

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
MESTRADO EM LETRAS – LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**GILBERTO MENDONÇA TELES E JOSÉ FERNANDES
(Influências e diálogos pertinentes de poesia e crítica)**

Suellen Franciely Moreira

GOIÂNIA, 2012

SUELLEN FRANCIELY MOREIRA

GILBERTO MENDONÇA TELES E JOSÉ FERNANDES
(Influências e diálogos pertinentes de poesia e crítica)

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

Orientador: Prof. Dr. Divino José Pinto

GOIÂNIA, 2012

Moreira, Suellen Franciely.

M838g Gilberto Mendonça Teles e José Fernandes [manuscrito] :
(influências e diálogos pertinentes de poesia e crítica) / Suellen
Franciely Moreira. – 2012.

148 f. : il. ; graf. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de
Goiás, Departamento de Letras, 2012.

“Orientador: Prof. Dr. Divino José Pinto”.

1. Teles, Gilberto Mendonça - 1931-. 2. Fernandes, José –
1946-. 3. Diálogo. I. Título.

CDU: 821.134.3(817.3)-1.09(043)

MOREIRA, Suellen Franciely. *GILBERTO MENDONÇA TELES E JOSÉ FERNANDES: (Influências e diálogos pertinentes de poesia e crítica)*, Goiânia, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, 2012.

Aprovada em: 29/11/2012

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Divino José Pinto/PUC-GO (Orientador/Presidente)

Prof. Dr. Sebastião Augusto Rabelo/ UFRN

Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues/ PUC-GO

Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves/PUC-GO

AGRADECIMENTOS

Ao Senhor Jesus Cristo, pois é Dele toda a glória, honra e louvor. É Ele quem ilumina meus caminhos e me conduz a cada segundo nesta passagem, a existência terrena, que abrolha em mim alento a cada manhã, que me conduz a escrever minha história no livro da vida, que depositou em mim o sopro da existência!

Aos meus pais, senhor Carlos Alberto e senhora Aparecida Silva, pelo ato da concepção e por me ensinar sobre a vida e conduzir-me ao perscruto dos estudos.

Ao meu querido amigo, companheiro e esposo Márcio Alves, grande incentivador, que nas minhas ausências superou-as com paciência. Já dizia Drummond: “Por isso, preste atenção nos sinais - não deixe que as loucuras do dia-a-dia o deixem cego para a melhor coisa da vida: O AMOR.”

Ao ilustre crítico-poeta José Fernandes, por me acolher com tanta prontidão e carinho! Por estar presente desde minha graduação, por ajudar-me com sua sabedoria, trilhar as melhores escolhas. E como já declarava Charles Chaplin: “Que os vossos esforços desafiem as impossibilidades, lembrai-vos de que as grandes coisas do homem foram conquistadas do que parecia impossível”. Obrigada pela força e incentivo, mesmo quando tudo parecia obscuro, o senhor com paciência iluminava meu caminho!

À minhas Avós, Maria Simões (que hoje se encontra nos braços do Pai) e Maria Emília, por fazerem parte de minha educação e ansiarem meu sucesso!

Ao Prof. Dr. José Divino Pinto, pela dedicação no exercício de suas funções de Professor, Vice-coordenador e Orientador. Com ele, aprendi ser mais paciente, e que no final, tudo dá certo!

À Profa. Dra. Maria de Fátima Lima, por ter me acolhido e incentivado em todos os momentos.

À Mell Melo, pelo carinho e atenção, pois enquanto estava no Departamento agiu com prontidão para auxiliar-me.

A todos os professores e colegas do Departamento de Letras e Secretariado Executivo da PUC-GO, pela força e incentivo diários.

Minha Afasia Conotativa

Silêncio, tudo é dito no silêncio dos signos.
Força que o claro e o escuro exercem
Magnificamente no esplendor da palavra.

[Juro não querer apreender a complexidade do código]
Formas, símbolos e ritmos dissolutos...

Gozar, aludir, metaforizar... Alegorias!
Magia encantadora que os traços transcendem!
Tenho certeza de que esta arte é epifania da vida!

Suellen Franciely

RESUMO

Este trabalho apresenta resultados de uma pesquisa sobre intertextualidades, influências e diálogos entre obras poéticas e críticas de Gilberto Mendonça Teles e José Fernandes, uma vez que suas participações no universo crítico-literário representam grandes contribuições para a literatura de Goiás, regional e brasileira, no que se refere às matérias de linguagem artística e estudos da linguagem literária. Pretendemos com esse estudo ressaltar seus elementos linguístico-literários, bem como o diálogo entre eles, considerando que esses dois autores gozam de reconhecimento em grande parte do Brasil, da Europa e do mundo. Por isso mesmo, propomos, com esta investigação, contribuir para a visibilidade e o reconhecimento de suas obras e pensamentos em seus locais de nascimento e produção. Primeiramente, discutimos a arte da construção poética; da metalinguagem; do saber fazer-ver e de questões da imagética. Em seguida, tratamos de questões como poética, poesia, humor, ironia e erotismo. Posteriormente, abordamos a práxis universal, destacando a retórica, os símbolos e a alegoria. A análise e a fundamentação teórica partiram das perspectivas e enfoques dos próprios críticos/autores em pauta, em consonância com os grandes pensadores da linguagem artística que contribuem sobremaneira para os estudos linguístico-literários. Antecipamos que não houve uma conclusão definida, pois a arte da linguagem é matéria viva, portanto, não há axiomas, mas sim sugestões/ indagações a serem aventadas.

Palavras-chave: Diálogo. Gilberto Mendonça Teles. José Fernandes. Poesia. Crítica.

ABSTRACT

This paper presents results of a research on intertextuality, influences and dialogues between critical and poetic works of Gilberto Mendonça Teles and José Fernandes, since their participation in the literary and critic universe represent great contributions to the literature of Goiás, regional and Brazilian, in respect to matters of artistic language and literary language studies. We intend by this study to highlight their linguistic and literary elements, and the dialogue between them, considering that these two authors enjoy recognition largely from Brazil, Europe and the world. Therefore, we propose, in this research, contribute to the visibility and recognition of their work and thoughts in their places of birth and production. First, we discuss the art of poetic construction, the metalanguage; know-how and the issues of imagery. Then we deal with issues such poetic, poetry, humor, irony and eroticism. Subsequently, we addressed the universal practice, highlighting the rhetoric, symbols and allegory. The analysis and theoretical perspectives and approaches of the left's own critics/writers in discussion, in line with the great thinkers of the artistic language that contribute greatly to the linguistic and literary studies. We anticipate that there was no definite conclusion because the art of language is a living matter, so there is no axioms, but suggestions/questions to be aired.

Keyword: Dialogue. Gilberto Mendonça Teles. José Fernandes. Poetry. Criticism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
I. INFLUÊNCIAS E DIÁLOGOS NA CONSTRUÇÃO POÉTICA	15
1.1- Metalinguagem e construção crítico-poética	17
1.2 - O saber fazer e o saber ver.....	28
1.3 – Construtura imagética	41
II. O POÉTICO E A POESIA: TRAÇANDO UM PARALELO TEMÁTICO	64
2.1- Humor e ironia.....	65
2.2 - Erotismo na arte de fazer poesia.....	81
III. DIÁLOGOS E INFLUXOS: SABERES E PRÁXIS UNIVERSAIS	108
3.1- O saber retórico.....	109
3.2- O saber simbólico.....	117
3.3- Manifestações alegóricas.....	126
CONSIDERAÇÕES FINAIS	135
REFERÊNCIAS	139

INTRODUÇÃO

Com o advento da linguística moderna e das manifestações vanguardistas europeias na arte e na literatura, a crítica especializada começou a empreender emersões consistentes no espaço textual, perscrutando a beleza e o sentido das próprias formas da linguagem. O método semiológico, aliado à estilística, e os distintos processos de abordagem do texto na atualidade se tornaram imprescindíveis ao desvelamento das influências, semelhanças e diferenças e das margens da intertextualidade, no que concerne ao ato criador do texto literário e da apreciação. A conjectura da intertextualidade surgiu do investimento da crítica e das técnicas de análise, na busca de sua própria superação e de seu nivelamento em relação à criação literária.

Baseando-se na relevância da teoria da intertextualidade e do dialogismo, esta pesquisa objetiva propor estudos dos elementos linguísticos e literários, a influência e o diálogo intertextual em obras artísticas e críticas, selecionadas, dos poetas e críticos Gilberto Mendonça Teles e José Fernandes, cuja abreviação, doravante, será GMT e JF, respectivamente.

A exegese dos poemas de JF e GMT conjuga-se as teorias relativas à intertextualidade, à hermenêutica e à semiologia, a fim de que as prováveis conclusões possam contribuir para o avanço do conhecimento nos estudos literários, enfatizando a simbiose densamente criadora de relevantes traços da nossa realidade cultural, ressaltando signos, símbolos, mitos e impressões de leituras, que tocam uma realidade maior: a do próprio texto e de sua arte poética.

Dessa forma, esta pesquisa se justifica ao corroborar a valorização dos estudos críticos-literários-linguísticos acerca da arte poética regional goiana, fruto do trabalho dos dois autores em pauta; fundando-se na artimanha e arguciosidade das obras artísticas e críticas desses escritores da terra, na consciência inópia de apreço e divulgação de práticas culturais.

Os dois autores em pauta, neste trabalho, gozam de reconhecimento em grande parte do Brasil, da Europa e do mundo, e, por isso mesmo, propõe-se, com esta investigação, contribuir com o a visibilidade de suas obras em seus locais de nascimento, incluindo-se aí, o ambiente acadêmico e a massa geral de leitores.

Por isso, estudar GMT e JF é mais que pesquisar dois escritores e pensadores da palavra aclimatados à semântica criativa dos cerrados, é, acima de tudo, investigar como o espírito de goianidade entra em diálogo com o mundo, pelas mãos de GMT e JF.

Esta pesquisa busca, portanto, apresentar e discutir algumas das abordagens críticas a respeito da literatura e da poesia; relacionando/intertextualizando as obras de Gilberto Mendonça Teles e José Fernandes, do ponto de vista dos estudos semiológicos e literários; observar a arte em seu processo de (des)construção de uma infinidade de discursos para a construção de um novo discurso, principalmente no que tange a escrita de JF para com GMT.

Quanto à metodologia, destacamos uma pesquisa bibliográfica, com leitura e estudos dos principais textos; livros, revistas especializadas, dissertações e teses, a respeito da crítica e da linguagem, principalmente daqueles voltados ao estudo da arte poética, a fim de proporcionar uma base teórica para as análises que serão efetuadas nos três capítulos deste trabalho. Assim, a metodologia utilizada nesta pesquisa tem caráter hipotético-dedutivo, isto é, parte da leitura dos objetos de estudo sustentada teoricamente pelos princípios e concepções de base, em uma ação simultânea que resultará numa apreciação crítica de textos de fruição estética e de poemas selecionados de GMT e JF.

Para melhor explanação, este estudo é tributário de trabalhos de alguns linguístas, críticos e estudiosos da linguagem, sendo os principais: Mikhail Bakhtin (1996), Haroldo de Campos (2006), Gérard Genette (1982), George Bataille (1993, 1984, e 2004), Julia Kristeva (1974), Charles Peirce (1977), Roman Jakobson (1971 e 2007), Tzvetan Todorov (1972), Emil Staiger (1997) Roland Barthes (1971), bem como as teorias críticas dos próprios autores goianos. GMT: *A Retórica do Silêncio* (1979), *Camões e a Poesia Brasileira* (1979), *A Escrituração da Escrita* (1996). E, JF: *A polifonia do verso* (1978), *A loucura da palavra* (1987), *Dimensões da literatura goiana* (1992), *O poeta da linguagem* (1983), *O poema visual* (1996), *O selo do poeta* (2005), *O interior da Letra* (2007) *Linear do Ponto G* (2011).

As obras poéticas selecionadas como objeto central de estudo de GMT são: *Alvorada* (1955), *Estrela d'alva* (1956), *Planície* (1958), *Fábula de Fogo* (1961), *Pássaro de Pedra* (1962), *Sintaxe Invisível* (1967), *A raiz da fala* (1972), *Arte de Amar* (1977), *Poemas Reunidos* (1978), *Hora Aberta* (1987), *Sociologia Goiana*

(2001) e *Linear G* (2010); de JF são: *Assombramentos* (1999), *Cicatrizes para afagos* (2002), *Ponto X* (2007), *50 poemas escolhidos pelo autor* (2009), e *Poesia e Ciberpoesia* (2011).

Em conjunto, as obras de GMT e JF, foram apreciadas a partir do ponto de vista do dialogismo e da influência intertextual erigidas pelos críticos-poetas em apreço, principalmente a crítica de JF para com GMT, considerando a arte da epifania tecida por meio do arrojo de signos e do silêncio, cuja essência se potencializa no jogo de imagens e de palavras que se efetivam. A palavra, à medida que vai tecendo o texto, vai gerando novas conotações, possibilitando novos significados.

Dialogar com os textos literários mendonciano e fernandesiano é por-se atento aos seus movimentos ontológicos, aos seus ludismos linguísticos, aos jogos de linguagem-metalinguagem, à expressão da verdade arquitetada com antinomias imprevisíveis, nos mais múltiplos níveis de leituras possíveis. É investigar as dobras da linguagem e os desdobramentos intertextuais, desvendando as dimensões semióticas e culturais inerentes à trajetória existencial das obras por eles realizadas.

Nesse âmbito, esta pesquisa é composta por três capítulos: o primeiro intitulado, *“Influências e diálogos na construção poética”* acomete temas como metalinguagem, construção poética, o saber fazer-ver, bem como a construtura imagética. Visto que é significativo notar a feição imagética e artística em que submete perspicaz polissemia em cada verso dos autores; que dizem o indizível, que declaram tudo no silêncio e nas entrelinhas por meio do código linguístico. Ainda, esses articulistas das palavras gozam de inúmeros artifícios técnicos em suas tessituras poéticas, assim como o processo de dialogismo intertextual como escritores-pesquisadores da arte da escrita.

O segundo capítulo, nomeado *“O poético e a poesia: Traçando um paralelo temático”* apresentamos as temáticas privilegiadas; com lugar de maior ênfase pelos autores: humor, ironia e erotismo. Essa trilogia consiste em substância para a materialização da arte do influxo presente em suas obras, já que eles apresentam em suas criações, métodos críticos-poético-sociais dentro de um intento cultural, observando a incidência do sarcástico e do licencioso

O terceiro e último capítulo que compõem o *corpus* desta dissertação, *“Diálogos e Influxos de saberes e práxis universais”*, trata da arte da criação literária contemporânea como ato de influenciar-se e dialogar-se com as experiências

adquiridas em leituras de autores de excelência e destaque regional, nacional e internacional, de tempos atuais e passados. Destarte, o nascimento e a troca de ideias se conjugam com a *práxis*, com os saberes e com a influência mútua entre autores e obras, arquitetaram, também, o caminho que a palavra como objeto e ferramenta de arte.

É assim que o saber retórico e simbólico e, simultaneamente, as manifestações alegóricas, são artefatos e procedimentos aventados nas obras de GMT e JF neste capítulo, tal como o processo de diálogo com diversos autores destacados e embasados na edificação do discurso literário. Assim, consideramos o fato de que os poetas em seus alvitres estabelecem profícuos diálogos com egrégios escritores regionais, nacionais e estrangeiros (re)descobertos a cada (re)leitura, o que conduz esta dissertação perscrutar em sua arte a (des)construção de uma infinidade de discursos para a elaboração de novos discursos.

Portanto, estudar as obras de GMT e JF é, nessa perspectiva, mergulhar na arte da poesia e meditar na arte de criar, de (a)rmar, de compor, de desenhar, e encantar. É escutar passo a passo suas técnicas e metodologias na arte da composição poética.

I. INFLUÊNCIAS E DIÁLOGOS NA CONSTRUÇÃO POÉTICA¹

O dialogismo intertextual é uma forma de erigir o discurso artístico desde a antiguidade. Já era observado nos poemas de Horácio e de Virgílio, se comparados com a lírica de Anacreonte e com a de Teócrito. No renascimento, essa prática se adensa, em decorrência da retomada dos princípios da imitação, propostos por Aristóteles. E, com Modernismo, ela vai constituir-se uma espécie de norma estética, a fim de arquitetar significância na obra poética. É a chamada intertextualização que, como verificaremos nos poemas de GMT e JF, a seguir, entenderemos também à atividade crítica, se ela constituir efetivamente uma forma de recriação da obra de arte, mediante um processo interpretativo em que os elementos estéticos e, também, metafísicos do discurso poético são averiguados desde os mais profundos labirintos constitutivos da linguagem.

O estudo de determinadas categorias do domínio literário requer que certos termos sejam suficientemente explicitados, a fim de que as dúvidas mais frequentes sejam elucidadas no momento da análise e da crítica a que se pretende submeter o discurso artístico, especialmente o poético. Assim, institui destacar, ao início deste trabalho, as diferenças entre poema, poética e poesia. Apesar de esse trinômio ser tratado por muitos poetas e críticos como sinônimos, o uso de tais termos entre os estudiosos apresenta diferenças construtoras e conceituais, uma vez que eles dizem respeito à estrutura e à essência do discurso artístico.

Tratar do discurso poético, entendido como adjetivo relativo à poesia, e do poético, masculino de poética, com o valor de estudo da poesia, tem fomentado divergências e movimentado opiniões entre pesquisadores e artistas da linguagem. Em princípio, consideremos que a poesia pertence ao caráter do que emociona, do que toca a sensibilidade e é (re) conceitualizada pelo signo. O poema é a obra em verso na qual pode incidir a poesia, que tem por essência conteúdo poético. Se o poema é um objeto, *a priori* empírico, e se a poesia é uma substância imaterial, o

¹ O vocábulo 'poético' que várias vezes aparecem neste capítulo e eventualmente aparecerá em citações esparsas ao longo de todo este trabalho, refere-se ao poético que conforme JF (2005, p. 80) "Não está na palavra, mas na construção do poema", em que palavras em conjunto com outras, adquirem conotações que extrapolam a neutralidade de seu significante, ora o poético enquanto essência da poesia.

primeiro tem uma existência mais concreta e a segunda, uma consistência metafísica.

