar* são, portanto, quinze anos de evolução poética desse autor que sai da dúvida de uma "sintaxe invisível" para uma sintaxe diferente, para uma "raiz da fala". A fala agora está sendo falada, a raiz está por dentro; a "sintaxe é invisível", por isso a fala tem de ser dita da melhor maneira. Então o poeta chega à "arte de armar" o poema, produzir o poema com arte e com amor; os poemas passam a ser manifestações de poesia e teoria poética.

[135] TELES, 2003, p. 514.
[136] TELES, 2003, p. 267-268.

1.5.1 O poema epígrafe − "Arte de Armar"[137]

O livro *Arte de armar* é introduzido por um poema que pode ser tomado como epígrafe e tem o mesmo título "Arte de armar", uma conjugação perfeita que caracteriza o fazer poético do autor no terceiro momento de evolução do seu processo criativo.

Esse poema-título pode ser compreendido como portal de *Arte de armar*, ou seja, uma espécie de prefácio, pois funciona como a porta de entrada de todo o livro, torna-se um convite para a leitura dos poemas e, ao mesmo tempo, uma entrega, a luta do poeta com o verbo poético. Há uma epígrafe de Drummond que se relaciona com o poema: "*Até os poetas se armam*".[138] O título do poema ou mesmo o do livro faz referência ao *A arte de amar*, de Ovídio, situando a obra de Gilberto Mendonça Teles e do poeta latino num ponto de semelhança, que é a poesia e o amor.

O termo *arte* vem da palavra latina *ars*, que por sua vez vem do grego *ἀρετή* (*aretê*), significando uma adaptação perfeita, um fazer com excelência. Designa um executar, um articular da melhor maneira que se pode; habilidade que envolve emoção, percepção, ideias. Eis o que comenta o autor da Trilogia em estudo sobre a composição do poema: "para que haja arte, as palavras devem estar altissimamente bem organizadas e, portanto, com técnica – *técnhne e aretê*, isto é, com *arte*".[139] Nesse ponto, o livro *Arte de armar* revela uma poética do artifício, como mostra o poema de abertura que será analisado.

Vê-se que o poema está todo em itálico, identificando que há uma voz que enuncia nos seus versos. Sendo a poesia uma arte, o poeta é a(r)mador das palavras que compõem o poema, com toda sua artimanha. Ele enfrenta uma luta com o verbo poético, uma luta de amor, amor pelo ofício, amor pelo *logos*. O poeta possui assim a "arte de armar" e de "amar". O título do poema, "Arte de armar", pode-se entender também como armadilha para captura de leitores.

A epígrafe de Drummond, utilizada na abertura do poema, reafirma a postura, a condição do poeta de armar-se, de equipar-se, já que seu ofício exige luta com a palavra, com a expressão, com o nome. Ele fragmenta palavra, causa a ambiguidade, brinca com a

---

[137] A análise referente ao poema "Arte de armar" faz parte da comunicação apresentada e publicada em evento externo. In: SOUZA, Rosemary Ferreira de. "A arte de armar de Gilberto Mendonça Teles". II ENCONTRO TRICORDIANO DE LINGUÍSTICA E LITERATURA: I Seminário "Minas Gerais – Diálogos" I Seminário "Práticas Discursivas da Contemporaneidade". v. 03, 2012. Anais do II Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura. *Revista Memento* (ISSN: 1807-9717). Três Corações. p. 218-226, 2012.

[138] O grifo é de Gilberto Mendonça Teles.

[139] TELES, 2009, p. 9.

palavra e, ainda, no processo de acolhida do outro inflama o apetite para a leitura de *Arte de armar*:

ARTE DE ARMAR

Até os poetas se armam.

C.D.A.

§ 1. *Com armas e bagagens*
e algumas apólices
na armadura,

a (r) ma o teu próximo
para o melhor da viagem
nesta leitura:

há sempre um fósforo
na tua gula.[140]

O uso do trocadilho é um artifício que o poeta utiliza para demonstrar seu jogo de armar:

§3. *Se queres a paz,*
arma o parabélum.
Se queres o pus,
olha para o belo.

§4. *No meio da ponte pênsil*
arma o alarma dos teus cinco
Sentidos. [...]

§5. *E arma o idílio das formas no teu pulso,*
que há sempre uma armadilha no discurso.[141]

As expressões como "*parabélum*/ *para o belo*"; "*arma/ alarma*"; "*arma o idílio*/ *armadilha*" mostram-se como peças de um verdadeiro jogo de armar-se da palavra. No lúdico ardil em que se faz um a(r)mador de palavras, o poeta torna-se um lutador. Ao travar a luta com o verbo poético, sabe que é luta constante, pois, como poeta criador, serve-se dele para realizar seu gênio inventivo, como mostra Drummond em "O Lutador", cujos versos são marcados por aliterações e assonâncias, com rimas externas e internas enfatizando a sonoridade. Veja-se um fragmento de exemplo:

Lutar com palavras
é a luta mais vã.
Entanto lutamos
mal rompe a manhã.
São muitas eu pouco.
[...]

[140] TELES, 2003, p. 479.
[141] TELES, 2003, p. 479.

> Palavra, palavra
> (digo exasperado),
> se me desafias,
> aceito o combate.[142]

Gilberto Mendonça Teles, em seu fazer poético, demonstra sua consciência criadora de que o poeta é "um lutador", seu ofício é poetar, lutar com palavras com labor e com amor, com habilidade de quem sabe as normas do embate. De acordo com Samira Chalhub, valendo-se do que disse Décio Pgnatari,

> o poeta é um *designer* da linguagem; nos diz o poeta-crítico Pignatari, resgatando para o artista a sabedoria do oficio de poetar. O poeta presentifica as possibilidades configuradoras do código, na mensagem. Um poeta diagrama e configura planos, e isto resulta numa estrutura, através das funções relacionais dos elementos que a compõem.[143]

Voltando ao introito do poema, no conjunto das três estrofes iniciais, indicado como § 1, o poeta faz o convite para o leitor se preparar para a leitura do poema, assim como se apronta para uma guerra. Antes de ir, há que se aparelhar, se equipar, se cobrir com a armadura, como os cavaleiros medievais, apresentando ao leitor o modo como ele deve se dispor para a leitura de *Arte de armar*.

Conforme Jaime Paviani, "a poética de Gilberto Mendonça Teles define-se como arte de armar. O poema aparelhado, com antiga e consagrada armadura, está pronto para a leitura e armadilhas do discurso".[144] O leitor é preparado para a leitura com o uso dos sentidos, devendo estar alerta e, como jogador, ver, ouvir, sentir o aroma, tatear ou examinar com cautela e degustar a armação com as palavras. Os versos que se seguem apontam para isso:

> § 4. *No meio da ponte pênsil*
> *arma o alarma dos teus cinco*
> *sentidos. E arma o silêncio*
> *do paradigma longínquo*.[145]

O discurso é uma armadilha, por isso o leitor deve se armar na leitura, como mostra o § 2, da 2ª estrofe:

> *Arma o arremesso,*
> *arma o teu pulo,*
> *arma o teu ermo*
> *e o teu murmúrio.*
>
> *Há sempre avesso*
> *No teu mergulho.*[146]

---

[142] ANDRADE, 2002, p. 99-100.
[143] CHALHUB, 2001, p. 39.
[144] PAVIANI, 1988, p. 385-386.
[145] TELES, 2003, p. 480.

O poeta joga com o leitor, exortando-o a preparar-se para adentrar nas investidas do discurso poético. A presença constante das rimas cruzadas, o uso da anáfora formada pela repetição do verbo "armar" no imperativo afirmativo intensificam a sonoridade do poema. A ênfase, que parece residir na exploração da sonoridade e sentido das palavras, carrega-se de artimanhas. Do leitor que se arma para a leitura com o uso dos sentidos, espera-se que detenha a arte de decifrar o poema, uma vez que o autor se arma na escrita e o leitor se arma na leitura, este estará atento às armadilhas do discurso e, nesse jogo, há sempre resquícios de outras leituras para serem lembradas:

> *Arma o teu jogo de tênis,*
> *arma o teu jogo de bingo,*
> *arma os teus lances solenes*
> *para a sessão de domingo.*
>
> *Há sempre estirpe de fênix*
> *na ponta de tua língua.*[147]

Esse poema explicita um diálogo intertextual com a produção poética de textos latinos. Reatualiza vocábulos como os da epopeia *Eneida*, de Virgílio: "Arma virunque cano", "canto as batalhas (as armas) e o varão". Em *Arte de armar*, os versos são: "*Arma o virunque*/ *arma o teu cão*". Esse jogo intertextual mostra a astúcia da criação do poeta. Desse modo, o autor se arma na escrita e o leitor deverá estar bem equipado para enfrentar a batalha dos significados:

> sob este aspecto é sintomática a inserção no poema Arte de armar, de parte do primeiro verso da Eneida, de Virgílio. O vocábulo reatualizado, virunque, se despe de seu significado original e se introduz em um jogo heráldico-retórico-belígero que insere o leitor no fogo cruzado dos signos que perpassam sua arte de amar.[148]

O poeta, em seu fazer poético, cria um jogo com a linguagem, com as palavras, com o leitor e, por meio do poder criador da palavra, leva-o a adentrar nas armadilhas do seu discurso na e pela poesia. O processo criativo do autor é condizente com o jogo da armação poética.

---

[146] TELES, 2003, p. 479.
[147] TELES, 2003, p. 480.
[148] FERNANDES, 2005, p. 103.

1.5.2 Falavra

Eis o título da primeira parte de *Arte de armar*, "Falavra"[149], habilidosamente criado pelo poeta goiano. Há uma simbiose da fala e da palavra, ou seja, a fala está ligada à palavra, ao nome; é ela que lavra, uma vez que é cultivada na escrita. Dessa maneira, a palavra encontra na fala materialidade carnal. O poeta tem nesse momento consciência do estado futuro da poesia que, como mostra Octavio Paz, "supõe um regresso ao tempo original. Nesse caso, ao tempo em que falar era criar".[150]

Nessa primeira parte do livro se encontram, em sua maioria, os poemas metalinguísticos. A linguagem agora é vista como aquilo que está em processo. O poeta não só vive, mas vê a linguagem. Em "Falavra", conjugam-se a fala e a lavratura. Nesse poema, há aspectos marcantes de metalinguagem e, nele, Gilberto Mendonça Teles proclama a fala transformando-a em escrita. Assim como Stéphane Mallarmé, o poeta sabe que a poesia se faz com palavras, e a palavra concebe; fecunda imagens. Só se pode ter imagens através da palavra, que é refletida nos subúrbios da fala; por isso falar é criar. Observe-se o poema que se segue:

FALAVRA

I

Ainda sei da fala e sei da lavra
e sei das pedras nas palavras áspedras.
E sei que o leito da linguagem leixa
pedregulhos na letra.
É como o logro
da poeira na louça ou como o lixo
nos baldios do livro.

Ainda sei da língua e sei da linha
do luxo e suas luvas, amaciando
os calos e os dedais.

E sei da fala
e do ato de lavrá-la na falavra.[151]

Esse poema revela a dureza do trabalho poético com as palavras "áspedras", de forma que o poeta faz referência ao processo de composição como algo de intenso labor. Daí a menção dos "pedregulhos na letra" e do amaciar "os calos e os dedais". A pedra

[149] Mais tarde, o poeta publica em Lisboa, Portugal, uma Antologia com o título de *Falavra*, pela editora Dinalivros (1990), e prefaciada por Arnaldo Saraiva.
[150] PAZ, 1982, p. 43.
[151] TELES, 2003, p. 504-505.

remete a algo que precisa ser burilado, trabalhado, escavado. É a própria palavra ou "falavra" que vai sendo trabalhada nos versos; por isso o poema "Falavra" torna-se metalinguístico:

> é bom que se lembre que há em GMT, desde cedo "pastor de pedras", uma frequente associação entre palavra e pedra. Pedra, ao mesmo tempo que um símbolo de palavra, é o sintagma básico da filosofia metalinguística do poeta, que remete ao seu labor constante, à idéia de escavar, burilar o seu texto poético, enfim à intervenção do lado racional na sua poesia, onde a emoção vem, simultaneamente, assistida pela razão, conforme seu próprio depoimento a Marly de Oliveira.[152]

O poeta demonstra habilidade ao jogar com a palavra, faz uso do neologismo "falavra"; arma a fala e a lavratura. Ele se expressa por meio da palavra que, cultivada na fala e na escrita, transforma-se em linguagem. O exercício poético passa também pelo processo de polimento da letra, do vocábulo, do ato de apresentar a fala na escrita. No processo de burilar a "falavra", Gilberto Mendonça Teles joga com a palavra, fragmenta-a, dando-lhe duplo sentido. O poeta quer permanecer na forma, ele não rompe com as formas, mas as apresenta de maneira nova. Daí ele afirmar em seus versos assim: "Agora sei do timbre e sei da câimbra,/ sei dos ritmos impostos, sei das taxas/ e dos juros pesados de infl(r)ações".[153]

1.5.3 Hora Aberta[154]

O sintagma *Hora Aberta*,[155] que intitula a segunda parte de *Arte de Armar* e a todo o volume dos poemas reunidos do autor, está ligado à mitologia primitiva no que se refere às chamadas horas redondas. No prefácio da edição de *Hora aberta*: poemas reunidos, o autor comenta sobre o momento da "hora aberta":

> expressam forças cósmicas e se relacionam com as ações humanas, sobretudo nas chamadas "Horas Redondas": às 6 horas da manhã e às 6 horas da tarde; o meio dia e a meia noite. São as horas de ultrapassagem,

[152] DENÓFRIO, 1988, p. 192.
[153] TELES, 2003, p. 505.
[154] A análise referente ao poema "Hora aberta" faz parte da comunicação apresentada e publicada em evento externo. In: SOUZA, Rosemary Ferreira de. "Instante poético: A *hora aberta*, de Gilberto Mendonça Teles". IV SIMPÓSIO MUNDIAL DE ESTUDOS DE LÍNGUA PORTUGUESA. Anais-Simpósio 32: ESCRITAS POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS DE LÍNGUA PORTUGUESA. Goiânia: UFG, 2013. p. 1551-1556.

[155] *Hora Aberta* foi o nome dado à 3ª edição dos *Poemas reunidos.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. Edição Comemorativa dos 30 anos de poesia do autor. Mais tarde, em 2003, sai a 4ª edição aumentada com *Alvorada*, *Estrela d'alva* e *Poemas avulsos* (publicados em jornais) e dois livros inéditos, *Arabiscos* e *Improvisuais.* O livro traz nota do autor e prefácio de Angel Marcos de Dios.

> quando os seres transitam de um para outro universo. Isto explica as horas canônicas e as orações nesses momentos.[156]

O poeta está ligado a esse momento com a "hora aberta", isto é, com a pontualidade de fazer o correto, fazer o melhor que se pode, visando à perfeição com a "arte de armar" e de amar o poema. Há nessa parte do livro marcas das manifestações metapoéticas e do erotismo na linguagem como, por exemplo, no poema "Arte de amar" que, assim como no poema ovidiano, a eroticidade chega ao seu ápice.

A *hora aberta*[157] ou o universo paralelo está para uma dimensão em que coexistem o mágico, o sobrenatural, o real, o sagrado e o mistério como elementos do instante da criação ou o instante poético, que neste trabalho está sendo compreendido como a hora favorável aos sopros da criação. Veja-se o poema na íntegra:

> HORA ABERTA
>
> Sou pontual assim como quem joga
> uma pedra no mar.
>
> Assim como quem bate na janela
> e espera no jardim o acontecer.
>
> Sou pontual assim como quem lança
> uma canção no rosto desdobrado
> de quem chega.
>
> No mais, sou pontual na complacência
> de um deus oculto que boceja
> na hora aberta a sussurros e prodígios
> da vida acontecendo.
> E que não basta.[158]

No título "Hora aberta" reside o sentido ligado à mitologia primitiva e à tradição esotérica. O termo "místico" vem do grego *μυστικός*, que significa "iniciado" e tem a ver com o conhecimento esotérico e o teosófico. O esoterismo procura desvendar o que está supostamente oculto, por isso está relacionado ao misticismo, pois liga o natural ao sobrenatural. O teosófico é o conhecimento divino e constitui a sabedoria universal. A teosofia vem do grego *θεοσοφία*, que quer dizer sabedoria dos deuses. A experiência do místico tem relação direta com o divino, com o espiritual, com o *Cosmos*. Ela exprime uma adesão do poeta à poesia e seus mistérios.

Nesse ponto, o místico é algo fundado na linguagem; é da ordem da expressão e não somente do conteúdo. Em entrevista realizada com o poeta durante o processo da pesquisa,

---

[156] TELES, 2003, p. 1.
[157] A partir de agora, o termo *hora aberta* virá em itálico e em minúsculo, destacando o instante da criação poética.
[158] TELES, 2003, p. 506.

ele explicita sobre o aspecto do místico na poesia, afirmando que "o paralelismo entre as experiências mística e poética está com certeza relacionado com as práticas esotéricas e gnósticas, com o orfismo e até com o hermetismo de certas linguagens encantatórias".[159] Já o sentido metafísico, termo de origem grega, significa *μετα – metà*, isto é, depois de ou além de, e *Φυσις – physis*, que é natureza ou física. O poeta transcende a natureza física das coisas, aspira à sua materialidade, buscando sua essência. Por isso, a *hora aberta* tem esse sentido que envolve o momento presente, focado num instante que se cristalizou, tempo em que as forças cósmicas se manifestam em todos os planos, sendo assim um período de trânsito.

Esses momentos são considerados propícios à meditação e ao encontro com o sagrado. Nesse ponto, há uma afirmação de Octavio Paz que acentua essa ideia experimental do sagrado como "um pôr para fora o interior e o secreto, um mostrar as entranhas".[160]

A apresentação de quem espera sem apuro pelo momento da poesia, do encontro com a veia poética ou a inspiração, na *hora aberta*, mostra o elemento lúdico associado ao prazer, à distração tranquila de quem joga uma pedra no mar. Essa ideia de pontualidade da criação poética, feita de maneira instantânea ou mesmo procurada, corrobora o que diz Alfredo Bosi ao afirmar que "a poesia dá voz à existência simultânea, aos tempos do tempo que ela invoca, evoca, provoca".[161]

Cabe apresentar uma reflexão em torno dessas "horas abertas" ou "horas redondas", atribuindo uma concepção do momento em que o poeta se abre para a criação. Essas horas têm ao mesmo tempo a ver com o esoterismo, com o místico, bem como com o sagrado, o religioso. De toda maneira, a *hora aberta* é o instante propício dos sopros da criação poética. De acordo com o *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, o número seis "é o número dos dons recíprocos e dos antagonismos, o número do destino místico. [...] O número seis é ainda o do **Hexâmero** bíblico: o número da criação, o número **mediador** entre o princípio e a manifestação".[162]

Os momentos de seis horas da manhã e seis horas da tarde são tidos como *hora aberta*; referem-se ao instante do crepúsculo matutino, ao despontar da manhã, ao alvorecer do dia, como também ao crepúsculo da tarde, fim do dia para início da noite. São períodos de trânsito; às seis da manhã, o sair da madrugada para o dia; às seis da tarde, sair

[159] Cf. TELES, 2013, p. 165. In: SOUZA, 2013, p. 165.
[160] PAZ, 1982, p. 168.
[161] BOSI, 2000, p. 141.
[162] CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 809-810.

do dia para a noite. É de fato um momento de *hora aberta*, instante de "sussurros e prodígios da vida acontecendo", como afirma o poeta em seus versos. Os períodos do meio-dia e o da meia-noite são instantes que dividem o dia num espaço de luz e noite, relacionados ao tempo de criação. Isso se aproxima do que acentua Gaston Bachelard ao afirmar que

> a noite e a luz não são evocadas por sua extensão, por sua infinitude, mas por sua unidade. A noite não é um espaço. É uma ameaça de eternidade. Noite e luz são instantes imóveis, instantes negros e claros, alegres ou tristes, negros e claros, tristes e alegres.[163]

Nesse sentido, a *hora aberta* do meio-dia e da meia-noite é uma potência de ligações instantâneas entre o criador e aquilo que é criado, entre o poeta e sua criação. À luz do meio-dia, o criador, ou o poeta enquanto criador, se vê diante de um instante favorável à sua criação. Para Chevalier e Gheerbrant,

> a palavra meio-dia simboliza, na tradição bíblica, a luz em sua plenitude. Ver Deus face a face é vê-lo à luz do meio-dia. O meio-dia marca uma espécie de instante sagrado, uma parada no movimento cíclico, antes que se rompa um frágil equilíbrio e que a luz se incline rumo a seu declínio. Ele sugere uma simbolização da luz em seu curso – o único momento sem sombra – uma imagem de eternidade.[164]

É no momento da *hora aberta* que o poema se enlaça, se tece à medida que as palavras vêm ao encontro do poeta, mesmo que seja pela "complacência de um deus oculto que boceja". Elas chegam no "momento da vida acontecendo" e a poesia realiza o instante num prelúdio de silêncio. O período da meia-noite indica o horário em que começa a madrugada; é o marco em que se inicia um novo dia. É um momento especial de trânsito entre as trevas e a luz, começo do dia que principia à zero hora. Portanto, *hora aberta*. Gaston Bachelard, em seu texto "Instante poético e instante metafísico", ressalta a seguinte consideração sobre o período da meia-noite:

> em equilíbrio sobre a meia-noite, sem nada esperar do sopro das horas, o poeta se despoja de toda vida inútil, experimenta a ambivalência abstrata do ser e do não-ser. Nas trevas vê melhor sua própria luz. A solidão lhe traz o pensamento solitário, um pensamento sem digressão, um pensamento que se eleva, que se apazigua se exaltando.[165]

Após ter feito uma breve reflexão das "horas abertas" ou "horas redondas", pode-se depreender que o ato criador de Gilberto Mendonça Teles acontece na pontualidade em que as palavras se deixam conduzir pela própria poesia. A *hora aberta* se concebe no

[163] BACHELARD, 1994, p. 189.
[164] CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 603.
[165] BACHELARD, 1994, p. 186.

momento de iluminação do poeta e o leva a criar. Aqui, vale acrescentar uma ideia de Octavio Paz ao afirmar que "esse instante é ungido com uma luz especial; foi consagrado pela poesia, no melhor sentido da palavra consagração".[166]

A relação da *hora aberta* com as "horas redondas" tem a ver com a angústia inquietante do poeta em estar sempre lidando com a palavra poética, trabalhando o poema, sendo pontual no seu ato criador. O poeta quer mais, é um obstinado pesquisador da palavra, como bem pontua Darcy França Denófrio, uma das estudiosas de sua poesia. Assim, "se a poesia não chega, ou melhor, "resiste", ele a procura, indo ao fundo [...] de todas as palavras e sondando o mais obscuro sonho da linguagem".[167]

No momento da criação poética, silêncio e palavra, vazio e plenitude se processam como algo sublime na *hora aberta*. Nesse sentido, o poeta se mostra em estado de assombro, de admiração, maravilhado com a potência da palavra, se espanta a ponto de poetizar seus segredos. Isso pode ser confirmado na seguinte citação:

> o homem é um ser que se assombra: ao se assombrar, poetiza, ama, diviniza. No amor há assombro, poetização, divinização e fetichismo. O poetizar também brota do assombro, e o poeta diviniza como o místico e ama como o enamorado.[168]

Gilberto Mendonça Teles em seu instante de criação poética não escolhe uma forma ou uma "pré-forma". É a palavra que o incita a criar, e esse momento criativo surge das mais variadas e inusitadas maneiras. É a poesia que cria o instante e o poeta se comporta "assim como quem bate na janela/ e espera no jardim o acontecer".[169] Em *Entrevista sobre poesia* (2009), o poeta descreve que não escolhe uma forma para escrever, o poema lhe surge de acordo com o momento, com a vontade de escrever, por algo que o incita a chegar aos versos que surgem na *hora aberta*:

> o comum é que a ideia ou a emoção do verso apareça e a levo adiante, ou não, se levo tenho o poema, se não, deixo-a aqui, incompleta, à espera de melhor momento. Fica por aqui. Olha isto: veio, tomei nota. Depois verifico se me interessa e passo para adiante.[170]

E se o poeta ainda se sente aprisionado ao comando das palavras, ele necessita transformá-las em poesia, torná-las vivas no poema:

> há ideias que ficam, enquanto você não se livra delas, transformando-as em poema, elas não vão embora. [...] o comum, portanto, é isso, essa

[166] PAZ, 1982, p. 227.
[167] DENÓFRIO, 2005, p. 167.
[168] PAZ, 1982, 172.
[169] TELES, 2003, p. 506.
[170] TELES, 2009, p. 51

> ideia começa a ficar boa e cresce independente de mim, faz com que eu volte obsessivamente a ela.[171]

Ao voltar obsessivamente à ideia do poema, o poeta no seu processo de escrita acaba por chegar à *hora aberta* da criação poética. A *hora aberta* é o momento ápice, é a hora poderosa para as orações, como também para a criação, instante em que se concebe as belezas infindas da poesia. Por isso, ele afirma: "Sou pontual assim como quem lança/ uma canção no rosto desdobrado/ de quem chega".[172]

A partir da análise do poema "Hora aberta", de *Arte de armar*, foi possível fazer uma leitura direcionada para o momento de criação poética de Gilberto Mendonça Teles. Nesta análise, foram pontuadas considerações com uma abordagem das "horas redondas" ou "horas abertas", relacionadas ao instante do ato criador. Nesse ponto, a *hora aberta* é metáfora da criação poética. É possível inferir que esse período estende-se também como metáfora da abertura política, ou seja, da redemocratização do País, como vai aparecer em alguns momentos da última parte do livro, "Pública forma". Além disso, é a anunciação para uma obra que não se exaure num volume de poesias reunidas, pois o autor tem um processo contínuo de criação.[173] Diante disso, houve a compreensão de que o instante poético é concedido no momento em que a palavra leva o poeta a criar. A *hora aberta* é um período pleno, é a hora propícia, favorável, designada a consagrar um instante, que se eterniza na própria poesia.

1.5.4 Pública Forma

A terceira parte de *Arte de armar*, pelo próprio título, "Pública forma", demonstra um lado da poesia participativa de Gilberto Mendonça Teles, bem como uma projeção do que será a poesia depois, o poema como forma que vai se tornando notório também. A poesia agora se insere num espaço público e aberto a várias manifestações poéticas. Há nesta última parte as marcas de que, nesse livro, o autor aparece com uma transformação por fora, isto é, não tem mais medo da repressão, começa uma participação política pela

[171] TELES, 2009, p. 52.
[172] TELES, 2003, p. 506.
[173] Gilberto Mendonça Teles é um poeta de produção contínua. Durante a pesquisa realizada com o estudo de três de seus livros, *Sintaxe invisível*, *A raiz da fala* e *Arte de armar*, foi possível o contato com o autor. Dessa maneira, tive conhecimento de suas atuais produções de poesia e de crítica. Vale ressaltar aqui, por exemplo, o livro de poemas *Brumas do silêncio*, que tive a oportunidade de acompanhar no processo de desenvolvimento e, ainda, ouvir as considerações do poeta sobre alguns poemas.

poesia. Depois virão livros como *Saciologia Goiana*, em que o poeta se encontra na "hora aberta", no tempo sem sombras, não há mais os tempos obscuros da ditadura.

"Pública forma" é uma expressão de cartório para classificar um documento público, reconhecido por tabelião, de modo que não se pode fugir ao que já foi dito e escrito em uma "forma" que se tornará pública, e que deve observar os preceitos em que foi reconhecida. Essa ideia se aproxima do processo criativo do escritor na fase em que a poesia não foge do seu lado poético e manifesta um eixo político, tornando público aquilo que é de caráter autêntico, ou seja, os poemas documentam situações que são reais. Para ilustrar melhor o que foi dito há o poema "Conluio", cujas imagens configuram a aliança dos homens na luta por um pedaço de terra que, insurgentes, aguardam "as concessões dos jaraguás".[174] Veja-se o poema "Conluio":

CONLUIO

Solidários no tempo e no secreto
rumor das coisas vivas, que deformam,
os homens se interferem rebelados
e cantam porque o canto se propaga
nos ouvidos perdidos na distância.

A voz que se iniciava prematura
é certa como o dia e o movimento
das águas que se perdem no terreno
sombrio das veredas.

Resta o sopro
dos ventos causticantes reunidos
dos cavalos aéreos propagando
as verdes concessões dos jaraguás.[175]

O título "Conluio" justifica as imagens do poema; demonstra a trama, a união dos "homens rebelados", e a menção dos "jaraguás" significa a concessão de terra para plantar. Além disso, "jaraguá" é um tipo de capim para alimentar o gado; grandes extensões de terra eram utilizadas para plantação desse capim-alto, que tomava grande quantidade de terra produtiva. Esse poema mostra um lado da poesia participativa do autor, uma vez que alude a um fato que há tempos ocorria no País e perdura nos dias atuais, que é a luta pela reforma agrária, com o MST, "Movimento dos trabalhadores sem terra". Todas as imagens do texto insurgem para isso, e o poeta torna público na "voz que se iniciava prematura" e se propaga nos versos do poema.

[174] Jaraguá é município emancipado de Pirenópolis, no Estado de Goiás. Considerada uma das cidades mais antigas do Estado, onde se fixou, na Serra do Jaráguá, a extração e garimpo de ouro, um dos motivos de conflito entre índios e fazendeiros.
[175] TELES, 2003, p. 520-521.

"Gravura" é outro poema expressivo nessa parte do livro; foi escrito antes da anistia e há um lado político radicado em seus versos. Pelo título e pelas imagens descritas, é possível visualizar a cena do eu lírico que vive a tarde como se olhando uma gravura. A seguir, a contemplação de "Gravura":

GRAVURA

Sabemos que esta tarde recomeça
e sangra seus cavalos distraídos:
no fundo da gravura (ou desta sala)
há sempre campo sobre campo, abrindo
o logro natural dos horizontes
confiscados de léguas.

E sabemos que os rios desses vales
já desertam de nós, reconduzindo
seus cardumes de peixes sonolentos
que flutuam, dormidos, como as flores
de espumas nas vazantes.

Mas sabemos também que além das nuvens
nossos olhos espreitam (camuflados)
a direção noturna desse vento
geral que ainda sopra, temperando
o silêncio dos homens.[176]

Composto em versos decassílabos, vê-se no início do poema a imagem do sol se pondo ao mostrar que "esta tarde recomeça", a imagem dos cavalos sendo sangrados, as nuvens se encobrindo e o céu ficando vermelho; tudo isso deixa patente o eu lírico imaginando a tarde correndo no horizonte, e a tarde recomeça sempre. Isso pode ser comprovado nos versos que dizem "há sempre campo sobre campo, abrindo/ o logro natural dos horizontes", de modo que é uma descrição do comum, mas que envolve uma reflexão significativa do momento de criação do poema.

De acordo com Hugo Friedrich (1978), aquilo que é comum é exaltado na poesia e ela tem uma serenidade interior elevando o indivíduo ao que é universalmente humano. Nesse sentido, "as qualidades formais chamam-se: a significância (o conteúdo significativo) da palavra, uma "linguagem contida", que "procede com cautela tranquila e exatidão" e escolhe cada palavra na medida justa, sem conceitos acessórios".[177]

Há uma semelhança dessa tarde percebida "no fundo da gravura" com o mito grego que puxava o carro do sol. Trata-se do mito grego de Hélios, que é a personificação do sol, cuja cabeça era coroada por uma auréola solar. Hélios circulava a terra com a carruagem do sol, puxada por quatro cavalos soltando fogo pelas narinas atravessando o céu; durante

[176] TELES, 2003, p. 520.
[177] FRIEDRICH, 1978, p. 20.

a noite, chegava ao oceano onde seus cavalos se banhavam e então descansava atrás das montanhas. Com isso, nota-se o diálogo do autor com a tradição grega e latina, raízes de sua poesia, "aí reside a harmonia entre o antigo e o novo"[178], como afirma T. S Eliot, em seu texto "Tradição e talento individual".

Outras imagens dentro do poema configuram cenas de um contexto político que ainda vigora no período da escrita do poeta. Expressões como "nossos olhos espreitam (camuflados)/ a direção noturna desse vento/ geral que ainda sopra, temperando/ o silêncio dos homens" mostram a participação política do escritor. Mais uma vez o "silêncio" ganha espaço significativo; os homens ainda estão presos, não se pode dizer tudo ainda. Ao voltar ao poema é possível perceber a anáfora dando ênfase em três momentos com as expresssões "sabemos", "e sabemos", "mas sabemos", o que demonstra a criatividade do autor em demarcar um lado poético e um eixo político ao mesmo tempo. Desse modo, o poema possibilita um mergulho no contexto de sua composição, isto é, anuncia o período histórico da época de repressão política no Brasil. Nesse sentido, vale acrescentar que

> o conteúdo de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, exatamente em virtude da especificação de seu tomar-forma estético, adquirem participação no universal.[179]

Em *Arte de armar*, o poeta já se encontra amadurecido; o poema agora passa a ser armado. O autor experimenta novas técnicas e possui uma concepção racional, ordenadora e retórica, valorizando a arte e a beleza. Veja-se, por exemplo, o poema "Peri-Patético", em que há o aspecto visual e lúdico juntos:

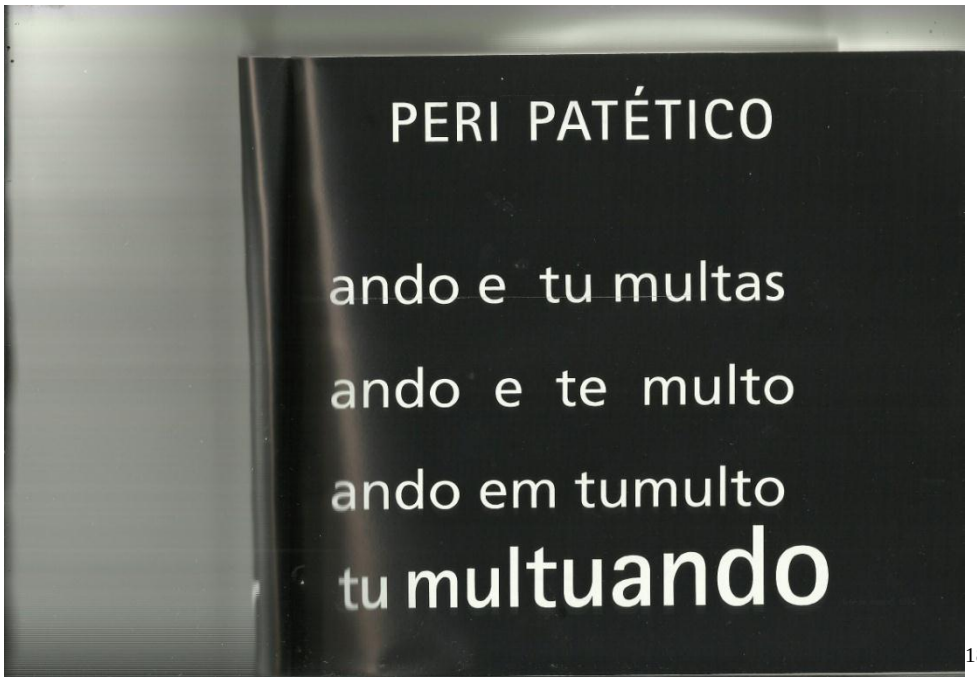
> PERI-PATÉTICO
>
> Ando e tu multas
> ando e te multo
> ando em tumulto
> t u m u l t u a n d o.[180]

O poema é construído de maneira que o poeta e o interlocutor (tu) apresentam-se em meio à sonoridade das palavras marcadas pela anáfora, por assonâncias, aliterações e a transposição, uma vez que a anáfora com a primeira pessoa do verbo "andar" se desfaz no final, quando a forma "ando" é transposta para o fim do poema, formando um gerúndio; a "multa" vira "tumulto" e o sujeito do poema tem consciência de que está "tumultuando" com o próprio aspecto visual dos versos. O autor brinca com as palavras ou verbos

[178] ELIOT, 1989, p. 39.
[179] ADORNO, 1980, p. 193-194.
[180] TELES, 2003, p. 524.