Sendo assim, o poema, depois de criado, existe por si e em si mesmo, ao alcance de qualquer leitor, mas a poesia só existe em outro ser. E, nesse jogo, considerando o que nos alerta Pedro Lyra (1986), que ela se revela, primariamente, naquele em que se encrava e se manifesta de modo originário, oferecendo-se à percepção objetiva de qualquer indivíduo; segundo, no espírito do indivíduo que a capta da realidade ou do imaginário e tenta (ou não) objetivá-la num poema; terceiro, no próprio poema resultante desse trabalho que é objeto-sujeito do indivíduo-poeta.

Nesse exercício, deve-se ter em mente que o aspecto fundamental da criação poética está relacionado com a ontologia de toda obra literária apontada na representação de uma realidade, seja de natureza interior ou exterior. Entretanto, a forma como é feita essa representação, ou o próprio ato criativo, tem sido teorizada sobre enfoques diferentes: a arte poética.

As considerações de JF, pesquisador e artífice da palavra, objeto de estudo neste trabalho, em seu livro *O Selo do Poeta*, referem-se à natureza mesma do ser poeta que, sob certo sentido, também se estende à do ser crítico:

Um poeta não nasce poeta, ele se constrói ao longo de sua criação, aprimorada na luta diuturna com as palavras e na madurez do homem e das técnicas composicionais. É, nas palavras de Ada Curado, o incansável aperfeiçoamento da forma, fator preponderante para que uma obra de arte subsista. Ainda mais se esta obra de arte é poesia; almejará de seu ser, enquanto criador, cautela e perícia capaz de realizar o tríplice casamento do idioma, que é o corpo; do ritmo, que é a vida, e da emoção, que é a alma da poesia. (FERNANDES, 2005, p.19)

Assim, para a arte poética da criação e da influência é imprescindível, citar JF que, munido de tais reflexões em determinadas obras, percorre, por dentro e por fora, as armadilhas do discurso poético de GMT. Gilberto, com a sua arte de criar, armar, compor, desenhar, encantar; desperta a crítica literária a acompanhar e até mesmo seguir suas técnicas e metodologias na arte da composição poética.

Desse modo, com essa pesquisa, acreditamos proporcionar ao leitor uma visão da construção da poesia e da poética desses escritores que, a cada obra de arte, surpreendem com inusitadas criações. Concepções que revelam profundo processo dialógico e familiaridade com os recônditos labirintos da linguagem e da

arte literária, que lhes proporcionaram o epíteto de grandes poetas e críticos goianos em várias dimensões.

1.1 - Metalinguagem e construção crítico-poética

Um conceito para metalinguagem, *a priori*, encontrado no Dicionário Houaiss (2004, p. 1908), esclarece que o termo veio do francês *metalangage* (utilizado por Roman Jakobson em 1963) e é “linguagem”; natural ou formalizada, que serve para descrever ou falar sobre outra linguagem. Ou seja, “as línguas naturais podem ser usadas como sua própria metalinguagem”.

O prefixo ‘meta’, conforme o Dicionário Etimológico *Nova Fronteira da Língua Portuguesa* (1986, p.516), é um elemento grego que “expressa as ideias de comunidade ou participação; mistura de intermediação e sucessão”. Já a fonte francesa faz-se mais clara (2008), na filosofia e ciências humanas o prefixo ‘meta’ indica algo que engloba que vai além. Assim, a metalinguagem seria algo que englobaria a linguagem, ao mesmo tempo em que a ultrapassa.

O fato de que a linguagem é usada para falar de si mesma não é desconhecido dos linguístas, é justamente o que sustenta a linguística. Todavia, também encontramos ocorrências do emprego da linguagem referindo a si mesma na comunicação cotidiana entre os sujeitos. Isso deve ao fato de que a linguagem é um sistema signficante, possuidor de duas propriedades semióticas que a tornam única entre os sistemas de significação.

Em um primeiro momento, apenas a linguagem pode descrever sistemas semióticos não “linguageiros”, como a música, a lógica, a matemática. Embora alguns desses sistemas tenham sua própria notação, apenas a linguagem pode explicitá-la. No caso de não haver notação, a linguagem pode tentar descrevê-la. Já o inverso não ocorre: nenhum sistema não lingueiros pode descrever a linguagem.

A segunda propriedade decorre da primeira: sendo a única entre os sistemas semióticos apta a falar de todos, pode também falar de si mesma. Isso ocorre com os outros sistemas não lingueiros: nenhum deles pode se descrever e constituir sua metassemiótica. De maneira esquemática, uma língua L1 contém um subsistema de L1 designado a falar de L1 (e de outras línguas), formado por palavras metalinguísticas e palavras autonímicas. Há de se levar em consideração

que, historicamente, a Filosofia e a Lógica parecem dar atenção a esses problemas mais do que a Linguística, pois de acordo com Debove (1978, p.4), a noção de metalinguagem foi tomada do Círculo de Viena, especialmente de Tarski e Carnap, pelos linguístas em torno dos anos 1931 e 1947.

A palavra metalinguagem parece surgir na língua polonesa com Alfred Tarski (1931), encontra-se em inglês em William Morris (1938), Rudolf Carnap (1943) e em Louis Hjelmslev (1943), embora sua noção juntamente com a autonímia, seja objeto de preocupação desde os tempos de Panini (início do século IV a. C). É interessante notar que essa noção parece estar constantemente presente no pensamento ocidental, especialmente em estudos filosóficos e lógicos, já que seu estudo na linguística é considerado recente.

Segundo Debove (Idem, p.13), a metalinguagem lógica consiste em um sistema codificado feito para dar conta de um determinado sistema. Para Tarski (apud Rey Debove, 1978, p.13), através dessa segunda linguagem (metalinguagem), pode-se falar da primeira (língua-objeto). Embora a metalinguagem utilize de termos da linguagem-objeto. Assim, para os lógicos, a metalinguagem não se opõe à linguagem-objeto, mas a contém, visto que a verdade das frases de uma língua se prova através das frases onde o significado do mundo intervém.

Ainda conforme a autora em debate, Tarski tenta apresentar uma semântica extensional, que trata da designação, da satisfação, da definição e da verdade ao estudar as relações entre as expressões lógicas e os objetos ou estados de coisas designados. Carnap também aborda o tema metalinguagem a partir de uma perspectiva lógica. Ele estuda a sintaxe pura, independentemente das frases existentes (sintaxe descritiva), e do componente semântico. À descrição formal de frases cujo sentido é descartado, Carnap denomina sintaxe lógica.

Em consonância, Louis Hjelmslev retrata a questão da metalinguagem em seu *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* (2009). Nesta obra, remonta-se Ferdinand Saussure, para quem a língua é uma forma e não, substância. Para Hjelmslev é possível construir um modelo dessa forma, em que apresenta dois planos: o da expressão e o do conteúdo. Tal modelo é denominado uma “semiótica”. A noção de semiótica aplica-se às linguagens lógicas e naturais, mas apenas a linguagem natural possui a característica fundamental de ser absolutamente abrangente. Nas palavras de Hjelmslev (1968, p.148) uma língua é uma semiótica

no interior da qual todas as outras semióticas podem ser traduzidas, tanto todas as outras línguas, como todas as estruturas semióticas concebidas. Na sua concepção, a metassemiótica ou a semiótica metalinguística é científica, não considerando a metalinguagem familiar.

Do cotejo das abordagens lógicas e semióticas (Debove, 1978, p.19) conclui que ambas se assemelham no sentido de afirmar que a metalinguagem significa a linguagem. À afirmação de Carnap de que a metalinguagem estuda a língua-objeto, fala da linguagem-objeto; equivale dizer que a metalinguagem significa a linguagem-objeto. Entretanto, no que diz respeito à hierarquia das linguagens, há diferenças. Na lógica, essa hierarquia tem um modelo de estrutura de conjuntos, cujos elementos (frases e símbolos) encontram-se incluídos uns nos outros.

Como atesta Haroldo de Campos (2006, p. 11): “Crítica é metalinguagem ou linguagem sobre a linguagem. O objeto, a linguagem-objeto, é a obra de arte”. Assim, mais adiante, observaremos que JF possui uma relação de metalinguagem com GMT, pois, metalinguagem inclui os elementos da linguagem e outros, chamados de variáveis superiores. A metalinguagem significa a linguagem, mas não a inclui, existe uma relação de identidade parcial entre as linguagens, como sustenta GMT em *A Retórica do Silêncio*:

(...) a metalinguagem constitui um sistema linguístico que se liga a outro sistema – o da linguagem poética -, por sua vez ligado ao sistema da língua. A diferença entre os três sistemas é que o da literatura (o da poesia) se liga ao plano da expressão e da língua ao plano do conteúdo. Tanto o da linguagem como o da metalinguagem fazem parte de um sistema potencial da língua, distinguindo-se, porém, perante o texto: a linguagem o cria; a metalinguagem é concebida ambigualmente, criando e dando as coordenadas teóricas do texto, de maneira a revelar as duas atitudes possíveis do poeta em face de sua concepção literária. (GMT, 1979, p.101)

Sendo assim, a metalinguagem enquanto configuração da linguagem sempre realizou um papel de fascinação sobre o homem. Por meio dela, este cria objetos e mundo imaginários, que aproximam da criação sublime e preliminar cometida pelos deuses. Todavia, sobretudo, a linguagem fascina o homem, pois, através dela, ele intenta um diálogo com a própria essência, à proporção que revela o mundo, mesmo que de forma relativa.

Para converter em vida, não basta à linguagem fixa ao dicionário, é necessário, recriá-la, transformá-la desde a essência, em novas bases ontológicas. Difícil não é saber o signo, vê-lo face a face. Espinhoso é enxergá-lo em seu interior, no avesso da letra ou do sinal, que se deixa ver na fresta ou na curva da linha, que se estende no horizonte da palavra, bem como atesta JF no livro *O interior da Letra*:

[...] Mas, é nas intersecções da fresta que se ocultam as verdades que o poeta, no afã de revelar, esconde, a fim de, torná-las múltiplas e adaptadas a cada leitor. Não se trata de hermetismo, de criptônimos que poucos possam enxergar; mas da multiplicação do verbo e suas conjugações como os significados criados a partir de algum fiat já pronunciado pela boca primeira, que sabe os internos do nada e suas possibilidades do tudo. (FERNANDES, 2007, p.145)

Assim entendido, “a arte possibilita ao homem um novo *fiat* de deuses em forma de poesia” (*Da Lira ao Ludus: Travessia*, Maria Luzia Sisterolli, 1998, p.9), este sim é o papel do poeta, fustigar as palavras, para que elas possam dizer o indizível, e dar luz à obscuridade. O autêntico poeta é aquele que se insere na linguagem e dribla em todas as latitudes e longitudes, porque somente dentro, e no centro é que é possível enxergá-la. A arte literária é uma arte de linguagem, em que entram signos de toda ordem, perceptivelmente de toda ordem. Ela é a substância de que o artista do código se serve para amoldar o discurso e arremessar a verdade na história. Contudo, o uso do código não se opera de forma uniforme, cada artista é uma linguagem, pois ela se relaciona à sua visão de mundo e às suas experiências, declarantes das dimensões culturais advindas ao longo do tempo.

Ainda, não lhe foge as ideologias próprias do ser humano, na obra *O interior da Letra* (2007, p.73), JF declara que o Ser não é forma estática e estanque, que se deixa dominar; mas que se revelam de acordo com as necessidades individuais intransferíveis. Além disso, também os gêneros literários - conto, romance, poesia, teatro - possuem peculiaridades linguísticas que determinam as singularidades de cada gênero.

É dentro desta ótica, que o crítico goiano em *A loucura da palavra* (1987, p.67) atesta que “os poetas modernos tendem em sua maioria, a transformar a própria poesia em objeto de poesia.” Esta intervenção metalinguística, em que o poeta medita sobre os mecanismos interiores da arte poética, compõe uma maneira ativa de o poeta revelar sua percepção artística e, ao mesmo tempo, propiciar uma

ampla visão do material que serve de substância à sua construção. Sendo assim, a seleção do substantivo poético é variável, conforme o estilo e percepção do fenômeno artístico. De maneira que concorra para a transformação do homem em poema, não há limitações para a arte poética, nem de palavras, nem de ideais, bem como de substância concreta real.

A arte poética para um artista da palavra é além da criação do inusitado, uma consciente e contínua reflexão sobre a linguagem e o próprio ato poético. JF em *O selo do poeta* (2005, p.47) faz uma análise poética e teórica de três livros metalinguísticos de GMT: *Sintaxe invisível*, *A raiz da fala* e *Arte de armar*. “Livros em que a linguagem é simultaneamente linguagem-objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala”. Tal como afirma Darcy França na obra *O Poema do Poema*:

Devemos definir, sem mais demora, em que sentido tomaremos a palavra metalinguagem (...) como a GMT cabe o mérito de haver sistematizado pela primeira vez, no Brasil, o processo de manifestação metalingüística na poesia, é imperativo que nele mesmo busquemos este sentido. Afirma o eminente poeta, crítico e ensaísta goiano que, no seu estudo, a metalinguagem é concebida ambigualmente, criando e dando as coordenadas teóricas no texto, de maneira a revelar as duas atitudes possíveis do poeta em teóricas do texto, de maneira a revelar as duas atitudes possíveis do poeta em face sua própria concepção literária. (DARCY FRANÇA, 1984, p. 22)

Também, para o crítico poeta JF, a preocupação metalinguística na poesia de GMT pode ser considerada uma constante. Examinando com suma atenção a linguagem de grande parte dos poemas mendonciano, é possível verificar que ela é objeto do poeta que a produz, e do crítico que a interpreta. Inicialmente, uma manifestação inconsciente, pois sobrelevada pela imensurável atenção às formas, e resquícios parnasiano-simbolista. E conforme Darcy França (Idem, p.22) a concepção literária interior, é a ação criadora que se resolve em si mesma, e o fazer poético apresenta-se duplo, como tema e exemplo, bem como poema do poema, isto é, meta-poema. Neste sentido, emprega a palavra metalinguagem, como linguagem reveladora da consciência crítica do poeta no interior do poema, como vemos em *Metalinguagem e outras metas* (Idem, p.23): “No exercício rigoroso de sua atividade, a crítica haverá de convocar todos aqueles instrumentos que lhe pareçam úteis”. Contudo, além de buscar no interior do poema a voz interior do crítico em contraponto com o a do poeta, revelando a seu próprio conceito literário, busca também, a voz externa, manifesta principalmente em textos críticos e poemas,

tais características da moderna poesia brasileira, e que coloca GMT ao lado de Drummond e João Cabral.

A intenção do autor goiano em construir uma arte poética, especialmente fazendo uso dos recursos metalinguísticos à sua plenitude, se manifesta a princípio em *Alvorada: História Antiga* (1955), de forma que já são notáveis as artimanhas do discurso poético. O plano de conteúdo lírico permanece simultaneamente no tempo e ao longo da história. O estilo é renovado constantemente. As transmutações estilísticas; plano de expressão; constitui a impressão do ideal do artista; plano do conteúdo.

E aquela mesma chama, aquela flórea
Grinalda de ilusões; e é tudo aquilo
Em que se encerra a vida transitória
- somente que contado noutra estilo

(Só o estilo mudou, porque a Arte exige
Que o artista imprima em tudo o quanto erige
O perfume sutil de seus ideais.)

(GMT, 1955, p. 9)

Enquanto crítico, GMT, nos versos, alega que ainda não é a revelação dos cuidados com a forma, contudo esta esteja implícita nas transformações pelo que passa o estilo em sua adaptação às mudanças existenciais e sentimentais. Está ele consciente de que a arte é exigente, até mesmo no que tange à declaração dos ideais âmagos do poeta.

Promovendo continuidade em seus ideias estilísticos e estruturais, GMT em *Planície* (1958), expõe os primeiros acordes do silêncio e dos intervalos da melodia, que ecoará em diversas outras produções posteriores, já que fazem ouvir. É ainda, um silêncio inaudível, porém detectável, principalmente nos poemas que produzem abertura nos horizontes da esfera poética, como o próprio autor já declarara em *A Retórica do Silêncio* (1979) sobre a palavra silêncio:

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 tudo, por não ter nada mais que dizer. Mas a sabedoria do que não foi 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, motivados, os sentidos da língua e da linguagem, que diz e não diz, dizendo. (GMT, 1979, p. 7)

Logo, os versos, que ocultos na fábula podem ser perfeitamente interpretados como a mensagem, que se abisma nos espaços situados entre melodia e a linguagem:

Chegamos à planície, onde teus olhos
Inventarão o azul dos horizontes
Escandidos nas unhas, como os versos
Na fabula dos dias impossíveis.

(GMT, 1978, p. 241)

Concomitantemente, a contenção linguística, fixada pela “mãe-de-ouro” apresentada pela sintaxe, revela a mensagem que se mantém nas estrelinhas restritas da linguagem. Contudo, na trajetória passada pela “mãe-de-ouro”, a deixa à seda da labareda de seus versos libertos/presos na sintaxe, pois é cristalizados pela e na linguagem:

Não é de sono que sinto
Peso de imagens nas pálpebras
Mas desse sol de metáfora
No centro da interjeição.
Dessa linguagem contida
Na mãe-de-ouro que foge
Que risca a noite de fogo
E vai libertando a seda
Da labareda azulada
No sonho-fátuo que nasce
E faz brilhar no levante
O pensamento inconstante
Que reduz à sintaxe.

(GMT, 1978, p. 242)

A metalinguagem inicia a se materializar, de fato, na poesia de GMT, envolvendo grande parte da feitura de suas construções poéticas, aliás, a fina seda que liberta a linguagem ao vento é o silêncio inserido no oculto da linguagem, visto somente, por aqueles que ouvem o silêncio e avista as peles da linguagem, por meio das labaredas da imaginação.

Em relação a essa ideia, na introdução de seu livro *Retórica do Silêncio* (Idem, p.12) o autor declara que o silêncio é uma palavra em que, por dentro ou por fora, existem sentidos que têm sabedoria. Não somente a sabedoria do calor, do não dizer por haver, mas por simplesmente, por não ter nada mais que dizer. Porém, a

sabedoria do que não foi dito, do que ficou à margem, ou até mesmo no centro, o que por mais denso, não conseguiu subir à superfície do rio da linguagem.

Ratificando sua concepção, vemos que o poema abertura de *Fábula de Fogo* (1979), “Poética”, é a consciência viva de que a autêntica arte poética se constrói no silêncio. Também, é notável o mergulho do poeta nas técnicas linguísticas, base da arte futura de GMT, de forma que os signos se relacionam semiologicamente na construção de cada poema que se desata do nada:

Resolvo o meu poema
Sob silêncio neutro
Das palavras perdidas
Na paisagem dos signos.
(GMT, 1979, p. 215)

Este silêncio, não é apenas uma identificação dispersa no solo da linguagem, muito menos no do discurso. Tem ele, uma relação subjetiva e íntima com a realidade, bem como GMT ratifica:

É o silêncio visto agora nas suas implicações ideológicas: o silêncio como resultado de uma ação que transcende o homem nos planos literários, psicológicos, antropológicos, políticos e mitológicos. O silêncio em ação e reação: o silêncio da censura e o da censura, o espaço ideológico e silêncio. E seus limites humanos. (GMT, 1979, p. 9)

Desse modo, o poema é um ser de linguagem, firmado sobre a realidade. O universo real é solucionado no calar do poema, pois nele a realidade e o ser permitem manifestar-se em plenitude. Não somente uma realidade neutra e pura, mas uma realidade que transcende suas limitações, embutidas no silêncio:

Meu mundo tem raízes
Além da realidade
Melhor dizer, aquém
Da própria realidade
Ou dentro dela mesma
No que ela tem de puro,
De triste, de tão sujo
Que nela se mistura
E se torna o sinal
Da antiga transparência
Daquilo que se sabe
Ser leve como a vida.
Ou seja, a própria vida é breve
E por ser breve em nada

Perturba a cor do tempo
Na sua eternidade.

Assim, meu mundo é mundo
Com suas coisas todas.
Imagens retorcidas
Nas contrações do olhar
Que as reduz à distância
Do mais puro silêncio.

(GMT, 1978, pp. 216/217)

O crítico, JF, acredita indubitavelmente, que estes versos marcam o início da elaboração da poética de GMT, de sua concepção de arte e do discurso. Cita ainda Emanuel Morais (*apud*), que diz:

Daí por diante, a passo e passo, pela transformação do acessório em principal, e num crescendo, vai-se delineando o arcabouço de uma retórica-fim (objeto da própria construção poética) a ser explorada e, afinal, alcançada. Devendo a sua poesia consubstanciar-se no gesto mudo da frase exata, o esforço de precisá-la e aperfeiçoá-la o conduzirá no sentido de tudo subordinar aquela retórica dita um fim em si mesma e a expressão buscará a linguagem poética na metalinguagem ou, melhor dizendo, com o vocabulário e as imagens desta construirá a sua linguagem de poesia (FERNANDES, 2005, p. 51)

Destarte, a posição metalinguística deste livro apresenta que o poeta, anteriormente subjugado pelo poema e pelas formas que lhe eram externas, agora as submete à sua técnica e estrutura constituinte. As concepções poéticas não se explicam somente em função de um ideal de beleza, ou de um molde adquirido, mas na sua ligação ao plano de conteúdo. O poeta, na arte poética da construção, joga com palavras, seleciona cria, recria, inventa:

Agora que o memento é de ternura
E a eterna inquietação do amor palpita
Seleciono as palavras para a jura
Que o tempo acolherá, por ser aflita.

(GMT, 1978, p. 217)

O poema é um jogo elaborado, emergente de estados oníricos, em que realidades contrárias se unem por meio do processo metabólico das imagens,

permitindo o poeta transitar livremente nas lacunas da linguagem. O ser - poético se constrói no silêncio agudo da linguagem poética:

Nas tuas mãos de pássaros ou gestos
Iminentes, modelo a tentativa
Da mensagem que o tempo amadurece
E fica do meu ser entre os teus dedos
O grito da palavra quase rubra,
Incendiando os campos neste apelo
De quem conhece o gosto da procura.

(GMT, 1978, p. 219)

É curioso notar que a consciência poética juntamente com a do crítico caminham juntas; GMT, em 1971, declara seus ideais de produção em torno da metalinguagem, e é perceptível como crítica e enquanto poesia, como corrobora Roman Jakobson (1992), estudioso das funções da linguagem; a função metalinguística seria aquela em que a linguagem é empregada para falar de si mesma. Conforme ainda esclarece Samira Chalhub (2003):

Uma mensagem de nível metalinguístico implica que a seleção operada no código combine elementos que retornem ao próprio código. (...) Mensagens de perfil metalinguístico operam, portanto, com o código e o presentificam na mensagem. (CHALHUB, 2003, p. 49)

Por conseguinte, a cada obra poética, a intenção de poetizar a linguagem e, conseqüentemente, a própria poesia, torna-se mais impetuoso. É uma preocupação contínua obsessiva pela busca da perfeição, já que JF (1987, p.69) considera que “o poema é uma construção de linguagem erigida com palavras e realidades que, muitas vezes, lhe são estranha”. O poético não está no objeto real, nas “transsubstanciações” a que é inserido ao se agregar-se no poema.

Assim, a metalinguagem é usada como forma de transfiguração nas imagens poéticas, de forma que se preocupar com a linguagem e com o discurso é, ao mesmo tempo, obstinar-se com existência, como o próprio autor declara no poema “Confissão”, na obra intitulada *Cicatrizes para Afagos*:

Há muito moro no coração da poesia,
Revolvo suas artérias, alimento-me
De seu sangue estuoso e quente.
Conheço todo seu sistema circulatório,

Até mesmo as veias capilares.

Brinco no trapézio das palavras
E, no vaivém, remexo suas entranhas.
Como Mozart, caminho nas linhas dos versos,
Suplementando o silêncio da pauta.

Vejo mensagens ocultas nas pausas
E no contraponto de tons, semitons
E microtons de fonemas e palavras.

Tenha êxtases quando as verdades plurais,
Escondidas nas dobras da linguagem,
me são reveladas pelos espelhos da arte
ou pelos olhos verdes ou pretos da crítica.

Mas o nascimento da linguagem poética,
Na fuga das rimas e dos ritmos, me escapa
Pelos vãos das letras, sem cristalizar
A **dimensão** terceira das imagens.

Ou será que minha fala tem hoje desejos de poesia?

(JF, 2002, p. 34)

É notável a propriedade que o título do poema, essencialmente metalinguístico, reserva. O ser lírico abre seu interior, em espécie de expansão da alma, revela seu íntimo, assim como faz com os signos em todo poema. Primeiramente, é importante ressaltar que a linguagem escrita ou falada está impregnada de valores simbólicos: imagens, ideias, emoções, sonoridades, grafismos, o que propicia múltiplos saberes e interpretações.

O ser-lírico atesta que há tempo vive no íntimo do saber poético, que é conhecedor de suas técnicas e formas construtivas, conhece todo sistema formal da arte da criação. O ato de brincar no “trapézio das palavras” é visto até mesmo no formato do poema, remetendo-nos ao equilíbrio dos trapezistas diante dos percalços no meio palco, ou seja, na construção poética: “Há muito moro no coração da poesia, /Revolvo suas artérias, alimento-me/De seu sangue estuoso e quente./Conheço todo seu sistema circulatório,/Até mesmo as veias capilares.”

Ele se insere no interior do código, escolhe cada morfema de forma inteligível e procura dizer o indizível. Tem o domínio de conhecer, ver, enxergar o oculto, ler nas entrelinhas. Excita-se quando, na plurissignificação das palavras, nas dobras da linguagem, revela por meio da arte, “a benevolência ou a iniquidade do receptor crítico de suas entrelinhas: Tenha êxtases quando as verdades plurais,/Escondidas nas dobras da linguagem.”

Como a arte de poematizar permite lacunas, o poeta fica a mercê dimensionada pelo outro, no poema, destaca em negrito essa possibilidade de diversas interpretações que a língua oferece: “me são reveladas pelos espelhos da arte/ou pelos olhos verdes ou pretos da crítica”. E finaliza, indagando se a arte de fazer “Confissão”, já remete o fazer poesia: “Ou será que minha fala tem hoje desejos de poesia?”. Consciente e metalinguisticamente dialoga como leitor e o sujeita à reflexão e à perspicácia semiótica.

Assim como o próprio autor ainda ressalva (1983):

Construir um poema no jogo das palavras que jazem no recinto da linguagem é construir a própria vida, pois como diz Heidegger: A poesia não é um adorno que acompanha a existência humana, nem só uma exaltação passageira, nem um acaloramento e diversão. A poesia é afundamento que suporta a história, e acrescentamos a própria vida, enquanto expressão do ser homem no mundo. Assim é que a poesia, como coloca GMT, é construção/destruição da própria existência. (FERNANDES, 1983, p. 43)

Ou seja, se não for poeta, e não assumir sua autêntica posição está predestinado à destruição, todavia, se souber manejar com os signos, atribuindo vida, dando-lhe valores simbólicos, emoções, imagens; atingirá a imortalidade, e a linguagem poética engendrará vida genuína.

1.2 - O saber fazer e o saber ver

A poesia e a vida permanecem sempre juntas na jornada do existir. É imprescindível poetizar. A vida vai engendrando passo a passo, e aos poucos, o ser humano vai conhecendo-a. A poesia é esculpida, lapidada, modulada, como o ouro na mão do ourives, tal qual atesta Manuel de Barros (1990):

Acho que inspiração é um entusiasmo, um estado anímico favorável à poesia, mas que não chega a ser arte. Seria quando muito, uma erupção sentimental, esguicho romântico, solução de dor de corno et., etc... Seria talvez material sobre o qual trabalhe o artista- como para o oleiro é barro. Poeta tem que imprimir sobre esse barro informe a sua técnica, escolhendo, provando, cortando as palavras, até que as coloque a sua feição e ganhe uma estrutura própria, com um sentimento, um som e um ritmo. Poesia não é feita de sentimentos, mas de palavras- já se repetiu tanto. (BARROS, 1990, p. 23)

A arte da construção poética, em consonância com Manuel Barros, é constituída de palavras, trabalho e vivência. Como reflete o poema mendonciano:

A vida, a vida, a vida
Inteira se constrói
No jogo das imagens
Que os olhos falsificam
Nas superfícies várias
Dos vocábulos

(GMT, 1986, p. 396)

Conforme representado nos versos, para GMT a vida e a arte poética são construídas sob percalços. O poeta não chega ao mundo poeta, ele se estabelece ao longo da estrada da vida, com muito esforço e dedicação, às vezes, sofrimentos e abdições, mas a cima de tudo, com muito afeto e ternura, pois aí reside a veemente lírica. GMT (idem, p. 396) afirma essa concepção, repetindo o signo *vida* três vezes; número ímpar, indicador de mistério, bem como é a vida. Vida esta, que se constrói “no jogo das imagens/ que os olhos falsificam”. Ou seja, o existir que não pode ser o que se vê, possui multi-facetas, e é plurissignificativo no oculto das palavras. A poesia é o reflexo da vida, ambas difíceis de serem interpretadas, pois emitem imagens, em que é preciso, bastante artimanha e sagacidade para compreendê-las.

O crítico poeta ainda declara (1979, p.16) “que o silêncio é o espaço vazio”, “entre o significado e o significante, lugar da figura e, portanto, lugar do discurso literário.” O silêncio é a sintaxe invisível, a fronteira entre o significado e significante, que permite ao poeta mergulhar no intricado silêncio das palavras e destapar sua essência erudita.

É nessa operação com as imagens, que o poeta reproduz por meio do código, muito bem pensado e escolhido, o que remeter ao argucioso interlocutor, a percepção sensível ao possível apreendimento do dizer, a fim de atingir seu escopo.

Desta forma, cabe ao poeta, enquanto artesão incansável, promover o azo descobridor da poesia - Eros que intencionalmente se faz (in) visível, porém ao se e tornar visível, compreendemos que não foram frívolas as expectativas de aclará-las.

Bem como certifica JF no poema “Poética” em *Cicatrizes para Afagos* (2002):

O bisturi secciona a pele das palavras
 Abre as suas artérias, conota-lhes sentidos
 E lhes imprimi a circularidade dos sisos
 Na alquimia mais li(n)da das palavras.

O coração da palavra poética palpita
 Verdades naus nas veias do poema;
 Cruas verdades sendo e acontecendo
 Nas longitudes limosas dos versos:

A arte poética – a latitude do ser:
 Encontrar-lhe a morada e os mistérios –
 É descobrir os ardis e os logros da linguagem.
 Poesia é a sístole e a diástole da palavra
 Sangrando verdades plurais, com seu fundo
 Escuros de silêncio e inutensílios.

(JF, 2002, p. 38)

No poema, JF, influenciado pela arte metalinguística de GMT, estabelece um diálogo temático com a arte de compor do autor, pois o poeta, em cada construção lírica, há a preocupação em poetizar a linguagem, e em tornar a poesia mais veemente. O crítico atenta-se em cada palavra, iniciando por seu sentido semântico. GMT (1978, pp.163-164) alega que; “cada palavra pode oferecer uma série de significações (conotações), além da sua denotação na linguagem comum.” Por isso, JF afirma que “O bisturi secciona a pele das palavras/Abre as suas artérias, conota-lhes sentidos”.

É, no interior dos signos e no silêncio da sintaxe invisível, que as imagens se constroem, e a mensagem permanece latente, cabendo ao arguto leitor descerrar-lhe a face, e ver os vocábulos e os significados frente a frente: “E lhes imprimi a circularidade dos sisos/Na alquimia mais li(n)da das palavras”. Signos estes, que podem ser lindos; bem construídos, ou lidos; no sentido de apreendidos.

Com esse olhar, o poema é uma unidade que apresenta faces inúmeras, vista somente no subterrâneo da linguagem e do discurso em seu todo interior: “O coração da palavra poética palpita/ Verdades naus nas veias do poema; /Cruas verdades sendo e acontecendo/ Nas longitudes limosas dos versos”. Construir os versos do poema é descer à profundidade íntima das palavras, e perscrutar os seus mistérios, todas as suas potencialidades e peculiaridades, como o ser lírico apresenta: “Encontrar-lhe a morada e os mistérios – /É descobrir os ardis e os logros da linguagem”.

Deste modo, construir o poema no jogo das palavras que jazem na linguagem é construir a própria vida, pois como diz Heidegger (1978, p.139): “A poesia não é um adorno que acompanha a existência humana, nem só uma exaltação passageira, nem um acaloramento e diversão. Poesia é o fundamento que suporta a história,” e corroborando, a própria vida, enquanto expressão do ser do homem no universo.

Assim que é poesia, “Poesia é a sístole e a diástole da palavra/Sangrando verdades plurais, com seu fundo/ Escuros de silêncio e inutilidades.” Pela concepção de GMT se pode concluir que o ato criador da poesia no silêncio e na linguagem é a participação direta na construção íntima do ser na história. O poeta faz a história pela e na palavra enquanto signo. Ora, assim como o poema de JF, os poemas de *Sintaxe Invisível* de GMT é a liberdade total liberdade de criação.

JF (2005, p.59) enfatiza que há a consciência de se extrair do nada da linguagem, o tudo. Essa visão demonstra o cume da poesia moderna, que fala si mesma, elaborada polifonicamente e polivocamente, pois fala das linhas suplementares da pauta, dos intervalos existentes entre os movimentos da escrita, dos sons e das dissonâncias advindas da politonidades e da plurissignificação semiótica.

Sobre o uso da linguagem no processo de formação poética, GMT em *A raiz da fala* (1972) culmina a prática de seu clímax quanto à preocupação com a arte de compor versos. Ele busca os mistérios encontráveis na *raiz da fala*, onde não basta somente o sinal e o sinônimo, interessa-lhe apenas o intervalo e a “duração do nome no vértice da fala”, pois é no subsolo da fala que se encontra a essência íntima da poesia. Como vemos em GMT, *Poemas Reunidos* (1979, p.71):

Nem sinal nem sinônimo
Apenas o intervalo
E a duração do nome
No vértice da fala:
Essência é tão íntima
E tão só, como um sótão;
Seus segredos na língua
São ais que não se esgotam.

(GMT, 1979, p.71)

“Da duração do nome no vértice da fala nasce a poesia”. O substantivo com todas as suas combinações, com todos os seus enigmas e potencialidades,

entra em conexão com o contexto, com o nome e as suas conotações, bem como, com o nome e a preocupação com seu significado, sua formatação semântica, no processo sincrônico e diacrônico. Ou seja, a essência da poesia situa-se no nome. Neste prisma, as ideias mendonçiano coincidem com os de Martin Heidegger:

[...] a essência da poesia deve ser concebida pela essência da linguagem. Diz ainda que a poesia, o nomear instaura o ser e a essência das coisas, não é um dizer caprichoso, mas aquilo pelo qual se torna público tudo quanto falamos e tratamos na linguagem cotidiana. Portanto a poesia não toma a linguagem como um material já existente, mas a própria poesia torna (HEIDEGGER, 1978, p.167)

Metalinguisticamente, apreciando a fator poético, denota-se que a poesia é o nomear que produz a própria coisa nomeada; tanto que autenticar a linguagem só é possível na poesia. Nela, o desconhecido se revela, de modo que, as coisas chegam a injuriar o criador, pois poetizar é segundo Heidegger (Idem), dar nome original aos deuses e dizer o que as coisas falam. Os códigos utilizados pelo poeta devem aderir à lisa pele das coisas:

Unidas ás palavras, as coisas
 Nos agridem pelo seu lado neutro
 E se ocultam sob formas espessas
 Reunidas no oco da noite
 (GMT, 1979, p. 73)

Porquanto, a análise fernandesiana considera que o nome cria o objeto nomeado, confere-lhe a vida, mesmo que esta fique submersa pelos impulsos simulativo do nome. De modo livre, transparente ou opaco, cada nome, cada signo, na magia que lhe é própria, é um encantamento, uma evocação da coisa nomeada. No poema, a palavra que nomeia, ao suprir a neutralidade da palavra denotativa, torna-se, aparentemente, domada. Em sua sublimação, contudo, a agressão é mais expressiva, pois carrega em si a extensa carga de significação. Assim, para conceber entre o poema e a realidade que lhe proporciona concebe-se uma tensão inconciliável.