"andar", "multar", "tumultuar", e o gerúndio imprime movimento ao poema, estabelecendo um jogo de interlocução. Seu discurso lúdico oferece possibilidades mais abertas pelo entretenimento, dando liberdade ao leitor para inferir significados e demonstrar seus vários gestos de interpretação. A poesia de Gilberto Mendonça Teles é vista nesse sentido como "uma poesia de crença, não no texto, mas no verbo; não no artefato, mas nos mistérios que constituem o artesão".[181]

O poema "Peri-Patético" foi publicado novamente no livro *Improvisuais*: poemas visuais (2012). O que em *Arte de armar* valorizava o espaço em branco do poema, nesse novo livro passa a ter nova visão e, como bem diz o poeta na capa, "passou a servir ativamente para configurar também o espaço em preto (das letras impressas), caracterizando visualmente o objeto descrito no título do poema".[182] Esse poema repercute um fato vivido pelo poeta, ao receber uma multa de trânsito na cidade do Rio de Janeiro. Ele brinca com isso trabalhando com o aspecto lúdico no poema. Para expressá-lo visualmente, o poeta altera o tamanho da fonte na página para demonstrar o efeito visual. Segue-se a versão como aparece no livro:



[183]

O poeta se vale do prefixo grego (*Peri-* = "movimento em torno") para fazer alusão à personagem do romance *O Guarani*, de José de Alencar, romance típico do Romantismo brasileiro. O sujeito lírico metamorfoseia o prefixo "Peri-" na personagem romântica. Mas

[181] RIBEIRO, 1988, p. 434.
[182] Cf. TELES, Gilberto Mendonça. Capa de *Improvisuais*: poemas visuais, 2012.
[183] TELES, 2012, p. 21.

o Peri não está parado, como um homem patético, no fundo ele é um "Peri-Patético", ou seja, se movimenta, caminha nos versos do poema. Há um poema de *& cone de sombras* (1995), "O índio", no qual o sujeito lírico diz ser mesmo um índio, numa referência retrospectiva ao poema "Peri-Patético", aquele que vive à espreita, "capaz de escutar o voo do inseto/ e a canção da semente germinando". É um índio que vê tudo, que mete o nariz "descolibrindo a forma, a cor, o som", e exprime o fazer poético com tom meio erótico, como destaca nos seguintes versos: "pelas pontas dos dedos é que enxergo/ o outro lado das coisas".[184] Isso significa que no momento em que escreveu "Peri-Patético", o poeta se via imbecilizado com os acontecimentos do Rio de Janeiro e com uma multa de trânsito que lhe pareceu injusta, pois, para ele, a poesia não deixa de mostrar também o cotidiano.

Dessa forma, o poema é objeto onde a poesia se realiza, e nele a palavra possui sentido e expressividade. Octavio Paz afirma que o poema depende da palavra, de maneira que "quando um poeta encontra sua palavra, reconhece-a: já estava nele. E ele já estava nela. A palavra do poeta se confunde com ele próprio. Ele é sua palavra. [...]. O poema é feito de palavras necessárias e insubstituíveis".[185] Assim, sendo o poema um ser de palavras, como tal, busca ir além do significado da palavra apenas pela palavra, visando a expressividade e a essência, valorizando o visual e a disposição das letras no papel. Nesse ponto, compreende-se que "não é só de sensações que se faz a arte, e a obra literária, mais que qualquer outra obra artística, dirige-se ao entendimento".[186]

Na perspectiva de um olhar voltado para o percurso do processo criativo na Trilogia, pretendeu-se analisar como o poeta procedeu poeticamente num espaço de tempo entre quinze anos, repartidos em cinco anos entre o período de escrita de um livro para o outro. À medida que compõe os poemas, o autor amadurece e aperfeiçoa sua criação literária. No segundo capítulo, será trabalhado o erotismo da linguagem, em que a sensualidade posta nas palavras é a mesma da atitude criadora.

[184] TELES, 2003, p. 202.
[185] PAZ, 1982, p. 55.
[186] RAMOS, 2011, p. 101.

Capítulo 2

O EROTISMO DA LINGUAGEM: UMA POESIA DA ARTE E DO AMOR

2.1 Erotismo: matéria de amor e linguagem

> Todas as coisas livres e amoráveis
> são noturnas e crescem à flor de lagos
> subterrâneos.
> Todas as coisas lindas e livres
> se organizam no secreto rumor da angústia
> e do tempo.[187]

Este capítulo, intitulado "O erotismo da linguagem: uma poesia da arte e do amor", terá uma abordagem que envolve amor e linguagem simultaneamente. Nesse aspecto, a produção poética de Gilberto Mendonça Teles se concebe em metalinguagem e erotismo, em que o corpo da mulher é o da poesia e o da poesia é o corpo de mulher. O poeta vai revelar-se com a arte de conduzir a sensualidade da linguagem, ou seja, uma linguagem revestida de pele, de ternura, dos gestos amorosos, onde poesia e mulher se confundem. Roland Barthes, em *Fragmentos de um discurso amoroso* (2003), tem uma concepção semelhante ao que foi dito. Para ele, a linguagem é uma pele que treme de desejo e goza ao tocar a si mesma:

> a linguagem é uma pele: fricciono minha linguagem contra o outro. Como se eu tivesse palavras à guisa de dedos, ou dedos na ponta de minhas palavras. Minha linguagem treme de desejo. A comoção vem de um duplo contato: de um lado, toda uma atividade de discurso vem realçar discretamente, indiretamente, um significado único, que é "eu te desejo", e libera-o, alimenta-o, ramifica-o, fá-lo explodir (a linguagem goza ao tocar a si mesma); de outro lado, envolvo o outro em minhas palavras, acaricio-o, roço-o, cultivo este roçar, nada poupo para fazer durar o comentário ao qual submeto a relação.[188]

Dessa maneira, o corpo da amada é um corpo de palavras que o poeta ao mesmo tempo cria, contempla, toca, acaricia e ama. Assim, o poeta dá vida ao corpo do poema, exprime sobre a poesia e sobre o amor, valoriza o fenômeno poético em seu processo de expressão com o jogo de sedução por meio da palavra. O enfoque será norteado pela relação entre o erótico e a escrita, valorizando a sensualidade das palavras, a sensualidade do idioma, isto é, perceber o sublime do erotismo na arte poética que tenta decifrar o enigma do amor e escrever a linguagem do desejo com as marcas do erótico, sem violentá-lo. Nessa perspectiva, lembre-se aqui Georges Bataille, em *O erotismo* (1987), ao destacar

[187] TELES, 2003, p. 621.
[188] BARTHES, 2003, p. 99.

que "toda a concretização do erotismo tem por fim atingir o mais íntimo do ser, no ponto em que o coração nos fala".[189]

O *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*[190] conceitua o erotismo como o estado de excitação sexual, paixão amorosa ou desejo amoroso. O termo vem do francês *érotisme* e exalta o sexo no âmbito das artes, não o apresentando de forma explícita como no pornográfico, mas acentua o desejo erótico com sedução, arte e beleza. Afrânio Coutinho, em seu livro *O Erotismo na literatura* (1979), afirma que o erotismo está na raiz de muitas das principais manifestações artísticas da humanidade, e o texto literário o incorpora de maneira a revelar a própria natureza humana. Ele se torna uma experiência da vida em sua totalidade:

> ora, a grande literatura universal incorpora o erotismo e a voluptuosidade desde os primitivos tempos, e também como uma forma de indagação sobre o homem e seu destino, a vida terrena e o futuro. Fôssemos eliminar a literatura que trata do problema do amor e do sexo e a humanidade perderia, certamente, um de seus mais altos instrumentos de busca e resposta sobre sua natureza mesma.[191]

A temática do erotismo, que é muito atrativa na poesia de Gilberto Mendonça Teles, é escolha de estudo de muitos de seus leitores, de modo que, neste trabalho com a Trilogia, foi uma escolha pessoal, despertada pelo envolvimento com a linguagem desse poeta que, "sensualmente", seduz com o ritmo do amor no corpo da palavra. É válido ressaltar aqui que dos poemas surge a figura de um "poeta-amante" que não pode ser confundido com o autor. Há um sujeito que escreve e há um jogo de máscaras que também vai se elaborando, de modo que as marcas do erotismo na poesia justificam o modo como o autor trabalha com a linguagem que envolve o jogo erótico prazeroso, em que os gestos ligados a ele são direcionados à arte.

Octavio Paz, em *A dupla chama:* amor e erotismo (1994), discute sobre a relação entre o amor e o erotismo. Nesse livro, ele aponta que há uma chama dupla da vida: a chama vermelha do erotismo que ergue a chama azul do amor. Assim, erotismo e amor se interligam, tal qual poesia e amor se unificam na linguagem poética e erotizada. Para Paz, "a relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético".[192]

---

[189] BATAILLE, 1987, p. 16.
[190] Cf. HOUAISS, 2001, p. 1189.
[191] COUTINHO, 1979, p. 17.
[192] PAZ, 1994, p. 12.

Dessa maneira, a linguagem erótica se revela como expressão do próprio gozo da criação, isto é, toda a sensualidade posta nas palavras é a mesma da atitude criadora.

2.2 Poesia: um corpo de Musa

A lírica amorosa de Gilberto Mendonça Teles se destaca pelo jogo erótico intelectualizado, as sensações do amor se transformam em seduções da linguagem poética. Sua Musa, palavra-poesia ou mulher-palavra, é plenamente colocada com seu corpo deitado no papel. O poeta invoca a Musa, trazendo-a para dentro do poema e atribui-lhe todos os elementos de elevação, de sensualidade, de desejo, de prazer, de gozo, de satisfação e de vigor. Tudo isso demonstra que sua criação artística é um ato de amor pelo que se faz, amor pela poesia e pela própria vida. Ao conceituar a poesia lírica, Emil Staiger aponta que "a participação na poesia lírica merece o nome mais íntimo de amor. Na poesia lírica, a música da linguagem adquire enorme importância".[193] Isso leva a pensar na poesia do autor em estudo, que dirige as atenções amorosas para a amada, a mulher-palavra. A Musa designa a mulher amada ou aquela que traz a inspiração com toda sua plenitude, pois é ela a verdadeira canção da poesia. O crítico Emanuel de Moraes faz menção à musa encantadora na poesia do autor da Trilogia afirmando que "essa é a mulher que, em volta dele, pinta todas as coisas como se fossem ela mesma, o seu desejo, com seu gosto e prazer.[194]

Na mitologia grega, a Musa[195] é a divindade que concede a inspiração artística, sobretudo, Calíope, a mãe de Orfeu, a mais próxima da poesia lírica. A musa adquiriu com o tempo funções e atributos dignos de torná-la deusa inspiradora evocada da melhor maneira, com honras e glórias. É assim que o poeta recepciona sua Musa; da melhor forma possível, a palavra-poesia ganha corpo de musa, honras de musa, funções de musa. Nos poemas da Trilogia percebe-se que as musas clássicas são dessacralizadas. A visão que se tem hoje da musa é a da mulher a quem ama ou que inspira; atualiza-se a mulher do contato ou que imagina ter; e "assim as Musas não sendo mais do que uma reminiscência

[193] STAIGER, 1997, p. 52.
[194] MORAES, 2000, p. 53.
[195] As musas eram ninfas que habitavam os bosques e adjacências dos rios e fontes. Elevadas à categoria de divindade, passaram a inspirar a poesia e a música. O termo "musa" vem do grego *mousa*, significa música/canção e se refere a cada uma das nove deusas filhas de Zeus e da deusa Mnemosine, que representam a personificação da poesia, inspiravam a cada uma das artes ou ciências. São elas: Clio (história), Euterpe (música), Talia (comédia), Melpômene (tragédia), Terpsícore (dança), Erato (elegia), Polínia (poesia lírica), Urânia (astronomia), Calíope (eloquência); ciência, arte; palavra persuasiva (que tem o poder de restabelecer a paz entre os homens) é de bela voz. Cf. HOUAISS, 2001, p. 1984.

ou um artifício de retórica, designam, ao mesmo tempo, um poder do espírito, e uma fisionomia do mundo, forças da vida e forças de alma".[196]

Gilberto Mendonça Teles, com sua habilidade poética e seu conhecimento da arte, principalmente literário, obedece à tradição (que ele conhece bem), inova ou dessacraliza com sua maneira própria de dizer e de fazer literatura. O poeta toma sua Musa, que é a palavra, e passeia com ela dentro do poema, escolhendo a melhor forma de apresentá-la, de parti-la em sílabas, de encarná-la na poesia. E aí a Musa ganha corpo, se transforma em Poesia e realça sua beleza, seu encanto e sedução. Maria de Fátima Gonçalves Lima, em *O Signo de Eros na poesia de G.M.T* (2005), esclarece que

> o poeta conta sua história de amor, sob a forma de experiências diversas, tidas ou imaginadas. O que há de verdade ou ficção nas confidências não importa. O interessante é desvendar a imagem do conjunto da vida de um poeta do amor, a sensualidade e vontade de viver plenamente todos os altos pontos e delícias que o amor oferece. [197]

O poema "O Teto", de *Sintaxe invisível*, é bastante erótico; exprime a própria experiência amorosa pelas sugestões táteis e sensuais do erotismo impregnado no corpo da Musa. Em seu aspecto gráfico, o poema apresenta cesuras indicando a pausa dos toques táteis que percorrem todo o corpo da Musa. A palavra tem seu corpo tocado com prazer e exuberância, ela é exposta no poema com vibrações que excitam. O poeta trabalha a linguagem com sensualidade, como se a palavra estivesse mesmo no cio:

O TETO

O teto tem seu tato
e o pêlo áspero
da espera se desdobra na carícia
deslizante na cal empoeirada,
e é lixa, pedra, língua
aguda e quente
passeando seus bordos salivosos
nos rebordos do lustre,
em lusco-fusco.

Dedos e unhas, pele sensível, palma,
nervos, penugem (solidão de afago)
eriçam sua angústia e se projetam
contra as ranhuras, contra o corpo,
o corpo
e o barro se estirando, branco e borco,
com refúgios de sombras nos quadris.[198]

[196] DUFRENNE, 1969, p. 156.
[197] LIMA, 2005, p. 17.
[198] TELES, 2003, p. 624.

Já pelo título, "O Teto", pode-se considerar que é um palíndrome do abrigo erótico, uma vez que lido da direita para a esquerda ou vice versa, tem o mesmo sentido. Também é uma metonímia, cuja função significante tem a parte tomada pelo todo. A palavra "teto" designa determinado espaço da cobertura interna de um recinto, habitação, abrigo, aconchego. O "teto" pode sugerir o local reservado para se amar, ou ainda, o próprio órgão genital feminino, tocado e percebido no ato do sexo. Os versos do poema mostram essa ideia: "O teto tem seu tato/ e o pêlo áspero". O jogo fônico das palavras 'teto" e "tato" sugerem um habitar, melhor, um recinto que é percebido pela sensação consistente das marcas do erótico. Nesse ponto, o erótico se apresenta como um processo de signos, e sua maneira de manifestar suscita atração, desejo e imaginação. Por isso, o erótico se constrói:

> o erótico constrói-se lentamente, e quase metodicamente, no caminho que vai da *coquetterie* ao *flirt*; o seu passo torna-se mais apressado na breve distância que medeia entre a sedução e a sua preparação, e, por fim, alcança o seu ponto culminante na comoção física que anuncia o começo da paixão.[199]

Há elementos indicadores do erotismo que permeiam a linguagem poética de Gilberto Mendonça Teles e provocam a visualidade sensual da palavra e sua capacidade de, ao mesmo tempo, expressar o desejo, a criação e a arte em uma sintaxe que, a princípio, se mostra invisível e, por isso, é necessário saber ler e ver o que está oculto. A leitura do poema "O Teto" leva à percepção das marcas eróticas que se revelam no corpo da Musa, na palavra, colocada em função da construção do poema. O poeta utiliza expressões que se voltam para isso: "é lixa, pedra, língua/ aguda e quente". A lixa é um papel grosso para polir uma camada áspera, a pedra é o elemento sólido, a língua é móvel. Tudo isso está para o erótico e também para os gestos de feitura do poema. Nesse ponto, erotismo e linguagem se misturam. Assim, "o corpo onde o poeta se refugia pode ser tanto o da amada como o da linguagem e ambas as formas são capazes de despertar a "obstinação da plenitude" do homem".[200]

As imagens do jogo erótico no poema são apresentadas pelo uso de expressões ligadas ao prazer do ato sexual como, por exemplo, a "língua aguda e quente/ passeando seus bordos salivosos/ nos rebordos do lustre/ em lusco-fusco". O poeta se refere também a "dedos e unhas, pele sensível, palma,/ nervos, penugem", tudo relacionado à prática e às carícias amorosas. Nesse ponto, "a experiência da imagem, anterior à da palavra, vem

[199] SARAIVA, s/d, p. 120.
[200] SISTEROLLI, 1998, p. 169.

enraizar-se no corpo. A imagem é afim à sensação visual".[201] O verso final, "com refúgio de sombras nos quadris", exprime bem a ideia visual erótico-amorosa que foi exposta no poema. Tocar o corpo é fundir-se com ele, e "todo objeto tocado pelo corpo do ser amado torna-se parte desse corpo e o sujeito a ele se apega apaixonadamente".[202] A poesia é o "teto", parte interna onde resguarda os mistérios do sensível, da palavra, da língua e da linguagem em "lusco-fusco", ou seja, entre o claro e o escuro. Cabe ao poeta tatear as palavras, tocá-las (metrificá-las) e perceber os segredos internos que as envolvem. Ao fazer essa análise, vê-se que esse poema é extremamente sensual, que a linguagem utilizada nele é voluptuosa e excitante.

Outro poema de *Sintaxe invisível* que está dentro do enfoque erótico é "Dádiva", que se revela pelo título como uma oferta, um presente, um dom, aquilo que se dá ou se recebe gratuitamente. A própria poesia é uma dádiva, pois tem a vida dentro de si. Nota-se que dentro da palavra "dádiva" há a palavra "vida", a poesia tem a capacidade de ofertar as preciosidades da vida de um homem. De "Dádiva" obtém-se "diva", que significa a musa, a deusa encantadora. Além disso, tem-se a expressão "ávida", que conota a ânsia pelo desejo ardente. Nesse poema, vão prevalecer as sugestões eróticas sensuais, de maneira que o corpo da Musa é um corpo de palavras. Veja-se o poema:

DÁDIVA

Tangente à solidão do quarto
insistes harmoniosa e propagas
teu corpo de animal noturno e belo.

Sol e água, te derramas na cama
e és anca, braços, pernas, a dura
inquietação da noite interrompida.

É preciso invadir a unidade
perfeita de teu ventre. É preciso
respirar teus cabelos repousados.

Eu sei que é preciso anular
as dimensões do tempo
em tudo quanto existe em nós
de eternidade ou de humano
sorrir às seduções da morte.

Em breve te incorporas ao sonho
donde vieste e te entregas
ao silêncio da pura exatidão.

[201] BOSI, 2000, p. 19.
[202] BARTHES, 2003, p. 265.

Os cavalos sublimes relincharão
nesse momento,
penetrarão a paz rigorosa
que ocultamos felizes na ternura
mais pródiga que a vida considera
no múltiplo existir de uma fruta madura,
de uma rosa morrendo ou de sombra
flutuante no verde que se perde
na mansidão da tarde.[203]

A dádiva amorosa é compartilhada na solidão do quarto, onde o corpo noturno e belo da musa é experimentado com sensualidade e cuidado em cada movimento de descoberta. Isso pode ser comparado com o que pondera Roland Barthes: "o que me fascina, me seduz, é a imagem de um corpo em *situação*. O que me excita, é uma silhueta laboriosa".[204] O corpo da musa-palavra é um corpo que se movimenta no poema; é laborioso e se derrama na cama. O poeta usa o termo "tangente", que é da geometria, e designa uma reta que toca uma curva sem cortá-la e compartilha um único ponto. Pode-se compreender também como a tangente amorosa dos enamorados. Os amantes dividem o mesmo espaço de solidão e harmonia no encontro amoroso, isto é, poeta e poesia estão intimamente ligados. Isso é bem exemplificado nos versos: "é preciso invadir a unidade/ perfeita de teu ventre/. É preciso respirar teus cabelos repousados/" e, ainda, "é preciso anular as dimensões do tempo".[205]

O ventre é o íntimo da poesia, mas é também onde se gera a vida, a maior dádiva que se pode ter. O ato erótico por si mesmo induz ao sentido de vida, a imaginação criadora do poeta é gestada pela forte sensualidade da linguagem poética. Expressões referentes à mulher no momento do ato sexual são direcionadas à palavra que se transforma em poesia. O corpo da Musa é tecido de palavras eroticamente apresentadas no poema, é um corpo quente, cheio de vida, que seduz e se entrega num gesto de amor. Os versos do poema demonstram isso: "Sol e água, te derramas na cama/ e és anca, braços, pernas [...] e te entregas/ ao silêncio da pura exatidão".[206]

E para que haja a entrega plena, os amantes sabem que "é preciso anular as dimensões do tempo/ sorrir às seduções da morte". Isso se direciona para a ideia de que o erotismo envolve a vida e a morte, já que no momento da cópula essas duas dimensões se interligam, deixam sempre a permanência de que para se chegar à vida também se passa pela morte. As sensações do amor incorporam as duas realidades, e o erotismo torna-se um

[203] TELES, 2003, p. 629-630.
[204] BARTHES, 2003, p. 308.
[205] TELES, 2003, p. 629-630.
[206] TELES, 2003, p. 629-630.

"salto terrível e fascinante para além de si mesmo e, simultaneamente, o contato íntimo com essa presença materna, originária, que nos habita. É origem e fim, é vida e morte".[207]

Daí a última parte do poema mencionar que enquanto a paz e ternura do gozo amoroso reinam, "os cavalos sublimes relincharão", enfatizando o símbolo do erótico. Em *A raiz da fala*, livro posterior a *Sintaxe invisível*, há um poema nessa direção, cujo título é "A morte, Amor", imbricando amor e morte, já que ao lê-lo, nota-se que a palavra "amor" está contida na palavra "morte" e se afirma depois da vírgula, isto é, o amor se apresenta maior que a morte. Abaixo, os versos finais do poema de *A raiz da fala*:

> E toda vez que me consomes o fôlego
> no torvelinho de teu mar, de dentro
> uma dobra da vida se desdobra
> e a morte, amor, se gasta sutilmente.[208]

A estrofe faz alusão ao momento do coito, se refere ao líquido que sai do pênis ao fim da cópula, que é complementar no ato amoroso. Os versos lembram as figuras mitológicas de Eros e Thanatos (Amor e Morte), que identificam as pulsões humanas de vida e morte, embora no momento de amar prevaleça a vida. O ato sexual é revigorante, é que dá vida, como mostram os versos do poema: "uma dobra de vida se desdobra/ e a morte, amor, se gasta sutilmente". Ou seja, o amor gasta a morte, como que a prorroga, dá-lhe a ilusão de que a está adiando.

Há um poema amoroso que exprime bem o segredo do amor de longe pelo seu próprio título, "Sigilo", que faz parte de *Sintaxe invisível* e pondera que o amor e a poesia estão envolvidos num círculo de discrição, com um pouco de mistério, de enigma, que às vezes se mostra, mas que se oculta nas franjas da palavra. De toda maneira, "o artista sente a poesia, mas ela está encoberta e aparece como um sonho entre bruma densa, deixando-o cheio de enlevo e paixão".[209] A seguir, os versos desse segredo de amor:

> SIGILO
>
> Que te falarei depois,
> além da chuva e do campo,
> quando apenas a lembrança
> vier de noite agitar
> as nossas bocas cerradas?
>
> Como dizer-te que o vento
> passa de leve nas folhas
> dispostas como num leito
> entre as árvores mais verdes?

[207] CASTELO BRANCO, 2004, p. 41.
[208] TELES, 2003, 584.
[209] LIMA, 2005, p. 24.

Ah, como deixar que a tarde
nos persiga com seu canto
ininterrupto,
se agora já nos sentimos
inacessíveis ao mundo
e tão plenos de ternura
e sigilo?

Intangível é teu corpo,
mas a ressonância dele é tão pródiga
que transcende a despedida
e fica em nós, na distância,
como a estrada abandonada
correndo na nossa vida.

(Que mais dizer-te, se existimos
e somos esta lânguida estrada
que nos fala da vida?).[210]

A lembrança desse amor sigiloso faz com que o eu lírico que aparece no poema se lembre de tudo e desperta-o para indagar sobre como dizer de um amor que é necessário ficar em sigilo, inacessível ao mundo por ter de ser em segredo. É um amor que ressoa à distância, mas que transcende e está arraigado na alma dos amantes, e que permanece. No trecho que se segue é possível observar isso. Também se notam as marcas do erotismo de maneira leve, serena e terna:

Intangível é teu corpo,
mas a ressonância dele é tão pródiga
que transcende a despedida
e fica em nós, na distância,
como a estrada abandonada
correndo na nossa vida.[211]

A segunda estrofe do poema "Sigilo" lembra vagamente Gonçalves Dias, em "Leito de folhas verdes", cujos versos exteriorizam a cor local. A presença de um ambiente tipicamente brasileiro por meio da descrição da natureza e da vivacidade de sons, cores, perfumes, configura o cenário preparativo para um suposto encontro amoroso. Observem-se os versos do fragmento de "Leito de folhas verdes":

Eu sob a copa da mangueira altiva
Nosso leito gentil cobri zelosa
Com mimoso tapiz de folhas brandas,
Onde o frouxo luar brinca entre flores.[212]

[210] TELES, 2003, p. 635.
[211] TELES, 2003, p. 635.
[212] DIAS, 1998, p. 377.

As interrogações no poema "Sigilo" expressam um meio de diálogo entre o amado e a amada que, vivendo um amor em segredo, amor de longe, "intangível é teu corpo", se sentem plenos de ternura e a cada despedida fazem com que fique a expectativa de um novo retorno. Por isso, há a imagem da estrada que vai ficando ao longe à medida que se afasta. Essa mesma estrada guarda lembranças e saudades e, portanto, refere-se às lembranças da vida: "Que mais dizer-te, se existimos/ e somos esta lânguida estrada/ que nos fala da vida?". É a estrada onde ficou presente o toque da sensualidade amorosa que, por ser tão presente na lembrança, tende a ser sigilosa:

> assim, o amor visa, através da amada, um mundo como cenário, e talvez como fonte; pois é do fundo que ele parece elevar-se no amante que o experimenta como um destino, e sua profundidade parece ser na medida desse fundo. Em segundo lugar, a poesia diz o amor ao evocar o mundo; o mundo do amor se cristaliza em imagem do mundo: chama, cinza, seiva, sombras, ruídos.[213]

No poema "Descobrimento", que abre a segunda parte de *Sintaxe invisível*, há um aspecto semelhante ao poema "Sigilo". Poesia e amor estão encerrados num mundo de segredos e só podem ser compreendidos nos murmúrios da angústia e do tempo, no mais profundo do sentir. Amor e poesia estão numa dimensão de noturnidade, se enleiam em um "lago subterrâneo", se eternizam e comungam o mais sensível que o silêncio ou o segredo pode conter:

> Todas as coisas livres e amoráveis
> são noturnas e crescem à flor de lagos
> subterrâneos.
> Todas as coisas lindas e livres
> se organizam no secreto rumor da angústia
> e do tempo.[214]

Outro poema de *Sintaxe invisível*, selecionado para este enfoque do erotismo, é "Romance". Pela estrutura gráfica e pelo título mesmo do poema vê-se que tem o tom prosaico, pois o centro de interesse está no relato de um período amoroso dissimulado. Dentro do poema, há indícios dessa forma de amar, cujo tempo se dá ao acaso, na tentativa de uma possibilidade de um encontro amoroso, como quando a voz lírica se refere a "um tempo fabricado/ nas turbinas do enigma ou mil contatos disfarçados/ em mil palavras reduzidas", e outras expressões que tendem ao mesmo pensamento como, por exemplo, a palavra "sombra", sugerindo mistério, segredo.

---

[213] DUFRENNE, 1969, p. 91.
[214] TELES, 2003, p. 621.

O poema aponta para a consciência da mudança do **tempo** nas relações amorosas. Daí estabelecer os momentos com a ênfase das expressões "depois do tempo" inicial, no "tempo cintilando", no "tempo táctil" e do "tempo noutro tempo". Mas no meio dessa durée, mencionam-se termos como "intérpretes", "enigma", "contatos disfarçados", "camuflagens" e de "sombra/ nas águas nivelando a superfície/ do espelho". No espelho busca-se não o próprio reflexo, mas, no fundo, uma imagem pessoal modificada. Ou não. Isso vai ser definido de acordo com aquilo que se deseja ver refletido, porque "o erotismo é o reflexo do olhar humano no espelho da natureza".[215] O espelho reproduz a imagem tal qual ela é, tornando possível a contemplação, de modo que o espelho é o que ele reflete na medida em que o reflete. Umberto Eco, em *Sobre os espelhos e outros ensaios* (1989), tece essa consideração: "se as imagens do espelho tivessem que ser comparadas às palavras, essas seriam iguais aos pronomes pessoais: como o pronome eu, que se eu mesmo o pronuncio quer dizer 'mim', e se outra pessoa o pronuncia quer dizer aquele outro".[216] Segue-se o poema:

ROMANCE

Depois do tempo,
o tempo cintilando
neste acaso e brandindo aos quatro ventos
suas lâminas de ouro, seus intérpretes
desdobrados de um tempo fabricado
nas turbinas do enigma.
Um tempo táctil:
gestos e ternuras
agressivas roçando dedos, peles,
falanges, mil contatos disfarçados
em mil palavras reduzidas,
fontes
de mais algumas camuflagens:
sombra
nas águas nivelando a superfície
do espelho, pássaro de voo rasteiro
na paisagem e a dura contenção
da vida noutra vida e do tempo
noutro tempo de fogo e solidão.[217]

Apesar de se tratar de um "romance", cujo discurso amoroso é colocado disfarçadamente, aparecem sugestões táteis que aludem ao tom erótico no poema, o que é chamado pelo eu lírico de tempo tátil: "Um tempo tátil:/ gestos e ternuras/ agressivas

[215] SARAIVA, s/d, p. 25.
[216] ECO, 1989, p. 21.
[217] TELES, 2003, p. 623.

roçando dedos, peles,/ falanges, mil contatos disfarçados/ em mil palavras reduzidas,/ fontes/ de mais algumas camuflagens".[218]

Nota-se no poema "Romance" que o tato é um sentido aguçado, que passa ao visível no texto poético pelo uso das palavras erotizadas nos versos. Essa expressão (tato) está para o que é perceptível ao toque com sutileza, sensibilidade e habilidade com o uso das mãos. Pelo tato, as extremidades do corpo da mulher-palavra são percebidas. Isso tem muito a ver com o processo de composição, de criação do poema. O poeta toca a palavra e as carícias dos seus dedos fazem com que ela pulse no papel.

A dimensão erógena do corpo de linguagem na poesia de Gilberto Mendonça Teles é tecida com os fios sensuais da palavra, que ganha corpo de musa. A mulher-palavra tem as formas trabalhadas da poesia. Sua sensualidade atraente e sedutora faz com que o poeta a ame e a deseje, e viva com ela uma "arte de amar".

2.3 "A arte de amar" a mulher-poesia

A abordagem temática sobre erotismo e linguagem propõe fazer uma análise observando a influência de Ovídio na poesia de Gilberto Mendonça Teles. Diante disso, será feito o estudo do poema "Arte de amar (*fragmentos*)" juntamente com *A arte de amar*, de Ovídio, na compreensão de que há um diálogo com a tradição, e que o poeta modifica sua maneira de ver e de tratar o tema do amor. O "novo" sai de dentro do "velho", de modo que "o presente consciente constitui de certo modo uma consciência do passado".[219]

No prefácio de *A arte de amar*, publicado pela L&MP Pocket (2010), Dúnia Marinho da Silva destaca que Ovídio é o escritor da felicidade. Sua obra, cujo título é sedutor, segue um modelo libertino de amor, mas que louva resoluta e unicamente a mulher, sendo, portanto, um livro de sabedoria que não cessa de referir-se aos deuses, prendendo-se ao terrestre e ao cotidiano. Ovídio é o poeta do corpo. Seu livro é de amor e para o amor, onde o poema é o cupido, a flecha é a palavra sedutora e a mulher é o alvo.

É nesse sentido que a pesquisa com a Trilogia sobre o tema do amor se estende. O poeta traz a mulher-palavra para dentro do poema, concede corpo à poesia, um corpo erotizado, amado, desejado e, ousadamente, talvez se possa dizer, "adorado", e que leva aos impulsos da liberdade criadora. Diante disso, "a verdade do amor, tal como a comunica a poesia, consiste em delegar à amada o poder de conjurar para nós um mundo povoado de

[218] TELES, 2003, p. 623.
[219] ELIOT, 1989, p. 41.

objetos que dão um sentido ao amor, – ou em despojá-lo de tudo".[220] Os livros mais recentes de Gilberto Mendonça Teles,[221] no que se refere ao tema do amor, têm a mulher como a própria poesia, cujo corpo feito de palavras externa a essencialidade da beleza luzente, muitas vezes contemplada num cone de sombras, como um fenômeno celeste, uma espécie de eclipse, de esplendor da lua de ébano, marca de silhueta, imagem que aparece na obra desse autor.

O amor na poesia é como um eclipse lunar que, ao contrário do solar, pode ser visto em qualquer lugar da terra. Esse fenômeno se dá em fase de lua cheia, quando esta penetra totalmente ou parcialmente num cone de sombras projetado pela terra, ou seja, a terra encobre a lua. Diante dos três corpos celestes, o sol, a terra e a lua, há a beleza de uma coloração avermelhada ou alaranjada, consequência da refração e da dispersão da luz solar na atmosfera da terra. A sombra projetada pela terra pode ser chamada de umbra ou penumbra. Na umbra, não há iluminação direta do sol. O eclipse pode ser total, quando parte da lua é obscurecida pela sombra da terra, ou parcial, em que toda a parte visível da lua é obscurecida pela umbra. Já na penumbra, apenas parte da iluminação é bloqueada, a variação do brilho da lua dificilmente é notada e ela fica suavemente escondida. Isso se aproxima do enfoque amoroso na poesia, na medida em que o poeta traz a Musa envolvida num cone de sombras e, como bem dizem os versos do poema "Descobrimento", de *Sintaxe Invisível*, "todas as coisas lindas e amoráveis/ são noturnas e crescem à flor de lagos/ subterrâneos".[222] Esses versos lembram Drummond, em seu poema "Memória", de *Claro Enigma*, no seguinte trecho: "mas as coisas findas,/ muito mais que lindas,/ essas ficarão",[223] aludindo ao amor que nunca se finda, mas que permanece, se cristaliza e enaltece os amantes.