Todavia, expressa Octavio Paz (1972):

Ambivalência do poema não decorre da história, entendida como uma realidade unitária e total que engloba todas as obras, mas é consequência da natureza dual do poema. O conflito não está na história, mas nas entranhas do poema e consiste no duplo movimento de operação poética: transmutação do tempo histórico em arquétipo e encarnação desse arquétipo em um agora determinado e histórico. Esse duplo movimento constitui a maneira própria e paradoxal do ser da poesia. (PAZ, 1972, p. 54)

Ora, na essência e na existência, o poema insere o ser e as coisas em *dur/ ação*, isto é, implantado no nome, e consequentemente na existência. Desse modo, a poesia está intrinsecamente ligada à noção de tempo e historicidade. A historicidade da poesia se relaciona com a do próprio homem, já que, ambos são seres temporais; futuro-passado, embora diga Alfredo Bosi (1977):

Mesmo quando o poeta fala de seu tempo, da sua existência de homem de hoje entre homens de hoje, ele o faz, quando poeta, de um modo que não é do senso comum, fortemente idealizado; mas de outro, que ficou na memória infinitamente rica da linguagem. O tempo e eterno da fala, cíclico, portanto antigo e novo, retém no seu código de imagens e recorrências, as informações que lhe oferece o mundo de hoje, egoísta e abstrato. Como prova disso GMT expõe a duração dentro desse nome, sabendo com Hugo Friedrich, que só na maturidade da forma e suprapersonalidade do que está expresso vem garantida. (BOSI, 1977, p.112)

Logo, a poesia de GMT nasce do amadurecimento de ideias, pois não é fruto da inspiração. E usando as palavras de Hugo Friedrich (1978, p.38), só na “maturidade da forma a suprapersonalidade do que está expresso vem garantida.” Portanto, a poesia mendonçiana é construída com palavras selecionadas constantemente adornadas:

Durar é madurar uma forma
De vida inconclusiva no ventre
Da fruta: é a fruta roída
Por si mesma, constante.
(...)
É pela dur/ação das coisas
Que o tempo mais se devia
Para dentro do nome;
Só o nome se transmite
E se enlaça,

Durante.

(GMT, 1979, p. 73)

E, para JF, as palavras ao incidir suas aventuras no tempo, criam no passado a própria existência. Não se referindo a um passado cronológico, mas, como declara Bosi (Idem, p.112): “um passado presente cujas dimensões míticas se atualizam no mundo do ser da infância e do inconsciente”. O conceito poético-temporal mendociano retrata significativamente com a exposição de Bosi, mormente quando insere a passagem existencial do ato poético na memória:

Todo corpo se limita
No seu círculo de lendas
E toda sombra apenas resiste
À travessia da memória.

(GMT, 1979, p. 71)

A palavra, ao renunciar-se da raiz para se inteirar com outras palavras na caminhada temporal, adquire, por meio de seus aspectos peculiares, como formas, cores, sons; novos significados. Na pluralidade do signo linguístico, o poeta recria o ser da linguagem, do homem e das coisas, pois nos conceitos fernandesiano, palavras no poema é uma “pluripalavras”, um “plurissigno”, com múltiplas significações, bem como atesta GMT:

Ambíguo e transparente, o sinal
Emerge da raiz e crava nos lábios,
Conciso: prego nas quinas do tempo
Ou refração no verde da piscina
Onde a luz se distrai,

Porosa e livre.

(GMT, 1979, p.73)

Logo, a raiz da fala implica em um convite permanente e sedutor para meditação sobre o significado e significante. A tentativa do poeta crítico consiste em traduzir o mundo a partir da realidade particular, o texto. O texto como uma florescência de enigmas.

Em uniformidade metalinguística com GMT, JF com o poema “Administração”, na obra *Ponto X* (2007) declara:

Também me sinto administrador de empresas.
Administro as empresas da linguagem.
Organizo os negócios das palavras:
Divido suas dívidas nos mais variados
Câmbios de expressão e das emoções.

Aplico lucros, juros e dividendos
 Na busca dos significados escondidos
 Em alguma letra morta, de olho
 Na bolsa de alguma imagem
 Ou de uma sereia distraída
 No coração financeiro dessa cidade.

Descubro os mistérios e enigmas
 Da matemática no estilo e jogo
 Todas as economias nos vocábulos
 Mais promissores do mercado.
 Gestiono a qualidade dos bens e serviços
 e estabeleço o ponto de equilíbrio
 entre a despesa e a receita das partes
 mas secretas de seus balanços lexicais.

Mas o que mais administro são os recursos
 Humanos das palavras em arte poética.
 Procuro sinergia de grafema e sememas
 Para aprisionar a essência do humano
 No interior de signos e símbolos,
 A fim de, mediante um Iso inusitado,
 Fazer a com a palavra, na palavra e pela palavra,
 O marketing
 Do sentimento mais fundo
 Da humanidade.

(JF, 2007, p.46)

O poeta, sob esta ótica, revolve os subterrâneos da fala e da linguagem, “Administro as empresas da linguagem./Organizo os negócios das palavras”. Na construção dos versos, JF maneja a essência das palavras, e as redimensiona através da semântica, dentro de uma função poético-metalinguística da linguagem, objetiva retratar a arte da forma, e do fazer. “Na busca dos significados escondidos/Em alguma letra morta, de olho/Na bolsa de alguma imagem”. O poeta consegue introduzir no significado geral das palavras, diversos traços semânticos particulares e pessoais, criando uma fala especial, a linguagem literária: “Descubro os mistérios e enigmas/Da matemática no estilo e jogo/Todas as economias nos vocábulos/Mais promissores do mercado [...]”. O poeta luta com as palavras criando-lhes significados especiais, para o significado e sugestões formais para o significante. Como diz GMT (1979, pp.262-263) “a luta com palavra literatizada, evitando-a, conscientemente. De um lado, a arma é a ‘intuição criadora’, de outro lado, a ‘consciência crítica”. “O vencedor é linguagem literária, que passa a ser assim objeto do estudo crítico. O objeto de uma linguagem, de uma metalinguagem.”

Assim, em seus versos, JF se dispõe enquanto administrador das palavras possui o código em suas mãos, dirige-os como quiser. Cria sua linguagem,

e os críticos examinam com a sua metalinguagem. “Mas o que mais administro são os recursos/ Humanos das palavras em arte poética”. É sob esse sentido, que o poeta vê além do comum dos homens, e passa momentos e momentos selecionando, para transmitir mensagens novas e transcendentais: “Procuro sinergia de grafema e sememas/Para aprisionar a essência do humano”, na busca da existência humana.

“Fazer com a palavra, na palavra e pela palavra,/O marketing/Do sentimento mais fundo/Da humanidade”, isto é, na escolha de cada signo, o ser lírico propicia ao leitor crítico, extrair os significados das camadas submersas da linguagem, e buscar no poético o absoluto, como diz Cassiano Ricardo (1972, p.11) que está no “inimaginável e no inacreditável, ou seja, na ‘raiz da fala’[...] nos abismos da linguagem que o poeta pode ver sentir e criar o novo”. Contudo, atravessar o interior da linguagem é atravessar a própria existência. Fazer poema é administrar as palavras, e com ele, emergir no mundo afetivo efetivamente. A palavra assim concebida, afirma - nos Hugo Friedrich (1978):

Não é uma criação causal do homem, mas nasce do Uno cósmico primordial; o simples fato de proferi-la produz contato mágico entre quem pronuncia e aquela origem remota; enquanto a palavra poética mergulha as coisas triviais, de novo, no mistério sua origem metafísica e põe a nu as analogias ocultas entre os membros do Ser. (FRIEDRICH, 1978, p. 52)

E dentro da perspectiva do fazer metalinguístico e das formas de construção poética, indubitavelmente GMT e JF guarnecem o leitor crítico de suas poesias, concisas expressões poéticas a cerca do discurso e da palavra, de como fazer e de como ver, nas arrojadas lacunas da linguagem, e em suas múltiplas possibilidades de realização e concretização. JF enquanto crítico de GMT postula que o poema mendonciano expõe um jogo polifônico, no tempo da história e na arte, revelando o (des)compasso existencial da poesia.

É nesse ângulo que Hugo Friedrich (Idem) alega que:

A poesia quer ser uma criação auto-suficiente, pluriformes na significação, consistindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré- racionais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistério e conceitos. (FRIEDRICH, 1978, p.16)

Logo, as marcas de tensões advindas da dissonância polifônica traduzem, principalmente na poesia moderna, as contrações do amor e da criação poética. A

imagem abstrata das contrações existenciais se insere na construção do projeto-poema, como é possível averiguar nos versos de GMT (1977):

Amor dá e amordaça,
Denso e doce, soturno.
Mas, só tu, amor, danças
No abril do plenilúnio.

Amor dói como um doído,
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.

(GMT, p. 34 1977)

A crítica fernandesiana, em relação ao poema, alega ser notável que a arte moderna seja um amor que dá e amordaça, já que há certa criação ficcional inusitada de um momento representativo da temporalidade do homem. A força expressa ao amor-poema traduz a angústia do homem-poeta, que se recria e se instala na linguagem, e que, à semelhança de certos animais que morrem após a cópula, sente-se ameaçado pelas tensões que se apresentam no mundo real e no universo da linguagem.

A criação poemática mendonciana é uma recriação/destruição da realidade, pois, ao indagar o mundo e a ordem que domina a humanidade, o poeta revela-se simultaneamente. E, neste ângulo, o significado do poema é prole dos acordes e do silêncio da polifonia, permitindo mesmo dizer, que o poema, “Arte de amar” é, em sua totalidade, uma sinfonia: a harmonia do destino de arte-amor, pois há um fazer-se e desfazer-se no tempo e no espaço da existência.

Coexistentemente, JF em “Poema Rebelde” (2002) enquanto poema metalinguístico, se permite atravessar pela linguagem, uma vez que trata, exatamente de expor uma consciência de linguagem, já que o poeta dialoga implicitamente com a própria linguagem, e com a arte de composição.

O poema torna-se um ser de linguagem, no entanto, o poeta faz linguagem, fazendo poema. Está sempre criando e recriando a linguagem. E melhor, está sempre criando o mundo. Para ele, a linguagem é um ser vivo. Logo, o poeta é radical (do latim, *radix*, *radicis* = raiz): ele trabalha as raízes da linguagem:

O meu poema não nasce maduro.
 Recebo apenas uma semente miúda
 Que planto, rego, adubo, cultivo,
 Mas diuturnamente roga meus desvelos.

O primeiro verso nasce anêmico:
 Planta raquítica e descolorida.
 Consulto a experiência dos especialistas
 E aplico-lhe todos os tipos de vitaminas:
 Lipídios, glicídios, enzimas, proteínas.

Mas ele cresce delgado e disforme.
 Desbasta folhas, ramos galhos.
 Penetro-lhes pelos xilemas e revolve-lhe
 As entranhas, das folhas às raízes.
 Mas o floema não conduz a seiva
 Às reentrâncias dos meus versos.

Muitos resistem aos encantos da arte
 E são lançados à margem, na indiferença.
 São os rejeitados, rebeldes às magias
 De enfeitiçar signos e símbolos...

Mesmo assim, somente depois de podas
 Inúmeros e padecimentos vários,
 Alguns se aproximam do reino da poesia.

(JF, 2002, p. 38)

Considerando que na construção da poesia fernandesiana encontramos os sinais conscientes/inconscientes de um processo de enunciação em que alguns elementos metalinguísticos emergem como balizas naturais, é notável que modestamente, JF se coloca diante do fazer poético, se apresentando como cultivador da palavra, em que diligentemente adorna o signo representado pelo código *semente*, e vai amoldando-a até que se torne significativa: “O meu poema não nasce maduro./Recebo apenas uma semente miúda/Que planto, rego, adubo, cultivo”. Visto que, inicialmente, o verso se dispõe fraco e debilitado, porém com pesquisas e análises realizadas por estudiosos, o poeta-autor inicia o processo de fruição poética. Aplica aos versos, elementos linguísticos e literários de excelência, e começa apresentar a língua com subtileza: “O primeiro verso nasce anêmico:/ Planta raquítica e descolorida./Consulto a experiência dos especialistas/E aplico-lhe todos os tipos de vitaminas:/Lipídios, glicídios, enzimas, proteínas”.

O poeta mergulha nas profundezas e eloquência da expressão linguística; denota o conotativo, diz o indizível, revela o irrelatável, adorna cada significante sua expressão silenciosa: “Mas ele cresce delgado e disforme./Desbasta folhas, ramos

galhos./Penetro-lhes pelos xilemas e revolve-lhe/As entranhas, das folhas às raízes./Mas o floema não conduz a seiva/Às reentrâncias dos meus versos.” Intertextualmente manifesta GMT (1979):

Falamos no silêncio como um espaço de possibilidade e vimo-lo como um rio cujas margens recobrem a linguagem literária, tanto da crítica, como da literatura propriamente dita. Atingir a profundidade do silêncio é deslizar-se no plano inclinado que, a partir da Língua e passando pela Retórica, vai dar silêncio maior, onde deságuam todas as ideologias, como no mar de estórias da literatura indiana. (GMT, 1979, p.11)

É por isso, que o poema fala de tudo e de nada, ao mesmo tempo. É por isso que um (bom) poema não se esgota: o poeta em sua construção tece modelos de sensibilidade. Um poema, sendo um ser concreto de linguagem, parece o mais abstrato dos seres. Assim, é a poesia é criação pura — por mais impura que seja. É como uma pessoa, ou como vida: por melhor que você a explique, a explicação nunca pode substituí-la.

Concomitantemente, o linguísta Chomsky Jakobson em *Novas Perspectivas Linguísticas* (1971) distingue dois níveis no fato linguístico: o nível de competência e o nível de desempenho. Sendo que o nível de competência refere-se ao nível de domínio técnico da linguagem. O nível de desempenho é aquele em que o falante cria em cima do nível de competência. É claro que esses níveis não são separados: Se aprende criando. Todos os seres estão criando, mas a (des) educação que recebemos nos orienta no sentido da descrição, no sentido de permanecermos apenas ao nível de competência, como JF, ainda no poema ratifica: “Muitos resistem aos encantos da arte/ E são lançados à margem, na indiferença./São os rejeitados, rebeldes às magias/De enfeitiçar signos e símbolos...” Ora, Jakobson, indica que a linguagem apresenta e exerce função poética, quando o eixo de similaridade se projeta sobre o eixo de contiguidade. Quando o paradigma se projeta sobre o sintagma.

Esta é arte de criação poética. As palavras, escritas e faladas, associam-se aos objetos designados, ou seja, por contiguidade. Charles Peirce, em *Semiótica* (1977), chama de símbolos os signos por contiguidade e de ícones; os signos por similaridade. Em termos da semiótica de Peirce, podemos dizer que a função poética da linguagem é marcada pela projeção do ícone sobre o símbolo — ou seja,

pela projeção de códigos não-verbais (musicais, visuais, gestuais, etc.) sobre o código verbal, o que busca o criador do poema que se apresenta *Rebelde*.

Fazer poesia é transformar o símbolo (palavra) em ícone (figura). Em poesia, é possível observar a projeção de uma *analógica* sobre a lógica da linguagem, a projeção de uma “gramática” analógica sobre a gramática lógica. Logo, a simples análise gramatical de um poema é insuficiente. Um poema cria a sua própria gramática pelo contexto inserido. É o seu próprio dicionário. O poeta busca transmitir a qualidade da autêntica epifania: “Mesmo assim, somente depois de podas/Inúmeros e padecimentos vários,/Alguns se aproximam do reino da poesia.”

A evolução poética de JF inclui reflexão existencial que requer maior maturidade do Ser-lírico. Maturidade, que se correlaciona também, com a preocupação com arte de criar, do fazer poético. Uma poética em que o código adquire não somente uma dimensão sógnica, mas uma dimensão metafísica, em que ele é capaz de significar o ser ainda que destituído de revelação.

É nesse âmbito, que fazer poesia se funde com a reiteração das palavras materializadas do ser e do não ser, como fica evidente no poema, bem como concorda Martin Heidegger em *El ser y El tiempo* (1962, p.54), “mas o que é ler, senão reunir: reunir-se à reunião do não dito no dito?” No poema sob averiguação de JF, a consciência linguística do autor é constante, o que visa o processo metalinguístico de sua construção, assim como João Alexandre Barbosa (1986, p.14) ratifica essa temática: “Por isso, a decifração não está mais na correta tradução do enigma, mas sim na recifração, criação de um espaço procriador de enigmas por onde o leitor passeia a sua forme de respostas.” Trata-se então, da instauração do fértil espaço poético concebido pela confluência de leitura na arte de criar.

Na arte da construção poética de GMT e JF é indispensável notar os aspectos metalinguísticos que subjazem extrema significância em cada verso. Ambos buscam a linguagem poética na metalinguagem, ou seja, com vocábulos e imagens desta, constroem suas linguagens de poesia. Para os autores críticos goianos, a poesia é um jogo, vencível unicamente pelo bom jogador, isto é, aquele que conhece todas as tergiversações da linguagem, as mais recônditas filigranas das palavras, aquele que sabe dispô-las na pauta-verso. A arte pela arte; arte fazendo arte.

1.3 – Construtura imagética

A imagem sempre se constituiu, em sua dimensão formal, num instrumento para o homem expressar conceitos. Durante toda a história da humanidade, o homem utilizou imagens para registrar e representar os fenômenos visuais, e aprendeu a pensar com as imagens e a perceber o mundo pela visualidade.

Preliminarmente, faz-se necessário apresentar a semântica do signo: IMAGEM [do lat. imago áginis = reflexo, máscara, sombra, alma, fantasia, fantasma] é uma palavra ou expressão que evoca um objeto, de modo a dispor uma impressão concreta dele, seja na linguagem comum, seja na linguagem literária ou em outro tipo de "linguagem", como a artística. É a representação mental do objeto, percebida pela nossa sensibilidade. Primeiramente, dizia respeito à visão, mas atualmente abrange todos os sentidos.

A imagem se difere da ideia por apontar para o objeto concreto, enquanto a ideia, o situa no plano abstrato. A imagem não é privilégio apenas do discurso poético, ela está também no discurso comum e no de todas as artes. Se tratando do saber poético, relativo à construção, a poesia é uma pintura, já que trata de uma atividade intelectual que produz imagens mentais. É a arte da palavra por excelência, que só lhe é infundido sentido, quando conseguimos construir uma imagem mental, que se elabora por parte, até que se chegue a constituir um todo, como atesta os autores de *Retórica da Poesia*:

O material elaborado pelo poeta, assim como por qualquer utilizador da linguagem, é de antemão submetido a uma organização formal fortemente constrangedora, cuja característica fundamental reside nos princípios correlativos à arbitrariedade e da dupla articulação. Os primeiros resultados obtidos pela semiótica da pintura ou da música - para nos atermos a esses dois domínios - evidenciaram a importância que, também nesses modos de comunicação, assumem os fatos de codificação, trazendo assim um desmedido às crenças recentes quanto ao "natural" signo analógico ou ao imediatismo. (DUBOIS, 1980, p. 78)

Dessa forma, o escritor lida necessariamente com unidades de expressão, que se liga a unidades de conteúdo, bem determinadas e elaboradas. Por mais extensa que seja a polissemia lexical, cada combinação sintagmática

restringe consideravelmente o ápice evocador do significante, limitado desde os primórdios. No ensaio *As duas estruturas da imagem literária* (2006), GMT acredita que “com a escrita a imagem passou a ocupar o centro da criação poética, introduzindo vários sentidos e representando coisas difíceis de serem ditas de outra maneira” (GMT, 2006, p.2). Ela inicia um segundo sentido, não literal, metafórico, simbólico, ou analógico. E possui o seu espaço no discurso, deslizando entre o significante e o significado, atuando na macroestrutura, nas duas estruturas do poema.

Continua GMT: “A poesia tradicional e a de vanguarda do século XX fizeram da imagem a força energética do poema, a ponto de recuperar com ela uma nova estética da visualidade” (Idem, p.2). A figura imagética na poesia de vanguarda, conforme o GMT; passou da construção verbal (hipotaxe) à construção nominal (parataxe), como na poesia concreta, e chegou a experiências com a linguagem não-verbal.

Logo, a crítica do texto poético lava o operar com imagens, principalmente com as imagens mentais, que só se formam quando é possível estabelecer a relação com o mundo exterior. Esse avanço gradativo, por parte do leitor, em relação ao conhecimento acerca do fazer poético (forma do poema – rima, versos, estrofação, metrificacão, gêneros), conduz ao seu processo imagético de significacão, uma vez que o poema deve ser visto como uma grande imagem composta de outras imagens que perfazem sua totalidade alegórica.

A obrigacão de significar que o poema recebe de sua natureza como objeto de linguagem adere-se ao imperativo que lhe vem de sua essência porquanto obra de arte. Durante muitos anos, estudiosos nomeados Grupo μ de Jacques Dubois (1980, p. 80), afirmaram que depois de ser definida como arte do verso, a poesia acabou por ser reconhecida, também como arte da imagem. Nesse âmbito, os autores atestam que essa expressão não leva muito longe, “pois assim como a retórica o demonstrou, à saciedade, nem a metáfora nem qualquer hipérbole é, por si, poética.” (Idem). Um vocabulário autoriza conferir outro sentido quanto à expressão.

O poema constitui uma imagem (com ou sem imagens). Paralelamente ao movimento de materializacão textual, que forma a intencão retórica. Diante disso, é necessário levar em conta o que Maurice-Jean Lefèbve (1971, Cap. IV) chama de presentificacão: A “obra, fechando-se sobre si mesma, se abre (...) para o mundo e a

realidade.” O autor ainda colabora alegando que a realidade é como puro problema que se presentifica no discurso literário. Ou seja, o poema, não apenas carrega as significações que atuam sobre o léxico por ele aglomerado, porém, ainda os organiza em assuntos, diria que em cenas, no sentido pictórico do termo.

Dessa forma, o poeta pode agregar-se ao acaso enquanto princípio gerador do poético, e com isso, remeter o leitor a duas formas de leitura: ou bem se valorizam os encontros incongruentes de palavras e enunciados, isto é, ao fim das contas, ao caótico, ou bem se aciona a capacidade que possui o usuário da linguagem, mais precisamente a poética, de reconhecer analogias e proceder às reavaliações mediatizantes, a despeito das incompatibilidades inerentes aos encontros aleatórios.

Assim, na arte da construtura imagética além da presença de imagens, as rimas e os metaplasmos em geral, remetem uma impressão de acaso feliz. Tal impressão se liga ao profundo sentido da arbitrariedade do signo, aquela que une significante e significado, e não a relação de referência. Refutando o que se conceituou muitos anos, a motivação ou remotivação do signo é sempre e contínua, como atesta Tzvetan Todorov (1972, pp. 282-286), sobre a relação entre signo e referente, de forma que a ideia sequer chega a se expor no plano da significação semântico-poética.

O sobressalto experimentado diante da Paranomásia; figura de retórica que consiste em reunir na mesma frase palavras quase idênticas no som, mas de significação diferente; é prova de que esse mecanismo descansa ao mesmo tempo num apelo ao caráter aleatório, inerente à junção entre significante e significado, em situação que antes de ser motivada, é compreendida como autêntica coincidência.

A conexão inter-signos ressalta o arbitrário na conexão intra-signo, logo, o acaso intervém, em dois níveis, de modo que um e outro se postulam no interior do mesmo processo. Nesse âmbito o poeta, há tempos, encontra inesgotável fonte de recursos, ensaiando e medindo aproximações semânticas onde não havia senão similitude de significante.

O acaso é trabalhado tanto a partir do significante fônico (rimas, aliterações, assonâncias, durações, acentos, etc.) quanto a partir do significante gráfico. Logo, a especulação do nível fônico chegou a ser tecnicizada sob a forma de dicionário de rimas para elaboração de um poema. Os acasos recolhidos por esse tipo de construção surgiram com aproximação entre sememas; conjunto de

traços mínimos distintivos de significação (semas) que referem à substância do conteúdo de um signo mínimo (morfema ou lexia). Proporcionando assim, para a poesia, recuperação e valorização das coincidências formais, seja entre diversos significantes, seja entre um significante e as estruturas de seu referente.

Contemporaneamente, a poesia lançou mão de tais técnicas aleatórias bem mais francas e sistemáticas, que agem a partir dos próprios conteúdos. As experiências de construção da escrita automática implicam um ditado do inconsciente que torne incontável a produção textual, fato que podemos comprovar nas palavras de JF em *A loucura da Palavra* (1987):

A poesia moderna não se preocupa muito com o sentido neutro das palavras. Interessam-lhes os significados recônditos, encontrados além das margens dicionárias. Aqueles significados obtidos pelas combinações dos vocábulos com elementos extraverbais, como o espaço em branco, ou aqueles que permanecem no silêncio. Os mais eloqüentes, por sinal. Deste modo, as palavras assinalam os significados, apontam-nos, mas não os dizem, conservando sua mensagem no indizível. (FERNANDES, 1987, p. 57)

Nessa perspectiva, o papel do acaso objetivo, ainda é relativo, é exatamente como num sonho ou no dito espirituoso, a lógica do trópico ou do simbólico. O apetite de leitura pode ser estimulado por essa representação de um mundo pseudo-real, que resguarda todo mistério e seu brilho literário em que o baralhamento dos percursos retóricos não são determinados. Para os autores do Grupo μ (Idem, p. 194) o importante é que com esse jogo de perder ganhar, “dessa loteria de palavras”, os poetas nos põem diante do inesperado. Ora, podemos entrever, que o leque para leitura tabular do discurso poético parecer ser infinita, por mais heterogênea que seja o ciclo de palavras, é necessário reconhecer alguma convenção capaz de proporcionar níveis de leituras indagativas coerentes, a fim de conduzir às operações mediatrizes.

Ratificando tais preceitos, JF (Idem) acredita que algumas das inúmeras formas de se expor o indizível é a aproximação dos opostos, mediante a construção de imagens, de jogos de palavras e ideias. Subjacentes à aparente absurdez da união dos contrários, o poeta se insere no silêncio, no universo das evidências. Mundo que, segundo o autor, “os nomes e as coisas se fundem, e são as mesmas coisas: à poesia, reino onde nomear é ser. A imagem diz o indizível. “É preciso

reiterar no mundo da linguagem, para enxergar como a imagem tem o poder de dizer o que é, naturalmente, a linguagem parece incapaz de dizer”, assim como conceitua Otavio Paz (1976, p. 44).

O autor ainda declara que a construção de imagens, “afora recolher e exaltar todos os valores das palavras, sem excluir os significados primários e secundários” (idem.) Atribuindo-lhes em diversos momentos, mensagens que transbordam a própria neutralidade, podendo traduzir o absurdo do homem enquanto habitante do mundo moderno-contemporâneo.

Atentando-nos em *O Poema Visual* (1996, p.13) JF destaca que na linguagem dos ritos e dos símbolos, isto é, na condição de matéria e prática da ciência, o texto literário, por ser uma criação prática do campo lexical, a matéria cultural pode ser recriada, de forma que os símbolos têm a autonomia de exercer uma semântica até mesmo contrária àquela da tradição, pelo fato de tratar um universo plurissignificativo e diferente, aí é que reside a genuína construtura imagética.

E, nessa arte da construção da imagem poemática, tratando-se dos múltiplos silêncios do poema e da forma influente e dialógica com GMT, JF (2007) declara sobre a personalidade mendonçiana:

Falar sobre um poeta que conhece os meandros da linguagem, capaz até de transformá-la em seu selo poético e existencial, fundado na palavra filosófica, era muito fácil, há alguns anos, quando sua obra era pouco explorada pela crítica especializada, notadamente a universitária, de que também fazemos parte. (FERNANDES, 2007, p.107)

O comentário fernandesiano consagra seu estudo a cerca da literatura de GMT, este que iniciou sua trajetória poética por correntes vias: era sabido da teoria e da práxis da métrica, bem como da retórica, tão desprezada na arte contemporânea atual, por grande parte dos poetas. Bem como afirma Darcy França em *O poema do Poema* (1984):

Há um espaço na poesia de GMT que não foi ainda registrado por ninguém - o do engajamento. E aqui se faz necessária uma explicitação do conteúdo desse engajamento. Para isso nos valeremos do depoimento de Massaud Moises, quando afirma que “latu sensu, a arte foi sempre engajada, na medida em que nela o artista insufla um pensamento e um sentimento de certa classe ou casta social em determinado momento histórico; a própria cosmo-visão que nela se inscreve pode pressupor um engajamento, posto que num sentido muito amplo. Por outro lado, trata-se de um comprometimento não consciente nem deliberado... visto que a obra não

foi escrita pra defesa desta ou aquela ideologia. Ao criá-la o artista carreou para ela tudo quanto nele é volição, sensação, ideação, envolvendo faltamente a política, a filosofia ou a religião.” (FRANÇA, 1984, p.171)

Sendo assim, para os estudiosos da arte de construção do crítico e poeta goiano, a sabedoria mendonçiana, além de permitir-lhe o domínio da linguagem poética, essencialmente rítmica, oferece-lhe a oportunidade de criar formas inovadoras sobre fôrmas antigas e até mesmo fixas, tal qual é o caso do soneto. Enquanto a exploração da sonoridade nos tempos antigos encerrava uma intenção clara do poeta de encantar os deuses e a musa inspiradora, na atualidade, o ritmo, a imagem e a musicalidade a ela estabelecida, formam um jogo destinado a funções variadas, bem como, a formação de significados, que complementam a polissemia da linguagem poética. Tais ideias apresentados no soneto:

De ostras e enigmas

O que havia no centro compensava
O que era falta e sobra a descoberto:
Alma e lama no amálgama do signo
E nas alegorias das esferas.

Escrava e livre, a se exilar por dentro,
A sombra vai do incerto à luz mais alta:
No ar benigno da noite cresce a trama
De seu dom de quimeras e magias.

Tudo é sina e pressagio: ouro e prata
Na cadência das letras, sol e lua
Na conjunção da forma interativa

Que não se quer exata – cópia e plágio –
Mas seminua e bela, transparência
Do que restou da rima primitiva.

(GMT, 2003, p.100)

De forma crítica, a percepção fernandesiana traduz que o jogo de rimas operacionada no poema tem motivo semiótico-semântico claro, pois estabelece relações entre fôrma poética e o título, além de produzir certa dose de refinado humor. O poeta brinca com a fôrma do poema e com o leitor atento, através do desafio à leitura do que se esconde no interior da ostra e do enigma, em que se transforma o discurso poético. Porquanto, a despeito de falar de si mesmo, de

relevar-se, não o faz claramente, já, todavia, ocultando-se, pois o soneto se deseja seminu e aprazível, transparência do que se quer ser e não ser.

O leitor ingênuo, mormente não se daria conta da existência de rimas, acreditaria apenas em uma composição de versos livres. Contudo, na leitura atenta de JF, há a denúncia que à semelhança do que ocorre à ostra escondida no interior da concha, as rimas também se ocultam no interior do soneto.

O jogo não constitui uma atividade meramente lúdica, já que o sujeito lírico dispõe de forma metalinguística elementos reveladores das razões de as rimas, valorosas como uma pérola, serem a recriação do que ocorria no princípio. Nesse sentido, O exercício lúdico consiste em promover um elo entre o presente e o passado, e conseqüentemente, instaurar o inusitado dentro de uma fôrma cristalizada. Uma vez que, na antiguidade, mais precisamente a grega, o fato de poesia se correlacionar com a música, exigia-se a produção de sons, semelhantes ou parecidos, com o propósito de estabelecer certa harmonia, que dialogava com o próprio universo. Hoje, esta sonoridade, sem abandonar a técnica antiga, visa produzir o moderno, porque instaura o inusitado.

Logo, através do jogo sonoro GMT constrói o jogo imagético do poema, já que na primeira estrofe as palavras centrais contrapõem como as finais da segunda, tal inter-relação dos procedimentos antigos e modernos, de forma que também ratificam a utilização de vocábulos que estabelecem reiteração fônica tanto interna quanto externamente.

O uso de palavras anagramáticas sublima a inter-relação entre os sons e imagens, conseqüentemente, imprimindo à rima um novo conceito, pois o signo se transforma mediante a simples transposição do lugar ou através da troca de fonema, bem como ocorre em “alma, lama e amálgama”, substantivando então, a técnica do contraponto visual. Tal reiteração fônica e imagética, no entanto, parece ao mesmo tempo constituir-se a “alma e a lama do amálgama dos signos”.

Os ecos das palavras se acoplam a outras, culminando em novos vocábulos, imagens e sons resultando em um poema polifônico e plurivisual. Ainda, vale ressaltar, que lama é forma formada de húmus que sustentará a harmonia sônica do texto, é também a própria alma, à medida que uma está na constituição de outra, porquanto a alma é um anagrama de lama.

Conseqüentemente, esses elementos exercitam na estrutura física, ou seja, visual, assim como, metafísica do texto funções idêntica: articular, movimentar

e sustentar a constituição material e semântica do organismo linguagem, demonstrando assim, a composição autêntica do signo poético: aquele é singular e plural ao mesmo tempo, como certifica GMT em *Estudos de Poesia Brasileira*:

[...] o conhecimento do discurso literário (de poesia e prosa) está preso ao conhecimento das figuras, elementos de grande importância na transformação do discurso comum literário através da modificação que atingem tanto os significados quanto os significantes. Mas, compreenda-se, transformação não a partir de um discurso comum já realizado, mas a partir de suas regras que são assimiladas e modificadas na produção do discurso literário. (TELES, 1985, p. 25)

O autor remete seus ideais tanto para os conceitos e ideologias como para os significados da língua, a linguagem literária estabelece dupla noção de distância: uma que parte da língua para as ideias (o real empírico) e outra que parte do real literário para o real linguístico. A primeira é uma distância externa, pois oferece a ilusão de remeter à realidade física do universo. A segunda é uma distância interna; espaço entre o significado e significante.

GMT (Idem, p. 26) cita um artigo denominado *La rhétorique et l' espace du langage*, de Gérard Genett, no qual diz, que entre a letra e o sentido, entre o que o poeta escreveu e o que pensou, se cava um desvio, um espaço e, como todo espaço, este possui forma. Desse modo, esta forma que o autor se refere é o que conhecemos como figura, e na estrutura poética haverá tantas figuras, que poderemos encontrar sempre novas formas no espaço cada vez guiado pela linha do significado e significante, que não é evidentemente senão, outro significante dado como literal.

Ainda no poema, "De ostras e enigmas", não bastando o ludismo praticado pelo poeta para declarar a forma, ainda se lhe acresce a utilização de determinados símbolos, que transformam a rima na razão primeira da poesia, pois o centro da figura, neste caso, como um lugar vital imprescindível à produção do poético. A intenção de GMT não é somente de inovar o soneto, mas fazer com que rima e as imagens se revelem escondendo. Além disso, importa ao poeta a conjugação do título-conteúdo, designada tanto no sentido sugerido pelo nome, quanto no metalinguístico, em que o crítico fala do próprio ato de composição do poema, conferindo-lhe, um status ao mesmo tempo novo e primitivo. Novo porquanto o centro é o espaço de onde a reiteração fônica controla a estrutura do poema, e cria

o inusitado, como defende JF (2007, p.112), que na arte da composição de poema contemporânea, não é comum a utilização desse procedimento, capaz, inclusive, de atualizar a fôrma do soneto.