Em *A arte de amar*, de Ovídio, no primeiro livro, o tema é a sedução. A mulher é a caça e o homem o caçador. Ela é concebida com intensa sensualidade. O segundo livro trata de como o amante deve conquistar a mulher amada ou pretendida. No terceiro livro, o poeta enfoca sobre a mulher e dirige-se a ela. Em sua arte amorosa e sedutora, ele não ensina o sentimento, mas a habilidade do amor, a arte de seduzir, de ser carinhoso, de saber preservar um amor ou de conquistar novos amores. O tema do amor é de sempre e para

[220] DUFRENNE, 1969, p. 91.
[221] Em livros mais recentes como: *Plural de Nuvens* (1984), *& cone de sombras* (1995), *Álibis* (2000), *Aprendizagem de um romântico inveterado* (2011) e o livro mais recente, *Brumas do silêncio* (2014), de Gilberto Mendonça Teles, amor e linguagem se imbricam, mulher e poesia se confundem numa bela expressividade poética.
[222] TELES, 2003, p. 621.
[223] ANDRADE, 1983, p. 251.

sempre. Roland Barthes, autor do século XX, destaca que o discurso amoroso é um lugar de afirmação, onde o amor é um sentimento associado ao carinho, emoção, ternura e ao desejo que leva às experiências eróticas e se constitui numa troca entre o dar e o receber, de maneira que

> não é apenas necessidade de carinho, mas também necessidade de ser carinhoso para com o outro: envolvemo-nos numa bondade mútua, maternalmente nos embalamos um ao outro, retornamos à raiz de toda relação, ali onde necessidade e desejo se encontram.[224]

O poema "Arte de amar" é de uma beleza fortemente erótica. Esse texto dialoga com a obra do poeta latino, além de deixar traços dos modelos de amor da cultura oriental, provençal e espanhola. O poeta atualiza esses arquétipos amorosos no seu poema com a imaginação do ato erótico como uma cerimônia subterrânea, pois ele sabe que "o amor é inato a todas as coisas e prolonga todas as coisas".[225] E por mencionar o amor, a presença de Eros passa por todo o poema e, transvestido na figura de Cupido, "amordaça/ denso e doce, soturno". O amor circula em cada verso e gesto das palavras no poema, é uma busca e necessidade que o amante está condenado a perseguir.

Diante disso, vale lembrar que na concepção de Aristófanes no *Banquete* de Platão, citado por Lúcia Castelo Branco, em *O que é erotismo* (2004), se destaca que "Eros não é aquilo que se busca, mas a própria busca a que fomos condenados pela terrível maldição de Zeus: a nostalgia de nossa integridade, de nossa completude original".[226] Foram selecionados alguns trechos do poema amoroso de Gilberto Mendonça Teles, que é uma verdadeira "arte de amar", isto é, os gestos do amor são voltados para os gestos da criação poética em si. O poema é tecido por fragmentos, e assim como o livro de Roland Barthes, apresenta "fragmentos de um discurso amoroso", ou de uma poesia amorosa.

Na primeira parte, há uma visão da substância com a qual é trabalhado o poema "Arte de amar", que envolve as possibilidades internas da linguagem como o ritmo, a sonoridade e a ambiguidade de sentidos. Esses aspectos demonstram a liberdade de criação do poeta. Os termos "arte e amor, artefato, artifício, artesiano, artista" têm uma função conjunta dentro do poema. Há uma combinação habilidosa, cuja astúcia do poeta se dá como teoria, isto é, o artifício. O poema feito com arte é o artefato que, no jogo de amar, é artesiano, expressão ligada ao lado erótico, pois lembra o ato sexual. Na palavra "artesiano" lê-se também "arte", a ação criadora na linguagem erótica. E aí o artista

[224] BARTHES, 2003, p. 43.
[225] FICINO, 1996, p. 58.
[226] CASTELLO BRANCO, 2004, p. 69.

desempenha o ofício como artífice, aquele que arma o poema e distribui nele os fragmentos do amor. Dessa maneira, "descobre-se a possibilidade de criar um poema por meio de um processo combinatório que opere com os elementos sonoros e rítmicos da língua como fórmulas mágicas".[227]

No jogo com as palavras "ar de amor", "arde amor", o eu lírico expressa-se em meio ao ar, ou seja, à atmosfera, ao clima e ao desejo de amor. E esse amor arde, queima, incendeia e, ao mesmo tempo em que se doa, também amordaça, diante da dificuldade de definição. No entanto, aspirar ao amor que arde é querer demonstrar a sua manifestação. Assim, o poeta arma com as palavras "ar de amor", "arde amor", e aspira ao amor, abrasa-se por ele. Ovídio vai dizer em seu livro que o poeta é aquele que, modelado pela própria arte, sabe amar com lealdade: "nosso grupo, mais do que tudo, sabe amar; nós fazemos ecoar ao longe o elogio da beleza que nos encantou".[228] Nesse enfoque, a literatura põe em cena a linguagem com sua expressividade e, mais ainda, põe em cena o amor, já que a poesia é também manifestação de amor. Seguem-se os versos da primeira parte:

ARTE DE AMAR

(fragmentos)

§ 1. Ar de amor (*ars amandi*)
com astúcias de ofídio.
Arde amor como um grande
Incêndio nos ouvidos.

Arte de amar no templo,
na cama surda e cega,
com artifício e exemplo
das coisas mais secretas.

Artefato cortês,
honra de amor, cuidado,
artesiano na vez
dos códigos cruzados.

Mas, Don Juan no fogo
das pernas no degrau,
o artista é, no seu jogo,
rei de espada ou de paus?[229]

Nota-se que, nesse primeiro parágrafo do poema, os versos rimam alternadamente. Eles têm rimas cruzadas, são separados em quatro partes e compostos também em quadras. Em cada uma dessas partes há um modelo ou uma concepção do amor ou sobre ele. Primeiro, há a alusão ao modelo greco-latino de amor, a começar pelo título, que dialoga

[227] FRIEDRICH, 1978, p. 50.
[228] OVÍDIO NASO, 43 a.C. − 17 d.C., 2010, p. 102.
[229] TELES, 2003, p. 515-516.

com o texto de Ovídio. Gilberto Mendonça Teles retoma em seu poema o jogo sônico com o trocadilho "ar de amor", "arde amor" e "com astúcias de ofídio". Assim como Ovídio, aspira ao amor, que ora se refere à criação artística, ora ao amor que se consome em chamas, o amor ardente. O uso do termo "ofídio" rimando com "ouvidos" evoca o poeta latino com sua "arte de amar" e também concebe o símbolo fálico no poema. O ofídio é um animal sem membros, cuja energia cinética da cabeça lhe permite engolir presas maiores do que seu próprio diâmetro, daí a astúcia que é preciso ter para conseguir seu intento. A seguir, os versos da primeira parte do poema:

> § 1. Ar de amor (*ars amandi*)
> com astúcias de ofídio.
> Arde amor como um grande
> Incêndio nos ouvidos.[230]

O poeta retoma a *ars amandi*, cujo texto explicita que é preciso ter arte para amar e, consequentemente, para armar um poema, posto que o estilo individual se constrói a partir de uma tradição, de leituras de autores anteriores, como destaca T.S. Eliot, em seu texto "Tradição e talento individual". Isso tem a ver com o processo de atualização do texto poético, retomado com mente criadora, pois "o fundamental consiste em insistir que o poeta deva desenvolver ou buscar a consciência do passado e que possa continuar a desenvolvê-la ao longo de toda a sua carreira".[231] O poeta latino aconselha, ensina como se fazer uma conquista amorosa, tem que se compreender que é a arte que deve conduzir o amor. Assim, "é a arte com que a vela e o remo são manejados que permite às naus navegarem rapidamente, a arte que permite às carruagens correrem ligeiras: a arte deve governar o Amor".[232] E isto Gilberto Mendonça Teles traz no seu poema: a sagacidade e maliciosidade no jogo sedutor do amor, que deve ser ardente, despertando a libido e fazendo reinar o erotismo da linguagem. Nesse ponto, o erotismo se concebe como experiência de vida, objeto da paixão e da contemplação poética, como se observa nos poemas, pois "sendo o amor o mais antigo e imortal dos temas, esse autor tem o compromisso, como poeta, de demonstrar à humanidade as belezas, os prazeres e as verdades que o mundo nos oferece".[233]

Prosseguindo, há o modelo oriental de amor ao mencionar o *Kama-sutra* no poema com os versos "cama surda e cega". O *Kama-sutra*, nome que provém da divindade

[230] TELES, 2003, p. 515.
[231] ELIOT, 1989, p. 42.
[232] OVÍDIO NASO, 43 a.C. − 17 d.C., 2010, p. 17.
[233] LIMA, 2005, p. 16.

masculina hindu, é um guia para se desenvolver o erotismo e a sensualidade. *Kama* simboliza o amor carnal e o desejo; *sutra* significa os ensinamentos que, em conjunto, compunham o sânscrito (antiga língua sagrada e literária da Índia). O *Kama-sutra* é então um manual indiano escrito no século IV por um sábio e nobre de nome Vatsyayana e era destinado aos homens da nobreza. O livro enfatiza a arte e os modos da prática sexual envolvendo os cinco sentidos (visão, audição, olfato, tato e paladar). Afrânio Coutinho, ao discorrer sobre o erotismo, afirma que esse é um assunto que merece a atenção e discussão compreendendo a sensualidade como arte. Para Coutinho, "a literatura de cunho erótico, sensual ou amoroso é tão velha e espalhada quanto a própria humanidade. A literatura universal é rica em manifestações de sensualismo, erotismo, pornografia".[234]

O que se pode perceber é que nesse poema há uma atualização da expressão *Kama-sutra* por "cama surda e cega" para mostrar que o jogo erótico-amoroso está em segredo, ninguém ouve e nem vê. Esse trecho trata da arte de desvendar as proezas amorosas e de desenvolver as orientações vigorosas do erotismo de corpo e alma. Isso lembra o poder erótico das carícias sensuais que levam à plena excitação e coroação do orgasmo "com artifício e exemplo/ das coisas mais secretas". Os amantes se encontram no melhor e no mais profundo amor, o do corpo sem fronteira, assim como quer o poeta: vida aberta sobre a cama, a comandar o ritmo de quem ama. Dessa forma é a arte do processo criativo; tem que se viver de corpo e alma o poema. As manifestações da criação na poesia são como as do gozo sexual. As palavras no poema erótico ganham posições excitantes:

> Arte de amar no templo,
> na cama surda e cega,
> com artifício e exemplo
> das coisas mais secretas.[235]

Mais uma vez o poeta demonstra os aconselhamentos de Ovídio ao discorrer sobre a arte amorosa, que tende a ser secreta e, por isso, exige que se tenha "artifício e exemplo", uma "arte de amar" no templo (a poesia é o templo amoroso). Sob as advertências ovidianas, tem-se que "é pequeno o mérito de guardar um segredo, mas, ao contrário, é um grave erro divulgar o que se deve calar. [...] o que se deve ter para nossos encontros amorosos é um quarto bem fechado".[236] O amor sempre tem algo de sagrado, de secreto e de eterno.

---

[234] COUTINHO, 1979, p. 17.
[235] TELES, 2003, p. 516.
[236] OVÍDIO NASO, 43 a.C. − 17 d.C., 2010, p. 74.

Na quadra que virá, há o modelo provençal ou medieval de amor. Aqui, o poeta alude ao amor cortês, que surgiu nas cortes em fins do século XI e propagava o ideal cavalheiresco. Trata-se do amor ao mesmo tempo ilícito e de cunho moral elevado. Um amor adúltero, por isso era preciso ocultar o nome da amada ou usar pseudônimo poético. Octavio Paz, em *A dupla chama*, aponta que "o amor cortês se aprende: é um saber dos sentidos iluminados pela luz da alma, uma atração sensual refinada pela cortesia".[237] Gilberto Mendonça Teles traz isso no seu poema mostrando que, para se amar é necessário ter arte, a arte de criar códigos para proteger o amor, que merece cuidado, pois ele é um poço, cuja água vem de um lençol subterrâneo, é "artesiano" (expressão que se liga à profundidade dos gestos amorosos e da criação do poema). Observe-se em seguida o discurso de Agáton, proferido em *Banquete*, de Platão, que aponta para a moderação do amor: "todos, com efeito, são concordes em que ser temperante é dominar os prazeres e as concupiscências; o amor é, além disto, o mais forte de todos os prazeres".[238] Agora, leiam-se os versos do "poeta-amante":

> Artefato cortês,
> honra de amor, cuidado,
> artesiano na vez
> dos códigos cruzados.[239]

Os amantes devem saber traçar códigos na arte amorosa, em especial se for envolvida de erotismo como artefato, se exigir proteção de seus encontros, sigilo dos nomes e lugares onde se amam. Ovídio ressalta que "nós contamos somente com discrição nossos sucessos, mesmo reais; nossos furtos amorosos ficam protegidos pelo mistério de um silêncio impenetrável".[240] Nesse sentido, todo o poema "Arte de amar" tem a influência de Ovídio, que se dilui nos versos amorosos de amor e arte.

Por último, o modelo espanhol de amor, o amor donjuanesco. Don Juan[241] representa o sedutor libertino, que buscava a conquista e o sexo, ou seja, não amava a mulher e sim o amor. De acordo com Maurice Blanchot, a Don Juan agrada os encontros amorosos, e ele

---

[237] PAZ, 1994, p. 36.
[238] PLATÃO, 2005, p. 129.
[239] TELES, 2003, p. 516.
[240] OVÍDIO NASO, 43 a.C. − 17 d.C., 2010, p. 75.
[241] Há várias versões lendárias que explicam a história de Don Juan. Uma delas é a de que ele seduziu, e matou uma moça de família nobre espanhola e, ainda, matou-lhe o pai. Um dia encontra no cemitério o fantasma do pai, que o convida para um jantar, o qual Don Juan aceita. Num aperto de mão, o pai arrasta o sedutor para o inferno. Outra versão apresentada na literatura mostra o desafio lançado a Don Juan de conquistar uma mulher de alma pura, que seria Dona Inês, noiva de Don Luís da Espanha. Conseguindo conquistá-la, ele encontra o verdadeiro amor. O final da história mostra a disputa entre as almas de Dona Inês e do pai dela pela alma de Don Juan. De um lado, o pai tenta levá-lo para o inferno, de outro, ela consegue trazê-lo para o céu.

não é apenas o fascinador que goza da paixão que o inspira, mas entra no jogo do desejo com ardor e anseio de ser feliz. Assim "Don Juan é aquele que vive no campo do fascínio que exerce e de que faz uso e de que goza, ao mesmo tempo preservando, pelo domínio e a incessante renovação, essa liberdade desejante que ele não quer deixar de ser".[242] Há um poema em *& cone de sombras* (1995), intitulado "Donjuanismo",[243] que mostra as peraltices de um Don Juan sedutor, que tenta nacionalizar-se e que, inclusive, é aconselhado a ler Ovídio e declamar o *Kama-sutra*. Nesse poema, o poeta apresenta o artista como um a(r)mador, aquele que seduz, mas que também ama. Don Juan não impõe limites nas suas conquistas amorosas; busca a saciedade na sensualidade, no desejo e no prazer. E não é à toa que as palavras "pernas" e "paus" aparecem no poema "Arte de amar" como elementos fálicos. A perna lembra ainda o membro fálico do saci, de *Saciologia goiana* (1982), assim como o gorro e o cachimbo, como símbolos fálicos e eróticos também. Vejam-se os versos do poema:

> Mas, Don Juan no fogo
> das pernas no degrau,
> o artista é, no seu jogo,
> rei de espada ou de paus?[244]

A expressão "rei de espada ou de paus?" lembra o jogo de cartas do baralho. O jogo do amor exige domínio das técnicas da sedução e, para manter o vigor, é preciso arte para lançar a carta certa no jogo amoroso, no qual o poeta é o sedutor, e a Musa, a mulher-palavra, finalmente é seduzida. Bem antes de Don Juan veio Ovídio, que apresenta o seguinte conselho sobre o jogo da conquista no seu livro *A arte de amar*: "cabe ao homem começar, ao homem dizer as palavras que suplicam, a ela acolher a prece de amor".[245]

A presença anafórica da palavra "amor" e as rimas internas, nas três quadras do segundo parágrafo do poema "Arte de amar", mostram o movimento do jogo amoroso que é ao mesmo tempo doce, intenso, silencioso, que se doa e se vê preso, e dança numa noite de luar "plenilúnio". O verso "mas só tu, amor, danças" é uma alusão a um conhecido verso de Camões: "Tu só, tu, puro amor, com força crua/ Que os corações humanos tanto obriga",[246] no episódio de Inês de Castro, de *Os Lusíadas* (1980). Os versos são do Canto III e mostram o ponto alto do lirismo camoniano, concedendo ênfase à força e à comoção do amor. Esse poema explicita a dor do amor, que é como "uma doença" e "dói tudo como

[242] BLANCHOT, 2007, p. 164.
[243] Cf. TELES, 2003, p. 213-216.
[244] TELES, 2003, p. 515-516.
[245] OVÍDIO NASO, 43 a.C. − 17 d.C., 2010, p. 45.
[246] CAMÕES, 1980, p. 142.

todo". Roland Barthes, em *Fragmentos de um discurso amoroso* (2003), diz que "assim é o ferimento de amor: um corte radical (nas "raízes" do ser) que não consegue se fechar e do qual o sujeito escorre, constituindo-se como sujeito nesse próprio escorrer".[247] Ao dizer que o amor dói como um dardo, o texto faz menção à seta de Cupido, que fere e causa dor, mas gera o sentimento de amor. Essa seta tem uma conotação fálica no poema, pois tem a função de provocar a atração sexual que, mais adiante, no oitavo parágrafo, revela seu poder afrodisíaco de aumentar o desejo sexual. Eis outros versos do poema:

§ 2. Amor dá e amordaça,
denso e doce, soturno.
Mas só tu, amor, danças
no abril do plenilúnio.

Amor dói como um doido,
como um dardo, uma doença,
dói tudo como todo
mal sem pé nem cabeça.

Amor doído, doendo,
doando e até doindo
pelas pontas dos dedos
como um dado perdido.[248]

Esse trecho do poema "Arte de amar" lembra bem o poema "Toada do amor", de Carlos Drummond de Andrade. O amor baila nos versos do poema; o recurso da repetição com os verbos "briga e perdoa" é marca estilística do poeta para enfatizar o ritmo desse sentimento, que passa por conflitos, mas que é imprescindível na vida, pois é a canção que a alegra:

TOADA DO AMOR

E o amor sempre nessa toada:
briga perdoa perdoa briga.
[...]
Mas, se não fosse ele, também
que graça que a vida tinha?[249]

É marcante a sonoridade do poema "Arte de amar", o tom musical de consoantes e vogais, bem como as rimas cruzadas ensejam a sensação de que as palavras pulsam no papel, o que conota a sensualidade mesma da linguagem poética. O poema põe em evidência as atitudes e adjetivações do amor como um sentimento que "amordaça", "dança", "dói", é como um "doido" ou uma "doença", um "mal sem pé nem cabeça". E ainda, vai "doendo, doindo", como que a dizer: o amor, que é tão doce, causa dor, como

[247] BARTHES, 2003, p. 302.
[248] TELES, 2003, p. 516.
[249] ANDRADE, 1983, p. 7.

uma doença que dilacera o coração. O poeta joga com as palavras e, nesse ponto, há um diálogo com "Um lance de dados", de Stéphane Mallarmé, de modo que amor e jogo são apresentados no corpo das palavras. Na última quadra dessa segunda parte há um jogo de palavras que erotizam a dor de amor. Há uma alusão ao prazer táctil da carícia dos dedos por todo lado, como um dado provocando os gemidos amorosos. Esse amor "doído, doendo, doando" ganha dimensão atraente pelo toque dos dedos, isto é, no momento de amar, o homem tem de tocar a mulher, amá-la, acarinhá-la. Isso faz lembrar-se de quando Ovídio diz que, "no leito, a mão esquerda não ficará parada. Os dedos encontrarão o que fazer do lado onde misteriosamente o Amor mergulha seus traços".[250]

O terceiro parágrafo dá continuidade ao anterior, quando o poeta diz que se abastece de coisas mais comuns, que é trivial e sóbrio e que tem fome. Nota-se que o texto sugere o apetite sexual, que se assemelha ao apetite do processo criativo. Por isso, há a imagem de excitar a língua. O jogo com as palavras "tripas e tropos" mostra o duplo sentido, um para o lado erótico e o outro para a linguagem, como se pode ver nos versos:

> § 3. Abro o espaço da fome e me abasteço
> das coisas mais comuns.
> Sou trivial e sóbrio, mas faminto.
> Amo o jogo das tripas e dos tropos
> e todo dia excito a competência
> da língua retorcida como um búzio
> nas vésperas da posse.[251]

Outro fragmento do poema, o sexto parágrafo, justifica bem seu título e a habilidade de uma "arte de amar"; a arte de saber amar e de expressar com esmero o amor. Nessa parte, o eu lírico do poema revela o desejo de escrever, subscrever e inscrever o nome da amada. Vê-se que nas três quadras há enfaticamente a presença anafórica de um querer, uma decisão constante e insistente em afirmar para a amada a dimensão extensiva do amor. Por isso, a palavra "mar" aparece com ênfase no poema nas expressões "amar-te" e "marciana"; essa última palavra contém os nomes "Márcia" e "Ana". O uso desses três verbos (escrever, inscrever e subscrever) está relacionado ao processo de compor um poema, porque "o artista é criador de imagens: poeta".[252]

Escrever é representar por sinal gráfico, registrar as palavras no papel. Subscrever é firmar, assinar o nome, ao passo que inscrever é algo mais forte, é gravar na pedra, no metal, de forma a deixar incluído o nome permanentemente. O poeta joga com isso no

[250] OVÍDIO NASO, 43 a.C. − 17 d.C., 2010, p. 78.
[251] TELES, 2003, p. 516.
[252] PAZ, 1982, p. 29.

poema deixando visível que há um eu que se dirige a um tu, que está circulando no texto poético de rimas cruzadas em versos decassílabos, onde a "arte de amar" está escrita, subscrita e inscrita; e o eu lírico se vê vencedor e forte no jogo do amor:

> § 6. Quero escrever teu nome sobre o mar
> e amar-te, marciana, com tal arte
> que o desejo maior de te encontrar
> ultrapasse a beleza de encontrar-te.
>
> Quero subscrever teu nome e ter-te
> no meu poema, na manhã, no ser
> que vem nascendo puro desse flerte
> só para vir à tona, e acontecer.
>
> Quero inscrever teu nome até no esporte
> e ver-te campeã (eu, vencedor),
> te imaginar elástica (eu, forte)
> falando inglês e declinando amor.[253]

As relações entre corpo e linguagem evidenciam o gozo da escrita, pois o ato de escrever, subscrever e inscrever requer a voz. A escrita evoca o corpo, onde o desejo se concentra graças ao poder da imagem, e os movimentos de escrever, subscrever e inscrever representam o gozo do corpo, que se confunde com o da escrita. Para Jacques Lacan, as significações tomam corpo naquilo em que se incorporam, e a letra é um corpo para o significante, permitindo que ele se apresente em sua materialidade sonora e gráfica. A letra é o "suporte material que o discurso toma emprestado da linguagem".[254] É como uma maneira de presentificar o ser amado e suprir a falta, tanto que a voz lírica explicita no poema "que o desejo maior de te encontrar/ ultrapasse a beleza de encontrar-te". Para Roland Barthes, "a ausência é a figura da privação; simultaneamente, desejo e necessidade. O desejo esfacela na necessidade: nisso consiste o fato obsedante do sentimento amoroso".[255]

No oitavo parágrafo do poema "Arte de amar" aparece o jogo erótico cerimonioso, cujos gestos são marcados por expressões significativas, que insinuam o erotismo como, por exemplo, a palavra "dardos", que possui um sentido fálico, já que lembra a seta de Cupido. A expressão "teba morena de mil olhos" pode se referir ao corpo da mulher ou mesmo às zonas erógenas (pescoço, nuca, lábios, língua, nádegas, coxas, mamilos, ou o próprio órgão sexual). Há que se lembrar que "Teba" é o nome de uma cidade grega, que foi capital do Egito por mais de 1.500 anos, sendo a cidade mais dominante e sofisticada

[253] TELES, 2003, p. 517.
[254] LACAN, 1998, p. 498.
[255] BARTHES, 2003, p. 39-40.

do antigo mundo. Outras expressões como "fôlego dos gatos guturais" (gemido rouco como se estivesse sem ar), "solo natural da minha flauta", sendo a "flauta" elemento fálico significando o próprio falo, e ainda, "relincho doido de cavalo" (gemidos de satisfação do amor na hora do gozo) também são de conotações eróticas. Observem-se os versos:

> § 8. E sete vezes sete (e mais a conta
> dos números do mito) arremeti
> meus dardos contra os muros
> dessa teba morena de mil olhos.
>
> E sete vezes sete (e mais o fôlego
> dos gatos guturais) recomecei
> o solo natural da minha flauta
> que a chuva modulava no alicerce,
> como a canção de amor que principia
> pelas curvas do ventre nos espelhos.
>
> O mais era essa fala que não falo,
> esse relincho doido de cavalo
> e taque e tique e toque, o dia inteiro,
> o coração aos pulos no banheiro.[256]

O número sete, que é um número místico por excelência, por ser o número da criação, indica a relação entre o divino e o humano, simboliza a união entre céu e terra, bem e mal e, além disso, está associado à palavra "seta", que possui um sentido de direção, segmento, mas também de penetração e de pertença; a "seta" associa-se ao falo. Emanuel de Moraes pondera que Gilberto Mendonça Teles sobreleva o erotismo na sua poesia e que "no começo da sua expressão poético-erótica está a exaltação do próprio falo".[257] O jogo de palavras como "fala/falo" e "taque/tique/toque" lembram os movimentos do ato erótico na hora da cópula, o comportamento amoroso ofegante, como se os amantes enfrentassem uma luta corporal. Isso se volta bem para o lado poético em si, no sentido de que o exercício criador também enfrenta movimentos que se assemelham ao do ato sexual. Daí a sugestão de uma possível taquicardia com o "taque e tique e toque, o dia inteiro./ O coração aos pulos no banheiro". Além disso, o "taque, tique, toque" se refere às batidas do relógio, está ligado a *Chronos*, ao tempo dos ritmos da relação amorosa, porque "o amor é intensidade e por isso é uma distensão do tempo: estira os minutos e os faz longos como séculos".[258] Todo o parágrafo do poema é envolvido pelo ritmo, e a sonoridade das palavras se direciona para as sensações do ato sexual em si; é também marca estética da criação poética.

---

[256] TELES, 2003, p. 518.
[257] MORAES, 2000, p. 57.
[258] PAZ, 1994, p. 191.

A repetição rítmica das rimas em "sete vezes sete" deixa a imagem dos corpos se amando em movimento, em plena excitação, fundindo-se um no outro. Essa imagem do erótico se corporifica no poema de maneira inocular, de união total, em que os amantes celebram juntos os doces gemidos do amor. Assim é a "arte de amar" de Gilberto Mendonça Teles. Ovídio também descreve a sensação dos amantes dizendo da reciprocidade do gozo:

> que a mulher sinta o prazer de Vênus se abater até o mais fundo de seu ser, e que o gozo seja igual para seu amante e para ela! Que as promessas de amor e os doces murmúrios não se interrompam nunca, e que palavras lascivas caibam entre suas contendas.[259]

O poema "Arte de amar" se encerra como se finda o momento prazeroso do sexo. Depois de amar vem o descanso dos corpos, e ao fundirem-se um no outro, os amantes compartilham da harmonia que os preenchem. Daí a repetição da palavra "calada" enfatizando isso. "O azul da borboleta" está para a beleza da poesia erótica amorosa, considerando ainda que a borboleta provém do processo de metamorfose, isto é, de uma mudança na forma e estrutura do corpo da lagarta. Os amantes são transformados após a cópula. "A mulher calada" indica o repouso da amada após o gozo, as expressões "fruta" e "baioneta" têm intenso tom erótico no poema, pois se referem aos órgãos sexuais feminino e masculino. Até a forma dos versos expressa o silêncio harmonioso do prazer após o amor:

> § 14. Na calada da noite
> o azul da borboleta
> a mulher calada
> a fruta calada
> e a baioneta
> calada.[260]

E assim se eleva a "arte de amar", de forma bela, envolvente, cuja entrega dos corpos é recíproca. O amor é celebrado como sacramento, porque sua expressividade é crescente. Os amantes se enleiam num mesmo ato de louvação erótica e "o gesto do abraço amoroso parece realizar, por um instante, para o sujeito, o sonho de união total com o ser amado".[261] Resta ao "poeta-amante" abraçar sua "poesia-amante", sua amada-poesia, e com ela prosseguir na festa conduzida pelo ritmo do amor, muitas vezes "alibidinoso".

---

[259] OVÍDIO NASO, 43 a.C. − 17 d.C., 2010, p. 113.
[260] TELES, 2003, p. 515-519.
[261] BARTHES, 2003, p. 7.

2.4 O ritmo do amor "alibidinoso"[262]

O poeta é como Eros, audaz e constante. Ele vai ao encontro da musa e nunca se deixa decifrar por inteiro. Mas ao contemplar toda sua beleza, fica fascinado, enamorado por ela. Eros, o deus do amor e do desejo, consegue doá-los a quem for atingido por ele; é o criador do amor. O poeta é esse verdadeiro criador, pois consegue compor o corpo do poema com o ritmo do amor "alibidinoso", isto é, o autor traz para dentro do poema a sensualidade artística das palavras e propõe um pretexto para as práticas libidinosas das aventuras amorosas. Com relação ao deus do amor, eis o que profere Agáton, em seu discurso no *Banquete*, de Platão:

> creio que podemos afirmar que Eros, efetivamente, é um verdadeiro criador, e criador grandioso, em tudo aquilo que tem relação com a atividade das musas, pois é absolutamente impossível a qualquer pessoa doar aquilo que não tem nem ensinar aquilo que não sabe.[263]

No livro *Álibis* (2000), há vários poemas eróticos e de expressão metalinguística. Ao destacar o tema do amor, o poeta trata também de poesia. O corpo da mulher-palavra é apresentado com uma aura de sensualidade artística; há um vínculo de atração criadora. Ao tocar esse corpo, desejá-lo e amá-lo, é como se o poeta fizesse mesmo amor com a palavra dentro do poema, como já foi apontado por outros estudiosos de sua poesia. Serão analisados dois poemas desse livro com enfoque no erotismo: "Álibis" e "Falação", que assim como os poemas da Trilogia em estudo, apresentam a Musa deitada no papel e eroticamente descrita, metrificada, desejada, acariciada e amada. O amor é motivo de exaltação e os que amam merecem os aplausos por fazê-lo. Marsilio Ficino, em *O livro do amor* (1996), destaca que "depois de louvar o próprio amor, Alcebíades julgou Sócrates semelhante ao amor e, por isso, um verdadeiro amante, para que, por este louvor, compreendêssemos que deverão ser do mesmo modo louvados todos os que amam".[264]

O poema "Álibis" é o primeiro do livro de mesmo nome e pode ser considerado como portal do livro. O título possui duas conotações significativas, as quais se direcionam para o lado do erotismo prazeroso. O poeta tem sua Musa, que é a poesia ou a palavra, estendida como anagrama no poema. Ele consegue jogar com a palavra "álibis"

---

[262] A expressão "alibidinoso" foi utilizada por Gilberto Mendonça Teles, intitulando a segunda parte do livro *Álibis* (2000). É uma junção da palavra "álibi" com o termo "libidinoso", com a conotação de uma justificativa para os encontros e práticas libidinosas dos enamorados.
[263] PLATÃO, 2005, p. 129-130.
[264] FICINO, 1996, p. 145.

pretendendo uma justificativa, uma desculpa aceitável para os encontros amorosos. Lida de trás para frente, "álibis" se torna "Sibila" aludindo à mitologia greco-romana, que se refere às mulheres que possuem poderes proféticos. A Sibila era profetiza consultada nos oráculos e possuía poderes de adivinhação. A poesia é sibila, tem a capacidade de encantar, seduzir, anunciar e guardar segredos nas franjas das palavras. Na capa do livro há a figura da Sibila de Delfos,[265] que carrega junto de si uma lira; por isso, ela está ligada ao intenso universo poético. Gilberto Mendonça Teles, ao escrever *Álibis*, institui a forma profética da mulher, que é a musa, a mulher-palavra, a poesia com aspecto de corpo feminino feito de palavras postas na página aberta do livro. A seguir, o poema "Álibis", que está todo em itálico e é composto por versos de oito sílabas (produzindo um tom prosaico), com exceção do verso final, que é um decassílabo:

ÁLIBIS

Quando desejo fortemente
uma mulher iniludível,
ouço primeiro alguns conselhos
do Opó-rapá-cupú-lopó.

Depois invento um assobio
sibilino
pio ou psiu:
logo uma virgem me acompanha
ao ponto extremo da linguagem.

Do contrário não haveria
outro lugar para os meus álibis,
nem a mulher irresistível
se deitaria assim num anagrama.[266]

O desejo é inevitável para o eu lírico do poema; a possibilidade de ver a mulher deitada no anagrama amoroso leva-o a pensar um álibi para contemplá-la e chegar a possuí-la, pois como diz Roland Barthes, "o discurso amoroso não é desprovido de cálculos".[267] Por isso, antes é necessário ouvir "*alguns conselhos/ do Opó-rapá-cupú-lopó*". Até mesmo inventar "*um assobio/ sibilino pio ou psiu*", uma forma de cantada irresistível que parece hipnose, a ponto de ter uma virgem que o acompanha "*ao ponto extremo da linguagem*". Vê-se que o poeta brinca com a língua do "P", cifra fonética, que diz respeito à brincadeira de criança e se refere à introdução da consoante "p" seguida de

[265] Delfos era uma cidade grega e reverenciada pelos gregos como o centro do universo. Local de atuação do Oráculo situado dentro do templo dedicado ao deus Apolo. A Sibila délfica é pintada em óleo sobre tela por Miguelângelo e se encontra no Museu do Vaticano, Capela Sistina, em Roma.
[266] TELES, 2003, p. 91.
[267] BARTHES, 2003, p. 131.

vogal, formando uma palavra ou frase. A palavra que está disfarçada no jogo com a língua do "p" é *oráculo*. Thomas Bulfinch conceitua o oráculo como "uma expressão usada para designar o lugar onde se supunha que as divindades consultadas davam respostas a respeito do futuro, assim como para designar a própria resposta dada".[268] O oráculo está escondido e é quem anuncia a sibila; por isso o poeta convoca-o, pois entende que ele é a resposta dada por um deus e designa tanto a divindade consultada quanto o intermediário que transmite a resposta, a palavra inspirada e infalível.