Por ser sombra e luz une-se ao “ar benigno da noite” e oferece elementos para o desenvolvimento da trama de seu dom de “quimeras e magia”, isto é, o dom de criar universos mágicos e de encantar, bem como ocorria nos hinos e odes aos deuses. Neste contexto o fato de benigno rimar com signo finaliza a própria dinâmica do ato mágico da criação poética, pois a palavra é que materializa o desejo e o objeto invocados. A arte mendonçiana se instala na capacidade de a rima criar a música necessária para o momento em que a trama visual se transmuta em “quimera e magia”.

Na estrofe seguinte o autor declara que “Tudo é sina e presságio”, pois no momento de magia em que os sons escondidos na sombra, e revelados pela luz mais alta, advêm à maquinação do poético. Por isso uso dos termos “é ouro e prata na cadência das letras”, uma vez que o aspecto sonoro se culmina em palavra filosfal. A palavra primitiva que marca o ritmo do poema e do universo. Logo, “o sol e lua na conjunção da forma interativa que não se quer exata, mas seminua e bela, transparência do que restou da rima primitiva”. Transparência que é original, enfeitadora, adversa ao plágio e à cópia, porquanto constitui uma forma de desligar a cadeia do mesmo, e inserir-se em uma dinâmica totalmente inovadora e principiante.

Em consonância a construção estética de GMT, JF (2002) joga com os processos imagéticos e sonoros modernos:

Luzes ou trevas?

Sempre vi luzes nas cavernas: luzes nuas,
 Despidas de símbolos - luas novas,
 Cheias de crescente umidade.
 Vi luzes até em covas de serpentes,
 Escorpiões e alguma onça disfarçada de mulher.

Vi os que dizem conhecer todas as luzes,
 os que gabam de haver convivido com o diabo.
 Suas luzes estão escondidas sob o alqueire,
 Sob alguma pedra, dentro de algum dólmen.

Ninguém as vê. Estão mergulhadas nas trevas
 Dos arquivos do faz-de-conta, ou nas legendas
 Claras dos dias perdidos no salgueiro,
 Ou no cio das luzes obscuradas do nada.
 Talvez desviadas dos sóis, das letras,

aprisiona o ser através da luz da verdade. “Vi luzes até em covas de serpentes,/Escorpiões e alguma onça disfarçada de mulher./Vi os que dizem conhecer todas as luzes,/os que gabam de haver convivido com o diabo”. Mesmo em lugares mais obscuros, tomado e influenciado por personagens que designam trevas, totalmente compostos por iniquidade, infere a compreensão e formação da linguagem poética enquanto discurso transparente. Como atesta GMT no artigo *O Claro-Escuro da Transparência Literária*:

O termo Transparência põe de imediato o leitor em face de uma série de relações – com a linguística, a mitologia, a religião, a filosofia, a retórica, a arte e, claro, com a literatura. Em todas as direções o termo se emprega para revelar, deixar transparecer uma imagem, um conceito, um conteúdo especial, que às vezes não se quer mostrar, quer ser ambíguo, dizendo e não dizendo e valendo pela sua própria obscuridade, quando não pela sua natureza autotélica. Tomando-o como tema de uma revista que tem o nome de Sigila, somos tentados a ver a Transparência como uma figura de linguagem que, se não é apenas uma antítese ou um paradoxo na revista, é pelo menos um bem pensado oxímoro, uma coisa assim como o Claro enigma ou a Paixão medida, títulos de dois belos livros da obra poética de Carlos Drummond de Andrade. (TELES, 2010, p. 41)

A composição mendonciana ainda declara que na língua portuguesa, “transparência é a palavra para designar o fenômeno pelo qual os raios luminosos [visíveis] são percebidos através de algumas substâncias,” isto é, o designativo para o que valida passagem da luz, daquilo que se deixa perpassar pela luminosidade, que permite a visibilidade de objetos e de imagens (de figuras, tropos, como na linguagem literária).

Moralmente, a transparência é o que revela uma qualidade (ou uma atividade criminosa) oculta, como é mostrado no poema de JF: “Ninguém as vê. /Estão mergulhadas nas trevas/Dos arquivos do faz-de-conta, ou nas legendas/Claras dos dias perdidos no salgueiro,/Ou no cio das luzes obscuradas do nada. Assim, no limite da imagem das trevas, a transparência é a invisibilidade perfeita, aludindo até mesmo à morte”.

O poeta faz uso de termos que se referem ao fenômeno contrário, que apresenta a absorção de um meio óptico determinado pelo elo entre “o raio luminoso que incide e o que salienta, denominado opacidade.” Esses dois termos formam as faces de uma mesma realidade óptica, ora aberta à visibilidade das imagens alcançadas pela luz, ora fechada à intromissão dos raios luminosos. “Talvez

desviadas dos sóis, das letras,/Travestidas de noivas macabras,/de luas-noivas,/ou foram assassinadas nalguma crônica,/nalguma casa sem chácara”. Ou seja, o disfarce na formação do discurso projeta a imagem vezes invertidas da realidade, bem como a figura da noiva; figura límpida, porém, imagetivamente vista como fúnebre, lugubrememente.

Por fim, o ser lírico crê: “que nem os lúcidos as vêem/Na sua iniquidade”. É por aí, que se chega naturalmente às especulações filosóficas. Pois os filósofos preferem cogitar sobre a claridade (a clareza), considerando-a, entretanto, como uma espécie de transparência. Não obstante, GMT defende que para os “escolásticos um conceito é claro quando permite distinguir uma coisa de outras coisas: se permite, o conceito é claro e distinto; se não, é obscuro e indistinto ou confuso”, como atesta Arthur Schopenhauer em *A arte de escrever* (2009):

Antes de tudo, há dois tipos de escritores: aqueles que escrevem em função do assunto e os que escrevem por escrever. Os primeiros tiveram pensamentos, ou fizeram experiências, que lhes parecem dignos de ser comunicados; os outros precisam de dinheiro e por isso escrevem, só por dinheiro. Pensam para exercer sua atividade de escritores. É possível reconhecê-los tanto por sua tendência de dar a maior extensão possível a seus pensamentos e de apresentar meias-verdades, pensamentos enviesados, forçados e vacilantes, como por sua preferência pelo claro-escuro, a fim de parecerem ser o que não são. É por isso que sua escrita não tem precisão nem clareza. Desse modo, pode-se notar logo que eles escrevem para encher o papel. (SCHOPENHAUER, 2009, p. 55)

Logo, na dialogia entre os poetas e suas composições, é possível averiguar o lugar da figura. Na linguagem denotativa; a comum, não há praticamente nenhuma distância extraordinária entre significado e significante, uma vez que as imagens que são produzidas não possuem gratuidade estética, que colabora com a materialização do discurso, no intuito de torná-lo visível, neste caso, o poético. Toda a ênfase é disposta na função referencial da linguagem, de forma que significante e significado aparecem mesmo na linguagem clássica em um mesmo plano, extinguindo-se o significante em favor do significado. Agora, no discurso literário, essa distância interna se explana, consumindo o significante e produzindo figuras que se dispõem no plano do conteúdo.

Tratando de linguagem, GMT (1985, p. 26) em termos teoria da comunicação, cita que os estudantes da semiologia permitem ao leitor a competência de complementar a imagem (a figura), em que passa a arrostar entre o

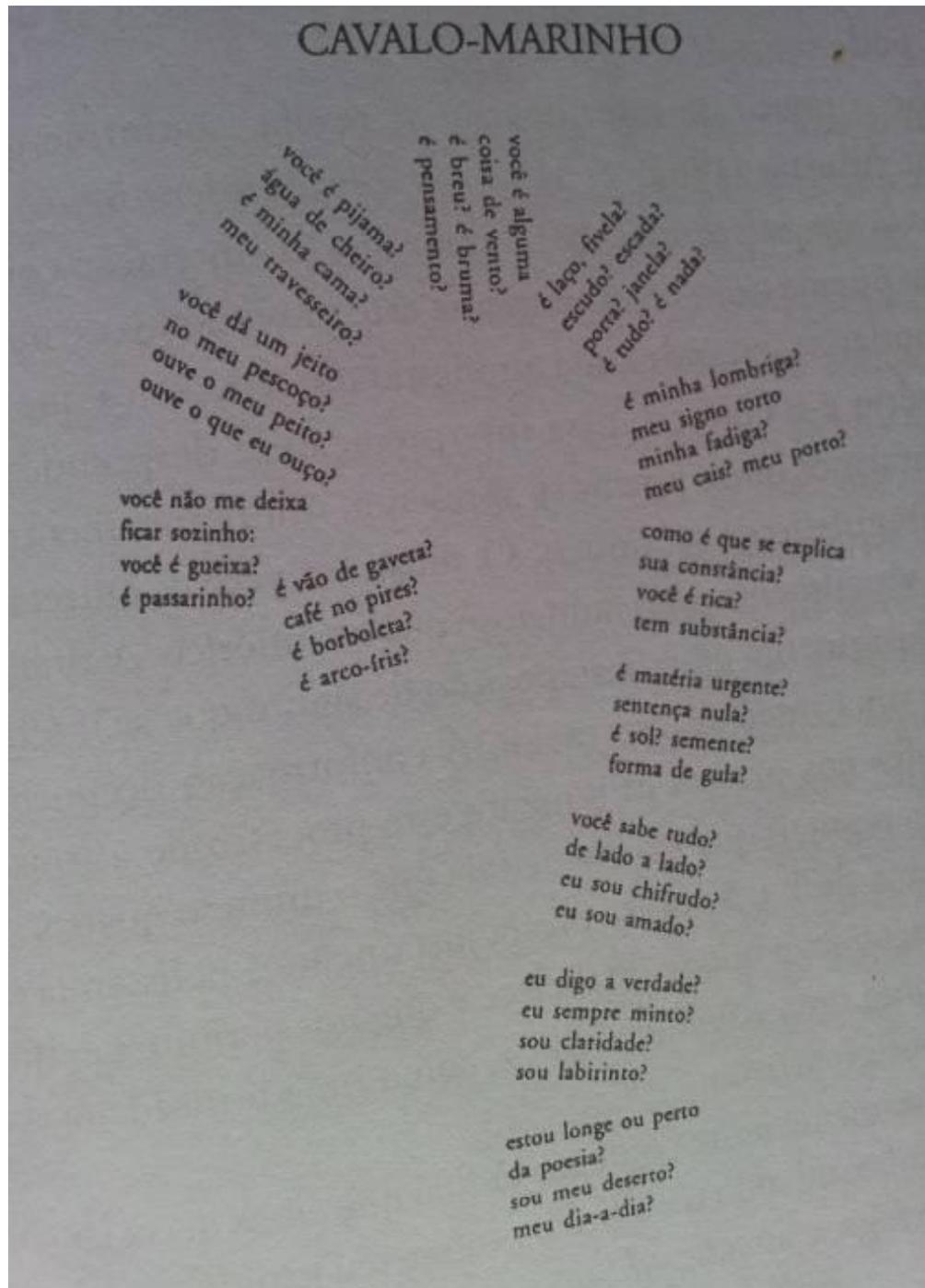
emissor e o receptor, isto é, entre o que se disse, e o que foi justamente decodificado, averiguando-se então, o espaço maior da figura. O autor cita Todorov (apud), onde o “discurso literário é um discurso opaco, coberto de desenhos, de figuras, [...] tem o privilégio de se mostrar ao leitor, alterando o sentido do significante e os sentidos significados.”

Desta maneira, podemos dizer, que, na linguagem comum, o significante e significado são os mesmos, tanto na língua quanto na fala, já que no sistema da linguagem a variedade de entonação não incomoda o sentido das palavras e frases. Ora, na linguagem literária, o significante a princípio é o mesmo, porém, é notável um tratamento retórico, que o ilustra tal como no âmbito do significado, que se altera conforme o grau de cultura e vida de quem o materializa conforme cada época. Uma vez que essa materialização é confeccionada duas vezes: ocasionada pelo poeta, e re-feita pelo leitor atento, como esclarece o autor de *Estudos de Poesia Brasileira* (1985):

O discurso comum é transparente, um discurso aparentemente sem figuras, que deixa apenas transparecer o conteúdo da mensagem, ficando invisível para o leitor. Nele só já praticamente referência, tanto para o ato da enunciação como para o da leitura do enunciado: a mensagem do emissor é decodificada quase totalmente (ou até totalmente) pelo receptor, pois os semas postos em circulação são semas essenciais à comunicação da linguagem comum. Já o discurso literário é o discurso opaco (ou translúcido), possui duas ou mais referências separadas, ficando a cargo do leitor complementar a segunda. (TELES, 1985, p. 27).

Nas práticas fernandesiana e mendonciana esse tipo de linguagem inserem os semas particulares, individuais, que conota o real. Motivam o espaço da figura (imagem), os tropos que vão realizar o discurso para apresentar-se de forma visível. Ao mergulharem no âmbito do poema, transfiguram-se em signo de uma linguagem que roteiriza uma via visual para o poético, que, por uma via, se evade do interior do ser e da linguagem, e como referência, para recuperar o que se considera sublime num universo supra-real de referências; e por outra, se volta para um universo construtivo e objetivador da realidade.

Ao leitor, os críticos goianos deixam ofício fantasioso no silêncio oculto das entrelinhas da leitura crítica, ou melhor, as rédeas, que o guiam pela anatomia destes poemas. Como podemos perceber no poema visual “Cavalo-Marinho”, em *Improvisuais, Hora Aberta: Poemas Reunidos*, (2003, p. 83), de GMT:



Para JF, a interpretação de um poema visual, a despeito de parecer fácil, encobre sempre aspectos simbólicos, bem como é possível verificar nesta construção de GMT, em que a semelhança com o ponto de interrogação não se prende apenas ao visual, já que “todas as estrofes que conformam o animal se compõem de interrogações” (2007, p. 116). JF (Idem) cita que se concordarmos

com Theodor Adorno (1962, p. 116) que os “pontos de interrogação são modulações de recipientes para cima e para baixo,” é evidentemente considerável que a coordenação das estrofes obedece exatamente a esse movimento, quer adjudicando uma qualidade à amada e negando-a ao sujeito lírico; quer lavrando uma dúvida dual, mesmo quando ela se aplica apenas à amada ou ao ser lírico.

Na interação dialógica com GMT, o crítico, JF, percebe que a constituição quaternária dos segmentos harmoniza este movimento, mesmo que, às vezes, não haja a presença do outro, como se pode verificar em: “é minha lombriga?/meu signo torto/ minha fadiga?/meu cais? meu porto?”, em que se têm três disposições negativas e uma positiva, sem dissolver as modulações. Principalmente se provocamos para o fato de, na verdade, toda produção textual ser uma enorme interrogação, “a maior ou menor incidência de inquirições ou de afirmações perde a importância, interessando, sim, as modulações”.

Para o autor, o ponto de interrogação, na construtura semiótico-semântica do texto, desvenda também um estado de sobressalto, porque as perguntas que se colocam tanto em tom positivo quanto em negativo, insinuam transtornos que afetam o íntimo do ser lírico. Assim, quando se indaga “é laço, fivela?/ escudo? escada?/ porta? janela?/ é tudo? é nada?” cria-se um ambiente de inconstância que afeta diretamente a essência do ser, à proporção que se parte de semias relativas à prisão, caminha-se para semas de liberdade — porta e janela — e conclui em absoluta incerteza ou ameaça a integridade física ou transcendente do ser lírico, uma vez que o nada constitui um perigo imponderável. A imagem da interrogação, nestas conjunturas, aponta para uma situação de improbabilidade absoluta em que tudo pode ser nada, e nada pode ser tudo.

Caso o ponto interrogatório se publica, conforme questiona Theodor Adorno (Idem, p. 115), “como luzes intermitentes ou como uma queda das pálpebras”, se examina que seu intercâmbio com a totalidade do poema exercita exatamente este movimento de mostrar-se e de esconder-se, criando uma ambiguidade semântica, que percorre entre o sério e o cômico.

Esta explanação advém do fato de ser notável que o poema se apresenta, simultaneamente, como artefato linguístico e semiótico. A essência verbal, contudo, se mostra visualmente mais numerosa que semiótica. A ambiguidade jaz justamente nesta sobreposição de signos que se interrogam dentro de uma interrogação maior. A adequação do poema em treze estrofes nos mostra

precisamente este processo de afirmação e de negação, ou mais que isso, para o JF (2007):

[à medida que o número quatro, resultante da soma de $1 + 3 = 4$, se presta justamente à polissemia e, em decorrência, ao jogo que se estabelece e que nos permite interpretar o poema como uma atividade lúdica, como uma brincadeira com a amada e consigo mesmo, exatamente neste contexto lúdico que ele se deixa ler como cavalo-marinho, quando o ser lírico profere seu pedido e, ao mesmo tempo, interroga a amada: ah! Não me deixe/ ficar sozinho:/ você é peixe?/ cavalo- marinho?] (FERNANDES, 2007, p. 118)

Já, este animal possui coligação simbólica ao ruído do mar que, nas conjunturas do texto conforma um estado de ser marcado pela dúvida. Posição que corrobora exatamente pelo cumprimento de movimentos de equilíbrio e de instabilidade, como verificamos, em seu deslocar pelas águas e que satisfaz à indefinição da fala do ser lírico, que nem se apresenta absolutamente falso nem totalmente autêntico.

O efeito paradoxal é este transitar imutável entre lúdico e a seriedade, realizada principalmente pela reiteração intermitente de indagações que não se respondem, pois, conforme postula Luigi Pirandello (1946, p. 55) “é pela força de repetir continuamente o que parece sorriso e é dor que ocorre que já não se sabe o que na verdade parece, nem o que verdadeiramente é.” É exatamente o que é declarado no simbolismo mendonciano relacionado ao cavalo-marinho, a oscilação entre ser e não-ser, entre riso e ponderação.

Portanto, a elaboração de um poema visual, satisfaz talvez, mais que o engenho do poema verbal, há uma técnica em que os símbolos são imprescindíveis, visto que neles, muitas vezes, é que se coloca a esfinge do fazer poesia. Destarte, JF em seu hodierno livro, *Poesia e Ciberpoesia: Leituras de Poemas de Antônio Miranda* (2011) trata do desvelamento de poemas visuais, objeto sobre o qual o autor se debruça, há décadas.

Os poemas são considerados em todos os seus aspectos plásticos: cor, forma, fontes gráficas, espacialidade, acompanhados e representados por figuras e imagens, tais como concebidas pelo poeta, jogador de dados, tornando a escrita um objeto de prazer estético, bem como se vê no poema (idem, 2011, p.25):

BUSTROFEDICA MENTE

“escritura, um movimento bustrofélico”
DERRIDA

A
A M A
N O Z
A

a batalha da contracultura
subterrânea
subcutânea
piercing
prótese
tese

.

A
A M A
Z O N
A

cultura da direita

x

cultura da esquerda

direitaesquerda

> <

direitaesquerda
 ireitaesquerd
 reitaesquer
 eitaesque
 itaesque
 taesqu
 aesq
 es
E

se
 qsea
 uqseati
 euqseati
 euqseatie
 reuqseatier
 dreuqseatieri
 adreuqseatierid

direitaesquerda
 ireitaesquerd
 reitaesquer
 eitaesque
 itaesque
 taesqu
 aesq
 es
E

<

adreuqseatierid

direitaesquerda
 adreuqseatierid

direitaesquerda
 >

¡ pensar bustrofédico !

BUSTROFEDICA MENTE

ENTE

E

A arte literária, principalmente a poética, está sempre realizando movimentos bustrofédicos, como JF cita (2011, p. 21): *indo e voltando sobre si mesma*. Tal como define Jacques Derrida (1999) quanto à escritura ser um ato bustrofédico:

[...] um movimento contínuo, da esquerda para direita e da direita para esquerda, como o arado do boi sulcando a terra. Sob a ótica bustrofédica da linguagem, verifica-se que nesse movimento não há interrupções, e essa continuidade permite reafirmar que a linguagem é ecológica, isto é, processo de contínuo reaproveitamento da terra-linguagem em que o vaivém do arado, produz um desvelar de significações. Se o processo de cultivo é contínuo, a cada plantio linguareiro, resíduos remanescentes de uma antiga plantação revolvem-se para se agregar à próxima; a terra na qual as designações são plantadas não consegue eliminar e substituir os rastros de antigas plantações; é no revolver da linguagem-terra que novos grãos designativos se encontram com resíduos de outros grãos remodelando-se em novos jogos de linguagem. Um momento histórico da linguagem não elimina a anterior e nem se exclui do posterior. (DERRIDA, 1999, p.351)

Com esses ideais, Derrida expande as dimensões metafísicas da linguagem, visto que JF as eleva às esferas estéticas e metafísicas ao torná-las múltiplas, por meio da artimanha bustrofédica. No título do poema o autor separa o adjetivo do sufixo, impondo um mergulho no interior dos signos, segundo a técnica bustrofédica. Com certo vetor erótico, se apresenta em cor vermelha, ainda simbolizando imagetivamente o início da vida, sintomaticamente, abre e fecha o poema em forma de língua ou de púbis.

Seguindo para o primeiro bloco, exposto com letras azuis, JF verifica a possibilidade de diversas leituras, pela existência de plurais interpretações, como a do presente do indicativo do verbo amar, “AMA”; a do imperativo, “AMA”. Logo, se vê uma leitura vertical, como se ocorresse um corte em meio à forma bustrofédica. AMO-A. Posteriormente, o signo “NOZ, fruto da noqueira, ou frutos secos

indeiscentes, como uma semente,” ponderando em sua planta baixa, isto é, uma significação apenas denotativa. Contudo, permite a palavra, em seu envolvimento com o verbo “ama”, adquirir conotação erótica, porquanto noz imagetivamente permite configurar o órgão sexual feminino, um dos nove buracos do ser humano. Nesta conjuntura, noz incorpora a imagem de prazer, por meio do objeto deleitoso. Bem como, ainda assume uma semântica singular. Semente coliga-se ao jogo idealizado na semiosfera textual, em que se oculta para revelar-se. O discurso poético-imagético apresenta somente “a casca da verdade, da essência, da substância da mensagem, que o leitor tem de buscar mediante a abertura da noz-palavra, da noz-linguagem, como a ostra e a concha”, elemento presente em diversos momentos nas obras de GMT. JF em seu processo dialógico com o autor aproveita de seu jogo com os signos, para expor a arte do construir usando a linguagem.

Ainda, os signos que figuramente formam a língua ou a vulva corroboram para o escólio fernandesiano, pois subterrânea e subcutânea dizem respeito à língua e às partes íntimas da mulher. A exposição do termo piercing que se presta a adereço tanto uma quanto à outra (língua e vulva), concretizando o jogo poético em que se ama a palavra no tálamo do poema. Já a “prótese”, além de firmar a simbologia do “piercing”, semântica e imagetivamente estende do poema, a linguagem e a técnica bustrofédica, amplificando o lado sensual da “amazona”. A polissemia avanta-se, ao constatar o sufixo tese, fiador pelo acréscimo de várias semias, como colocar, pôr em algum lugar, já que estas ações verbais se referem tanto ao erótico, quanto ao ato da composição da imagem do poema bustrofédico, em que se destacam as palavras em seu ir-e-vir, como se estivessem escondendo ou se mostrando no ludismo da sedução intrínseca ao poético.

O ponto final [...] que encerra o bloco ratifica a questão erótica, por objetivar a imagem zona, compreendida como buraco, e ao mesmo tempo, como define Wassily Kandinsky (1970, p. 33), “a última, a única união do silêncio e da palavra.” Nesse âmbito o ponto seria a completa revelação do que cala, porém enuncia e proclama na imensidão do silêncio, como ocorre tipicamente na poesia contemporânea. Por seguinte repete o mesmo procedimento do primeiro bloco, uma vez que AMAZONA para representar, juntamente com a parte anterior o móbil da discórdia, entre *direita e esquerda*, entre pobres e ricos, visto que representa o coração do mundo, a figura gênese, concretizada pela repetição quartanária da letra

[A] nas extremidades do poema. E, considerando que ela na concepção ideogrâmica do Sinai, quer dizer esposo, iniciando o princípio masculino e operando o ato erótico, imperioso à vida, em sentido ecológico da vida.

Levando em conta a inter-relação entre contracultura e os blocos que compõem a palavra AMAZONA, inicialmente JF trata da ironia estabelecida, principalmente pela imagem do “piercing” e a nova mulher, em contra partida, destroem a antiga imagem da mulher guerreira, e, sobretudo, da mulher que se mutilava para exercer sua função bélica. Considerando o jogo ideológico, instaura-se nesse âmbito, o caos a ser figurado pelo jogo misterioso disputado entre “esquerda e direita”, como notamos na disposição dos signos e dos símbolos no bloco seguinte. Este executa em nível cultural importância singular, e apreende enigmas representados pela letra [X] que é disposto entre uma e outra ideologia, agora, da semântica figurativa da parte final do vocábulo: AMAZONA.

O contexto negativo do contraste cultural e ideológico se concretiza sob a simbologia dos signos contrários: > <, inseridos de forma a estigmatizá-los, não somente como contrários políticos, mas como uma figura de obsessão que encaminha ao que se nomeiam contrários e metafísicos, à proporção que eles atingiam a essência do pensamento e da ação em que pautavam os governantes. A imagem é constituída pelos triângulos opostos, que enlaçaram o tempo na configuração da ampulheta, pois se trata de uma doença humana: “as negras âmbulas físicas e metafísicas dos contrários”.

Mantendo somente a imagem da ampulheta, configurada por: “direitaesquerda até adreuqseatierid,” visualizamos também, um cálice, que ao conectar-se à semântica da imortalidade, reafirma a permanência temporal dos opostos. O simbolismo do sacrifício também é destacado. São conjugadas as tragédias advindas dos choques de interesses incididos de estultas ideologias. A fôrma bustrofédica, resultado do jogo de imagens e fonema-vocabular, que se desenvolve até na base do cálice, agora transformando em novelo, consolida a desordem, figurada pelas duplas formas de pensar do sistema político. O ponto de exclamação, em posições de conflitos, imprime a imagem do vocábulo bustrofédico, outras semias desconexas da sonoridade das palavras bustro e fédico, na língua portuguesa, criando-se assim, certa analogia semântica provinda de uma analogia fônica.

Simbolicamente a postura da letra [E], exposta no centro e na base da imagem da ampulheta, constitui certa ironia felina, tratando de um sopro que não vivifica, mas sim, insere o caos no caos. Em seguida, a letra [E], em vermelho, concretiza o dedo cruel e irônico do sopro voltado para o caos, já que, ao ratificar o substrato do sopro, princípio da vida, a cor vermelha imagetivamente configura todas as tragédias e desgraças provindas do confronto irracional travado entre “*esquerda e direita*”. Ao conectar a imagem do sangue, em vez da vida que lhe é intrínseco, coligamos a acepção contrária, particular à insensatez e da insânia advindas dessa contracultura em que os contrários não se aliciam.

Assim, a semântica invertida e figurada na visualização das palavras que perdem a conformação fonêmica, materializa a fixação do caos cultural, advindo da mesquinha e radical ideologia, pois, em vez de se conformar outra realidade, outro cosmos, a desmaterialização da palavra assoalha um caos constante. E, considerando que o bustrofédico, ao fender a linguagem, deveria prepará-la para o nascimento de outra realidade cristalizada pelo verbo. A base da ampulheta seria a conveniente matéria da inconsequência dos radicalismos, já que o centro, que seria o ponto de estabilização não produz nova postura de ser e de se perpetrar o pensamento e o sistema.

Por este fato, a conjunção [SE], início da palavra esquerda, em cor azul, símbolo do sonho e do devaneio, ao constituir a dúvida, em vez de confirmar o significado inerente à morfologia, configura exatamente o avesso, pois declara a disjunção entre as ideologias. Configura a ironia ferina, constitui a própria essência da ideologia e dos contrários, substantivadas em signos semióticos e semiosféricos que atingem as entranhas da linguagem. O domínio da cor preta sobre a azul instala a ironia, convertendo a imagem do sonho e utopia, em pesadelos das sombras.

Esta imagem ideológica marcada por posições contrárias e não complementares como ocorre na linguagem bustrofédica se opõe:

Inclusive, à compreensão de Derrida sobre a linguagem, uma vez que os sulcos são feitos para reconstruir o cosmos e não para instalar o caos. O cosmo seria possível se, no novelo, ou no turbilhão, se operasse a reconstrução linguística no verdadeiro sentido do bustrofédico; mas ele só ocorre na base do poema em que as palavras inteiras se encontram submersas, como se ninguém as visse na realidade da ideologia e, sobretudo, na ontologia da linguagem. (FERNANDES, 2001, p. 30)

A base, em vez de aplainar, para fortalecer a imagem do edifício de ideias, converte em uma telha pontiaguda sempre fender os contrários. O resultado é perceptível na impossibilidade das ideias desenvolverem, a fim de que os pensamentos frutifiquem. As palavras que compõem o alicerce das ideologias radicais, grafadas em vermelho, configura a ironia constituída pela morte. “MENTE” se converte em “ENTE”, em objeto sem valor, não vivificada pelo sopro, letra [E], que não se conecta com outra “mente” e nem outro “ente”, como se as bases estivessem enferrujadas e o edifício preste ao desabamento.

Diante de toda análise fernandesiana, é notável a imagem arquitetônica do poema em que apresenta a poesia visual, enquanto requerente de técnicas cristalizadas ou não pelo tempo. Contudo, podem ser atualizadas e empregadas em consonância com o fazer contemporâneo. Formidável é o poder de criar, pronunciar-se e re-pronunciar o verbo, fazê-lo transcender-se, torná-lo visível, por intermédio da linguagem poética, como o próprio JF ressalta em *O poema visual* (1996):

O sentido da existência do poema visual não reside apenas na linguagem em si, como se constituísse um objeto ou uma palavra que revelasse a totalidade das coisas. Ele significa e se organiza além da imagem e do nome, no que eles abarcam de símbolos e, sobretudo, de componentes esotéricos e filosóficos incorporados em longas caminhadas pelos labirintos do tempo e da cultura. (FERNANDES, 1996, p.149):

Desta forma, GMT e JF em seus poemas intensamente visuais obedecem talvez, mais que um engenho do poema verbal; se fundamentam em uma técnica, em que os símbolos são indispensáveis, pois neles, a linguagem é convertida em imagens. Estas que se manifestam em formas artificiais, ou até mesmo cerebrais. Essas formas dissimuladas invadiram de tal maneira a construção da obra de arte dos críticos goianos, em seus ambientes poéticos, que os mesmos, afeiçoaram-se tão estreitamente ao mundo do sentimento, que tornaram autênticas as expressões no interior do signo. Tiraram a poesia de sua condição primitiva, deram-lhe brilho, vigor, majestade, e vida, oferecendo à imagem, a extensão do pensamento e a essência da arte.

II. O POÉTICO E A POESIA: TRAÇANDO UM PARALELO TEMÁTICO

Os procedimentos e processos poéticos de fazer poesia praticados por GMT e conseqüentemente por seu discípulo, JF, traça paralelamente os dribles e disfarces da linguagem. A forma de mascarar o código é pautada por recursos linguísticos e literários, que penetram nos abismos da linguagem, e por meio do humor, da ironia e do erotismo, a arte poética evoluiu e continua a evoluir no espaço e no tempo, e o mestre articulista da palavra cria sua história e sua maneira de interpretar e denunciar o homem e o mundo.

Como forma de explorar essa arte da revelação e insinuação, a poesia carnavalesca mendonçiana e fernandesiana tem como alvo abordar e desnudar a política, a sociedade e o ser enquanto homem. Caminha para um autêntico desabafo e conseqüentemente transformação social. Bem como ratifica Bakhtin, à luz da cultura humana:

O riso é a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades. Daí que uma certa "carnavalização" da consciência precede e prepara sempre as grandes transformações, mesmo no domínio científico. (BAKHTIN, 1981, p.52.)

Os elementos carnavalizantes desde Rebelais, que foi o porta-voz do riso popular na literatura mundial, têm transmutando por outros articulistas das palavras, que apropriam dessa forma de traçar a linguagem, de brincar com a consciência, para expressar uma ideologia fantasiosa e exagerada da vida e da criação. E, seguindo essa ideologia, GMT e JF conduzem a linguagem para essa liberação de consciência crítica e carnavalizada.

2.1- Humor e ironia

O riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem.

Mikhail Bakhtin

A temática humor, ironia e erotismo fazem parte da terceira e atual fase da poética de GMT, que por influência e manutenção dialógica, JF constrói um universo crítico e poético no mesmo segmento ideológico. O riso é materializado pelos jogos da linguagem, pelo humor, pela paródia e em conformidade com a crítica social, como comprova Mikhail Bakhtin (1996, p.11) em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*: "o problema do riso popular deve ser colocado de maneira conveniente". O pensamento do autor propõe uma cultura cômica popular, que deve ser considerada na concepção carnavalesca do mundo, a linguagem carnavalesca, que se desenvolve ao abrigo das ousadias. O riso se introduz também no mistério, as "diabruras-mistério estão impregnadas de um caráter carnavalesco". (idem).

O poeta, GMT, rompe com o silêncio da hipocrisia penetrando no carnaval poético, rompendo as barreiras da linguagem, ora escondendo-se, ora mostrando-se até obstruir as máscaras. JF também, por meio desse artifício, manobra a linguagem e desafia os signos intencionalmente para abarcar e externalizar o caos e sua indignação social, ambos munidos da ideologia Bakhtiniana:

O princípio do riso sofre uma transformação muito importante. Certamente, o riso subsiste; não desaparece nem é excluído como nas obras 'sérias'; mas no grotesco romântico o riso se atenua e toma a forma de humor, ironia ou sarcasmo. Deixa de "ser jocoso e alegre". (BAKHTIN, 1996, p. 17)

Nessa perspectiva, a carnavalização é o elemento que transpõe o carnaval para a linguagem da literatura. A face da sociedade e tudo que nela há, pode ser representada diretamente ou indiretamente, por meio de elementos que retomam a consciência do mundo através da poetização de fator social. Em outra obra, contudo no mesmo segmento, Mikhail Bakhtin (1981, p.105) transmite-nos uma visão peculiar da cultura do mundo e do povo, caracterizada pela lógica original das coisas ao avesso, pelas permutações do alto e do baixo, da face ao traseiro,

pelas diversas formas de paródia, profanações, travestimentos e degradações, nos quais, segundo o autor, são formas sincréticas de espetáculos de caráter ritual, muito complexas, variadas, que sob bases carnavalescas gerais apresentam diversas matizes e variações, dependendo das diferenças de épocas, de povos e festejos particulares.

Humor e ironia são formas evidentes do riso que possibilitam aos poetas criarem versos bastante diferentes de seus contemporâneos. GMT, principalmente com *Saciologia Goiana* (1982) e JF, com *Ponto X* (2007) fazem da ironia e do humor uma criação, iluminando a ousadia da inversão, permitindo associarem-se elementos heterogêneos, aproximando o que está distante, ajudando a liberar toda a convenção, permitindo olhar o meio social com olhares indagadores.

Para tal, observamos de modo preliminar a ironia e humor como mecanismo argumentativo na construção da literária, ora, imaginamos que seja necessário, ressaltar, traços do campo epistemológico, que permite permear resultados particulares a respeito do funcionamento de um fenômeno poético-linguístico. E é no cerne daquilo que nos permite conceituar a linguagem enquanto prática de interação verbal entre indivíduos socialmente organizados, que encontramos a filosofia da linguagem.