Com isso, o poeta joga com a linguagem, que é o oráculo iniludível, e isso lembra o futuro, talvez o futuro da poesia, a sibila que se deita no papel e chega ao ponto máximo da linguagem. Isso sugere também o ludismo da linguagem poética como, por exemplo, o jogo de palavras (*um assobio/ sibilino/ pio ou psiu*) provocando um zumbido, que depois chegará a ser "alibidinoso". De acordo com Hugo Friedrich, a linguagem no processo poético está aberta a possibilidades de combinação de elementos sonoros e rítmicos, de forma que "os sons se unem formando palavras e estas se agrupam finalmente formando motivos com os quais, em último termo, elabora-se um contexto com sentido completo".[269] Tendo seu álibi bem estruturado e com um toque especial de sedução sibilar, pelo som agudo e prolongado de um "*pio ou psiu*", fica mais fácil para o poeta conquistar a musa. Em seguida, trazê-la para dentro do poema, estendê-la na página com seu corpo virginal, depois tocá-la sentindo todas as sensações do amor, porque "o amor é uma maneira de ser do homem, absorvente, que precisa dele por inteiro".[270] Tudo isso se transmite eroticamente na linguagem poética, que alcança uma dimensão metalinguística ao discorrer sobre o amor e sobre a poesia. Isso é chegar "*ao ponto mais extremo da linguagem*", como afirma o poeta em seus versos.

Outro poema desse livro que também apresenta aspectos eróticos é "Falação", que possui a forma fixa do soneto, demonstrando o gosto especial do poeta por conservar algumas vezes a forma clássica do poema. O soneto é composto em versos decassílabos, com rimas intercaladas nos dois quartetos e emparelhadas nos dois tercetos. Ao lê-lo, nota-se o movimento visual, táctil e gustativo do erotismo nas palavras erógenas, que ganham vida no poema. O tom musical do soneto é marcado pelas rimas, pela repetição de vogais e consoantes, de expressões que se voltam mesmo para o lado melodioso e harmônico dos versos como, por exemplo, "toca e dedilha" (termos próprios da música). O

[268] BULFINCH, 2001, p. 348.
[269] FRIEDRICH, 1978, p. 51.
[270] SARAIVA, s/d, p. 149.

desejo acompanha os sentidos e a beleza do corpo consiste na combinação deles, o amor passa a usufruir de tudo o que é belo. Isso se aproxima do que discute Marsilio Ficino ao apontar que "o amor é realmente o desejo de usufruir da beleza, o amor se contenta sempre com a mente, com os olhos e com os ouvidos".[271] A sonoridade é marcante no poema pelo uso da aliteração com o som do "s", indicando o ritmo sibilino, sibilante, escorregadio, sinuoso, expressões de conotação erótica dos versos. A seguir, "Falação":

FALAÇÃO

Eu sei do mel secreto da cedilha,
dos lábios, da vogal, daquele gomo
de lima ou de limão, que chupo e como
sem deixar de lamber toda a vasilha.

Como quem toca, como quem dedilha
(e como até quem se fizer de gnomo),
vou pincelando o meu mercúrio-cromo
nas sombras veludosas da virilha.

Passo por dentro e por fora, no começo
e no fim, pelo meio e pelo avesso,
passo na frente e atrás, na convicção

de que a poesia e amor são meu repouso:
nenhum desejo há de ficar sem gozo,
nenhuma língua há de falar em vão.[272]

O título do poema, "Falação", conota duplo sentido. Primeiro, a ação da fala, o exprimir-se, ter o dom da palavra. Depois, lembra também a ação do falo, entendido como símbolo da fecundidade (o pênis/masculino e o clitóris/feminino). E daí poder inferir que o uso do termo "falação" volta-se para outro: "felação", numa concepção plenamente erótica. Com criatividade, o poeta dissimula esse termo, jogando com as palavras "falar e felar". Lúcia Castelo Branco, em seu livro *O que é erotismo* (2004), explicita que

> na ênfase aos genitais o que sobressai é fundamentalmente o genital masculino, com sua potência inesgotável. A fonte de todo o prazer reside, sobretudo no falo, cuja eficiência é medida através de um sistema quantitativo: o que vale é o comprimento do falo, o número de ereções e de ejaculações sucessivas.[273]

A "felação" é uma preliminar que promove a excitação sexual. O dicionário[274] explica que é a ação de excitar o pênis com a boca, em que a língua é o principal meio de oferecer o gozo. Para mencionar a prática do ato sexual com o uso da boca (oral) e ao mesmo tempo disfarçar a "felação", o poeta deu ao poema o título de "Falação",

[271] FICINO, 1996, p. 40.
[272] TELES, 2003, p. 134-135.
[273] CASTELLO BRANCO, 2004, p. 28.
[274] Cf. HOUAISS, 2001, p. 1323.

descrevendo o coito bucal por sucção e lambidas cariciosas, tendo a mulher-palavra como amada. A "felação" nesse poema é para a musa. É claro que tudo isso se volta para o lado poético também. Falar ou felar são atitudes do ato criador em movimento de ida e volta com o trabalho da língua para atingir o orgasmo (do erótico e da criação poética).

Em "Falação", o poeta combina uma série de texturas ao descrever com a sensualidade da linguagem as zonas erógenas femininas, que envolvem as ações de olhar, tocar, cheirar e provar, gestos que encarnam o desejo e despertam a criatividade. Tudo isso irá permiti-lo explorar as potencialidades imagéticas, semânticas e fonéticas das palavras. O poema traz elementos como: sorver o "mel secreto da cedilha" (lembra a vagina e seu interior), "lábios", "vogal", "gomo de lima ou de limão" (que tem a forma do clitóris), "lamber toda a vasilha" e "sombras veludosas da virilha" (pêlos púbicos e seus arredores), "mercúrio-cromo" (lembra o esperma), uma bela e prazerosa forma de tocar o corpo da palavra, corpo feminino, com o qual cultiva a relação amorosa.

Dessa maneira, o jogo erótico se movimenta em ritmo, sensibilidade, arte e, sobretudo, o amor no que se faz e como se faz. O gozo do corpo é o gozo poético. O privilégio das sensações amorosas proporciona o encontro do poeta com a palavra, encontro que será sempre desejado. A estrofe final do soneto manifesta isso de forma muito bela: "de que a poesia e amor são meu repouso:/ nenhum desejo há de ficar sem gozo,/ nenhuma língua há de falar em vão".[275] Metapoeticamente, o processo de criação do poema passa pela dinamicidade da ação erótica e põe em evidência as sensações de uma relação sexual propriamente dita. A visualização da cena do erotismo é guiada pelos gestos das palavras no corpo do poema, de modo que "a imagem não é meio; sustentada em si mesma ela é seu sentido".[276] Daí a função dos dedos mágicos do poeta ao metrificar, ao trabalhar o poema "como quem toca, como quem dedilha", como quem vai "pincelando o mercúrio-cromo". Assim se dá a relação entre Musa e escrita poética, um contato de erotismo feito em linguagem.

Não dá para estudar poesia sem deixar de articular com toda a obra do autor. E a poética de Gilberto Mendonça Teles é circundante. Logo, o leitor que se envereda por caminhos pontilhados por sua escrita atraente passa a ter necessidade de estar cada vez mais perto de sua obra e de cada novo livro publicado. Diante disso, tomar-se-ão também neste enfoque do erotismo e linguagem os poemas "Erótica – I" e "Erótica – II", do livro *& cone de sombras* (1995), em que o poeta trata do ato criador da poesia com o toque do

[275] TELES, 2003, p. 134-135.
[276] PAZ, 1982, p. 134.

campo erótico e sensual. Os dois poemas estão inseridos na segunda parte do livro, intitulada "A Casa", que significa o lugar do amor. É um erotismo para dentro da casa, onde a intimidade se aflora com a ênfase dos sentidos. Nessa parte, há um poema longo, intitulado "A casa". No fundo, aparece uma mulher nesse espaço, que pode ser a própria poesia, cuja essência revela o homem preparado para o amor dentro dele.

O título *& cone de sombras* indica um ícone ou um cone de sombras, que envolve os dois movimentos, o da luz e o da sombra. O amor é um ícone, do grego εικών; (*eikon*), que significa imagem. Portanto, o poeta projeta a imagem do amor como a de um eclipse lunar; a imagem do amor é como a de uma Lua de Ébano. Por outro lado, há a figura do cone, que é um sólido geométrico afunilado de base circular. O cone de sombra é a sombra na forma do cone. O *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (2001) traz a seguinte definição do cone de penumbra e do cone de sombras:

> **C. de penumbra** ASTR região de sombra não muito densa, que um corpo celeste opaco projeta atrás de si quando é iluminado por um astro luminoso; é maior que o *cone de sombra* e envolve a este completamente. [...] **c. de sombra** ASTR sombra negra coniforme que um corpo celeste não luminoso, iluminado por um astro luminoso, projeta atrás de si (p. ex., pela Terra durante os eclipses lunares ou pela Lua durante os eclipses solares).[277]

O poema "Erótica – I" apresenta uma forma vocabular voltada para a corporeidade dos versos, que sugerem o encontro da palavra com o poeta. O termo "erótica", no título, é o mesmo que dizer "poesia erótica", "mulher erótica" ou "palavra erótica". Erotismo e linguagem são matérias do desejo e, de um modo metapóetico, se enleiam num deleite sensual. Todo o poema é composto por versos heptassílabos ou redondilha maior, o que apresenta o tom de prosa. O jogo com as palavras se direciona de uma linguagem revestida de pele e de ternura dos gestos amorosos para uma dimensão maior, a atitude criadora do poeta. Veja-se o exemplo:

[277] HOUAISS, 2001, p. 793.

ERÓTICA – I

Cada dia eu me convenço
mais de que é preciso achar
alguma fórmula, um jeito,
talvez um pouco de açúcar,

para dizer certas coisas,
certas palavras tabus
que o povo vai cortejando
numa paixão dos diabos.

Penar talvez penes
na incontinência de um órgão
cujo som penetra a fruta como
um verme em fruição.

Se acabo de pôr a seta
no alvo que surge aqui,
é que certo me inspira
alguma concha escarlate,

uma secção, seus arcanos,
seus privilégios de anel,
alguma forma concreta
embora ambígua e volúvel.

Talvez um dia resolva
me armar de faca e revólver,
dar uns tiros para cima,
desfolhar um bem-me-quer,
mandar buscar uma moça,
gabar-lhe as ancas morenas,
tirar-lhe a fome e o regímen,
dar-lhe contudo e aliás.

E depois de muitas festas,
de algumas drogas e álcool,
abrir o vão da janela,
mostrar a colcha e o lençol.[278]

O início do poema, mais especificamente na primeira e segunda estrofes, explicita o processo criativo. O poeta expõe nos versos a necessidade de adocicar as palavras, saber escolher uma fórmula de colocá-las no poema, por isso diz que é preciso achar "talvez um pouco de açúcar", isto é, não dizer as palavras todas, ou dizê-las, mas de maneira rebuçada. Daí ele pensar em açucará-las, trazê-las em seu "cone de sombras", e como afirmam os versos: "para dizer certas coisas,/ certas palavras tabus". Açucarar as palavras significa apresentá-las no poema utilizando os recursos estéticos e expressivos da poesia, como o ritmo, os sons, as imagens, o cuidado com a métrica. Mas isso não quer dizer que a poesia "açucarada" seja uma poesia "melosa", talvez se possa dizer, melodiosa, no sentido da musicalidade. Há algumas rimas diretamente interligadas no poema: "tabus e diabos", "órgão e fruição", "anel e volúvel". As palavras (palavras tabus) são trabalhadas no texto

[278] TELES, 2003, p. 210-211.

poético de modo que elas corporificam os órgãos sexuais (boceta, pênis, concha, etc.) ou direcionam para significados que se relacionam ao ato sexual em si.

Na terceira estrofe, a presença fálica aparece metaforicamente. Há uma espécie do ato de fecundar a palavra no poema com o uso do termo "penes", que é o pênis em si. Isso é semelhante à ideia de Alfredo Bosi ao dizer que, "no discurso, a imagem está para a matéria significada assim como o andamento está para a energia significante".[279] O poeta começa a expor sobre o erótico e passa para a música; o "órgão" se refere ao órgão sexual masculino e à música. Pode-se dizer que o gesto de introduzir o pênis é ao mesmo tempo o de iniciar uma canção, quem sabe, a música da poesia. O autor brinca com o verbo "penar", indicando o processo dorido, às vezes árduo, de luta com a palavra na composição do poema:

> Penar talvez penes
> na incontinência de um órgão
> cujo som penetra a fruta como
> um verme em fruição.[280]

Há no poema a personificação da palavra como fonte de criação, os versos propagam a ideia tanto do ato erótico quanto do ato poético. Isso se realiza com uma escolha vocabular no arranjo das palavras dentro do poema. De maneira criativa, as palavras são colocadas no ícone ou no cone de sombras em que expressões significativas são usadas, tais como: "concha escarlate" (a vagina e seu interior), "privilégios de anel" (meandros internos da genitália feminina), "desfolhar um bem-me-quer", "tirar-lhe a fome e o regímen" (tirar a virgindade, romper o hímem e proporcionar a saciedade). E no verso que diz "acabo de pôr a seta", o poeta alude ao órgão sexual masculino em ato de penetração, além de brincar com a palavra tabu "boceta", referindo-se ao órgão sexual feminino (acabo de pôr a seta). Ao expor palavras proibidas, que aguçam o desejo erótico, o poeta introduz a transgressão, deixa vir à tona coisas interditas, mas que vão ser motivo de fascínio na criação do poema. As palavras se libertam e exploram divinamente as dimensões profundas do orgasmo da língua e da linguagem. Na concepção apresentada por Georges Bataille, tem-se que

> o mundo *profano* é o dos interditos. O mundo *sagrado* abre-se a transgressões limitadas. É o mundo da festa, dos soberanos e dos deuses. [...] O interdito e a transgressão respondem a esses dois movimentos contraditórios: o interdito intimida, mas a fascinação introduz a transgressão.

[279] BOSI, 2000, p. 107.
[280] TELES, 2003, p. 210.

> O interdito e o tabu não se opõem ao divino senão num sentido, mas o divino é o aspecto fascinante do interdito; é o interdito transfigurado.[281]

O erotismo vem com os mitos. Na quarta parte do poema aparece eroticamente a seta de Cupido; a "concha escarlate" lembra bem a concha que está na pintura de Vênus, a deusa do amor e da beleza, cujo mito do nascimento é de que surgiu de dentro de uma concha. Os pintores da renascença descrevem Vênus tapando a região pubiana. Isso mostra o ato da masturbação, ato do amor. A Vênus pintada pelo italiano Sandro Botticelli, por exemplo, tem uma concha para mostrar que está no ato do amor. Daí o poeta dizer em seus versos: "é que por certo me inspira/ alguma concha escarlate". A cor escarlate é significativa no poema, designa a cor do coração, o vermelho do amor ardente, amor em chamas, e, ainda, os orifícios do órgão genital da mulher ou mesmo a menstruação. O ato amoroso inspira a poesia, é motivo atrativo de criação, e "o discurso amoroso, ordinariamente, é um manto liso que adere à imagem, uma luva extremamente macia que envolve o ser amado".[282]

Além da imagem da bela deusa, aparece a seta de Cupido (latino), menino alado que carregava um arco com flechas; era filho de Vênus e conhecido como Amor, equivalente ao deus grego Eros. No poema, isso é notável nos seguintes versos: "se acabo de pôr a seta/ no alvo que surge aqui". Cupido, ao atirar uma flecha, causava um ferimento com a seta e provocava o amor e a paixão na vítima. O poeta traz esses elementos da mitologia de forma nova. Agora, a seta de Cupido é descrita como o próprio órgão genital masculino, e a concha de Vênus representa mesmo a "gruta" da mulher. Ao acertar o alvo, ou penetrar a concha com a seta, pode-se perceber a alusão à tradição Siciliana de mostrar o lençol depois da consumação do casamento. A poesia já foi penetrada, encontra-se aberta às possibilidades da linguagem erótica numa dimensão de totalidade. Isso corrobora a seguinte ideia: "seja como aquele que busca, seja como o que é buscado, o movimento de Eros (ou em torno dele) deriva de uma falta, de uma carência, e se constrói em direção ao resgate de uma situação anterior de plenitude e de totalidade".[283]

Vê-se que tudo se conjuga com o lado poético quando a matéria erótica é expressão do desejo e do próprio processo de criação do poema, uma vez que nas franjas do erotismo há um amor primeiro pela poesia. O jogo erótico continua no poema "Erótica – II", em que o poeta concede corpo à poesia e age conforme os impulsos da liberdade criadora ao despir a mulher-palavra. Ele descreve a beleza visual da Musa misturando erotismo e sinestesia

[281] BATAILLE, 1987, p. 63-64.
[282] BARTHES, 2003, p. 23.
[283] CASTELLO BRANCO, 2004, p. 69.

com uma atitude libidinosa do fazer poético. Composto em três partes, o poema é uma mulher descrita em corpo e alma, de forma extremamente erótica, que chega a beirar ao pornográfico, como em "Erótica – I". A palavra assume forma corpórea metonimicamente feminina. Na medida em que o poeta vai entrando na linguagem é como se percorresse um corpo de palavras, onde o erótico é um poço com várias profundidades; há um desejo incessante pelo corpo da mulher-palavra.

Na primeira parte de "Erótica – II", vê-se a poetização da sensualidade corporal da mulher-palavra, que é a Musa do desejo erótico. Ela tem seu corpo descrito visivelmente dentro do poema e eroticamente apresentado em suas formas e medidas, sensações e desejos. O poema provoca no leitor a sensação de algo claramente visual pelo uso vocabular de teor corpóreo, sensual e desejante como, por exemplo, "murmúrios líricos" (os gemidos do amor), "botão de amêndoa" (o sexo feminino), "sinais datílicos", "fórmulas dos ais e êxtases". Sua estrutura é composta por versos de cinco sílabas, o que lembra os cinco sentidos na fusão do ato erótico. Há uma espécie de *strip-tease* da palavra no texto poético. A seguir, a primeira parte:

ERÓTICA – II

§ 1. Quero pôr no gráfico
um poema erótico
e medir as curvas
de seu corpo e alma.
Pesquisar seu número
de murmúrios líricos,
ver a sensual-
idade das palavras:
seja sob máscaras
ou desnudas, límpidas;
seja de grinalda
no calor da orgia.

Ler as estatísticas
de umas pernas jâmbicas,
seu nível de usura,
seu botão de amêndoa.
Projetar seus índices
de sinais datílicos,
registrar as linhas
dos quadris e ancas,
definir as fórmulas
dos ais e dos êxtases,
suas mais ocultas
vibrações de amor.
E vê-las sem lógica
nas zonas erógenas,
trocaicas e livres
na ponta da língua.[284]

[284] TELES, 2003, p. 211-212.

O poema é todo construído com uma linguagem de gestos, fascínio, carícias, tudo voltado para o jogo erótico / pornográfico, como sugere a expressão "pôr no gráfico" no início do poema. Vale lembrar, de passagem, que o poeta foi por quatorze anos funcionário do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), onde aprendeu a trabalhar com gráficos e estatísticas, palavra que aparece na primeira parte do poema ("ler as estatísticas/ de umas pernas jâmbicas"). Isso conota o sentido duplo: primeiro se volta para a feitura do poema, o gráfico enquanto diagrama, esquema visual por linhas, figuras, letras; é como traçar a forma do poema. Com os versos: "e medir as curvas/ de seu corpo e alma", o poeta alude à forma e sentido do poema. Depois, o desejo de tornar pornográfico o poema erótico, provocando e descrevendo o desejo sexual. Há uma cesura dentro do poema, fazendo com que apareça a sensualidade da palavra e a sua "sensual/idade". O tempo decorrido devotado aos prazeres excita os sentidos e desperta o desejo de desnudar a palavra virgem, mas que está no calor da orgia. Por isso, os versos expressam "seja de grinalda no calor da orgia".

Lúcia Castelo Branco acentua o caráter "nobre" e "grandioso" do erotismo por saber esconder e vestir a sexualidade, e diz ser a pornografia "grandiosa" por revelar, exibir o sexo "nu". Em "Erótica – II", Gilberto Mendonça Teles põe em evidência o desejo de tornar pornográfico o poema erótico, isto é, revelar as palavras tabus, desnudar o corpo da palavra e mostrar a sensualidade com todo seu esplendor. O poeta faz isso sem agredir a escrita. Às vezes despe a mulher-palavra, outras vezes a coloca sob máscaras, e tenta beirar o pornográfico. Assim, "o que confere o grau de nobreza ao erotismo é, para os defensores dessa distinção, o fato de ele não se vincular diretamente à sexualidade, enquanto a pornografia exibiria e exploraria incansavelmente esse aspecto".[285]

Posto o poema erótico no gráfico, o poeta revela a intenção de ler, projetar, registrar, definir as fórmulas, aspecto mesmo do processo de criação e que favorece o erotismo da linguagem. A descrição das "pernas jâmbicas" faz lembrar o metro grego jâmbico, em que aparece uma sílaba tônica com uma átona; também recorda que a palavra "perna" em francês é "jambe". Os sinais datílicos, mais uma vez, se referem ao toque erótico do amor e à prática da métrica no poema.

Ao mencionar os "quadris, ancas, os ais e os êxtases", o poeta lembra as descrições do *Kama-sutra*, guia para desenvolver o comportamento do erotismo e da sensualidade. Isso possibilita re/acender a chama da paixão e propor "suas mais ocultas/ vibrações de

[285] CASTELLO BRANCO, 2004, p. 19.

amor", até chegar às "zonas erógenas", fazendo da língua instrumento do amor. A "língua" aí pode ser a língua do poema ou a língua verdadeira para firmar o erótico, como finaliza a primeira parte. Os gestos libidinosos se manifestam sinestesicamente nas franjas das palavras. O poeta e sua musa usufruem dos impulsos prazerosos do amor. Nesse sentido, "não existe interdito que não possa ser transgredido. Frequentemente a transgressão é admitida, frequentemente mesmo ela é prescrita".[286]

Na segunda parte de "Erótica – II", há um jogo de sedução do poeta com a mulher-palavra, com quem deseja ficar sozinho para desfrutar das belezas do amor. Dissimuladamente, o poeta conquista a palavra virgem (casta, pura, intocada, inocente), pois não a quer permanentemente assim; deseja possuí-la, tocá-la e com ela compor "o corpo-livro". À Musa, à mulher-palavra é reservado o que há de melhor para que ela esteja em companhia do seu "amante", que a deseja obsessivamente, a ponto de dar-lhe a vida para contemplá-la por três dias ou uma noite, estar ilhado com ela, viver a poesia do seu corpo e intimamente conhecer seus segredos, já que também "o amor é desejo de se usufruir da beleza".[287] Nesse ponto, a beleza não é somente corpórea, ela é compreendida como algo que provoca a felicidade interior, que não é instantânea, mas perene. Octavio Paz ressalta que, para o amante, o corpo desejado é alma, de modo que "o amante ama o corpo como se fosse alma e a alma como se fosse corpo. [...] E amamos com o corpo e a alma, em corpo e alma".[288]

Nesse jogo sedutor, o poeta joga também com a palavra, tenta buscar a "melhor-palavra" para expressar o anseio de experimentar o toque sensual do ato amoroso. Exemplo disso está nos versos: "no íntimo escritório/ da melhor-palavra/ da mulher-palavra", em que o termo "escritório" sugere o clitóris, região erógena altamente sensível que, acariciada, pode provocar o orgasmo. Tudo isso aparece nas imagens desse "corpo-livro", como mostram os versos da segunda parte do poema:

[286] BATAILLE, 1987, p. 59.
[287] FICINO, 1996, p. 57.
[288] PAZ, 1994, p. 116-117.

§ 2. Não estou querendo
a palavra virgem,
tímida e pudica,
a que sempre pica
a forma da mão.
Mas darei a vida,
o que mais estimo
– darei ilhas, istmo
o melhor do ritmo
que eu souber compor,
para estar três dias
(uma noite ao menos)
ilhado no hotel,
vivendo a poesia
desse corpo-livro
no íntimo escritório
da melhor palavra
da mulher-palavra.[289]

Já na terceira parte do poema, o poder erótico é muito intenso. O poeta, que antes dizia não querer a palavra virginal, declara agora seu desejo por ela em seu estado de musa no cio da língua e da linguagem, capaz de provocar prazer e êxtase. As imagens de plena excitação e o prelúdio erótico chegam a ser comparadas com o ato sexual do boi ou de um touro. A expressão "marruá" babando e berrando mostra o ritmo do gozo libidinoso. Um ritmo sonoro ressoa o nome da musa, a mulher-palavra ("Mu-ú"...) seguido da reticência para indicar a continuidade do nome "mulher" e fazer ecoar as vibrações das sensações do amor. Fica nítida a imagem do marruá gemendo e percorrendo a "gruta", a parte erógena com a língua, umedecendo-a e excitando-a, fazendo com que ele (o marruá / o amado) seja aceito no ato erótico-amoroso. As imagens do poema descrevem mesmo a felação do boi.

Há um erotismo arraigado de impulso, atração e excitação, mas que, apesar de ser descrito com as semelhanças do ato erótico do marruá, impregna-se do desejo de satisfação que leva ao êxtase, que fecunda o profundo do ser dos amantes. O poema mostra o lado erótico comparado à sexualidade animal no sentido do forte impulso ao desejo, mas, ao mesmo tempo, é um desejo que envolve a satisfação do corpo e do espírito, porque o homem é um ser de sentimentos. O gesto de doar preciosos bens como ilhas, istmo e a própria vida demonstram isso. De acordo com Georges Bataille, "o erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente no ponto em que ele põe a vida interior em questão. *O erotismo é na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão*".[290] As imagens expressivas dos versos mostram o comportamento desse "animal" sedento e

[289] TELES, 2003, p. 212.
[290] BATAILLE, 1987, p. 27.

faminto pelos pastos com a musa: “e lamber por dentro/ a vogal e o dígrafo/ com seus pêlos úmidos,/ ruminando a flor/ de uma consoante/ que vibra na ponta/ da língua”. Observe-se a terceira parte do poema na sua íntegra:

§ 3. Quero a que me faça
andar pelos pastos
como um marruá
nos ermos goianos,
bebendo o silêncio
e babando o gozo
de berrar bem alto
seu nome:
“Mu-ú”...
E lamber por dentro
a vogal e o dígrafo
com seus pêlos úmidos,
ruminando a flor
de uma consoante
que vibra na ponta
da língua e se abre
para pôr no gráfico
apenas a imagem
de um poema erótico.[291]

Vê-se que o poema “Erótica – II” é bastante libidinoso. Tudo é duplo, pois aponta para o real da língua e o real da ficção, uma forma de trabalhar o erotismo e a linguagem simultaneamente pelo uso de expressões como: “botão de amêndoa”, “pernas jâmbicas”, “íntimo escritório”, “a vogal e o dígrafo”, “a flor de uma consoante”, expressões que estão diretamente relacionadas aos órgãos sexuais, partes do corpo ou ao ato sexual em si. Os elementos “vogal, dígrafo, consoante” são necessários na representação gráfica e sonora das palavras na composição do poema. Com a sensualidade da palavra e o erotismo da linguagem é composta a imagem dos versos erógenos, que o poeta deseja “pôr no gráfico”, como inicia e finaliza no poema erótico. Há um jogo de interdição e transgressão em “Erótica – I” e “Erótica – II”. Como foi dito antes, o poeta comete uma infração com aquilo que está para o proibido ou parece estar. Por isso ele diz em “Erótica – II” da seguinte forma: “não estou querendo/ a palavra virgem/, tímida e pudica” e “quero a que me faça/ andar pelos pastos/ como um marruá/ nos ermos goianos”.[292]

A palavra é uma entidade corpórea; o poeta a apresenta como corpo feminino, ela é a sua mulher-palavra, e ele faz dela sua matéria de criação poética. Os poemas “Álibis” e “Falação”, do livro *Álibis* (2000), bem como “Erótica – I” e “Erótica – II”, de *& Cone de*

[291] TELES, 2003, p. 212-213.
[292] TELES, 2003, p. 212.

sombras (1995) foram apresentados como exemplo do ritmo do amor "alibidinoso" na poesia de Gilberto Mendonça Teles. Em cada um desses poemas, a mulher-palavra ou a poesia-mulher é descrita com as marcas do erotismo, que é fonte de inspiração e mostra a experiência da atitude criadora do autor.

Os amantes, o poeta e sua palavra-musa, se embebem do vinho do amor, dançam a música do desejo "alibidinoso" e gozam os prazeres sensuais da poesia gemente e criadora. Assim se mostra a lírica erótico-amorosa, porque "um você lírico só é possível quando amada e poeta formam um coração e uma alma".[293]

2.5 Pletora criativa

Gilberto Mendonça Teles é um poeta de escrita diligente, que busca a cada nova descoberta apreender as faces da poesia e amadurecer os pontos mais altos da linguagem. Neste momento da pesquisa, serão analisados alguns poemas nos quais as palavras são os dados que identificam a escrita do autor como uma pletora criativa, isto é, com a vitalidade e anseio pela plenitude do processo criativo. O termo "pletora" é da medicina e possui vários sentidos, dentre eles, a elevação de sangue no organismo, provocando a dilatação dos vasos sanguíneos. Mas aqui, nesta pesquisa que envolve erotismo e linguagem, o termo é atribuído à exuberância e à plenitude do ato erótico, que está também para o ato criador do poeta. Diante disso, o erotismo é tido como experiência relacionada à vida, objeto da paixão e da contemplação poética, como Georges Bataille destaca em Michel Leiris, escritor, etnólogo e crítico de arte francês. A literatura enquanto arte faculta razão de ser ao erótico; ao explorar o terreno amoroso, torna-o fecundo. Assim,

> a literatura, a arte, começam por achar no amor motivos materiais, prosaicos, elevando-os a planos estéticos e rituais. Nem de outro modo poderemos entender os símbolos da fecundidade entre os homens primitivos. A arte converte o amor, falo, matriz, seio túmido – penso em Creta – em motivo de adoração.[294]

Com esse olhar de grandeza e exaltação do erotismo, o amor é movido pelo desejo de vida, permanência e continuidade. O poeta vai desvendá-lo ou encobri-lo de acordo com o modo como deseja compor sua pletora criativa. Foram selecionados dois poemas de *A raiz da fala* (1972) e fragmentos de "O nome e sua tinta", de *Arte de armar* (1977), para ilustrar esta subparte temática do erótico na Trilogia em estudo. *A raiz da fala* é o livro da Trilogia

[293] STAIGER, 1997, p. 49.
[294] SARAIVA, s/d, p. 153.

que menos tem poemas de cunho erótico, e por ser um livro em que o lado poético predomina, vê-se o poeta experimentando a "raiz da fala", isto é, penetra nas entranhas da palavra para compor o poema. Erotismo e metalinguagem estão entrelaçados, como é possível notar em "Composição", em que o amor é apresentado em ação por um jogo de palavras compostas da variação do verbo "pôr", que ressoa em todo o poema (compõe, propõe, supõe, indispõe, interpõe, dispõe). As rimas internas e externas, marcadas por assonâncias e aliterações, provocam o tom musical dos versos:

COMPOSIÇÃO

O amor põe suas mágicas
em funcionamento.
O amor compõe, propõe, supõe,
indispõe e interpõe
sua adaga entre o ser
e o vazio do vicío
(a ser-viço do amor).

O amor compõe seus ácidos
na linha mais ambígua
da mão, entre o desejo
e o tato, nesse incêndio
propagante e terrível.

O amor dispõe seus plácidos
novelos enredados
e fio a fio supõe
sua mosca, seu tédio
e sua deslizante
atração de suicídio
e adultério.

O amor
propõe enigmas, trans-
põe montanhas de sombras,
interpõe-se entre os seres
e apenas se indispõe
para compor de novo
sua casca e seu ovo.[295]

O título "Composição" é metalinguístico, indica a ação ou o efeito de compor ou compor-se, e constitui um todo; está direcionado à criação literária, à elaboração e constituição do poema. O tema é o amor, que é a música da poesia. Por isso "o amor põe suas mágicas em funcionamento". Todo o poema é composto com a palavra "amor" em evidência, de maneira anafórica e de forma atitudinal. As mágicas do amor estão em desempenho, e aí a composição se estende, pois se encontra como mostra o verso indicado entre parênteses (a ser-viço do amor).

[295] TELES, 2003, p. 575-576.

Há um jogo com as palavras "serviço" e "viço", que deixam clara a função cerimoniosa do amor e sua força, sua exuberância vicejante, o que se volta para o lado erótico no poema. O desempenho do ato erótico na relação amorosa se concretiza com as mágicas vigorosas do amor que "propõe enigmas" como "atração de suicídio e adultério", que enche o coração de desejo e tende a excitar o corpo de paixão fremente. É como se os movimentos ou batidas do coração gerassem o desejo, pois "o coração é órgão do desejo (o coração infla, fraqueja, etc., como o sexo), tal como é retido, encantado, no campo do imaginário".[296] A imagem do coração pleno do desejo amoroso lembra a cor escarlate, assim como a "concha escarlate" do poema "Erótica − I", analisado anteriormente.

O jogo com as palavras faz com que o amor tenha uma dinamicidade sequencial dentro do poema. Primeiro, aparece o verbo "compor", que está para o criar, para o produzir ou formar um todo. Há elementos que vão se agregar ao erótico como, por exemplo, "ácidos na linha mais ambígua da mão/ entre o desejo e o tato", e também em "incêndio propagante e terrível". Em seguida, o verbo "dispor", que evoca a atitude do amor de se colocar em determinada ordem, de se adequar como ele pretende. Mais uma vez nota-se o toque do erotismo: "o amor dispõe seus plácidos/ novelos enredados". O amor envolve uma "atração de suicídio/ e adultério". Isso demonstra a infidelidade que há no relacionamento, mesmo que seja em nome do amor, a adesão de outro amor, um novo amor. Ao trazer a deslizante atração de adultério na relação amorosa, o poeta destaca a transgressão, uma vez que o eu lírico do poema adota um comportamento que vai contra as concepções morais impostas pela sociedade, e isso mostra a experiência do erótico na visão do interdito e da transgressão. Para Georges Bataille,

> as imagens eróticas, ou religiosas, suscitam essencialmente em uns os comportamentos do interdito, em outros, comportamentos contrários. Os primeiros são tradicionais. Os segundos são comuns, pelo menos sob a forma de uma pretensa volta à *natureza*, à qual se opunha o interdito. Mas a transgressão difere da "volta à natureza": *ela suspende o interdito sem suprimi-lo*. Aí se esconde o suporte do erotismo e se encontra, ao mesmo tempo, o suporte das religiões.[297]

Aparece no poema o verbo "propor", que é o mesmo que submeter, sugerir, orientar. Isso demonstra o segredo que deve ter o amor: "o amor propõe enigmas". Além disso, "interpõe-se entre os seres", aponta a intervenção do próprio amor e, por último, há o verbo "indispor", no sentido de discordar, cindir ou demarcar "para compor de novo/ sua casca e seu ovo", ou seja, envolver-se em seus mistérios e se proteger do que o ameaça. Isso se

[296] BARTHES, 2003, p. 91.
[297] BATAILLE, 1987, p. 33.

volta ainda para a origem, o princípio da composição amorosa e do ato criativo. Assim, o poema "Composição" pode ser lido como música do amor, que procura uma forma de impor seus caprichos e se afirmar atuante, pondo "suas mágicas em funcionamento". Marsilio Ficino, ao discorrer sobre o amor, reitera que

> nem as ameaças ou violências dos poderosos podem nos constranger a amarmos ou deixarmos de amar. Pois o amor é livre e por sua vontade nasce em livre vontade, a qual não constrangerá ainda Deus, que, desde o início, determinou que fosse livre. Por isso, sucede que o amor, que dá força a todos, escapa da violência de todos.[298]

Outro poema de *A raiz da fala* (1972) que pode ser tomado em conjunto com esse que foi analisado é "Vínculos". Apenas na primeira parte é possível observar pontos semelhantes, que valem a pena ser trazidos nesta discussão sobre o erotismo na linguagem. Eis os versos da primeira parte do poema:

> VÍNCULOS
>
> Os excessos do amor
> derramaram seu visgo
> sobre o parque, colheram
> as íntimas esponjas
> da tarde e condensaram
> seus ácidos no corpo inevitável.[299]

Vê-se que o título, "Vínculos", já anuncia a ideia de ligação. Há uma conexão ou laço amoroso que é visto em excesso, de maneira que se percebe um contínuo vínculo íntimo entre os amantes. O poema traz as imagens dos líquidos do amor: "derramaram seu visgo", ou a resina viscosa, que lembra o sêmen, menciona também "as íntimas esponjas da tarde" e sobreleva "seus ácidos no corpo/ inevitável". Tudo isso marca a prática amorosa que por si mesma se revela erotizada. E os vínculos amorosos dos excessos de amor se estendem para a linguagem que, no corpo inevitável da palavra, oferece vida plena e saciedade à poesia.

As manifestações do vínculo de amor ocorrem também na presentificação oculta do nome. O poeta prende na tinta do nome os segredos de amor com a harmonia da linguagem e o toque silencioso do erotismo. Daí uma estudiosa da poesia de Gilberto Mendonça Teles apontar que ora o poeta proclama a presença da amada, ora a oculta. Poesia e amor estão revelados e invisíveis à medida que se torna necessário fazê-lo, e isto é uma mostra de criatividade. Assim,

---

[298] FICINO, 1996, p. 92.
[299] TELES, 2003, p. 580.

> há dois importantes momentos concernentes à corrente erótica: *proclamação* e *ocultamento*. No primeiro, o poeta tem necessidade de anunciar altissonante o seu amor, seja na simples busca do amor, que às vezes se revela não correspondido e até impossível; seja na consumação, quando o texto denuncia que já tem o poeta a posse da amada; seja até mesmo no desencanto amoroso, quando revela o poeta um sentimento de perda e renúncia. No segundo, fala "por dentro", urde cautelosamente o seu discurso amoroso no avesso da linguagem, joga sobre a amada um espesso véu de poesia ou, com esta, a confunde.[300]

O maior poema de *Arte de armar* (1977) é "O nome e sua tinta". Ele está dividido em vinte partes e apresenta uma epígrafe em latim do linguista Max Muller: "*Nomina, Numina*",[301] que quer dizer "os Nomes, os Deuses", e deve ser compreendida como os deuses não passam de nomes, dados pelos homens, o que traduz o pensamento de que a linguagem é que cria os deuses. Dessa maneira, nota-se pelo título do poema e pela epígrafe a luta do poeta com o nome e com a palavra. É o "nome e sua tinta", sendo a tinta aquilo que fixa, que se impregna; portanto, o nome e sua marca, sua escrita, seu registro. Serão apresentados alguns fragmentos desse poema com o enfoque do erotismo na linguagem, uma vez que ele oferece uma dimensão de todos os recursos e impulsos da poesia.

Na terceira parte do poema "O nome e sua tinta", há uma fusão temática da lírica de Gilberto Mendonça Teles, pois amor e poesia se imbricam. Assim como em outros poemas da Trilogia, esse em específico possibilita uma leitura direcionada para o tema amoroso, em que poesia e mulher se confundem. O poema, que em outros pontos mistura amor e linguagem, abriga em sua arte o movimento que intercala a "arte de armar" e a "arte de amar", produzindo o efeito de jogo, da luta com o nome e com a linguagem poética. Há um diálogo com um "tu", uma segunda pessoa, com quem se fala dentro da poesia. Na estrutura da linguagem, o poeta apresenta a poesia-mulher ou mulher-poesia, cujo nome é visto num cone de sombras, isto é, ainda está oculto ou protegido. Vejam-se os versos:

> III
> Pronunciar teu nome
> mas por dentro: dizê-lo
> em eclipse, num cone
> de penumbra e mosteiro
>
> ver sua abelha-mestra
> melodiando os alvéolos,
> fazendo cera e festa
> de favos no castelo.

[300] DENÓFRIO, 2005, p. 252.
[301] "Son máscaras sin actores, creaciones del hombre y no creadores de él; son n o m i n a, y no n u m i n a; nombres sin ser, y no seres sin nombre". (Cf. MÜLLER , s/d, p. 70).

Espaço por espaço,
velar seu núcleo espesso,
pondo lance nos lados
de carícia e de feltro.[302]

Vê-se que os versos de seis sílabas são marcados pelas rimas toantes e cruzadas. A evocação da amada é de cunho sinestésico: visão, paladar e tato se conjugam de forma erótica e poética ao mesmo tempo. Há imagens que encenam o órgão sexual feminino pronto para o ato da cópula. A abelha-mestra é a chefe da colmeia, é a rainha adulta e fértil, por isso é a reprodutora, é aquela que é fecundada pelos zangões. Daí a relação da abelha com a palavra na poesia, pois a palavra que é fecunda no poema e melodia a linguagem. Voltado para o erótico, o "alvéolo" é uma pequena cavidade; no favo, ele é o local onde a abelha deposita o mel; na boca, ele é onde o dente se encaixa. Vê-se que a descrição do alvéolo é extremamente erótica e sensual dentro do poema. A expressão "pondo lance nos lados" é mesmo uma alusão ao "Um lance de dados", de Stéphane Mallarmé, enfatizando o jogo com as palavras que, ao mesmo tempo, torna-se o jogo amoroso descrito no poema.

A palavra "castelo" é uma metáfora do castelo amoroso. Outras expressões eróticas aparecem no trecho citado como, por exemplo, "velar seu núcleo espesso/ pondo lance nos lados/ de carícia e de feltro", produzindo a conotação dupla de sentido. Por um lado está no sentido de ocultar; por outro, lembra o véu palatino, localizado no céu da boca. Tudo isso está para lembrar as cavidades cavernosas da vagina e seus arredores, no sentido de que "a figura se refere a todo discurso interior suscitado por um contato furtivo com o corpo (e mais precisamente a pele) do ser desejado".[303] Há uma articulação dialética com o tema do amor, pois o poeta demonstra em seu jogo a sensibilidade com a amada, que é a própria poesia pronunciada, sentida e mais, dita. Além disso, é a amada-poesia ou mulher-palavra quem vai preenchendo o espaço de incompletude. Ela é comparada à abelha-mestra, produtora de "cera e festa", "melodiando os alvéolos" e movimentando os espaços da linguagem. É de se notar que se funda "deste modo uma existencialidade do fazer poético, no sentido em que a língua não é uma essência, mas uma existência dentro/ no momento do poema".[304]

Há um nome que se fragmenta e que se esconde nas tintas do poema, que parece se insinuar, mas ao mesmo tempo se envolve de segredo. Se o leitor perspicaz seguir o

[302] TELES, 2003, p. 491.
[303] BARTHES, 2003, p. 85.
[304] ALVES, 1988, p. 425.

conselho da epígrafe de Jean Starobinsk ao final de *Arte de armar*, reunindo as sílabas condutoras, como Ísis reuniu o corpo fragmentado de Osíris, verá que no eclipse do nome está sua presença camuflada. Nesse sentido, vale acentuar que a poesia sabe segredar e o segredo não é revelado de qualquer forma. É notável a musicalidade dos versos pelo uso de elementos sonoros como as consoantes "s", "m", "n" e as vogais "a", "e", "i", que possibilitam a intensidade do secreto jogo amoroso. Na fragmentação do nome também está disperso, nos versos do poema, o corpo da amada, a mulher-palavra ou a poesia-mulher. Seguem-se os versos da XVIII parte do poema:

> Todo sigilo é simples
> questão de consonância:
> o silêncio do lince
> no olhar que não se alcança
>
> os relances da sombra
> na lã, no mel, na nênia
> e no eclipse do nome
> no cone desta ausência.[305]

O nome que está envolvido de segredos tem cor, é negro. Vale dizer que a cor mais usual na escrita é a cor negra; a tinta preta é a cor automática na grafia das palavras. O negro está na raiz do nome, e por trás da poesia e do próprio nome tudo se dispersa; some. Na tinta do nome está algum mistério, algo que vive por dentro, ainda noturno, não revelado abertamente, mas que ao final do poema deixa marcas ou pistas do que ficou impregnado na sua tinta. Por trás desse mistério há um segredo que pode ser reconhecido nas malhas internas da poesia, um segredo que teve um tempo e depois se finda, foi abolido e virou fim da melodia. A seguir, outros versos da XIX parte do poema ilustrando o que foi dito:

> Pela raiz apenas
> o fim da melodia,
> revela o pigmento
> de carvão e caligem.
>
> Tudo o mais tem seu ouro,
> tem seu tempo e se some
> em andante no dorso
> da poesia e do nume.[306]

Com a análise de algumas partes do poema "O nome e sua tinta" houve a compreensão de que o poeta deixa visível sua marca de criador. Ele faz uma armação com as palavras e movimenta as letras no corpo do poema para transformá-las em poesia. Pela

[305] TELES, 2003, p. 503.
[306] TELES, 2003, p. 503.

tinta poética do nome, o autor cria e arma um jogo com a linguagem, de modo que se o nome não se fizer presente, o louvor da criação não será profético. O processo de sua pletora criativa é tecido com os fios dourados do amor, "pois o verdadeiro amor não é outra coisa senão um esforço de voar para a divina beleza, estimulado pelo aspecto da beleza corporal".[307]

Foi possível, com essa leitura, perceber que o poeta concebe o corpo da musa, da mulher-palavra como lugar de uma escrita erotizada, que presentifica a beleza artística pelo poder sensual da palavra, que chega a levar ao êxtase físico. É com uma concepção da impregnação erótica que o autor vai conduzindo a linguagem poética com sensualidade. O corpo da palavra é extensão dos gestos eróticos, que se traduzem em fascínio de uma atitude criadora. Dessa maneira, compreende-se que

> não é sem razão que poesia e mulher, mediante um processo de simbiose ontológica, conjugam-se na conformidade das imagens e passam a ser, na totalidade do discurso, um mesmo ser que motiva a vontade de potência e o poder-ser do sujeito lírico.[308]

O gozo do amar é o mesmo do processo criativo; é uma relação amorosa entre metalinguagem e erotismo, em que poesia e amor se misturam. A obra poética de Gilberto Mendonça Teles tem o caráter de envolver o leitor que, ao experimentar o convívio com as palavras em sua poesia, não consegue mais deixar de fazer a viagem de retorno para absorver os encantos da linguagem poética e atraente. No terceiro capítulo, o enfoque será o exercício da crítica no terreno da poesia, cuja compreensão é de que a metalinguagem é uma atitude que envolve intuição, reflexão e autocrítica, e os metapoemas oferecem as coordenadas teóricas do fazer poético.

[307] FICINO, 1996, p. 162.
[308] FERNANDES, 2012, p. 122.

Capítulo 3

O EXERCÍCO DA CRÍTICA NO TERRENO DA POESIA

3.1 O poeta-crítico Gilberto Mendonça Teles

POIÉTICA (Fragmento)

Eu sei que a poesia é um vento escuro
e belo, com seu risco e seu futuro,
água de rio abaixo, repartida
entre o fluir e a margem, entre a vida
e o que ficou de lado, bem no fundo
de sua própria história e de seu mundo,

matéria intransitiva, força alada
de luz abrindo o azul da madrugada.[309]

Torna-se oportuna uma explicação mais detalhada do título da pesquisa neste terceiro capítulo, uma vez que terá uma abordagem voltada para a dupla atividade do autor, a de poeta e a de crítico. Defendo, na pesquisa intitulada: "*Poesia e Crítica*: Trilogia Poética de Gilberto Mendonça Teles", que ele é um **poeta-crítico**, que escreve **poesia** e escreve **crítica**; com vários livros publicados[310] em ambos os gêneros; só se dedica a eles, como se vê na Bibliografia que comprova sua carreira literária. Em vez de experimentar outros gêneros (conto, romance, etc.), o escritor é fiel às duas formas de escrita em que se aperfeiçoou e, por isso mesmo, se não foi o criador, foi com toda certeza o divulgador da teoria da **Metalinguagem**.[311] Essa concepção (da Metalinguagem) o autor ampliou e praticou no estudo da poesia brasileira, como se pode ver no seu livro, *Retórica do silêncio*, publicado pela Cultrix em 1979, com segunda edição pela José Olympio, em 1989 e que acaba de dar título a um estudo de pós-doutorado,[312] defendido na Universidade Federal de Pernambuco (e editado pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte).

O título desta pesquisa procura exprimir a relação mais profunda entre os dois gêneros de criação: a do poeta, que olha afetivamente para a matéria fecunda da vida, do

[309] TELES, 2003, p. 93.

[310] Na Bibliografia desta pesquisa pode-se conferir os vários livros de poesia, assim como a obra reunida do poeta, com o título de *Hora aberta*: poemas reunidos (2003). Dentre seus livros de crítica, destacam-se: *A Poesia em Goiás* (1964, com 2. ed. 1982), *O Conto brasileiro em Goiás* (1969, com 2. ed. 2007), *La Poesía brasileña en la actualidad* (1969), *Drummond* – a estilística da repetição (1970), *Vanguarda européia e modernismo brasileiro* (1972, 20. ed. 2012), *Camões e a poesia brasileira* (1973, com 2. ed. 1976 e 3. ed. 2000), *Retórica do silêncio* (1979, com 2. ed. 1989), *Estudos de poesia brasileira* (1985), *A Crítica e o romance de 30 no Nordeste* (1983), *A Crítica e o princípio do prazer* (1995), *A Escrituração da escrita* (1996), *Contramargem* (2002), *Sortilégio da criação* (2005), *Contramargem* — II (2009), *Entrevista sobre poesia* (2009), *O Mito camoniano* (2012), *Discursos paralelos*: A crítica dos prefácios (2010).

[311] No estudo "A poesia na crítica", do livro *Retórica do silêncio* (1978) e 2. ed. (1989), em nota de rodapé, o autor destaca que foi o primeiro a sistematizar uma teoria da Metalinguagem no Brasil. Cf. TELES, 1989, p. 120.

[312] Cf. *O retórico silêncio* (2013), de Valdenides Cabral de Araújo Dias.

mundo e da própria linguagem literária; e a do crítico, que contempla axiologicamente o acervo criado pela cultura literária. Em alguns poemas, o autor se volta para a contemplação do processo criador e, não só se faz autocrítico, mas também tematiza e poetisa o ato da criação. Assim, sua metalinguagem se faz teoria do próprio fenômeno literário. Na verdade, uma filosofia[313] da criação poética, como ele defendeu em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Filosofia, publicado em 2005, com o título de *Sortilégios da Criação*.

Neste estudo, a ênfase é posta sobre o olhar criador diante da matéria que o poeta soube selecionar, e que provém tanto das formas poéticas quanto das formas críticas da filosofia ou da ciência literária. Daí o sentido das denominações de "poeta da linguagem" e "poeta-crítico", fáceis de ver na sua fortuna crítica. Há, portanto, uma sintonia do crítico com os processos que envolvem a criação poética, de modo que as duas atividades não se separaram. O trabalho do crítico passa a ser não apenas de julgamento de uma obra ou texto literário, mas de reflexão a partir do universo poético. Paul Valéry, no livro *Variedades* (2007), destaca sua experiência enquanto poeta-crítico. Um tem como resultado o poema e, o outro, a análise intelectual da ação do primeiro. Veja-se o que ele diz sobre sua função de crítico frente ao poema:

> mas, desta vez, em lugar de um poema, era uma análise dessa sensação intelectual súbita que se apoderava de mim. Absolutamente não eram versos que se destacavam mais ou menos facilmente de minha permanência nesta fase; mas alguma proposição que se destinava a incorporar-se a meus hábitos de pensamento.[314]

Gilberto Mendonça Teles é um dos poetas e críticos literários em constante atividade, cuja vida intelectual é um dos exemplos que correspondem com o sistema da evolução histórico-cultural brasileira. Nos seus muitos ensaios críticos, prefácios, entrevistas, cartas, aulas e conferências, o professor, poeta e crítico expõe sua concepção sobre a literatura e, sobretudo, sobre a poesia. Ele se valerá do instrumento de seu fazer poético, a linguagem, para tratar de poesia no próprio poema, em forma de metalinguagem. O poeta concretiza seu processo criador por meio da linguagem poética. Em seu livro de crítica, *Retórica do silêncio*, como crítico, o autor teoriza a metalinguagem e exemplifica sua recorrência na poesia brasileira. São apresentadas as duas atitudes possíveis do poeta em face de sua concepção literária, nas quais a metalinguagem direciona as coordenadas teóricas do texto:

---

[313] A filosofia da criação poética é compreendida como o conhecimento que o poeta tem e busca ter com relação à poesia e aos aspectos estéticos e expressivos da linguagem poética.
[314] VALÉRY, 2007, p. 196.

> a) uma exterior, exposta nos textos de crítica, nos manifestos, nos prefácios (às dos outros ou às suas próprias obras), nas cartas, nos diários, entrevistas etc.;
>
> b) uma interior, quando a ação criadora se resolve em si mesma e o fazer poético se entremostra duplo, como tema e exemplo, como poema do poema – ou metapoema.[315]

Diante disso, serão analisados alguns poemas metalinguísticos da Trilogia em estudo, nos quais esse escritor, em seu ato criador, não só demonstra sua qualidade de poeta, como também deixa marcas de entendimento da poesia como crítico.

A palavra é fonte inesgotável para a criação, possibilita a permanência do processo criativo e conserva a unidade entre o poeta e sua arte. Nesse aspecto, é interessante a análise de um dos poemas de *Arte de armar*, "Origem", cujo título indica o princípio (a gênese), a procedência do estilo criador do autor que se efetiva pela linguagem, valendo-se da palavra como meio de expressão. A palavra é o verbo poético, a origem de todas as coisas, aquela que tem o poder de criar.

O autor, por meio da escrita, revela aspectos imaginários do processo pelo qual cultiva a palavra para construir o poema. Agarrar o fio do poema e adotar o princípio da escrita configura um fazer poético que se inicia misterioso, escondido e, ao mesmo tempo, grandioso e imprevisível. O poeta arma o poema e através de sua matéria de poesia, a palavra, torna-se "cheio de improviso", traz o extraordinário e cria um diferencial de poesia. Ele tem condição de movimentar-se pelos fios do novelo poético:

ORIGEM

I

Agarro o azul do poema pelo fio
mais delgado da lã de seu discurso
e vou trançando as linhas do relâm-
pago no vidro opaco da janela.

Seu novelo de nuvem reduplica
a concreta visão desse animal
que se enreda em si mesmo, toureando
a púrpura do mito e se exibindo
diante da minha astúcia de momento.

Sou cheio de improviso. Sou portátil.
E sou noite e falácia por impulso
excesso de acidente e prodígios.
E agora que há sinais de ressonâncias
sou milícia verbal configurando
a subversão na zona do silêncio.

[315] TELES, 1989, p. 124.

II

Todo início é noturno. Todo início
é maior que seu tempo e sua agenda
de imprevistos. Mas todo início aguarda
a visita dos deuses e demônios.

Há fórmulas polidas nos subúrbios
da fala. Há densidades nos recintos
desprovidos de margens. E nos mínimos
detalhes de ruptura existe um sopro
de solidão que soa nesta vértebra
de audácia e persistência.
Alguém perturba
o horário de recreio das palavras.[316]

Esse é um dos poemas teóricos mais expressivos de Gilberto Mendonça Teles. Nele, é possível perceber o exame crítico do autor com relação ao ato criativo. Daí a utilização da epígrafe de Roland Barthes: "*J'ai une maladie*: *jê* vois *le langage*", e que será discutida mais adiante, no momento em que serão analisadas todas as epígrafes da Trilogia em estudo. Na primeira parte, aparecem imagens da esfera da poesia, tais como: "agarrar o azul do poema", "lã de seu discurso", "novelo de nuvens", "astúcia de momento", "sinais de ressonância"; tudo voltado para o ato de feitura do poema.

É possível fazer uma leitura da fonte do poema "Origem" ligando-o a algo de antropológico, uma vez que aponta para o costume de tribos africanas em se reunir, à tarde, quando os homens voltam de suas atividades diárias e cada um expõe as suas aventuras de caça, pesca e coleta de alimentos. Começam levantando o braço para uma nuvem imaginária, da qual destaca um fio, que é o que vai narrar. Terminada a estória, o fio volta a seu lugar de origem e outro membro da tribo o toma para contar o que aconteceu com ele durante o dia.

A segunda parte do poema refere-se ao ato de criação que, na luta com as palavras, se concretiza em obra de arte. O gesto de configurar "a subversão na zona do silêncio" demonstra que o poeta tem o direito de criar sua própria linguagem de poesia e, por isso mesmo, mostra-se "cheio de improviso", "portátil", como "noite e falácia" (indicando a argúcia, o racional, a lógica, seu lado retórico, bem como o obscuro na poesia). Está aí o início e a noturnidade do fazer poético, que não é concebido só de inspiração, mas de conhecimento e de arte / artifício. Com "audácia e persistência", o poeta "perturba o horário de recreio das palavras".

[316] TELES, 2003, p. 481-482.

O aspecto metalinguístico do poema "Origem" evidencia as duas perspectivas do escritor, seu papel de poeta e de crítico. No corpo do poema há uma reflexão teórica sobre o texto poético, o autor se mostra como quem "vê" a linguagem, de modo que é preciso ter um olhar de crítico para trabalhar com ela, como se estivesse contemplando algo visível. Em entrevista sobre a poesia e a crítica, feita exclusivamente para auxiliar esta pesquisa, comentei: "na leitura da Trilogia houve a percepção de que a prática metalinguística é reveladora da consciência crítica do autor, que na poesia não se separa da crítica ou vice-versa". A partir disso, foi pedido ao escritor para comentar sua dupla atividade, a ação criadora do poeta e a do crítico em unidade, formando uma visão teórica da poesia; que assim se posicionou:

> quando digo (num dos meus livros de crítica) que o ato criador é duplo (intuição e reflexão, isto é, olhar sobre essa intuição) estou de certa forma ratificando o que você transcreveu acima: a intuição é o momento inicial da criação que só vai adiante, só se completa se for prolongada, se for mantida a consciência – a arte do processo criador. Assim, existe a "chama" e, em seguida, a continuidade do "fogo poético" que é alimentado pela retórica (pela arte), pelo domínio do "discurso verbal" para que ele deixe de ser puramente linguístico e se transforme em "discurso poético". O poeta, o artista, deve vigiar a intuição para que ela não se torne bastarda, repetida, comum; e deve, ao mesmo tempo, vigiar-se (e a sua consciência) numa permanente autocrítica criadora. Repito para você o pensamento de Baudelaire (num dos seus ensaios sobre música): "*Tenho dó do poeta que não conhece sua arte: eu o creio incompleto*".[317]

Na relação entre a poesia e a crítica, o poeta se investe da veia crítica e o crítico se orienta pela veia poética. Um auxilia o outro, de forma que a poesia é compreendida com a experiência de quem a concebe. Esta foi a reflexão do poeta-crítico Paul Valéry, em sua conferência na Oxford University (1939), que se encontra publicada em seu livro *Variedades* (2007). Ele destaca que "todos os poetas verdadeiros são necessariamente críticos de primeira ordem".[318] O poema "Linguagem", de *Sintaxe Invisível*, mencionado também no primeiro capítulo, revela o exercício de poesia do autor, cuja ação criadora explicita uma reflexão poético-teórica.

Esse poema mostra a perquirição do escritor no seu ato criador. O título, "Linguagem", direciona-se para o pensamento de que a linguagem é o objeto do poeta para compor o poema, utilizando a palavra, que é fecunda na criação poética. A configuração da imagem das "páginas desertas" e a própria disposição das palavras no papel se concretiza

[317] Cf. TELES, 2013, p. 162-163. In: SOUZA, 2013, p. 162-163.
[318] VALÉRY, 2007, p. 208.

nos arranjos da linguagem, cujos veículos poéticos são feitos de "construção imaginária", "pedras", "cimento" e "silêncio". Veja-se a seguir a primeira parte do poema:

LINGUAGEM

Eu caminho seguro entre palavras
e páginas desertas. Nas retinas:
sonho de coisas claras e a lição
de outras coisas que invento
para o só testemunho
de minha construção
imaginária
de pedra
sobre pedras
e cimento
e silêncio.[319]

Os versos "eu caminho seguro entre palavras/ e páginas desertas", como o próprio fato de o poeta ter ante os olhos a "lição de coisas claras" e das coisas que inventa, confirmam a consciência crítica do seu exercício criador, isto é, seu papel de poeta-crítico. Nesse poema, fica clara a atitude do poeta que compõe o poema e analisa o fazer poético. Essa assertiva é semelhante ao que aponta o crítico Fábio Lucas, em *O poliedro da crítica* (2009), ao assegurar que "analisar implica aplicar conscientemente a racionalidade. Além do desenvolvimento da sensibilidade perceptiva, alcançada graças à intuição, deve o crítico mostrar-se aparelhado para distinguir as qualidades essenciais da obra".[320]

O poeta reporta-se a Carlos Drummond de Andrade no seu livro *Lição de coisas*, com primeira edição em 1962. Há uma edição de 1967, aumentada com quatro poemas e reeditada em 2012, pela Companhia das Letras. Nesse livro, o autor aparece com um tratamento diferente na linguagem, com sonoridade múltipla e ousadia na diagramação dos poemas, nos quais a estrutura parece romper com a sintaxe. Ele explora os elementos materiais da palavra, tais como a letra impressa, o som e a disposição espacial. Isso é notável em poemas como: "A bomba", "Isto é aquilo" e "F", nos quais há o jogo com as palavras e com o arranjo delas no papel. No poema "F", por exemplo, vê-se que o poeta procura a forma das coisas ou dá formato a elas. O texto poético explora o aspecto visual na condução dos sons, na aparência gráfica das letras e na acomodação dos versos na página. Veja-se, por conseguinte, o poema:

[319] TELES, 2003, p. 607.
[320] LUCAS, 2009, p. 16.

F

forma
forma
forma
que se esquiva
por isso mesmo viva
no morto que a procura
a cor não pousa
nem a densidade habita
nessa que antes de ser
já
deixou de ser não será
mas é
forma
festa
fonte
flama
filme
e não encontrar-te é nenhum desgosto
pois abarrotas o largo armazém do factível
onde a realidade é maior do que a realidade.[321]

Nota-se o uso da anáfora no início do poema e das aliterações na repetição da letra "F" reforçando o título, que se estende para vários sentidos no corpo do texto (forma, festa, fonte, flama, filme). Observando-se a estrutura gráfica desses versos, vê-se que o poema "Linguagem", de *Sintaxe invisível*, aproxima-se do poema de Drummond pela configuração das palavras na página, mostrando a perquirição da ação criadora na poesia.

O gesto de explorar o espaço em branco, a organização das palavras no papel e a maneira de empreender a sonoridade do poema aproxima Gilberto Mendonça Teles das experiências dos poetas do concretismo, embora ele componha poema visual[322] e não poema concreto, como faziam esses poetas. Em seu Livro *Improvisuais*: poemas visuais (2012), além dos poemas e da fortuna crítica dos *Improvisuais*, há textos do próprio autor sobre os poemas visuais. No texto "Concretismo e neoconcretismo", ele faz uma síntese da história do concretismo.[323] O crítico destaca que Stéphane Mallarmé, no fim de sua carreira literária, rompe com o sistema tradicional da linguagem. Cita Ezra Pound, que também contribuiu com suas experiências estéticas para o nascimento do concretismo. Dentre

[321] ANDRADE, 2002, p. 503.
[322] No livro *Improvisuais*: poemas visuais, o poeta afirma que o poema visual ultrapassa as experimentações da poesia concreta, como uma volta à origem, à anterioridade da escrita. Daí valorizar a parte visual da escrita no papel. De acordo com Gilberto Mendonça Teles, "o sentido dos significantes expandiu-se pela força imaginativa de alguns poetas, e passou também a incorporar uma porção maior de espaço, indo da imagem obtida pela simples linha das letras à configuração de uma imagem maior, ampliada para ser percebida na sua totalidade de objeto, desenhando-o com maior teor de realidade. Está aí a filosofia do poema visual". Cf. TELES, 2012, p.10.
[323] Cf. TELES, 2012, p. 54-56.

alguns outros, menciona Guillaume Apollinaire, que ajudou a construir o alicerce da poesia concreta, com seus *Calligrammes*, em que o conjunto de palavras é associado a desenhos. Além disso, exemplifica poetas modernos, como Oswald de Andrade, Cassiano Ricardo e João Cabral de Melo Neto, com poemas concretos. A atitude do crítico, ao destacar esses autores, aproxima-se de T. S Eliot ao afirmar que "a crítica honesta e a avaliação sensível dirigem-se, não ao poeta, mas à poesia".[324]

A disposição visual do poema "Linguagem" reporta-se também ao poeta-crítico francês, Stéphane Mallarmé, que influenciou a renovação da poesia na segunda metade do século XIX. Em seu poema-livro *Um coup de dês* (1897), Mallarmé utiliza elementos como o espaço em branco, a variação de tamanho e tipos das letras, o que produz um efeito diferenciado na leitura e na visualidade do poema. A maneira de explorar o espaço gráfico e a evolução da forma verbal se configura numa constelação de relações temáticas. Esses parâmetros visuais e sintáticos de "Um lance de dados" tiveram influência para os concretistas Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pgnatari. Haroldo de Campos, em 1952, nos poemas "Orfeu" e "Discípulo" lança mão dessa evolução na linguagem poética.

A utilização de elementos como "pedra e cimento" na estrutura física do poema "Linguagem" lembra também a escrita de João Cabral de Melo Neto, poeta arquiteto, engenheiro da linguagem, cuja atividade de criação é marcada pela racionalidade. Vê-se que, no poema de *Sintaxe invisível*, esses elementos são constitutivos da argamassa poética, e o poema é como uma casa que o poeta tem de construir. O poema "O engenheiro",[325] de Cabral, expressa que "o engenheiro sonha coisas claras" e "a luz, o sol, o ar livre/ envolvem o sonho do engenheiro". Daí a relação com o poema "Linguagem", já que o autor traz nas retinas "o sonho de coisas claras" e a "lição de outras coisas", envolvendo seu conhecimento de poeta e de crítico literário.

O poema de Gilberto Mendonça Teles incorpora a imaginação do poeta e a atividade do crítico, visto que nos versos se abrigam a peculiaridade da linguagem poética e a visão reflexiva do autor, uma vez que "a imaginação, graças à sua natureza compensadora, contém o espírito crítico".[326] Nesse sentido, a crítica é também criação. Há um desdobramento de funções, o poeta compõe poesia, e sua consciência de crítico se manifesta no texto poético. Da mesma forma ocorre com o crítico, no momento em que

[324] ELIOT, 1989, p. 42.
[325] Cf. MELO NETO, 2012, p. 119.
[326] BAUDELAIRE, 1988, p. 18.

exprime um juízo ou reflexão sobre o texto, sua imaginação e experiência de poeta influem em sua tarefa de perquiridor. Sérgio Buarque de Holanda, em *O espírito e a letra*: estudos e crítica literária (1996), discute sobre a função da crítica, sua legitimação e colaboração no processo criativo. Segundo ele, a crítica "dilata no tempo e no espaço um pouco do próprio processo de elaboração poética. E, nesse sentido, não é exagero dizer-se que, a crítica pode ser verdadeiramente criadora".[327] Os versos do poema "Linguagem" revelam o que foi dito: "caminho seguro entre palavras/ e páginas desertas/ nas retinas:/ sonho de coisas claras e a lição/ de outras coisas que invento".[328]

Essa confluência do papel de poeta-crítico se processa como meio fecundo de ambas as atividades do autor, e pauta-se na experiência intelectual de seu processo criativo. Seguindo o raciocínio de Sérgio Buarque de Holanda, em seu texto "Poesia e crítica", compreende-se que o crítico está sempre à altura do poeta, de modo que "é excelente, por esse motivo, que a poetas de preferência se confie a crítica profissional".[329] Gilberto Mendonça Teles é um autor cuja criação literária demonstra uma prática poética que fascina como um sortilégio na linguagem. A prática metalinguística é reveladora da sua consciência crítica que, na poesia, não se separa da crítica ou vice-versa.

Diante dessa abordagem temática da poesia e da crítica como exercício duplo de criação, é coerente enfatizar que, desde os poetas e teóricos românticos já havia a concepção de poeta-crítico, isto é, o poeta que exerce um papel de crítico e teórico. Leyla Perrone-Moisés, em *Altas literaturas*: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos (1998), discute sobre essa dupla atividade criativa.[330] A autora salienta que essa convicção de poeta-crítico fez com que, na modernidade, criação e crítica se tornassem complementares. A partir disso, são apresentados alguns escritores-críticos, cuja concepção dessa interação se sustenta por um conjunto de valores às vezes comuns, como os da tradição ou de seu tempo; outras vezes individuais, de acordo com os projetos de suas próprias obras de criação. Dentre esses autores são destacados: Ezra Pound, que buscava a interação forma-conteúdo, isto é, a emoção organizada pela forma; T. S. Eliot, defendendo que não há criação que não tenha um comportamento crítico; Octavio Paz, com a reflexão sobre o papel do crítico na modernidade, ressaltando que a novidade não é o único critério poético, o que deve definir o poeta é a consciência de seus sentimentos e a precisão de

[327] HOLANDA, 1996, p. 273.
[328] TELES, 2003, p. 607.
[329] HOLANDA, 1996, p. 274.
[330] Cf. PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 143-173.

exprimi-los. Há ainda, o escritor brasileiro Haroldo de Campos, que defende os mesmos valores que Pound, com a radicalidade da prática poética.

Além de exemplificar nomes desses escritores-críticos, Perrone-Moisés aponta os valores comuns entre eles, tais como: a maestria técnica, a concisão, a exatidão, a visualidade e sonoridade, a intensidade, a completude e fragmentação, a intransitividade, a utilidade, a impessoalidade, a universalidade e a novidade.

Nesse sentido, é importante destacar que, no momento desses poemas de Gilberto Mendonça Teles, entre 1962 e 1977, há uma reflexão sobre o próprio processo criativo. Nesse tempo, poetas-críticos como Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio Pgnatari, dentre outros, estavam em concordância com essa concepção. Haja vista que é em 1962, por exemplo, que Haroldo de Campos publica o livro *Metalinguagem e outras Metas*: ensaios de teoria e crítica literária. Ao correlacionar a atividade crítica com o fazer poético, o poeta da Trilogia justifica o caráter da metalinguagem, em que sua atividade criativa se torna um duplo, intuição e reflexão, pois tematiza a poesia e o ato de criação no próprio poema. O autor se aproxima desses poetas-críticos no que corresponde às reflexões sobre o processo metalinguístico. Essa é uma proposta de estudo que nasce aqui com a perspectiva de ser amadurecida futuramente, com uma dedicação mais centrada e direcionada nesse enfoque de poesia e crítica.

3.2 Portais e Epígrafes da Trilogia[331]

Neste subcapítulo serão analisadas as epígrafes da trilogia em estudo: *Sintaxe invisível*, *A raiz da fala* e *Arte de armar*, observando as leituras feitas pelo poeta e sua relação com a tradição literária e crítica, isto é, sua experiência enquanto crítico, poeta e, naturalmente, leitor/pesquisador. A análise das epígrafes[332] associa-se a uma conjugação com os títulos e com as partes dos livros em relação aos poemas, cujo olhar crítico pauta-se na percepção de como o autor constrói seu estilo individual a partir dessas leituras. Tudo isso demonstra as duas atitudes criadoras, a poesia e a crítica. O crítico Fábio Lucas tece

[331] Esse assunto foi tema da comunicação: "O poeta e o crítico Gilberto Mendonça Teles: portais/epígrafes de arte de armar", apresentada e publicada no XIV SILEL, pela Universidade Federal de Uberlândia, em Novembro de 2013. O texto foi incorporado à pesquisa, com alterações e acréscimo dos outros dois livros, *Sintaxe invisível* e *A raiz da fala.* (Cf. SOUZA, R. F. "O Poeta e o Crítico Gilberto Mendonça Teles". In: XIV Simpósio Nacional de Letras e Linguística e IV Simpósio Internacional de Letras e Linguística, 2013, Uberlândia. Anais do SILEL. Uberlândia: EDUFU, 2013, v. 3, p. 1-14).

[332] Vale lembrar que o grifo em itálico nas epígrafes que serão analisadas é do poeta Gilberto Mendonça Teles, para sublinhar a citação dos textos apresentados.

algumas considerações sobre o papel de um poeta, que é visto como aquele que transmite experiências, refinamento e precisão. Segundo ele, "isto quer dizer que o poeta emprega uma técnica verbal que exprime intensamente um modo exclusivo e pessoal de sentir".[333]

O enfoque dos portais e epígrafes nos livros de poemas estudados é uma maneira de articular o diálogo do poeta com outros autores. Além disso, mostrar qual a intenção da inserção dessas citações e de que modo elas influenciaram o autor na sua escrita. O portal é o canal que oferece acesso a algum tipo de informação; é o pórtico, isto é, a abertura que permite a passagem de um lugar para outro, conduzindo a diversas possibilidades de direção ou caminhos. São considerados portais os poemas introdutórios dentro livro, ou seja, o poema que vem primeiro, como direcionamento do que virá em seguida.

A epígrafe é um termo originado do grego (*epigrafhé*), que significa inscrição/título. Geralmente, é colocada como destaque da abertura de capítulos de livros e constitui um resumo do que vem logo depois. Na Grécia antiga, as epígrafes eram gravadas em monumentos, medalhas e estátuas, como referência a estruturas históricas ou pessoas homenageadas. Nas palavras do poeta-crítico, em seu livro de crítica, *Retórica do silêncio*, tem-se que,

> do ponto de vista etimológico, a epígrafe significa mesmo "escrita sobre" ou "escrita em" alguma coisa, relacionando-se semanticamente com uma série de outros termos, como lema, divisa, inscrição, citação, sinopse, título, subtítulo, etc. e sendo muitas vezes empregada com o sentido de alguns deles.[334]

Analisando as epígrafes da Trilogia, vê-se que elas apontam uma iniciação teórica dos poemas com os quais têm ligação. O poeta, ao utilizar essas citações, revela que sua reflexão crítica passa a interferir também na intuição criadora. Em *Sintaxe invisível*, na edição de *Hora aberta*: poemas reunidos (2003), aparecem três epígrafes em todo o livro. Na primeira edição, em 1967, há além dessas, mais duas epígrafes, uma de Apollinaire e outra de Vicente Aleixandre. A primeira epígrafe desse livro é de Michel Foucault,[335] e foi retirada do prefácio, em *As palavras e as coisas* (1966). No primeiro capítulo, foi feita uma análise especificamente sobre ela. Segue-a, em itálico, conforme o poeta grifa em seu livro:

> *as heterotopias inquietam* [...] *porque de antemão arruinam a* "*sintaxe*", *e não apenas a que constrói as frases mas também a que, embora menos manifesta, faz* "*manter em conjunto*" *(ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas.*
> MICHEL FOUCAULT[336]

---

[333] LUCAS, 2009, p. 10.
[334] TELES, 1979, p. 268.
[335] Cf. FOUCAULT, 1966, p. 6.
[336] TELES, 2003, p. 605.

Essa epígrafe abre o livro *Sintaxe invisível* e tem uma profunda relação com as heterotopias a que se refere Foucault, no sentido de infundir um elo secreto entre as palavras e as coisas. Daí o poeta afirmar no poema "Amálgama" que se encontra "só, entre palavras e coisas".[337] Portanto, tem que se saber ler / ver o que está oculto. O caráter inquietante das heterotopias leva o leitor à percepção e à descoberta do que se diz "invisível" nos poemas. Em versos do poema "Lição de coisas", o poeta demonstra que "as coisas se transformam,/ se desnudam de suas vestes alvas".[338] Isso significa que as coisas se revelam, é possível desvendar seus segredos.

Na primeira parte do livro *Sintaxe invisível*, intitulada "Limites do acaso", há a citação do poeta argentino, Roberto Juarroz,[339] com quem o autor teve bom contato quando morava em Montevidéu. Observe-se a epígrafe retirada do "Poema I", de Juarroz:

> *Quizá com esta forma sea posible*
> *la conquista del cero,*
> *la irradiación del ponto sin resíduo,*
> *el mito de la nada en la palabra.*
>
> ROBERTO JUARROZ [340]

"A conquista do zero", "o ponto sem resíduo" e o "mito do nada na palavra" são formas de conteúdo idêntico para exprimir o ato original da criação, o "caos" da origem. O poeta sabe que é preciso transformar o "caos" em "cosmos", um mundo organizado pela arte; a arte de compor um poema, de dar vida às palavras e constituir um universo de sentido pela poesia. Daí Gilberto Mendonça Teles lançar mão dessa citação que exprime a ideia do princípio criativo e apresentar poemas como "Linguagem", "Pesquisa", "Limites", que dizem respeito ao ato de criação, de composição do poema procurando a poesia. A epígrafe, nesse sentido, aponta o cuidado do autor em relação à criação poética, cujo espírito crítico repercute no seu processo criativo. T. S Eliot, no texto "Tradição e talento individual," faz uma reflexão interessante sobre isso, afirmando que "cabe lembrar que a crítica é tão inevitável quanto o ato de respirar".[341]

Vê-se na segunda parte de *Sintaxe invisível* que o poeta reúne poemas nos quais se fundem a corrente erótica e a metalinguística, conforme foi apresentado no segundo capítulo da pesquisa com a Trilogia em estudo. A partir disso, pode-se compreender a

---

[337] TELES, 2003, p. 626.
[338] TELES, 2003, p. 608.
[339] Cf. JUARROZ, 1965, s/p. "Poema I".
[340] TELES, 2003, p. 607.
[341] ELIOT, 1989, p. 38.

associação da epígrafe de Carlos Drummond de Andrade,[342] retirada do poema "Entre o ser e as coisas", do livro *Claro enigma* (1951). Eis a citação que abre essa parte do livro: "*Onda e amor, onde amor, ando indagando/ ao largo vento à rocha imperativa*".[343] A inserção do substantivo "onda", do advérbio "onde" e do verbo "ando" transmite a ideia de movimento marcado pelas nasais com afinidade fônica. Além disso, conduz à significação de que o poeta deixa fluir a teoria poética no corpo do poema, com o domínio da imaginação. Na sua "sintaxe invisível", amor e poesia aparecem interligados. Amor e onda se assemelham; o amor se eleva como a onda, vai e vem, e estão numa dimensão de enormidade e de universal. O diálogo da epígrafe com toda a parte do livro e com os poemas corresponde à dimensão de perceber o amor como elemento primordial "entre o ser e as coisas". Veja-se, por exemplo, a última parte do poema "Descobrimento", que demonstra isso:

> Há demasiada pureza neste luar
> e nos dói tanta certeza para o amor.
> Na transparência dessas formas puras nos deitamos
> e nossos pés flutuam
> no absoluto clarão do chão inútil.[344]

Na primeira edição de *Sintaxe invisível* (1967), há no final uma parte denominada "Sonetos do azul sem tempo". Na edição de *Hora aberta*: poemas reunidos (2003), esses sonetos constituem um livro à parte, com duas epígrafes na página inicial. Essas citações demonstram as leituras do autor, seu contato com poemas de outros autores, o que corresponde a uma escolha pessoal, que evidencia seu instinto crítico ao selecioná-las como inscrição no seu livro de poesia. A seguir, vejam-se as epígrafes:

> *Toujours*
> *nous irons plus loin sans avancer jamais*
> APOLLINAIRE
>
> *Escucha, escucha, Soy la luz perdida*
> *que lapidan las águas en el fondo.*
> VICENTE ALEIXANDRE[345]
>
> Sempre
> Nós iremos cada vez mais longe sem avançar jamais.
> APOLLINAIRE
>
> Escuta, escuta. Sou a luz perdida
> que as águas lapidam no fundo.[346]
> VICENTE ALEIXANDRE

---

[342] Cf. ANDRADE, 1951, p. 263.
[343] TELES, 2003, p. 621.
[344] TELES, 2003, p. 622.
[345] Cf. *Sonetos do azul sem tempo*. In: *Hora aberta*: poemas reunidos. TELES, 2003, p. 643.
[346] Tradução de Rosemary Ferreira de Souza.

A primeira epígrafe é do poeta francês Guillaume Apollinaire,[347] retirada do poema "Toujours", do livro *Calligrammes* (1966). A segunda é do poeta espanhol Vicente Aleixandre,[348] no poema "Memória", do livro *Espadas como lábios* (1957). Há o entendimento de que ambas são um recurso para reforçar a atitude criadora, que se desenvolve gradativamente. Cabe ao autor buscar alcançar o mais profundo do poético à medida que vai amadurecendo seu exercício de poeta, crítico e leitor / pesquisador.

A segunda citação exprime bem o percurso de Gilberto Mendonça Teles na poesia, pois condiz com a atitude do impulso e do desejo de aprender e de criar. Na epígrafe apresentada aparece o verbo "lapidar", termo usado para dar beleza a pedras preciosas, como o diamante, por exemplo. A imagem da escuridão no mais profundo do mar recebendo a luz conota a ideia de visibilidade ao que está escondido, misterioso, secreto. A lapidação é uma técnica utilizada para modelar um material, reduzir a rugosidade, o que difere do polimento, que já recebe a peça pronta, com a finalidade de aprimorar o que foi lapidado. O poeta é a luz que as águas lapidam no fundo (da linguagem, da arte poética), isto é, vai sendo moldado, assim como a poesia, passa pelo processo de aperfeiçoar seu fazer poético. Daí a ligação com a primeira epígrafe de Apollinaire, de ir "sempre cada vez mais longe sem avançar jamais", no sentido de alcançar a beleza da lapidação e o polimento com o tempo, com o aprendizado, pois "o conhecimento pode nutrir alguma esperança, pois volta-se à condições históricas, à técnica poética, aos inegáveis elementos em comum da linguagem dos autores mais diversos".[349]

A raiz da fala enuncia a confluência da atitude poética com a atividade crítica do autor. Esse livro subdivide-se em duas partes, as quais foram discutidas no primeiro capítulo da pesquisa com a Trilogia. A primeira, "A duração do nome", enfeixa, em sua maioria, poemas diretamente ligados ao ato de auto-referenciar. Na segunda, "No vértice da fala", o poeta quer alcançar o ponto máximo no ato de pronunciar, ele produz a fala.

As quatro epígrafes na abertura do livro são uma espécie de declaração de princípio teórico. Conjugadas ao título "A duração do nome", essas citações valorizam o nome como uma das coisas mais importantes na cultura, porque a maior redução da linguagem é o nome; só nele há o sentido completo, ele é que permanece, que é durável. Pelas epígrafes, é possível ver que o poeta segue a cadeia poética de outros autores que também tiveram interesse em demonstrar a teorização e a reflexão do nome na poesia. Nesse ponto, vale

[347] Cf. APOLLINAIRE, 1966, p. 100.
[348] Cf. ALEIXANDRE, 1957, s. p.
[349] FRIEDRICH, 1978, p. 19.

ressaltar o que pondera Charles Baudelaire ao afirmar que "só é permitido traduzir os poetas quando se sente uma energia comparável à deles".[350] Vejam-se as referências teóricas utilizadas na primeira parte de *A raiz da fala*:

> *Vem-se para o mundo, mas tudo*
> *já está com seus nomes.*
> CASSIANO RICARDO
>
> *Acaso nada?*
> *Pero quedan los nombres.*
> JORGE GUILLÉN
>
> *Tens razão. O nome é também*
> *um instrumento.*
> PLATÃO
>
> *Tudo é teu, que enuncias.*
> DRUMMOND[351]

Essas epígrafes alinham-se à inquietação do poeta em empreender uma teoria em torno da nomeação das coisas. Ao pronunciar, se concebe existência às coisas, daí o fascínio do autor pela pronúncia do nome. Sobre isso, houve uma abordagem mais detalhada no primeiro capítulo, cabe aqui, apenas mencionar a importância das epígrafes já citadas. O que se pode perceber é que nos poemas de Gilberto Mendonça Teles há semelhanças com as citações desses autores. Exemplo disso está nos versos do poema "Antes do nome", que dizem: "um dia, todos os seres viventes amanheceram/ sur-presos nas malhas do nome".[352] Isso é bem semelhante à epígrafe de Cassiano Ricardo,[353] retirada do poema "Objects Trouvés", em *Jeremias sem chorar* (1971), enunciando que "tudo já está com seus nomes". A ênfase é posta na valorização identitária das coisas, o nome atribui a existência.

A epígrafe tomada a Jorge Guillén,[354] poeta-crítico espanhol, diz algo importante: "os nomes são". Isso está no poema "Los Nombres", em *Cântico* (1962). O poeta goiano, ao citar Guillén, demonstra sua atitude teórico-crítica ao exprimir a plenitude da existência. Ele vê o nome como aquilo que se propaga em unidade, em permanência, como mostram os versos do poema "A duração": "só o nome se transmite/ e se enlaça,/ durante".[355] Já a terceira epígrafe, retirada das *Oeuvres completes* (1969), Tomo V, *Cratyle*/*Crátilo*, de

[350] BAUDELAIRE, 1988, p. 114.
[351] TELES, 2003, p. 539.
[352] TELES, 2003, p. 543.
[353] Cf. RICARDO, 1971, p. 66.
[354] Cf. GUILLÉN, 1962, p. 26.
[355] TELES, 2003, p. 541.

Platão,[356] refere-se ao momento em que Sócrates diz a Hermógenes que "O nome é também um instrumento".[357] Nessa linha de pensamento, o autor da Trilogia teoriza no poema "O nome" a capacidade de expressão do nome, a força e importância da nomeação: "todo nome se adere e diz/, [...] o nome se inclina para dentro/ e se concentra na espessura/ interior".[358] Por fim, a quarta epígrafe, "tudo é teu, que enuncias", de Carlos Drummond de Andrade,[359] extraída do poema "A palavra e a terra", parte V, em *Lição de coisas* (1962). O poema "Batismo", de *A raiz da fala*, lembra bem essa citação, pois coroa a profundidade da instituição e pronúncia do nome: "o nome é que nos punge, e permanece/ [...] a graça de nomear/ é o verão da coisa nomeada".[360] Na seleção das epígrafes sobre o nome e os poemas escritos em *A raiz da fala*, vê-se a correlação poético-crítica que o autor desenvolve na poesia, bem como sua expressiva e dinâmica capacidade de leitura literária, filosófica e crítica. Sobre isso, veja-se o que argumenta o poeta-crítico, em *Entrevista sobre poesia* (2009):

> acho que a crítica me ajuda na poesia e vice-versa. A crítica me ajuda a ordenar e racionalizar o poema, de tal maneira que o racionalizar para mim significa dar arte ao poema. E, pelo contrário, a poesia ajuda a crítica, porque a poesia me solta o imaginário que o crítico tem de ter. Roland Barthes diz: "o crítico tem de ter imaginação", a imaginação do crítico, senão ele não vê as coisas.[361]

Eis a próxima epígrafe utilizada em *A raiz da fala*: "*nas barcas novas foi-ss'o meu amigo d'aqui,/ e uei' eu ujir barcas e tenho que euen hy*".[362] Os versos são do trovador galaico-português, Juião Bolseiro,[363] com o tema das barcas que levavam o amigo/amado para terras distantes, e a amada ficava com a dor da saudade, na esperança de vê-lo retornar. Essa citação introduz o poema "Paisagem galega", que dialoga com a poesia trovadoresca, a cantiga d'amigo, caracterizada pela autoria masculina, mas que apresenta o universo feminino. Salete de Almeida Cara, em *A poesia Lírica* (1989), ressalta que nas cantigas de amigo, o poeta falava em nome da mulher, já nas cantigas de amor, o trovador idealizava a relação amorosa. Segundo a autora, "as cantigas portuguesas, de influência

---

[356] Cf. PLATÃO, 1969, p. 388.
[357] Cf. O original grego: Εὖ λέγεις. Ὄργανον ἄρα τἴ ἐστι και τό ὄνομα. In: PLATÃO, 1969, p. 388.
[358] TELES, 2003, p. 545.
[359] Cf. ANDRADE, 1962, p. 9.
[360] TELES, 2003, p. 544.
[361] TELES, 2009, p. 53.
[362] TELES, 2003, p. 557.
[363] Cf. BOLSEIRO, 1956, p. 347.

provençal, eram cantadas com acompanhamento musical e, muitas vezes, dançadas com coreografia".[364]

As imagens descritas no poema "Paisagem galega" aproximam-se, de fato, do ambiente trovadoresco, tendo em vista a figura da amada, que via seu amado partir e, ao ver as barcas retornarem, tinha esperança de voltar a revê-lo. As rimas cruzadas provocam a musicalidade dos versos e proporcionam a percepção temática, o sofrimento e a tristeza da mulher pela partida do seu amado; muitas vezes para a guerra (As trovas foram escritas num período em que Portugal despontava como nação independente, no séc. XII). Os versos denotam mesmo a "paisagem galega", como exprime o título. Além disso, indica a região concentrada ao norte de Portugal, Galiza (Galícia, em espanhol). O poeta brasileiro quis mostrar isso em seu poema, haja vista que também morou em Portugal por alguns anos. Além disso, ele não só trabalhou em Universidade espanhola (Salamanca) como fez conferência em várias delas (Madri, Granada, Cáceres e Valência); tem livro de poemas e de crítica publicado em espanhol e artigos em várias revistas da Espanha.

No texto poético se imprime o cenário sob o olhar de um sujeito lírico que se deixa impregnar pela paisagem de chuva e vento, como que observando-a pelo vidro de uma janela. A visualidade que esse sujeito percebe se destaca pelo movimento arrebatado das ondas, bem como pelo canto das gaivotas e do barco que aparece nesse panorama também. Além disso, as descrições do barco partindo, da chuva e do vento se configuram ainda como imagens na memória de quem vê a partida. A imagem da gaivota com seu canto e a amada com o lenço na mão se despedindo são marcas desse cenário impresso no texto poético. Veja-se a "Paisagem Galega":

PAISAGEM GALEGA

Nas barcas novas foi-ss'o meu amigo d'aqui,
e uei' eu ujir barcas e tenho que euen hy.

JUIÃO BOLSEIRO

De dentro, pelo vidro
outrora transparência,
Rosalía se olvida
da chuva e se concentra

no barco que existia
contra o céu, contra o vento,
na curva de algum dia
e de algum mar, no centro.

[364] CARA, 1989, p. 22.

Fechado sobre a vista
do mastro, o movimento
das ondas se resigna
e vai-se emudecendo

e já sem nome risca
da memória o silêncio
do mar que se estendia
e ilhava-se por dentro,

largando no ar o grito
da gaivota ou do lenço.
Como a sombra no vidro
embaçado de tempo.[365]

Nota-se que toda a construção do poema se elabora em diálogo com a tradição ibérica, inclusive aparece no terceiro verso o nome "Rosalía", que se refere à poetisa galega espanhola, Rosalía de Castro, certamente uma das autoras lidas pelo autor da Trilogia. Daí a possível evidência de que ao compor esse poema, o poeta retrata a paisagem que ficou impregnada na memória, algo que via e imaginava pela leitura dos poemas da poetisa.

Sintaticamente, o poema tem dois movimentos: do primeiro ao oitavo verso; e do nono ao vigésimo. No primeiro movimento, o poeta se identifica com a temática de Rosalía, cuja escrita é marcada pelas circunstâncias da vida, pelas glosas de cantigas populares, pelos sentimentos e vivências pessoais As palavras que aparecem nas duas estrofes iniciais (versos de seis sílabas, como os demais) são comuns aos elementos da paisagem da região, separada de Portugal pelo rio Minho. O poeta simplesmente as transcreve da memória (vidro, outrora, transparência). Já o segundo movimento, nas três estrofes finais, fecha a recordação que se abriu inicialmente, marcado não só pela palavra "fechado, mas também por "resigna", "silêncio" e o "grito" da gaivota, que se escutava no mar e ecoava dentro do poema. como se fosse uma "ilha" dentro do texto poético que, no final, volta a ficar "embaçado". Pela Composição e sentido dos versos, é como se pudesse ver nos olhos do sujeito lírico uma conotação de "lágrima", de "saudade" (palavra nascida na Galiza), como se ele, com saudade, olhasse o vidro embaçado pelas lágrimas poéticas.

Na sequência das epígrafes, em *A raiz da fala*, há um trecho de Machado de Assis:[366] "*pendurou-se-me uma ideia no trapézio que eu tinha no cérebro*".[367] O fragmento foi tirado do Capítulo II, "O Emplasto", de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e antecede o poema "Malabarismo", de Gilberto Mendonça Teles. O título do poema está ligado à típica

[365] TELES, 2003, p. 557.
[366] Cf. ASSIS, 1959, p. 15.
[367] TELES, 2003, p. 561.

atividade do circo, à arte de manipular objetos com destreza, mantendo-os no ar com equilíbrio e mestria. Daí o sentido da epígrafe, atribuída à invenção do emplasto, à criação manipulada no pensamento de alguém, como ideia pendurada no trapézio, algo que ainda não está firme, é preciso equilibrar. Veja-se o poema:

MALABARISMO

pendurou-se-me uma ideia no
trapézio que eu tinha no cérebro

MACHADO DE ASSIS

Equilibro essas vaias no trapézio
que vai e vem no pensamento oblíquo,
mas vejo a multidão cheia de tédio
deixando pó e solidão no circo.

Ando no arame da memória e preso
pelos cabelos me abandono em círculos
sobre um desprezo igual, mas sob o preço
de uma angústia maior que qualquer risco.

Dou cambalhotas, faço gesto obsceno
e de cartola e fraque como mágico
imobilizo o olhar vesgo das gentes.

Engulo fogo que ninguém discute
e segurando as pontas de um vocábulo
domo panteras numa jaula inútil.[368]

Esse poema resume bem a contemplação do fazer poético. O poeta chama atenção com elementos próprios de um malabarista, demonstra os procedimentos e artifícios que tem de executar no ato criador. Isso é apresentado metaforicamente pelo uso de expressões tais como: equilibrar no trapézio, andar no arame, dar cambalhotas, engolir fogo, domar panteras. O poema é construído em forma de soneto e o lado poético se mostra no equilíbrio dos versos, na expressividade das rimas, aliterações e assonâncias. Nota-se a contenção verbal racionalizada (equilibro, vejo, ando, dou, faço, imobilizo, engulo, domo), verbos que indicam ação, isto é, cada movimento do poeta com relação à construção do poema e ao ato criativo.

O lado crítico se apresenta na vigilância, no domínio do exercício poético, ou seja, o crítico aponta o que o poeta fez no poema e como fez. Nesse sentido, a linguagem literária do poema mostra-se como objeto do estudo crítico. Há o gesto do poeta que compõe e que cria, e do crítico que examina, pondera, avalia, vigia a intuição criadora. Dentro dessa concepção, Haroldo de Campos explicita que "crítica é metalinguagem. Metalinguagem ou

[368] TELES, 2003, p. 561-562.

linguagem sobre a linguagem. O objeto – a linguagem-objeto – dessa metalinguagem é a obra de arte, sistema de signos dotado de coerência estrutural e de originalidade".[369]

A última epígrafe, de *A raiz da fala*, abre a segunda parte do livro, "No vértice da fala". O fragmento provém do poema "Chuva Oblíqua", de Fernando Pessoa, em *Obra poética e em prosa* (1986).[370] Esse poema divide-se em seis partes, e o trecho tomado como referência é retirado da terceira estrofe da primeira parte. O poeta segue um esquema em que predomina o conjunto de imagens com elementos da paisagem, como por exemplo, "mar, flor, cor", o que assinala o aspecto exterior e, ao mesmo tempo, o processo temporal.

A citação "*e os navios passam por dentro dos troncos das árvores com uma horizontalidade vertical*"[371] foi utilizada no sentido de que há um desdobramento de imagens envolvendo interior e exterior, o adentrar desde a raiz até o "vértice da fala", isto é, o poeta com o desejo de explorar novas técnicas poéticas. A epígrafe do poema "Chuva Oblíqua" tem ligação com a segunda parte de *A raiz da fala*, já que indica uma linha reta, como o "vértice da fala", isto é, o mais alto da linha criativa do escritor, o avanço gradativo da experimentação estilística e técnica do seu exercício poético.

No livro *Entrevista sobre poesia* (2009), o autor explicita sobre a técnica e a arte (*téchne* e *aretê*) destacando que a técnica leva à emoção: "a técnica, o conhecimento, a arte (que é o uso estético da técnica) de produzir uma colisão de palavras desperta um tipo de gosto, um tipo especial de prazer. E, a partir daí, o poeta desenvolve o seu poema".[372] A título de ilustração, segue-se um fragmento do poema "Terra à terra", do livro *A raiz da fala*, que foi analisado no primeiro capítulo:

> E foi sugando o mel,
> o alimento,
> a força,
> o ímã
> e a solidão do musgo entrincheirado
> na fratura indiscreta de uma pedra.
>
> E foi pondo a nu a nuvem
> e foi pondo à terra a terra
> e foi ensinando aos homens
> o segredo da terra.[373]

Esses versos do poema "Terra à terra" referem-se à linha política e poética simultaneamente, conforme foi discutido anteriormente neste estudo. A disposição

[369] CAMPOS, 1992, p. 11.
[370] Cf. PESSOA, 1986, p. 176.
[371] TELES, 2003, p. 566.
[372] TELES, 2009, p. 10.
[373] TELES, 2003, p. 595.

sintática das palavras, a expressividade semântica, o jogo com as palavras "nu a nuvem", "terra à terra", as aliterações e assonâncias (e foi, e foi, e foi), são aspectos da atitude criadora que pretende desnudar o que está por trás das imagens do poema, adentrar nos segredos da poesia e ensiná-los aos homens. Diante disso, pode-se dizer que "o discurso recupera, no corpo da fala, o sabor da imagem".[374]

Arte de armar é o livro da Trilogia no qual o poeta assume um comportamento crítico mais apurado frente à linguagem em relação aos outros dois livros, *Sintaxe invisível* e *A raiz da fala*. Já há um amadurecimento maior do processo criativo, que passa por uma proposição poético-teórica, cujo ato criador envolve a emoção e seu controle. As duas atitudes criadoras se amalgamam; a poesia e a crítica numa mesma expressão poemática. Segundo o crítico Jayme Paviani, "G. M. Teles tem consciência do ofício. O exercício do ensino e da crítica literária, não se torna empecilho à criação, como acontece em geral, ao contrário, torna-se matéria e motivo".[375]

O primeiro portal desse livro torna-se parte estrutural dele, uma vez que está ligado ao título *Arte de armar*. O poema introdutório, de mesmo nome "Arte de armar", pode ser considerado uma espécie de prefácio, pois funciona como a porta de entrada de todo o livro, tanto que para chamar a atenção do leitor, os versos vêm em itálico. A epígrafe que o antecede foi retirada da obra de Carlos Drummond de Andrade; extraída de "Autobiografia para uma revista", de *Confissões de Minas* (1944). Ao discutir sobre o poema "No meio do caminho", o poeta escreve que "*Até os poetas se armam*",[376] no sentido de estar preparado, munido das armas da linguagem para compor o poema. Segundo ele, um bom poeta tem de se entregar à técnica, à leitura, à contemplação e ação. Daí travar um combate com a palavra, como mostra em "O lutador", referindo-se à luta constante do ato criador, e o fazer poético exige essa luta:

> Lutar com palavras
> é a luta mais vã.
> Entanto lutamos
> mal rompe a manhã.
> São muitas eu pouco.[377]

A epígrafe aponta para o tema do poema "Arte de armar". A poesia é uma arte, e essa arte tende a ser armada. O poeta utiliza estratégias da linguagem para atingir o leitor, que tem de preparar-se para as armadilhas do discurso. A "arte de armar" é também a de amar,

[374] BOSI, 2000, p. 38.
[375] PAVIANI, 1988, p. 386.
[376] Cf. ANDRADE, 1944, p. 73.
[377] ANDRADE, 2002, p. 99.

o amor pelo ofício faz do poeta um a(r)mador de palavras. Por isso, ele se arma de todos os recursos da língua e da linguagem para construir o poema, pois "não é só de sensações que se faz a arte, e a obra literária, mais do que qualquer outra obra artística, dirige-se ao entendimento".[378] A seguir, alguns versos como exemplo:

ARTE DE ARMAR

Até os poetas se armam.
C. D. A.

§ 1. Com armas e bagagens
e algumas apólices
na armadura,

a (r) ma o teu próximo
para o melhor da viagem
nesta leitura.[379]

Ao nível das epígrafes e dos poemas, nota-se a linguagem literária do poeta e do crítico, isto é, a intuição criadora e a consciência crítica do autor, o que está sendo compreendido como metalinguagem neste estudo. O aspecto metalinguístico, na obra *Arte de armar*, evidencia o poeta em face de sua concepção literária. Ele trata de seu fazer poético no próprio poema e, através da linguagem, se direciona para seu processo criador. Desse modo, se vale da linguagem para fazer referência a si própria, é por meio dela que expõe ou descreve o ato de fazer o poema, o metapoema. Sobre a metalinguagem, o poeta-crítico esclarece a nova significação para o termo na teoria da literatura:

> o termo já não significa só a linguagem (externa) da crítica; vai significar também a (interna) do poeta. É, por isso mesmo, o sentido ativo da autocrítica. As duas linguagens (a linguagem do poeta e a metalinguagem do crítico) se encontram, afinal, na dimensão mais profunda de *Metalinguagem*, aquela que, na opinião de Roland Barthes, é ao mesmo tempo "objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala, literatura-objeto e metaliteratura".[380]

Diante dessa conceituação de metalinguagem, compete entrar na primeira parte do livro, intitulada "FALAVRA", que traz desde a primeira edição a epígrafe tomada a Roland Barthes "*J'ai une maladie*: *jê* vois *le langage*".[381] A citação está no livro *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975)[382] e mostra a consistência do ofício do poeta, que diz ter uma doença, a de ver a linguagem. Para ele, tudo em si é desejo de linguagem, seu vício é a sensibilidade de enxergar a imagem das palavras e traduzi-las em poesia. Por isso, ver a

[378] RAMOS, 2011, p. 101.
[379] TELES, 2003, p. 479-480.
[380] TELES, 1979, p. 263.
[381] TELES, 2003, p. 481.
[382] Cf. BARTHES, 1975, p. 164.

linguagem é mais do que ler, é ver além da leitura, "ver" é pensar, como já foi atribuído anteriormente.

A primeira atenção é para a palavra "*maladie*" (doença), mas não é uma doença do corpo, é um gosto especial e determinado de pensar que a linguagem é que comanda tudo. A segunda observação é para o "vejo" (vois), que está em destaque para acentuar o sentido profundo de ver. A epígrafe, nesse sentido, funciona como sinédoque, ela tem toda uma relação com o poema e com todo o livro no que se refere à linguagem. Porque, para o poeta, ver a linguagem significa que tudo na literatura está relacionado a ela (não só com a língua), e que o crítico (o estudioso) tem que trabalhar com ela como se a estivesse contemplando enquanto uma realidade visível. Pode-se dizer que a epígrafe aponta para o lugar de onde veio e para o texto que virá em seguida, estando no nível do enunciado e da enunciação, "o certo é que a epígrafe guarda sempre alguma relação com o texto, de que começa a fazer parte; torna-se vizinha dele, uma espécie de complemento significativo do universo semântico do texto".[383]

Gilberto Mendonça Teles, ao citar a epígrafe de Roland Barthes, assim como as outras utilizadas no livro, mostra sua capacidade de leitura, de diálogo e de compreensão crítica da obra desse autor e de toda uma tradição teórica e literária. Desse modo, "a epígrafe transcende a sua função comum, manifesta-se como técnica, desliza-se para o texto, como intertexto, concorrendo para a criação do texto maior, que é o poema".[384] As epígrafes, de modo geral, conduzem para uma iniciação teórica que permite compreender as significações do poema. Elas abrem caminho para as experimentações criadoras do poeta; ao citá-las, o autor não só revela sua marca de leitura, mas também incita o leitor ir ao encontro delas e identificar sua procedência. Antoine Compagnon, em *O trabalho da citação* (1996), diz que "a citação tenta reproduzir na escrita uma paixão da leitura, reencontrar a fulguração instantânea da solicitação, pois é a leitura, solicitadora e exigente, que produz a citação. A citação repete, faz com que a leitura ressoe na escrita".[385]

Na primeira parte do livro *Arte de armar*, intitulada "FALAVRA", está, em sua maioria, os poemas metalinguísticos. O poeta revela sua habilidade poética ao jogar com as palavras que, cultivadas na fala e na escrita, transformam-se em linguagem. Um bom exemplo é o poema "Origem", que foi analisado no início deste capítulo. O título indica o princípio (a gênese), a procedência do estilo criador do poeta, que se manifesta pela

[383] TELES, 1979, p. 269-270.
[384] TELES, 1979, p. 273.
[385] COMPAGNON, 1996, p. 23.

linguagem de maneira fecunda. A palavra, enquanto verbo poético, tem o poder de criar. As imagens do poema revelam a concepção poética do autor e seu ato crítico de registrar no texto literário uma teoria do poema:

ORIGEM

I

Agarro o azul do poema pelo fio
mais delgado da lã de seu discurso
e vou trançando as linhas do relâm-
pago no vidro opaco da janela.[386]

Há que se lembrar que o poeta inicia a primeira parte, "FALAVRA", com o poema "Origem" e finaliza com o poema "Falavra", no qual se nota uma simbiose da fala e da palavra, ou seja, a fala está ligada à palavra, ao nome; é ela que lavra, uma vez que é cultivada na escrita. Vejam-se alguns versos do poema "Falavra": "e sei da fala/ e do ato de lavrá-la na falavra".[387]

A dimensão dos portais e epígrafes no livro *Arte de armar* possibilita uma associação com o próprio poema, mantendo uma correspondência de significados. Assim, pode-se dizer que "se cada epígrafe é um texto que se requer inteligível em si só, poderemos construir outro plano maior de significação que seja, pelo fato mesmo, mais abrangente e mais fornecedor de sentido".[388] A epígrafe "*Nomina*, *Numina*",[389] de Max Müller (Os nomes, os Deuses), deve ser compreendida como os deuses não passam de nomes atribuídos pelos homens. Ela precede o longo poema "O Nome e sua tinta", o qual foi mencionado em alguns momentos da pesquisa. Nesse aspecto, há a tematização do nome, que aparece como meio de designar, atribuir, instituir. É o nome que possui a potência da nomeação, por isso o uso dessa epígrafe utilizada pelo autor, uma vez que no ato de nomear está o próprio teor de divindade, de supremacia e de criação. Há a imbricação do poeta na origem das coisas, antes mesmo delas serem instituídas. Ao tratar da linguagem, ele busca a palavra que é essencial para a fala e para escrita. E bem mais que isso, busca nas coisas a poesia, e tem a palavra como retorno, como mostram os versos:

---

[386] TELES, 2003, p. 481-482.
[387] TELES, 2003, p. 505.
[388] GIUSTI, 1988, p. 239.
[389] "Son máscaras sin actores, creaciones del hombre y no creadores de él; son n o m i n a, y no n u m i n a; nombres sin ser, y no seres sin nombre". Cf. MÜLLER , s/d, p. 70.

V

Se te busco nas coisas,
vens através da língua,
como um resto de noite
pela manhã fugindo.[390]

O poeta continua o processo da armação poética valendo-se, em alguns momentos, das epígrafes como metonímias, no jogo da parte pelo todo. A segunda parte do livro, intitulada "HORA ABERTA", nomeia toda a obra reunida do poeta na edição de 1986 e de 2003. Nela estão inseridos os poemas de manifestações metapoéticas e de cunho erótico. A epígrafe de Hammurabi foi extraída de *O código de Hammurabi* e diz: "*naquele dia* (*os deuses) pronunciaram meu nome*".[391] Quando os deuses pronunciavam o nome de alguma coisa, eles a criavam. Nesse aspecto, pode-se dizer que "a criação poética é um mistério porque consiste num falar dos deuses pela boca humana".[392] Essa epígrafe confirma que o poeta é um escolhido, pois recebeu o sinal, a marca, o poder e a autoridade de resguardar os mistérios, os enigmas da poesia, sendo iluminado para criar. De acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, o selo é "usado nas diversas áreas e em múltiplas ocasiões. O rei imprime o seu selo sobre os documentos que expressam suas decisões. O selo é, portanto, sinal de poder e autoridade: o selo vale o seu signatário".[393]

A pronúncia é um aspecto relevante na poesia de Gilberto Mendonça Teles que, em sua vasta obra, revela que a essência do dizer é a profundidade do poético. Daí a pontualidade do fazer poético estar relacionada com o título do livro *Arte de armar*, valorizando a arte ou *aretê*, o fazer com entusiasmo, termo que quer dizer: ter Deus dentro de si, indicando disposição, motivação no fazer. O poeta mostra isso no poema "Hora aberta", no momento de ver a vida acontecer, isto é, fazer a vida acontecer com arte. A "hora aberta" ou horas redondas (seis da manhã, meio dia, seis da tarde e meia noite) é o momento propício para a meditação e o encontro com o sagrado. Em entrevista feita com o autor, uma das questões levantadas foi sobre o efeito do sagrado na poesia. Eis o que ele diz:

> para mim, a Poesia tem muito de sagrado [...]. O poema é assim uma expressão que transcende as formas do discurso e não se deixa reduzir ao conhecimento puramente racional. Ele provém de um ritmo que passa pelo mais íntimo do poeta, repercute no cosmo cultural e toca, em última instância, o *Lógos* do Criador. Um ritmo que se faz musicalidade para

[390] TELES, 2003, p. 492.
[391] "(Quando) eles pronunciaram o nome". Cf. HAMMURABI, 1976, p. 19. Também na página seguinte: "naquele dia Anun e Enlil pronunciaram o meu nome". Cf. HAMMURABI, 1976. p. 20.
[392] PAZ, 1982, p. 196.
[393] CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 811.

> revelar os estados inconscientes ainda não tocados pelo sentimento ou pela razão, um ritmo mágico e, por isso mesmo, de prece.[394]

O poeta constrói dentro da linguagem o seu *Cosmos* particular, que é o poema. Na "hora aberta" da criação, silêncio, vazio e plenitude se conjugam, e tal instante é concedido no momento em que a palavra leva-o a criar:

> No mais, sou pontual na complacência
> de um deus oculto que boceja
> na hora aberta a sussurros e prodígios
> da vida acontecendo.
> E que não basta.[395]

Na sequência do livro, ainda na segunda parte, está a epígrafe de Paul Valéry versando "*La mer, la mer, toujours recommencée!*".[396] Essa citação provém do poema "Cimetière Marin" (4º verso), do livro *Charmes* (1922) e antecede o poema "Transparência", de *Arte de armar*. A presença do mar é cenário da transparência amorosa, e o desejo inquietante de vida se reflete no desejo da criação e da renovação poética, isso justifica o título do texto poético a seguir. Vejam-se alguns versos:

> TRANSPARÊNCIA
>
> *La mer, la mer, toujours recommencée!*
>
> P. Valéry
>
> Meu desejo se esfuma na janela
> e sou soturno e só perante o mar
> recomeçado.[397]

Gilberto Mendonça Teles dialoga com o verso de Valéry no sentido de que a retomada de um texto demonstra não só o conhecimento de outros autores, como também a capacidade de apresentá-los de forma nova no poema, pois "o fundamental consiste em insistir que o poeta deva desenvolver ou buscar a consciência do passado e que possa continuar a desenvolvê-la ao longo de toda a sua carreira".[398] A ideia do mar sempre recomeçando indica que continuamente se repete algo da tradição, seja ela literária ou crítica. Isso cada autor poderá fazer a seu modo, aperfeiçoando, acrescentando ou modificando. A epígrafe torna-se uma porta aberta para o poema e "permite a quem a use

---

[394] Cf. TELES, 2013, p. 164-165. In: SOUZA, 2013, p. 164-165.
[395] TELES, 2003, p. 506.
[396] Cf. VALÉRY, 1943, p. 187.
[397] TELES, 2003, p. 509.
[398] ELIOT, 1989, p. 42.

compor um texto sobre o outro, numa perfeita intertextualidade, como o é também a alusão, que dialoga com o texto onde aparece como negatividade".[399]

Em seguida, há como epígrafe um verso de Camões, do "Soneto 2", das *Rimas* (1595); é o 11º verso: "*Da mágoa, sem remédio, de perder-te*".[400] Esta epígrafe é a porta de entrada do poema intitulado "Absurdo", um soneto decassílabo, de *Arte de armar*. Trata-se de um texto poético amoroso, no qual a falta, a distância, a saudade e o segredo tornam-se vias abertas que dilaceram a alma de quem ama. É absurdo ter de se afastar ou perder a quem se ama muito. A mágoa que fica é do sofrimento causado pelo fato de afastar-se da amada. Os dois tercetos se aproximam do poema de Camões e, no último verso, o poeta lembra o verso camoniano, que inseriu como citação. Amor e desejo não deixam de ser fascínio do privilégio de amar:

ABSURDO

Da mágoa, sem remédio de perder-te.

CAMÕES

[...]

ninguém pôde saber do imprevisível,
do lado mais secreto e numeroso
que havia em ti, na vida que buscavas

e que perdias sempre, por mais fundo,
por mais limpo que fosse o privilégio
da mágoa sempre nova de perdê-la.[401]

A terceira parte do livro, intitulada "Pública forma", demonstra um lado da poesia participativa do autor, conforme foi apresentado no primeiro capítulo. A epígrafe de Murilo Mendes: "*Encaro o metro a memória a medusa*",[402] se refere ao poema enquanto forma e à valorização da métrica, além de estar relacionada a um contexto no qual o autor não se exime de declarar. Daí o enfrentar "o metro, a memória e a medusa".[403] A citação foi retirada do poema "Téssera", do livro *Convergência* (1970). "Téssera" em italiano é uma pequena mesa quadrada. O italiano tem também a palavra "téssere", que significa bloco de lenha. O sentido da epígrafe está em o poeta saber se tem ou não de metrificar; ele

[399] SISTEROLLI, 2005, p. 178.
[400] Cf. CAMÕES, 1963, p. 269.
[401] TELES, 2003, p. 512.
[402] Cf. MENDES, 1970, p. 186.
[403] A Medusa fora uma linda donzela, que se orgulhava principalmente dos seus cabelos, mas se atreveu a competir com Minerva, deusa da sabedoria, que privou Medusa de seus encantos, transformando seus cabelos em hórridas serpentes, de modo que todos que a olhassem ficariam petrificados. A imagem da cabeça da Medusa foi colocada em um escudo e utilizada como arma contra os inimigos. Os olhos da Medusa seduziam a quem os fixasse pelo feitiço que ela colocava. Cf. BULFINCH, 2001, p. 143.

tem de encarar o metro, a tradição, a memória e, ao encarar a medusa, mostra que não tem medo de virar pedra, não teme nada, nem mesmo a maneira de compor um poema. Não há nada que o impeça de ir adiante no seu processo criativo. Agora ele é capaz de fazer um poema que mostra sua participação política ou que tem o aspecto visual, como "Peri patético" e o último desse livro, "A raiz II", além de compor poemas que misturam linguagem e erotismo numa fértil expressão poemática.

O livro *Arte de armar* termina com uma hipógrafe (epígrafe no fim). Na primeira edição (1977) aparece um parágrafo a mais, no início, o qual foi retirado a partir da terceira edição de *Hora aberta*, pela José Olympio e na quarta edição pela editora Vozes (2003). Essa hipógrafe provém de *As palavras sob as palavras* (1974), de Jean Starobinski.[404] É um hipograma, por isso vem por baixo, por último, pois remete a um texto e finda esse texto. O fragmento refere-se ao mito egípcio de Osíris e Ísis[405] e está hipografando o poema "A raiz II", da terceira parte de *Arte de armar*. O poeta propõe um exercício de decifração, no qual o discurso poético torna-se um recado cifrado. Eis a hipógrafe de Starobinski utilizada pelo escritor em seu livro:

> *O hipograma desliza um nome simples na disposição complexa das sílabas de um verso: a questão é reconhecer e reunir as sílabas condutoras, como Ísis reuniu o corpo despedaçado de Osíris.*
>
> JEAN STAROBINSKI [406]

Ao apresentar o hipograma de Starobinski, o poeta brinca com as palavras dentro do poema, induzindo o leitor a reconhecer o que se esconde na disposição das letras do teclado juntando as sílabas, que são apresentadas como "rondas de borboletas pelo alpendre". O poema, em alguns pontos, dialoga com "Antes do nome", de *A raiz da fala*, ao tocar no ponto no qual as coisas não têm nome. Elas são como um "perfil de rendas esvoaçantes", cujas tramas abertas formam desenhos. Desse tecido delicado é possível conduzir a forma das palavras e encontrar a raiz do nome nesse entrelaçamento de sílabas despedaçadas no jogo que se arma entre poeta e leitor. Lendo bem o poema, brincando com as teclas da máquina de escrever, fazendo o papel de Ísis, é possível descobrir ou reunir as sílabas condutoras do nome que aparece dentro dele. O nome está na "lúcida luz

[404] Cf. STAROBINSKI, 1974, p. 25.
[405] O Mito de Osíris, concebido por volta do séc. XV a. C., é sobre a história da mitologia epgícia referente ao primitivo deus Osíris, rei do Egito, assassinado por seu irmão Tífon, que o matou por inveja e desejo de usurpar o trono. Osíris teve o corpo cortado em quatorze pedaços e espalhado por diversos lugares. Ísis reuniu o corpo do marido permitindo que houvesse a concepção póstuma de um filho. Cf. "Mito de Osíris e Ísis". BULFINCH, 2001, p. 345-346.
[406] TELES, 2003, p. 535.

meridiana". "A raiz II" revela o nome de Luciana, a filha de Gilberto Mendonça Teles. A seguir, o poema:

A RAIZ (II)

No fundo do poço ou no fundo
do mundo as coisas não têm nome.
Ali se esconde tudo e muito
mais: a mánica, o pispislone
e a nena tiste que demanda
a poesia e sua linfa...

Lúcida luz meridiana
e musical, a história ainda
é começo, raiz sem pontas
no carretel, perfil de rondas
de borboletas pelo alpendre:

q e t u o

w r y i p
a d g j l
s f h k ç
z c b m !
x v n ? [407]

Em *A raiz da fala*, livro anterior a *Arte de armar*, há o poema "A raiz", que o poeta dedica a seu filho Antônio, e que foi escrito em Coimbra, em outubro de 1965, mesmo ano de nascimento do filho em Lisboa. É uma espera do fruto gestado no ventre da mãe e no verso do poema. O poeta consegue imprimir a gestação de uma criança e, ao mesmo tempo, referir-se ao processo de composição do poema. Assim, Antônio é "A raiz I" e Luciana é "A raiz II". Vejam-se alguns versos do poema "A raiz", do livro *A raiz da fala*:

Maior
do que o tempo, a semente
se elabora noturna,
dosando o sortilégio
da vida na lavoura
do ventre. A espessura
do corpo codifica
o túmido sinal
que subsiste anterior
à névoa da esperança.[408]

A relação da epígrafe com o texto leva a pensá-la como fonte, inspiração ou motivo de criação para o poeta. Isso demonstra a influência delas também na escrita, além de mostrar o dinamismo do autor em sua criação literária, que apresenta elementos da tradição de maneira modificada ou atualizada. O poeta tece a sua própria linguagem na construção

[407] TELES, 2003, p. 535
[408] TELES, 2003, p. 585.

do poema. Dessa maneira, o poeta-crítico está de sobremaneira no sentido da autocrítica. Em seu livro de crítica, *Retórica do silêncio*, o escritor pondera que "o poeta cria a sua linguagem; o crítico a examina com a sua metalinguagem".[409]

A partir da análise das epígrafes com relação aos poemas da Trilogia, foi possível uma discussão da criação literária do autor, considerando as duas perspectivas, a do poeta e a do crítico, tendo a compreensão de que a reflexão crítica do poeta influi no seu processo criador. Além disso, a utilização das citações assegura que ele é leitor, pesquisador e criador, que constrói sentidos diversos, tendo amplo conhecimento da tradição literária e da crítica. As epígrafes são como uma espécie de prefácio do que estão epigrafando, e o poeta ao fazer uso delas tem consciência de que seu discurso passa a ser metalinguagem.

[409] TELES, 1979, p. 263.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das proposições desenvolvidas e apoiadas pelo arcabouço teórico e crítico, são apresentadas as considerações finais tendo em vista o propósito deste estudo, analisar três livros de poemas, de Gilberto Mendonça Teles, na ordem de *Sintaxe Invisível* (1967), *A raiz da fala* (1972) e *Arte de armar* (1977).

A leitura crítica desses três livros, publicados com intervalo de cinco anos cada um, revela as transformações teóricas pelas quais foi passando o autor tanto na sua produção poética quanto no seu exercício de crítico. O poeta valoriza a linguagem por meio do poder criador da palavra, mostrando-se conhecedor da tradição literária e aberto a inovações. Além disso, no espaço de quinze anos, ele transforma sua concepção de linguagem poética, considerando sua capacidade intelectual, sua evolução cultural e estético-metalinguística no seu processo criador.

O escritor, em sua Trilogia Poética, desenvolve uma teoria do poema, mostrando sua dupla atividade criadora, a poesia e a crítica, com um amadurecimento gradativo da expressividade na sua composição poética. Pode-se dizer que ele é um dos autores mais inquietos da contemporaneidade. Essa inquietude manifesta-se na angústia da busca, da tentativa constante do processo criador, que não rompe com a tradição, mas que busca caminhos próprios. Os sortilégios da poesia desse autor vêm do jogo, da retórica, da luta com as palavras, do pleno exercício com a linguagem e da imaginação criativa, valorizando o contexto de escrita, como foi possível observar nos três livros estudados.

Assim, este estudo foi discutido em três capítulos que avaliam os diversos momentos de criação do poeta. O primeiro capítulo, "O percurso do processo criativo na Trilogia", buscou apontar inicialmente o decurso da poesia metalinguística desde seus primeiros livros, onde o leitor-crítico poderá perceber os sinais do desejo de uma poética (uma teoria), que se enuncia passo a passo. Outro aspecto desse capítulo foi a recorrência do "silêncio" enquanto palavra de sabedoria poética na Trilogia como fator de criação, permeando o plano literário e o político ao mesmo tempo. Além disso, acentuou-se uma visão geral dos três livros, considerando o contexto de escrita do autor, o desenvolvimento da linguagem na poesia, a ênfase da tematização do nome, bem como a discussão dos títulos e as partes dos livros articulando com os poemas.

Nesse primeiro capítulo da pesquisa, houve a compreensão de que a trajetória do processo criativo do autor na Trilogia sucedeu-se evolutivamente. O poeta percebe a

necessidade de renovação poética e seu aperfeiçoamento à medida que compõe os poemas de livro para livro. Nesse sentido, há uma articulação bastante significativa entre os três livros, a começar por seus títulos, por exemplo; depois envolvendo suas partes, já que todos são divididos em partes e, ainda, com várias epígrafes, como foi apontado no terceiro capítulo.

Pode-se fazer uma leitura da figura do poeta como o sineiro da poesia, num tilintar que desperta, ressoa e ilumina. Um ofício que não se finda; é constante, como é o desejo e a prática de escrita do autor. Este é visto como aquele que, com habilidade, toca os sinos da linguagem e dita o ritmo da poesia. Esse sineiro principia em sua *Sintaxe invisível*, onde o invisível é o que está oculto e, por isso, tem de se saber ler/ver para compreender as marcas dessa "sintaxe" no poema. No segundo livro, ele se depara com o invisível em si, que é *A raiz da fala*. Esse livro sobreleva o lado poético, no qual se valoriza o ato de pronunciar, isto é, o poeta produz a fala pela "duração do nome" até chegar ao "vértice da fala", como foi discutido com maior ênfase no primeiro capítulo. No terceiro livro, há a preocupação mais madura com a linguagem, valorizando a arte; *aretê*, com uma concepção de que o poema tem de ser feito com habilidade criadora, ou seja, a técnica, o conhecimento e a arte se conjugam na criação do poema. A "arte de armar" torna-se também uma "arte de amar", fazer com amor, colocar gosto e prazer no que se faz, e perpetrar da melhor forma. Desse modo, o sineiro da Trilogia apresenta a "sintaxe invisível", rege a "raiz da fala" e elabora a "arte de armar". Ele toca os sinos da linguagem poética envolvendo som, sentido, forma, silêncio, segredos, criação, amor e arte no texto literário.

O segundo capítulo, "O erotismo da linguagem: uma poesia da arte e do amor", elucidou o tema do erotismo como matéria de amor e linguagem. A expressividade poética envolve o jogo erótico; a sensualidade posta nas palavras é a mesma da atitude criadora do poeta. A criação artística é um ato de amor; o poeta incorpora amor e poesia numa linguagem revestida de pele e da ternura dos gestos amorosos, com o ritmo do amor no corpo da palavra. As sensações amorosas direcionam-se como vínculo de atração criativa. O desenvolvimento do tema proporcionou a análise dos poemas em diálogo com outros autores, os quais também tratam do tema amoroso na poesia, como por exemplo, Ovídio, em *A arte de amar*, que exerceu grande influência na poesia do poeta goiano.

No terceiro capítulo, "O exercício da crítica no terreno da poesia", foi feita a análise da dupla atividade do autor, a de poeta e a de crítico, cujo exercício é visto como um duplo, intuição e reflexão. A abordagem do assunto centralizou-se na atitude do poeta em

face de sua concepção literária, a sua ação criadora como metalinguagem, em que a poesia é o tema. O poeta trata da poesia nela mesma, isto é, a ação criadora se resolve em si própria, ou seja, há a metapoesia ou o metapoema. Além dos seus livros, o autor expõe em aulas, conferências e entrevistas seu pensamento sobre a literatura e, sobretudo, sobre a poesia. Nesse sentido, as duas atividades criadoras se amalgamam numa mesma expressão poemática. Como poeta-crítico, Gilberto Mendonça Teles aproxima-se de outros autores que também teorizam a poesia no corpo do poema. O desenvolvimento do capítulo foi articulado com a análise de alguns poemas metalinguísticos, da correlação das epígrafes associadas aos títulos dos livros, com relação às suas partes e aos poemas. As epígrafes apontam uma iniciação teórica dos poemas com as quais têm ligação, além de demonstrarem o conhecimento da tradição literária e crítica do poeta. Ao final deste estudo, há a inclusão da entrevista sobre poesia e crítica, feita com o autor durante coleta de dados para a pesquisa.

A princípio, este estudo pretendia, ainda, uma reflexão articulando o corpus da pesquisa ao contexto da época, final de 60 e década de 70, com outros escritores-críticos, com poetas-críticos, que fazem uma literatura metapoética. Embora tenham sido apontados alguns nomes de poetas-críticos, de autores que desenvolvem uma literatura metapoética, que auxiliaram na discussão, houve o entendimento de que esse assunto demanda maior dedicação, com exclusividade das ideias surgidas durante o desenvolvimento da pesquisa.

Portanto, não foram trazidas detalhadamente neste momento, mas despertaram para uma proposta de continuidade no estudo da poesia do autor, para o doutorado, com enfoque sobre poesia e crítica, articulando com poetas-críticos de conduta poética que se aproxima à do poeta goiano. Esse autêntico poeta da Trilogia em estudo faz uma defesa da poesia com o conhecimento da arte poética, adentra nas franjas do texto literário, sobretudo, a poesia, no percurso ordenado pelos “sortilégios da criação”.

Assim, o trabalho com a poesia desse autor proporcionou uma leitura mais atenta dos aspectos direcionados a seu fazer poético, ao seu constante processo criativo e ao seu dinamismo com a linguagem. O poeta, na sua Trilogia, revela argúcia frente aos procedimentos da arte poética. Passo a passo, ele procura aprimorar seu ato criador, “ligado à tradição (conhecimento) e fazendo dela sua matéria da modernidade, atualizando-a (a tradição)”, como bem expôs na entrevista apresentada ao término deste estudo.

Por fim, vale dizer que, esse foi um caminho trilhado pela poesia de Gilberto Mendonça Teles, poeta da “hora aberta”, da obra que não se esgota, sempre aberto aos

recursos, impulsos e pulsações da poesia, que está "aberta" para novas leituras e para o retorno do encontro poético com a Trilogia.[410]

[410] Vale ressaltar aqui que, posteriormente, serão feitas algumas alterações na pesquisa apresentada, no momento da publicação deste estudo sobre a poesia de Gilberto Mendonça Teles.

Entrevista: Questões de Poesia e de Crítica com Gilberto Mendonça Teles[411]

Durante o desenvolvimento da pesquisa, foi possível fazer uma entrevista com o poeta-crítico, autor dos três livros estudados. A entrevista contribuiu para melhor desempenho no estudo crítico da Trilogia, pois foram apontadas considerações sobre o exercício poético e crítico do autor que se vale da ação criadora para expor ou aludir ao processo de criação. A prática metalinguística é reveladora da consciência crítica do poeta que, na poesia, não se separa da crítica ou vice-versa. Segue-se a entrevista tal qual como foi publicada:

Professor Dr. Gilberto Mendonça Teles, boa-tarde. É um prazer entrevistá-lo sobre tão relevante assunto: a Poesia e a Crítica literária.

Rosemary - Tomando aqui as palavras do crítico Fábio Lucas, "a obra literária necessita de uma fala, de um eco que a julgue e a consagre".[412] A seu ver, a Crítica literária tem o espaço que deveria ter? Qual o lugar da Crítica no espaço literário?

GMT - Claro que sim, não só porque a divulga, como também porque a julga e critica (metalinguagem de metalinguagem), aprimorando-a para os leitores do criticado e para o próprio crítico, que a construiu. Quanto a seu espaço, o mais comum é o do jornal (dos suplementos), de onde costuma sair para o livro, para a cátedra, e até para outras línguas. O certo, entretanto, é que o grande espaço da crítica nos rodapés foi aos poucos cedendo lugar a pequenas resenhas de 35 linhas e a pequenas notas que mal noticiam o aparecimento do livro. Por sua função cultural e, pela importância que o livro (de poemas, de ficção e da própria crítica) ainda tem na sociedade, era preciso que houvesse mais liberdade para o exercício da crítica na cultura brasileira. Mas o que assistimos é a contínua diminuição do lugar da crítica nos jornais e nos suplementos literários.

Rosemary - Na apresentação de *Contramargem II*: estudos literários (2009), você fala da sua dupla atividade, a de poeta e a de crítico. Na poesia pensa na crítica, na crítica pensa na poesia. Na Trilogia *Sintaxe invisível* (1967), *A raiz da fala* **(**1972) e *Arte de armar* (1977), há a percepção de que a prática metalinguística é reveladora da consciência crítica do autor que, na poesia, não se separa da crítica ou vice-versa. Sérgio Buarque de Holanda, em seu texto "Poesia e crítica", integrado em *O espírito e a letra* (1996), vai dizer que "convém

[411] Entrevista concedida a Rosemary Ferreira de Souza, durante coleta de dados para a Pesquisa, em 10 de Dezembro de 2012, Rio de Janeiro. Publicada na revista REVELL – Revista de Estudos Literários da UEM – ANO 4, v. 2, Número 7 – TEMÁTICA "Literatura e Marginalidade: Reflexões sobre o cânone e a crítica literária". ISSN: 2179-4456. Campo Grande: UEMS, 2013. p. 161-166.

[412] LUCAS, 2009, p. 9.

que em todo e verdadeiro poeta haja um crítico vigilante e enérgico".[413] Gilberto, fale-nos um pouco desse papel do poeta que compõe e que cria, e do crítico que analisa e recria.

GMT- Quando digo (num dos meus livros de crítica) que o ato criador é duplo (intuição e reflexão, isto é, olhar sobre essa intuição) estou de certa forma ratificando o que você transcreveu acima: a intuição é o momento inicial da criação que só vai adiante, só se completa se for prolongada, se for mantida a consciência – a arte –, do processo criador. Assim, existe a "chama" e, em seguida, a continuidade do "fogo poético", que é alimentado pela retórica (pela arte), pelo domínio do "discurso verbal" para que ele deixe de ser puramente linguístico e se transforme em "discurso poético". O poeta, o artista, deve vigiar a intuição para que ela não se torne bastarda, repetida, comum; e deve, ao mesmo tempo, vigiar-se (e a sua consciência) numa permanente autocrítica criadora. Repito para você o pensamento de Baudelaire (num dos seus ensaios sobre música): "*Tenho dó do poeta que não conhece sua arte: eu o creio incompleto".*

Rosemary - Gilberto Mendonça Teles é considerado pela crítica (José Fernandes, por exemplo) um poeta / artista com um processo de criação intenso, com uma adesão absoluta da criação. E com toda certeza o é. O que você pode dizer da escrita poética que transita entre a tradição e a modernidade? A poesia e o poeta têm necessariamente de estarem ligados à tradição?

GMT- Por que não ver a coisa de outra maneira, sem a tensão tradição / ruptura? A pergunta parece insinuar, talvez, que a "tradição" (o tradicional) é o velho, o antigo, o ruim; e a "ruptura" a novidade, o novo, o melhor? Será que a *Ilíada* [VIII a.C.] é tradicional? E os poemas de Safo [VII-VI a.C.]? E os poemas de Catulo? [87 a.C.]? E os de Petrarca [1304 d.C.]? E os de Camões e os de tantos outros grandes poetas? São eles tradicionais ou modernos? Eles são. Existem. São lidos: foram lidos pelos leitores no "passado" e são lidos pelos do "presente". As técnicas de sua produção assim como os seus temas pouco mudaram em três mil anos. A Metrificação, que professores e poetas "novíssimos" (que logo ficarão velhíssimos) não querem aprender existe desde a oralidade de Homero e desde a escrita lírica que chegou à Grécia entre os séculos VII e VI a. C. Assim, o melhor para quem estuda como você é não ver separação entre poesia da "tradição" e da "modernidade": o melhor é ver a continuidade da poesia. A Poesia como um dó na sua totalidade abstrata. E ver a concretização dela nos poemas que ficaram (milhares desapareceram). Os que só querem ser novos (que só pensam em vanguarda)

[413] HOLANDA, 1996, p. 274.

ficarão velhos mais depressa. Os índios yanomanis**,** no norte do Brasil, não fazem diferença entre índios selvagens e índios civilizados. Para eles, "tudo é índio". Volto agora ao final da sua pergunta, sobre a "*escrita poética que transita entre a tradição e a modernidade*". Vou pensar a escrita poética (ou escritura poética) não na acepção de Jacques Derrida, mas como a queria Roland Barthes no *Degré zéro de l'écriture*: noção intermediária entre a língua (código interindividual) e o estilo (escolha subjetiva). Escolha de quê? das prescrições da linguagem impostas ao escritor pela época, pelo grupo social, pela ideologia e que marcam a obra como pertencente a um momento histórico. Para Barthes, a escrita não é simples representação da linguagem falada, mas "um além da linguagem". Neste sentido, toda escrita poética transita entre a tradição e a modernidade. E volto também à última frase. A meu ver, a poesia sempre está ligada à tradição, no sentido de *tradire* (trazer): a poesia transita entre a tradição e a modernidade: traz a tradição para a modernidade. Mas o poema, não: há poemas marcados pelo tempo, que se contentam com o seu tempo e morrem por lá. Agora, o poeta não tem, mas deve sempre estar ligado à tradição (como conhecimento), fazendo dela a sua matéria da modernidade. Atualizando-a (a tradição).

Rosemary - Na abertura da segunda parte de *Arte de armar* (1977) há a epígrafe retirada do código de Hammurabi: "naquele dia os deuses pronunciaram meu nome". Esta epígrafe sugere o poeta como escolhido, iluminado para criar. Em sua vasta obra, nota-se que há todo um cuidado com a criação poética. Você relata em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Filosofia, publicado como *Sortilégios da criação* (2005), que há um desejo de contemplar a poesia face a face. Nesse sentido, a poesia é sagrada?

GMT - É claro que essa imagem do "face a face" me faz uma alusão ao problema de Moisés perante o Senhor, no Sinai. Para mim, a Poesia tem muito de sagrado. Sobre isso, o melhor é ver o que escrevi para uma conferência na XVII Semana de Teologia do Instituto Teológico Arquidiocesano Santo Antônio, de Juiz de Fora, em 24.09.2004. Eis alguns parágrafos do tema ali desenvolvido, POESIA & RELIGIÃO. As melhores discussões sobre *poesia* nos passam de imediato a crença numa outra margem do *real*, numa terceira margem, como no conto de Guimarães Rosa. Implica uma crença na *revelação*, se não religiosa, pelo menos na descoberta do que, por ser demasiado comum e humano, se torna invisível. A imagem poética lhe dá realce, tira-o do limbo, revela-o ao leitor. Neste sentido, o comum se torna incomum; o natural passa a ser visto como sobrenatural, e a percepção, mostrando o "invisível", parece pôr à mostra um pouco de mistério, alguma

coisa mística e sagrada, como o atesta uma antiga etimologia de Poesia: do fenício *phonos* = boca + *ishi* = sagrado (derivado de Ísis, a deusa egípcia que foi confundida com Nossa Senhora no início do Cristianismo). Como a Religião é a forma por excelência da *revelação,* do encontro do homem com o sobrenatural, com o que o rodeia e ele não tem olhos para ver, como se diz em várias passagens da *Bíblia*, a Poesia está, por isso mesmo, intimamente ligada à Religião, tal como este termo se liga ou se religa a uma tradição cultural. Existe, primeiro, o sentido de uma raiz obscura, que Cícero relacionou com *relégere* [*relegĕre*, de *re* + *légere*], isto é, re-colher, colher de novo o melhor, uma "flor" e, figuradamente, um "texto", visto como uma "flor" (cf. florilégio, antologia). No fundo de *légere* está o termo grego *léxis* [λέξις], uma das designações da "palavra". Isso explica o significado de "releitura" na origem do significado de Religião. Mas há também a etimologia mais divulgada, a de que o termo "religião" provém de *religāre,* ou seja, a presentificação e glorificação permanente dos deuses e dos santos na cerimônia do culto religioso. Tanto a Poesia como a Religião estão fundadas numa *linguagem*: a Religião, parte do *símbolo*, quer dizer, de uma linguagem absoluta e vertical, de cima para baixo, impositiva; a Poesia parte do *signo,* que é horizontal e lógico como o discurso e se abre para o imaginário de cada um. Para Octavio Paz (*El Arco y la Lira*), a Religião acena ao homem com a vida eterna, mas a noção de eternidade aí é para depois da vida, é para o fim dos tempos. A Poesia, ao contrário, é uma forma de *revelação,* mas a partir da *linguagem* de cada cultura: ela "*nos abre* — diz o poeta mexicano — *uma possibilidade que não é a vida eterna das religiões nem a morte eterna das filosofias, mas um viver que envolve e contém o morrer*". A Poesia é assim o exercício maior da nossa liberdade de ser: através dela tomamos contato com uma categoria de "sagrado" que não é bem o sobrenatural, mas uma saída do comum, da linguagem comum que nos achata, que nos faz igual a todo mundo, que escamoteia a nossa individualidade. A liberdade de que falamos está na possibilidade de escolhermos as nossas palavras e de organizá-las segundo o nosso gosto, de investir nelas as significações mais caras ao nosso imaginário e às nossas emoções. Aí está a *criação* na poesia: o poeta foge da linguagem de todo mundo, ordenando-a de outra maneira, construindo dentro dela o seu *cosmo* particular, que é o poema, objeto verbal artisticamente estruturado. Nisso ele procede como Deus: parte do *caos* da criação para o *cosmo* do poema e da poesia. O paralelismo entre as experiências mística e poética nada tem a ver com as tentativas de automatismo psíquico ou com as experiências (frustradas) da escrita automática dos surrealistas. Mas está com certeza relacionado com as práticas

esotéricas e gnósticas, com o orfismo e até com o hermetismo de certas linguagens encantatórias, inclusive surrealista, no que este movimento possa ter sido contaminado pela concepção da "poesia pura" e do sortilégio do verbo, da década de 20. Um dos recursos para atingir a "poesia pura" é o de transformar a linguagem em magia musical, em litania, em enunciá-la bem, em pronunciá-la conforme o ouvido dos deuses, como queria Pânini com os velhos textos védicos. Essa melopeia encantatória vem dos mais remotos tempos e atinge, com Mallarmé, a mais alta concepção, como se depreende da leitura de *La Musique et les Lettres*, de 1895. É daí que vem a teoria do abade Henri Brémond, para quem dentro da poesia há uma realidade misteriosa, e a linguagem poética deve ser esse encantamento obscuro, que não depende do sentido e sim da musicalidade do verso. O poema é assim uma expressão que transcende as formas do discurso e não se deixa reduzir ao conhecimento puramente racional. Ele provém de um ritmo que passa pelo mais íntimo do poeta, repercute no cosmo cultural e toca, em última instância, o *Lógos* do Criador. Um ritmo que se faz musicalidade para revelar os estados inconscientes ainda não tocados pelo sentimento ou pela razão, um ritmo mágico e, por isso mesmo, de prece.

Rosemary -. Considerando os seus mais de 50 anos de produção poética, o que o poeta tem a dizer sobre seu próprio processo criativo?

GMT- De certa maneira a resposta já está em fragmento nas perguntas anteriores. Mas um dos meus processos de criação poética é forçar uma escrita: preciso escrever um poema, a pedido. Preciso escrever um poema para uma pessoa que me tocou, por simpatia, por interesse pessoal. Preciso escrever um poema sobre um tema que me apareceu de repente. Enfim, são várias maneiras de precisão (de necessidade íntima). Então começo a escrever: é como se um impulso me arrastasse, mas eu o controlo. Ele vai adiante sob meu controle. Foi o que chamei de arte mais acima.

Nota-se, com essa entrevista, que o processo criativo de Gilberto Mendonça Teles é constante. O poeta defende a poesia como um bem precioso, ele tem o desejo de contemplá-la face a face, concebe-a com a beleza da arte do fazer, como lugar onde a linguagem exerce a função de pronunciar a genialidade da criação. Por outro lado, o autor vê na crítica uma reflexão lógica sobre a linguagem e sobre a arte. Para o poeta-crítico, um poeta deve aspirar ao mais alto nível de criação, tem de despertar a emoção, estimular a imaginação com auxílio da *téchne* e *aretê*, com a sabedoria da sua autocrítica.

BIBLIOGRAFIA

Textos do autor

A) Poesia

TELES, Gilberto Mendonça. *Alvorada*. Pref. do Autor. Capa Peclat de Chavannes. Goiânia: Escola Técnica de Goiânia, 1955. 54 p. – 22. ed. fac-similada. Goiânia: Academia Goiana de Letras, 2005. 110 p.

TELES, Gilberto Mendonça. *Estrela-d'alva*. Pref. do Autor. Prêmio Felix de Bulhões, da Academia Goiana de Letras. Goiânia: Brasil Central, 1956. 78 p.

TELES, Gilberto Mendonça. *Planície*. Capa e ilustrações Fr. Confaloni. Prêmio de Publicações da Bolsa Hugo de Carvalho Ramos, da Prefeitura Municipal de Goiânia. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1958. 102 p.

TELES, Gilberto Mendonça. *Fábula de fogo*. Ilustração Fr. Confaloni. Prêmio Leo Lynce, da União Brasileira de Escritores: Seção de Goiás. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1961. 178 p.

TELES, Gilberto Mendonça. *Pássaro de pedra*. Capa e desenho de D. J. Oliveira. Orelha Jesus Barros Boquady. Prêmio Álvares de Azevedo, da Academia Paulista de Letras. Goiânia: Escola Técnica de Goiânia, 1962. 104 p. – 5. ed. Goiânia: Ponto Editora Gráfica [Kelps], Coleção Clássicos Goianos, 2012. 95 p.

TELES, Gilberto Mendonça. *Sonetos do azul sem tempo*. O Popular. Goiânia, 1964. [São XXII sonetos incluídos em *Poemas reunidos* e em *Hora aberta*].

TELES, Gilberto Mendonça. *Sintaxe invisível*. Foto do Autor por Luiz Prieto. Rio de Janeiro: Cancioneiro de Orfeu, 1967. 88 p.

TELES, Gilberto Mendonça. *A Raiz da fala*. Pref. de Cassiano Ricardo. Prêmios: Secretaria de Educação e Cultura do Distrito Federal, V Encontro Nacional de Escritores (1970); Olavo Bilac, da Academia Brasileira de Letras (1971). Rio de Janeiro: Gernasa/INL, 1972. 120 p.

TELES, Gilberto Mendonça. *Arte de armar*. Prêmio Banco Bandeirantes, da Sociedade Amigas da Cultura, Belo Horizonte (1976); Prêmio Brasília de Poesia, do XII Encontro Nacional dos Escritores, (1978). Rio de Janeiro: Imago, 1977. – 2. ed. *Idem*. 92 p.

TELES, Gilberto Mendonça. *Poemas reunidos*. Rio de Janeiro: J. Olympio/INL, 1978. – 2. ed. J. Olympio, 1979. – 3. ed. aumentada e com o título de *Hora aberta. Idem*, 1986. Capa de Eugênio Hirsch. Bico-de-pena de Amaury Menezes. Pref. de Emanuel de Moraes. Apêndice: "Itinerário Crítico" de 1955 a 1977. [E a 2. ed. de todos os livros até então, com exceção de *Alvorada* e *Estrela-d'alva*, de que aparece apenas uma seleção de poemas.]. 308 p.

TELES, Gilberto Mendonça. *Saciologia goiana.* [Livro de Cordel assinado por Camongo]. Reeditado em *Saciologia goiana*, com o nome de "Camongo". Guarabira, PB: Tipografia Pontes, 1980. 16 p.

TELES, Gilberto Mendonça. *Saciologia goiana*. Capa Irene Peixoto e Márcia Cabral. Orelha Mário da Silva Brito. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/ INL, 1982. 158 p. – 2. ed. Em *Hora aberta* (3. ed. de *Poemas reunidos*, supra). "Sacicatura" por Sílvio. Capa de

Jair Pinto. – 3. ed. Goiânia: Conselho de Cultura de Goiás, 1987. 148 p. – 4. ed. aumentada. Fortuna Crítica da obra e Bibliografia Completa do Autor. Capa de Vitor Burton. Goiânia: Agência de Cultura Pedro Ludovico Teixeira, 2001. 196 p. – 5. ed. aumentada, na 4. ed. de *Hora aberta*, infra. – 6. ed. Goiânia: Kelps, 2004. A mesma capa da 4. ed. 204 p. – 7. ed. Goiânia/Anápolis: Prefeitura Municipal de Anápolis, 2013. 180 p.

TELES, Gilberto Mendonça. *Plural de nuvens*. Pref. Telenia Hill. Capa de Joatan Sousa da Silva. Foto do Autor por Rosary Caldas. Porto: Gota de Água, 1984. 112 p. – 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1990. 95 p. – 4. ed. em *Hora aberta*: Vozes, 2003.

TELES, Gilberto Mendonça. *& Cone de sombras*. Capa: *Escrita*, gravura de Selma Daffre. Orelha do Autor. Foto de Elisa Hermana. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995. 143 p.

TELES, Gilberto Mendonça. *Hora aberta***.** [3. ed. dos *Poemas Reunidos*]. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1986. Edição comemorativa dos 30 anos de poesia do Autor. Nota do Autor, reprodução das capas de seus livros, algumas partituras de poemas musicados, sombra de seu perfil e bibliografia completa. Prêmio Cassiano Ricardo do Clube de Poesia de São Paulo (1987); Prêmio Machado de Assis [Conjunto de Obras], da Academia Brasileira de Letras, 1989. 592 p. – 4. ed. aumentada com *Alvorada*, *Estrela-d'alva* e *Poemas Avulsos* (inéditos). Pref. de Angel Marcos de Dios. (Cronologia da Vida e Obra, Iconografia, Fortuna Crítica e Bibliografia do e sobre o Autor.). Eliane Vasconcellos (Org.). Petrópolis, RJ: Vozes, 2003. 1114 p.

TELES, Gilberto Mendonça. *Caixa de fósforos*. (Poemas Dedicados e Circunstanciais). Pref. do Autor. São Paulo: Giordano, 1999. 112 p. – 2. ed. aumentada em *Hora Aberta*, 4. ed. 2003.

TELES, Gilberto Mendonça. *Álibis*. Capa de Vitor Burton. Joinville, SC: Sucesso Pocket, 2000. 110 p.

TELES, Gilberto Mendonça. *Álibis*. In: *Hora aberta*: poemas reunidos. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

TELES, Gilberto Mendonça. *Alvorada*. In: *Hora Aberta*: poemas reunidos. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

TELES, Gilberto Mendonça. *A raiz da fala*. In: *Hora aberta*: poemas reunidos. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

TELES, Gilberto Mendonça. *Arabiscos*. In: *Hora Aberta*: poemas reunidos. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

TELES, Gilberto Mendonça. *Arte de armar*. In: *Hora aberta*: poemas reunidos. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

TELES, Gilberto Mendonça. *& cone de sombras*. In: *Hora aberta*: poemas reunidos. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

TELES, Gilberto Mendonça. *Estrela D'alva*. In: *Hora aberta*: poemas reunidos. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

TELES, Gilberto Mendonça. *Hora aberta*: poemas reunidos. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

TELES, Gilberto Mendonça. *Improvisuais*. In: *Hora Aberta*: poemas reunidos. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

TELES, Gilberto Mendonça. *Pássaro de pedra*. In: *Hora Aberta*: poemas reunidos. Petrópolis: Vozes, 2003.

TELES, Gilberto Mendonça. *No escuro da pronúncia*. 56 poemas em CD ditos pelo autor. Goiânia: Instituto Centro Brasileiro de Cultura, 2009.

TELES, Gilberto Mendonça. *Linear G*. Prêmio Jabuti (2º lugar). São Paulo: Hedra Editora, 2010. 150 p.

TELES, Gilberto Mendonça. *Aprendizagem*: de um romântico inveterado. Goiânia: Kelps, 2011. 356 p.

TELES, Gilberto Mendonça. *Improvisuais:* poemas visuais. Goiânia: PUC-GO: Kelps, 2012. 147 p.

TELES, Gilberto Mendonça. *Pássaro de pedra*. 5. ed. Goiânia: Pronto Editora Gráfica, 2012. 95 p.

TELES, Gilberto Mendonça. *Saciologia goiana.* 7. ed. Goiânia: Kelps, 2013. 178 p.

TELES, Gilberto Mendonça. *Sintaxe Invisível*. In: *Hora aberta*: poemas reunidos. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

TELES, Gilberto Mendonça. *Brumas do silêncio*: Goiânia/Rio de Janeiro: Kelps/Azougue, 2014.

B) Crítica / Ensaio

TELES, Gilberto Mendonça. *Goiás e literatura*. Discurso de posse na Academia Goiana de Letras. Goiânia: Escola Técnica de Goiânia, 1964. 76 p.

TELES, Gilberto Mendonça. *A Poesia em Goiás*. Capa de Maria Guilhermina. Pref. de Domingos Felix. Apêndice: Índice Bibliográfico da Literatura Goiana. Prêmio Universidade Federal de Goiás Goiânia: Imprensa Universitária da UFG, 1964. 536 p. – 2. ed. *Idem*, 1982. [Com título geral de *Estudos Goianos*, v. I. Foto de Rosary Caldas]. 510 p.

TELES, Gilberto Mendonça. *O Conto brasileiro em Goiás*. Goiânia: Departamento Estadual de Cultura, 1969. Menção Honrosa do PEN Club de São Paulo (1970, 168 p.). – 2. ed. Goiânia: Secretaria Municipal de Cultura, 2007. 210 p. – 3. ed. *Idem*, *ibidem.*

TELES, Gilberto Mendonça. *La Poesía brasileña en la actualidad*. Capa de Mário Torrado. Trad. e Orelha Cipriano Vitureira. Montevideu: Editorial Letras, 1969. 136 p.

TELES, Gilberto Mendonça. *Drummond:* a estilística da repetição. Pref. de Othon Moacyr Garcia. Fotos do Autor e de Carlos Drummond de Andrade. (Col. Documentos Brasileiros). Prêmio Sílvio Romero, da Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1970. 202 p. – 2. ed. *Idem*, 1976. Capa de Mauro Kleiman. Apêndice: "Repetição ou Redundância?". 216 p. – 3. ed. São Paulo: Experimento, 1997. Nota do Autor. Fotos de Carlos Drummond de Andrade, Joaquim Inojosa e do Autor. Capa de Ana Aly. 216 p. [A ed. inicial, mimeografada, com o título de *A Repetição:* Processo Estilístico de Carlos Drummond de Andrade, foi feita em Montevideu, em 1967. 72 p.].

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Capa de Paulo de Oliveira. Rio de Janeiro: Vozes, 1972. 272 p. – 3. ed. rev. e aum. *Idem*, 1976. 384 p. – 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1988. 448 p. – 13. ed. Vozes, 2000. 446 p. Nota do Autor em todas as edições. – 19. ed. *Idem*, 2010. 638 p. – 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio/ Record, 2012. 628 p.

TELES, Gilberto Mendonça. *Camões e a poesia brasileira*. Pref. de Maximiano Carvalho da Silva. Prêmio IV Centenário de *Os Lusíadas* (1972); Prêmio Fundação Cultural do Distrito Federal, no VIII Encontro de Escritores (1973) e Menção Honrosa do Instituto Nacional do Livro (1974). Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa / MEC, 1973. – 2. ed. Capa de Mauro R. Godoy. (Logos). São Paulo: Quiron/INL, 1976. 318 p. – 3. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979. (Biblioteca Universitária de Literatura Brasileira). 340 p. – 4. ed. Acrescido de *O Mito Camoniano na Língua Portuguesa*. Nota do Autor. Capa de J. Bandeira. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2000. 488 p.

TELES, Gilberto Mendonça. *Retórica do silêncio*: teoria e prática do texto literário. São Paulo: Cultrix/INL, 1979. 348 p. – 2. ed. *Retórica do Silêncio* – I: teoria e prática do texto literário. Fotos de Joaquim Inojosa, Mario da Silva Brito, Wilson Martins e o Autor. Capa de Rogério Meier. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1989. 396 p.

TELES, Gilberto Mendonça. *Estudos de poesia brasileira*. Pref. do Autor. Coimbra: Almedina, 1985. 386 p.

TELES, Gilberto Mendonça. *Trinta anos de poesia*. Goiânia: UGG/Centro de Cultura, 1986.

TELES, Gilberto Mendonça. *A Crítica e o romance de 30 no Nordeste*. Orelha Pedro Paulo Montenegro. Rio de Janeiro: Atheneu Cultural, 1990. 136 p. Publicado inicialmente em *O Romance de 30 do Nordeste*. Pedro Paulo Montenegro. (Org.). Fortaleza: Universidade Federal do Ceara, 1983. 212 p.

TELES, Gilberto Mendonça. *A Crítica e o princípio do prazer*. Estudos Goianos, v. III. Óleo por: Waldemar Dias da Cunha. Capa de Laerte Araujo Pereira. Goiânia: UFG, 1995. 446 p.

TELES, Gilberto Mendonça. *Escrituração da escrita*. Petrópolis: Vozes, 1996. 440 p.

TELES, Gilberto Mendonça. *Intenções de Ofício* (Sobre Poesia). Florianópolis: Museu/Arquivo da Poesia Manuscrita, 1998. 20 p.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguardia latinoamericana*. Co-autoria de Klaus Muller-Bergh (University of Illinois at Chicago). Madri: Iberoamericana, 2000. 5 v. Capa de Carlos Perez Casanova. Ja sairam os Tomos I [Mexico y America Central], 2000. 360 p.; tomo II [Caribe. Antillas Mayores y Menores], 2002. 286 p.; tomo III [Venezuela e Colômbia], 2004. 270 p.; IV [Equador, Peru e Bolívia], 2005. 352 p. ; tomo V [Chile, Argentina, Uruguay e Paraguay], 2009. 422 p.

TELES, Gilberto Mendonça. *Contramargem*. Prêmio Juca Pato (Intelectual do Ano 2002). Rio de Janeiro: Loyola / PUC-Rio, 2002. 376 p.

TELES, Gilberto Mendonça. *Sortilégios da criação*. Discurso de posse e de recepção [Nelson Mello e Souza] na Academia Brasileira de Filosofia. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2005. 76 p.

TELES, Gilberto Mendonça. *Contramargem-II:* estudos de literatura. Goiânia: UCG, 2009. 528 p.

TELES, Gilberto Mendonça. *Entrevista sobre poesia*. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2009. 92 p.

TELES, Gilberto Mendonça. *Discursos paralelos*: A crítica dos prefácios. Goiânia: Instituto Casa Brasil de Cultura, 2010. 710 p.

TELES, Gilberto Mendonça. *O Mito camoniano*. Porto (Portugal): Universidade Fernando Pessoa, 2012. 314 p.

Textos sobre o autor

ALVES, Carlos Alberto Sepúlveda. "A poética do Avesso". In: VIANA, Dulce Maria. (Org.). *Poesia e Crítica:* antologia de textos críticos sobre a poesia de Gilberto Mendonça Teles. Goiânia: Secretaria de Estado da Cultura, 1988. p. 423-428.

CASTRO, Silvio. "O processo crítico de Gilberto Mendonça Teles". In: VASCONCELLOS, Eliane. (Org.) *et al*. *A plumagem dos nomes:* Gilberto 50 anos de literatura. Goiânia: KELPS, 2007. p. 578-607.

COSTA, Ligia Martha Coimbra Nunes da. "Silêncio: raiz da auto-referenciação poética". In: VIANA, Dulce Maria. (Org.). *Poesia e Crítica:* antologia de textos críticos sobre a poesia de Gilberto Mendonça Teles. Goiânia: Secretaria de Estado da Cultura, 1988. p. 501-515.

CRISTÓVÃO, Fernando Alves. "Um poeta entre sonetos". In: VASCONCELLOS, Eliane. (org.) *et al*. *A Plumagem dos Nomes:* Gilberto 50 anos de literatura. Goiânia: KELPS, 2007, p. 358-370.

DENÓFRIO, Darcy França. O poema do poema. In: *O redemoinho do lírico*: estudos sobre a poesia de Gilberto Mendonça Teles. Rio de Janeiro: Vozes, 2005. p. 129-369.

DENÓFRIO, Darcy França. *O redemoinho do lírico*: estudos sobre a poesia de Gilberto Mendonça Teles. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

DIAS, Valdenides Cabral de Araújo. *O Corpo erótico na poética de Gilberto Mendonça Teles*. Rio de Janeiro: Ed. Galo Branco, 2009.

DIAS, Valdenides Cabral de Araújo. *O retórico silêncio*. Natal, RN: EDUFRN, 2013. 132 p.

FERNANDES, José. *A linear do ponto G*. Goiânia: Kelps, 2012.

FERNANDES, José. "Os múltiplos silêncios de Gilberto". In: TELES, Gilberto Mendonça. *Improvisuais:* poemas visuais. Goiânia: PUC-GO: Kelps, 2012.

FERNANDES, José. *O selo do poeta*. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2005.

FERNANDES, José. O poeta da linguagem. In: *O selo do poeta*. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2005.

FISCHER, Almeida. "Dois poetas de 45". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17.2.78. Transcrito em *Áspero ofício*. São Paulo, Imprensa oficial do Estado, 1970. In: VIANA, Dulce Maria. (Org.). *Poesia e crítica:* antologia de textos críticos sobre a poesia de Gilberto Mendonça Teles. Goiânia: Secretaria de Estado da Cultura, 1988. p. 527-528.

GIUSTI, César. "Em torno de Plural de nuvens". In: VIANA, Dulce Maria. (Org.). *Poesia e crítica:* antologia de textos críticos sobre a poesia de Gilberto Mendonça Teles. Goiânia: Secretaria de Estado da Cultura, 1988. p. 239-245.

LIMA, Maria de Fátima Gonçalves. "Capítulo II: Gilberto Mendonça Teles". In: *Três líricas performativas.* Goiânia: Ed. da UCG, 2007.

LIMA, Maria de Fátima Gonçalves. *O signo de Eros na poesia de G.M.T*. Goiânia: Kelps, 2005.

LOPES, Marcos Carvalho. “O silêncio eloquente de Gilberto Mendonça Teles”. In: LOPES, Marcos Carvalho. *Máquina do medo*. Goiânia: PUC-GO: Kelps, 2012. p. 71-74.

LUCAS, Fábio. “A raiz da fala”: *Colóquio/Letras*, Lisboa, nº 12, março de 1973. In: VIANA, Dulce Maria. (Org.). *Poesia e crítica*: antologia de textos críticos sobre a poesia de Gilberto Mendonça Teles. Goiânia: Secretaria de Estado da Cultura, 1988. p. 486-487.

MINDLIN, Dulce Maria Viana; OLIVEIRA, Ilca Vieira de. “As palavras atravessam as lindes/ mais fundas do silêncio”. Prefácio. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Aprendizagem*: de um romântico inveterado. Goiânia: Kelps, 2011.

MORAES, Emanuel de. *Amor e vida na poesia de Gilberto Mendonça Teles*. Rio de Janeiro: Galo Branco, 2000.

PAVIANI, Jaime. “Anotações sobre Arte de armar”. In: VIANA, Dulce Maria. (Org.). *Poesia e Crítica*: antologia de textos críticos sobre a poesia de Gilberto Mendonça Teles. Goiânia: Secretaria de Estado da Cultura, 1988. p. 385-386.

RIBEIRO, Luis Felipe. “Arte de armar uma enunciação poética”. Pós-graduação da PUC-RJ, Rio, 31.10.81. In: VIANA, Dulce Maria. (Org.). *Poesia e crítica*: antologia de textos críticos sobre a poesia de Gilberto Mendonça Teles. Goiânia: Secretaria de Estado da Cultura, 1988. p. 430-441.

RICCIARDI, Giovanni. Gilberto Mendonça Teles. In: *Biografia e criação literária:* entrevistas com escritores de Goiás. Goiânia: Kelps, 2009.

RICARDO, Cassiano. “A fala, processo vivo de comunicação”. Prefácio de *A raiz da fala*, 1972 (Agosto de 1971) p. 12. In: TELES, Gilberto Mendonça. *A raiz da fala*. Rio de Janeiro: Edições Genasa; Brasília: INL, 1972. p. 9-21.

RODRIGUES, Geraldo Pinto. “Um a(r)mador de poesia”. *Revista do Clube de Poesia de São Paulo*. São Paulo, Ano I, Número 1, dezembro de 1977. In: VIANA, Dulce Maria. (Org.). *Poesia e crítica*: antologia de textos críticos sobre a poesia de Gilberto Mendonça Teles. Goiânia: Secretaria de Estado da Cultura, 1988. p. 410-411.

SILVA, Maria Vera Tietzmann. Capítulo 2: Anos 70: processo de construção: erguendo as paredes. “Poesia em tempo de sombras”. In: *50 Anos de Letras na UFG*: um projeto em construção-memória e história. Goiânia: Cânone Editorial, 2012. p. 73-80.

SISTEROLLI, Maria Luiza dos Santos. *Da lira ao ludus*: travessia: leitura poética de Gilberto Mendonça Teles. São Paulo: Annablume, 1998.

SISTEROLLI, Maria Luiza dos Santos. “No escuro da pronúncia”. In: TELES, Gilberto Mendonça. Sintaxe invisível. In: *Hora Aberta*: poemas reunidos. Petrópolis: Vozes, 2003. p. 1041.

SISTEROLLI, Maria Luiza dos Santos. *Os álibis da Hora aberta:* intertextualidades. Rio de Janeiro: Galo Branco, 2005.

SOUZA, Rosemary Ferreira de. “A arte de armar de Gilberto Mendonça Teles”. In: II ENCONTRO TRICORDIANO DE LINGUÍSTICA E LITERATURA: I Seminário “Minas Gerais – Diálogos” I Seminário “Práticas Discursivas da Contemporaneidade”. v. 03, 2012. Anais do II Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura. *Revista Memento* (ISSN: 1807-9717). Três Corações: Memento, 2012. p. 218-226.

SOUZA, Rosemary Ferreira de. “Instante poético: A *hora aberta*, de Gilberto Mendonça Teles”. IV SIMPÓSIO MUNDIAL DE ESTUDOS DE LÍNGUA PORTUGUESA. Anais-

Simpósio 32: ESCRITAS POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS DE LÍNGUA PORTUGUESA. Goiânia: UFG, 2013. p. 1473-1478.

SOUZA, Rosemary Ferreira de. "O Poeta e o Crítico Gilberto Mendonça Teles". In: XIV Simpósio Nacional de Letras e Linguística e IV Simpósio Internacional de Letras e Linguística, 2013, Uberlândia. Anais do SILEL. Uberlândia: EDUFU, 2013, v. 3, p. 1-14.

SOUZA, Rosemary Ferreira de. *Poesia e crítica*: a trilogia poética de Gilberto Mendonça Teles. Dissertação de Mestrado (Letras/Estudos Literários) – Universidade Estadual de Montes Claros. Montes Claros, 2014. 177 p.

SOUZA, Rosemary Ferreira de. "Questões de poesia e de crítica, com Gilberto Mendonça Teles". REVELL – Revista de Estudos Literários da UEMS – ANO 4, v. 2, Número 7 – TEMÁTICA "Literatura e Marginalidade: Reflexões sobre o cânone e a crítica literária". ISSN: 2179-4456. Campo Grande: UEMS, 2013. p.161-166. (Entrevista).

VASCONCELLOS, Eliane. (Org.) *et al*. *A plumagem dos nomes:* Gilberto 50 anos de literatura. Goiânia: KELPS, 2007.

VIANA, Dulce Maria. (Org.). *Poesia e crítica*: antologia de textos críticos sobre a poesia de Gilberto Mendonça Teles. Goiânia: Secretaria de Estado da Cultura, 1988.

Textos teóricos e críticos

ADORNO, Theodor W. "Lírica e sociedade". In: BENJAMIN, Walter. *et al*. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

BACHELARD, Gaston. "Instante poético e instante metafísico". In: *O direito de sonhar*. Trad. José Américo Motta Pessanha. *et al*. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994. p. 183-189.

BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1859. In: TEIXEIRA COELHO (Org.). *A modernidade de Baudelaire*. São Paulo, 1988.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. Maria Margarida Barahona. Prefácio de Eduardo Prado Coelho. Paris: Edições 70, 1973.

BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos*: o grau zero da escritura. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1972.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BARTHES, Roland. "O rumor da língua". In: *O rumor da língua*. Prefácio de Leyla Perrone Moisés. Trad. Mário Laranjeira. 3. ed. São Paulo:WMF Martins Fontes, 2012. p. 93-97.

BARTHES, Roland. *roland BARTHES par roland barthes*. Paris: Seuil, 1975.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antônio Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BLANCHOT, Maurice. "Orfeu, Don Juan, Tristão". In: *A conversa infinita*: a experiência limite. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007. p. 163-170.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORGES, Jorge. Luis. “Kafka e seus precursores”. In: *Obras completas:* 1952 -1972.

São Paulo: Globo, 2005. v. 2, p. 96-98.

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

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1995.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia*: história de deuses e heróis. Trad. David Jardim Júnior. 13. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CAMPOS, Augusto de. *et al*. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. 4. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*: ensaios de teoria e crítica literária. 4. ed. rev. ampl. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. São Paulo: Ática, 1986.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *O que é erotismo.* São Paulo: Brasiliense, 2004.

CHALHUB, Samira. *A meta-linguagem*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2001.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*)*. Trad. Vera da Costa e Silva. *et al*. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CITELLI, Adilson. *Linguagem e persuasão*. São Paulo: Ática, 1985.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Trad. Laura Taddei Bandini. Belo horizonte: Editora UFMG, 2009.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COUTINHO, Afrânio. *O erotismo na literatura*: o caso Rubem Fonseca. Rio de Janeiro: Cátedra, 1979.

DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Trad. Luiz Arthur Nunes e Reasylvia Kroeff de Souza. Rio Grande do Sul: Editora Globo, 1969.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ELIOT, T. S. “Tradição e talento individual”. Trad. Ivan Junqueira. In: *Ensaios*. São Paulo: Art, 1989. p. 37-48.

FICINO, Marsilio. *O livro do amor*. Trad. Ana Thereza Basilio Vieira. Niterói: Centro de Investigação Filosófica e Clube de Literatura Cromos, 1996.

FOUCAULT, Michel. “Prefácio”. In: *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. Lisboa: Portugalia, 1966. p. 6.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. Trd. Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*: da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. do texto por Marine M. Curione. Trad. das poesias por Dora F. da Silva. São Paulo: Duas cidades, 1978.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

HAMMURABI, Rei da Babilônia. “Prólogo”. *O código de Hammurabi*. Introdução, tradução e comentários de E. Bouzon. Petrópolis: Vozes, 1976. p.19-24.

HEGEL, Jorge Guilherme Frederico. *Estética*: poesia. Lisboa: Guimarães Editores, 1980.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Poesia e crítica”. In: *O Espírito e a letra:* estudos e crítica literária 1, 1902-1947. (Org.) Antônio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 271-275.

HOUAISS, Antônio. (1915-1999). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Prefácio de Izidoro Blinkstein. Trad. Izidoro Blinkstein e José Paulo Paes. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 1975.

LACAN, Jacques. *Escritos.* Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

LUCAS, Fábio. *O poliedro da crítica*. Rio de Janeiro: Calibán, 2009.

MAFRA, Johnny José. *Ler e tomar notas*: primeiros passos da pesquisa bibliográfica: orientações para produções de textos acadêmicos. 3. ed. rev. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. 4. ed. 4. reimp. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d’ Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MÜLLER, Max. *Mitologia comparada*. Trad. para espanhol Pedro Jarbi. España: Barcelona: Vision Libros, s/d.

MURAVSKY, Jan. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

NUNES, Benedito. *A clave do poético.* São Paulo: Companhia da Letras, 2009.

NUNES, Benedito. “A residência poética”. In: *Passagem para o poético.* 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.

ORLANDI, Eni Puccinelli. “Silêncio e sentido”. In: *As formas do silêncio*: no movimento dos sentidos. 6. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007. p. 27-37.

PAIXÃO, Fernando. *O que é poesia*. 5. ed. São Paulo: brasiliense, 1988.

PLATÃO. *Apologia de Sócrates-Banquete*. Texto integral. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2005.

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

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. 2. ed. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Valores Modernos”. In: *Altas literaturas*: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 143-173.

PROENÇA FILHO, Domício. *A linguagem literária.* 6. ed. São Paulo: Ática, 1997.

RANCIÈRE, Jacques. “Da partilha do sensível e das relações que estabelece entre política e estética”. In: *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental, 2005. p. 15-26.

RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da obra literária*. 4. ed. rev. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTIAGO, Silviano. "A permanência do discurso da tradição no modernismo". In: *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 108-144.

SARAIVA, Arnaldo (Org.). *O que é o erotismo*? Lisboa: Editorial Presença, s/d.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. 3. ed. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

STAROBINSKI, J. *As palavras sob as palavras*: os anagramas de Ferdinand de Saussure. Trad. Carlos Vogt. São Paulo: Perspectiva, 1974.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. 3 reimp. São Paulo: Iluminuras, 2007.

Textos literários de outros autores

AGOSTINHO, S. *A Trindade*. Trad. e introd. Augustino Belmonte, rev. e notas Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paulus, 1994. 726 p.

ALEIXANDRE, Vicente. "Memória". In: *Espadas como lábios*. Buenos Aires: Losada, 1957. p. s/n.

ANDRADE, Carlos Drummond de. "A Palavra e a Terra", parte V. In: *Lição de coisas* (1962). *Reunião*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983. p. 9.

ANDRADE, Carlos Drummond de. "Autobiografia para uma revista". In: *Confissões de Minas*. Rio de Janeiro: Americ-Edit, 1944. p. 73.

ANDRADE, Carlos Drummond de. "Entre o ser e as coisas". In: *Claro enigma* [1951]. *Reunião*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983. p. 263.

ANDRADE, Carlos Drummond de. "Memória". *Claro enigma*. In: Nova reunião. I vol. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983. p. 251.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond de. "Toada do Amor". *Alguma poesia*. In: Nova reunião. I vol. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983. p. 7.

ANJOS, Augusto dos. "Versos íntimos". In: MORICONI, Ítalo. (Org.). *Os cem melhores poemas brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 61.

APOLLINAIRE, Guillaume. "Toujours". In: *Calligrammes.* Paris: Gallimard, 1966. p. 100.

ASSIS, Machado de. "Malabarismo". In: Cap. II: "O Emplasto". *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Mérito, 1959, p. 15.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Trad. Ivo Storniolo; Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 1990.

BOLSEIRO, Juião. "Nas barcas novas foi-ss'o meu amigo". In: SPINA, Segismundo. *Apresentação da lírica trovadoresca*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1956, p. 347.

CAMÕES, Luis de. *Os Lusíadas*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.

CAMÕES, Luiz Vaz de. "Soneto 2". *Das Rimas* [1595]. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar Editora, 1963. p. 269.

DIAS, Antonio Gonçalves. "Canção do exílio". In: COHN, Sergio. (Org.). *Poesia.br*: do romantismo ao pós-romantismo. Rio de Janeiro, Azougue, 2012. p. 19.

Dias, Antonio Gonçalves. "Leito de folhas verdes". In. *Poesia e prosa completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1998. p. 377-378.

GUILLÉN, Jorge. "Los Nombres". In: *Cântico*. Buenos Aires: Sudamericana, 1962. p. 26.

HOMERO. *Ilíada*. Trad. Haroldo de Campos. Trajano Vieira (Org.). 4. ed. São Paulo: Arx, 2003.

JUARROZ, Roberto. "Poema I". In: *Poesía vertical*. Buenos Aires: Equis, 1965. p. s/n.

MALLARMÉ, S. *Poemas*. Org. e Trad. José Lino Gruneward. São Paulo: Nova Fronteira, s.d. 113 p.

MELO NETO, João Cabral de. "O engenheiro". In: COHN, Sergio. (Org.). *Poesia.br*: modernismo. Rio de Janeiro, Azougue, 2012. p. 119.

MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MENDES, Murilo. "Téssera". In: *Convergência*. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 186.

OVÍDIO NASO, Pubios. *A arte de amar*. Trad. Dúnia Marinho da Silva. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2010.

PESSOA, Fernando. "Chuva Oblíqua". In: QUADROS, Antônio (Org.). "Chuva Oblíqua". Parte I. *Obra poética e em prosa*. Porto: Lello & Irmão, 1986. p. 176.

PLATÃO. Tomo V. *Cratyle*/*Crátilo*. In: *Oeuvres complètes* Paris: Les Belles Lettres, 1969. p. 388.

RICARDO, Cassiano. "Objects Trouvés". In: *Jeremias sem chorar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971. p. 66.

VALÉRY, Paul. "Cimetière Marin". *Charmes*. In: *Poésies*. Paris: Galimard, 1943. p. 187.

VATSYAYANA. *Kama Sutra*. Trad. do sânscrito Richard Burton. Trad. do inglês Luciane Aquino. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2009.

VIRGÍLIO, Públio. *Eneida*. 9. ed. Trad. Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Cultrix, 2004.

Entrevista

TELES, Gilberto Mendonça. *Questões de poesia e de crítica com Gilberto Mendonça Teles*. Rio de Janeiro, 10 de Dez. 2012. Entrevista concedida a Rosemary Ferreira de Souza. In: SOUZA, Rosemary Ferreira de. "Questões de poesia e de crítica com Gilberto Mendonça Teles". REVELL – Revista de Estudos Literários da UEMS – ANO 4, v. 2, Número 7 – TEMÁTICA "Literatura e Marginalidade: Reflexões sobre o cânone e a crítica literária". ISSN: 2179-4456. Campo Grande: UEMS, 2013. p. 161-166.