É a partir de Bakhtin, e especialmente de sua tese *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1986), que nos é permitido pensar na linguagem de conformidade com sua dimensão dialógica e do modo como é afetada por fatores históricos e sociais. Ao problematizar as propriedades do fenômeno linguístico, Bakhtin procura nos mostrar que a realização do ato de fala requer mecanismos além daqueles físicos, fisiológicos e psicológicos, uma vez que exige também a imersão desse ato de fala em um contexto social. Segundo o autor:

É preciso, fundamentalmente, inseri-lo [o fato linguístico] num complexo mais amplo e que o engloba, ou seja: na esfera única da relação social organizada. Assim como, para observar o processo de combustão, convém colocar o corpo no meio atmosférico, da mesma forma, para observar o fenômeno da linguagem, é preciso situar os sujeitos – emissor e receptor do som – bem como o próprio som, no meio social (BAKHTIN, idem, p. 70).

Tratando dessa concepção de linguagem, primeiramente, Bakhtin traça uma distinção entre duas orientações do pensamento filosófico-linguístico: o

subjetivismo idealista e o objetivismo abstrato. Enquanto no subjetivismo idealista haveria uma tendência a depositar no sujeito falante toda a ação criativa da linguagem, no objetivismo abstrato não haveria sinais de ação criativa por parte do sujeito, uma vez que se pensaria na língua como sistema abstrato imanente passível de ser analisado sob um viés estritamente sincrônico. Conforme o estudioso:

A primeira tendência [o subjetivismo idealista] interessa-se pelo ato da fala, de criação individual, como fundamento da língua [...]. O psiquismo individual constitui a fonte da língua. As leis da criação linguística – sendo a língua uma evolução ininterrupta, uma criação contínua – são as leis da psicologia individual, e são elas que devem ser estudadas pelo linguísta e pelo filósofo da linguagem. Esclarecer o fenômeno linguístico significa reduzi-lo a um ato significativo [...] de criação individual (Idem, p. 72).

Atendo-nos às poéticas de GMT e JF, respectivamente, verificamos que eles utilizam a língua para instalar significados segundos, próprios do discurso do humor e da ironia:

Teje preso!
Ocê num sabe
que é proibido namorar
detrás do quartel?

– Teje solto! Nós num sabia
que o sinhô era amigo
da mulher do coronel.

(GMT, 1986, p.235)

Há muito conheço quem sabe a anta:
estica o nome em húmus e espinheiros
e se empoça em rios, lagos e corixos.

Conheço também quem sabe a toupeira:
marca o rumo das pedras e mede a dureza
da massa cinzenta e das contorções intestinas.

Quando alçado a um posto, não pensa o poço
e troca as mãos pelos pés, escorrega no próprio
limo e entope os trilhos de fecalomas.

Gosta muito de lavar tijolos e de tudo
que lembre inutensílios, como esfolar notas...

(JF, 2007, p. 78)

GMT e JF usando de um argucioso e irônico saber, carnavalizam a linguagem, o homem, o contexto, a vida. GMT por meio de um processo cultural e histórico carnavaliza o poder e o coloca na perspectiva do erotismo, do falso e da

hipocrisia, como vemos nos versos “Teje preso!/Ocê num sabe/ que é proibido namorar/ detrás do quartel?”

Enquanto JF, particularmente, satiriza de forma vingativa quem se apresenta como “poderosas autoridades” de uma instituição de ensino na qual o mestre trabalhou, insultando veementemente as aberrações ouvidas: “Há muito conheço quem sabe a anta.../ Conheço também quem sabe a toupeira.../ Quando alçado a um posto, não pensa o poço,/ e troca as mãos pelos pés, escorrega no próprio limo e entope os trilhos de fecalomas.” Também em “Bobos da Corte”, poema que alegoriza reitores e coordenadores, até mesmo colegas de trabalho, no sentido de que os lia, os analisavam, até mesmo usando máscaras, jogando o jogo deles, a fim de decifrá-los. Assinala que eles, que acham que pensam muito, pouco sabem, pouco são. Falsidade, tolice, antipatia, loucura, insensatez... “burrice”, termos que próprio autor usa, fazem parte desse Universo poético! “Antigamente lia os bobos da corte nas máscaras/Lia o interior da imagem e da boba loucura/Lia na demência da palavra e seu despautério/Ouçó uma corte de bobos que confundem seis com meia dúzia.”

Esse recurso de artimanha torna a ironia o elo entre o que é e o que não é, entre a presença e a ausência de sentido. Ironia é o que junta e separa os opostos ao mesmo tempo, forçando-os a entrarem em contato. Entram em contato, por exemplo, o conteúdo de algum enredo com a forma na qual ele é contado, já que a obra, ao refletir ironicamente sobre si mesma, expõe a conexão de ambos. Por sua vez, toda obra relativamente condicionada em sua forma particular expõe seu pertencimento ao incondicionado absoluto que é a arte em geral, enquanto ideia.

Ideia é o absoluto no qual estão os particulares, como as obras que participam da arte. Para Friedrich Schlegel (1994, p.12), “uma ideia é um conceito perfeito e acabado até a ironia, uma síntese absoluta de antíteses absolutas, alternância de dois pensamentos conflitantes que engendra continuamente a si mesma”. Ideia não é a solução do problema do sentido, mas o acolhimento do conflito que a ele pertence. Sua perfeição e seu acabamento são ao ponto da ironia, ou seja, do que não permite ao sentido ser de fato perfeito e acabado.

Para a arte da escrita, não há contornos, podemos criar tudo no nada, mesmo que a princípio pareça ser difícil. Desenhar a sociedade por meio das palavras, algumas dessas até meio grotesca, é um efeito estético que viabiliza não um fim degradativo, mas renovador. Como podemos observar:

Tome a palavra suja,
 "cabeluda" e com c'aspas,
 essa que tem açúcar
 e sobretaxa.

Tome a que, sendo escrava
 da tribo e do tributo,
 mostra no corpo as marcas
 de lacre, logro e lucro.

Pode ser a de baixo
 calão, a manteúda,
 como opção, como cágado,
 essa que se disputa

nas feiras, que é falada,
 que é falida e que gruda,
 tome a palavra chata,
 tome a palavra chula

e bote tudo às claras
 e gema e até misture
 coisas de corpo e alma,
 de vida e de cultura.

(GMT, 1978, p.13)

De acordo com JF, para GMT não há limites e nem restrições na utilização das palavras, o que importa é competir com os deuses e criar do nada das palavras o tudo da poesia. Na arte lírica, elas servem para se expor, às claras, o nada e o tudo da existência da arte e do homem. Sendo assim, precisamos notar que, de modo algum, necessitamos abolir os princípios da criação artística, ou seja, o formalismo que traz em si toda composição impecável: “e bote tudo às claras/e gema e até misture/coisas de corpo e alma/de vida e de cultura”.

Observamos que até mesmo com uso de palavras de baixo calão pode e deve ser construída poesia. Como eleger JF (2005, p. 80) em *O Selo do poeta*, “o poético não está na palavra, mas na composição do poema”. Assim, as palavras, em conjunto com outras, se harmonizam na melodia da pauta-verso e adquirem conotações que extrapolam a neutralidade de seu significante.

Entendendo a finalidade da poesia como ensinar e compreender a condição humana desejável e possível, elevando o indivíduo e a existência ao universo humano, JF afirma que o poeta não deve descurar das qualidades formais, pois elas almejam a significância das palavras além de seu simples estado de dicionário. “Testamento”, um poema da terceira parte da obra *Cicatrices para*

afagos, a que JF deu no nome *Erosótica*, mostra bem essa capacidade de ultrapassar os limites da palavra:

Testamento

Se eu morrer hoje ou amanhã
 Não chorem por mim.
 Não gastem lágrimas inúteis
 Não percam tempo com velórios,
 Nem hoje nem amanhã...
 Não me joguem flores.
 Meus convidados não suportam
 Temperos perfumosos
 Depois, não valho seus perfumes
 Deixem-nas enfeitar a vida...

(JF, 2002, p.33)

Neste poema, recorrente da temática de Álvares de Azevedo, JF “carnavaliza a alma romântica” por meio da ironia e do humor: “Se eu morrer hoje ou amanhã/ Não chorem por mim/ Não gastem lágrimas inúteis/ Não percam tempo com velórios/ Não me joguem flores/ Deixem-nas enfeitar a vida...” Com esses versos, o autor chama atenção para a realidade e o duro coração do homem. No mundo contemporâneo, o amor esfriou-se, o sentimento verdadeiro está escasso, e o que sobrevive é a hipocrisia e falsidade. Pessoas que mascaram e reconstroem o momento, seres que não são humanos e vivem em mera aparência.

O interesse particular de “Testamento”, de José Fernandes incide no diálogo que se estabelece entre ele e o poema “Lembranças de morrer”, de Álvares de Azevedo, já que o poeta influenciado; dialoga não somente com GMT, mas sim com diversos outros autores de renome:

Lembrança de Morrer

"Quando em meu peito rebentar-se a fibra
 Que o espírito enlaça à dor vivente,
 Não derramem por mim nem uma lágrima
 Em pálpebra demente.

E nem desfolhem na matéria impura
 A flor do vale que adormece ao vento:
 Não quero que uma nota de alegria
 Se cale por meu triste passamento.

Eu deixo a vida como deixa o tédio
Do deserto, o poento caminheiro
- Como as horas de um longo pesadelo

(Álvares de Azevedo, 1995, p.59)

A aproximação das duas criações é bem visível, pois além do tema comum, há um consenso na atitude do sujeito lírico, visto que faz ponderações sobre a conduta a seguir após sua morte. Segundo Linda Hutcheon (1991, p.163) a paródia é na sua irônica transcontextualização e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora distância geralmente assinalada pela ironia.

Logo, percebemos que o diálogo entre os dois poemas sugere que o “Testamento” seja uma leitura crítica da forma de fazer poesia traduzida por “Lembrança de morrer”. Depreendemos que o sujeito lírico de “Testamento,” de JF, é um ser que refere a si mesmo com imagens autoirônicas. Tal como, Hutcheon preconiza, o prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no vaivém intertextual, entre cumplicidade e distanciação textual, e diferenciação que coloca em primeiro plano a oposição irreconciliável entre textos e entre textos e mundo.

JF, fazendo uso do influxo e do diálogo com autores nacionais e regionais, especificadamente com a escrita de GMT, enfatiza que o poeta moderno, sob todas as formas, deve lutar para que sua obra sempre se sintonize com o momento histórico, deixando transparecer acontecimentos e problemas que evidenciam as limitações inerentes à condição humana e ao terror do existir, revelando, deste modo, um homem em seu tempo. E para obter esse objetivo poético, a utilização da ironia e do humor constitui, sem dúvida, um dos procedimentos estilísticos mais eficientes. E, principalmente, em *A arte de Amar* (1977), GMT, em meio aos jogos linguísticos que variam de modulações sônicas, paródicas, metafóricas e imagéticas, ao silêncio, perpassa sua escrita por uma refinada ironia humorística que, às vezes, se aproxima da sátira.

O autor de *Ponto X* faz uma leitura do poema de GMT, a *Arte de Amar* e revela os procedimentos poéticos que visam à instalação da ironia:

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

Arma os dois gumes
da repetição
Arma o virunque
arma o teu cão

Arma o arremesso
arma o teu pulo
arma o teu ermo
e o teu murmúrio

Há sempre avesso
no teu mergulho

Se queres a paz
arma o parabélum.
Se queres o pus,
olha para o belo
pavão de teus pés
neste ritmo velho

há sempre um juiz
de coice e martelo.

(GMT, 1977, p.157)

Neste contexto, JF acredita que o poema chama ironicamente a atenção do leitor para as armaduras imprescindíveis à inteligência do leitor de sua arte poética. Este humor se constrói na influência e na intertextualização fônica de passagens da *Eneida*:

“Arma o virunque/ ama o teu cão- do provérbio Greco-latino- Se quiseres a paz, /arma o parabélum – dos símbolos da ideologia comunista utilizados no final da década de 60 para dedurar os inimigos – há sempre um juiz de coice e martelo – que além de alertar o leitor para as armadilhas do discurso poético, já o envolve nos nuances do recurso da ambiguidade formada pelos dribles fônicos e pelas reatualizações de textos adormecidos nas dobras das culturas ocidentais.” (FERNANDES, 2005, p.208)

Os versos mendonçiano, além de recriar e repetir as jogadas do passado disfarça-se na inconfundível figura folclórica do saci: “Arma o arremesso/ arma o teu pulo”, para, diante de suas diabólicas artimanhas e seu espírito alegre e zombador, cria poemas desconcertantes e, com eles, vinga os homens e a sociedade por intermédio da linguagem poética.

O humor, neste momento, apresenta-se como uma forma eficiente de vingança, já que o saci, figura típica criada pelos negros com a finalidade de desferrar os senhores que lhes violavam mulheres e filhas, é aqui usado para espicaçar e provocar homens e as sociedades corrompidas e hipócritas.

GMT, utilizando de recursos humorísticos para acerto de contas, manifesta certa alegria interior, bem como, verdadeiro prazer de criar o texto. É perceptível o interesse de envolver as hipocrisias da sociedade nas urdiduras do discurso. Revela, no fundo, a melancolia individual, aquela angústia sartreana, ao divertir-se.

E, de acordo com Luigi Pirandello (1946, p.176), o humor pode representar exposição de uma contradição — melancolia de um espírito superior que chega, inclusive, a divertir-se com aquilo que o entristece, que o incomoda. É evidente que a tristeza, em se tratando de poesia, pode configurar uma forma esse recurso linguístico faz vir à tona uma contradição entre o que se espera de uma situação, e o que se apresenta de fato, confundindo os sentidos e instaurando um paradoxo.

O riso traz à tona algumas incoerências dos nossos comportamentos. No humor, a vida está desnuda, segundo Luigi Pirandello, “distante da organização ideal das concepções artísticas comuns, nas quais todos os elementos, visivelmente, sustentam uns aos outros e cooperam uns com os outros”.

Adjacente, Gilles Deleuze entende o humor como:

A arte das consequências ou dos efeitos: está certo, está tudo certo, você me dá isso? Você verá o que sai daí. O humor é traidor, é a traição. O humor é atonal, absolutamente imperceptível, faz alguma coisa fluir. Está sempre no meio, a caminho. Nunca retrocede, está na superfície: os efeitos da superfície, o humor é uma arte dos acontecimentos puros. (DELEUZE, 1998, p.138)

Por isso mesmo, Deleuze coloca que no humor “os princípios pouco contam, toma-se tudo literalmente, espera-se pelas consequências”. Sendo assim, a ironia e o humor do saci-poeta, arquitetados por GMT, ridiculariza aqueles que não acreditavam em seu talento e, inclusive, os que procuravam usurpar-lhe os poderes poéticos, por verem em seu gorro mandingas que lhes ultrapassavam a percepção artística e ideológica.

Em consonância, Abrão Slavutzky (2005) convencionou que o humor permite relativizar tudo e provocar rompimento com toda seriedade teórica e prática,

bem como, não reconhece heróis; diverte-se em decompor, mesmo quando não seja um divertimento agradável.

Então, JF, seguindo a linha irônico-humorística de GMT, propõe que o poema abertura de *Sociologia Goiana* não se preocupa em acobertar a mensagem, mas sim dizer o indizível nas entrelinhas do discurso. A mensagem aparentemente parece ser clara, porém a autêntica leitura será feita no entre - texto, nas entrelinhas, no não dito, no silêncio. Vejamos:

Sintético

Para o meu novo livro de poemas
Preciso consultar urgentemente
A crítica, o leitor e as livrarias

Primeiro, um pesquisa de mercado
Me indicará as próximas tendências
Dos seminários críticos da Europa
(GMT, 1986, p.166)

Destarte, JF nota que nestas duas estrofes iniciais há humor felino do poeta que se incomoda com a crítica e com as últimas tendências e novidades produzidas na Europa. Não pelo fato de influir na concepção da obra, mas sim, acredita que são destituídas de valor. Também, há a possibilidade de ler uma ironia requintada, dirigida aqueles poetas que supervalorizam os pareceres alheios, já que sua ironia é tão esmerada que alude às opiniões europeias, como se fossem essenciais à criação e a produção poética com capacidade de despertar inveja dos pretensos sábios que importam o pensamento e a veia poética.

O crítico, em *O selo do poeta* (2005) acredita que o humor propõe mascarar a verdadeira ideia do artista, tornando-a perspicaz, escondida, oculta e até mesmo ambígua. Com isso, o poeta distante de encerrar com a sinceridade e credibilidade, desvela a margem léxica das palavras, nas quais se sobrepõe à realidade de si mesma, desfazendo-se no não dito. Ou seja, a arte da criação interna é externalizada na fala do contrário, o dito pelo não dito, e assim, o poeta-saci apresenta uma face da linguagem para remeter à outra.

E, em conformidade, assim Friedrich Nietzsche entende a criação:

Criar é uma atividade constante e ininterrupta. É estar sempre efetivando novas possibilidades de vida. (...) O ato criador é doador. Não deseja, não procura: dá. É um ato que presenteia, não porque ao outro falte alguma coisa, mas porque ama o que cria. É um ato que não se fecha sobre si mesmo. O criador não guarda para si o que cria, cria sem uma razão para criar. (NIETZSCHE, 2003, p.132)

Ora, um texto poético pode representar-se no disfarce, na capacidade de enredar o leitor e seus inimigos nos malefícios da polissignificação. Os significantes permitem os leitores atentos estabelecer um paradigma entre o poeta e o saci, que pulam por várias sociedades e culturas, que deixam suas marcas e estilos, e vingam sabiamente de alguma mazela, que o faz rir posteriormente, com atestam os poemas:

Descrição

O sarro do saci
a farra do saci
O berro do saci
a guerra do saci
O birro do saci
a birra do saci
O gorro do saci
a p do saci
O pulo do saci
A gula do saci

(GMT, 1986, p.179)

E de comum acordo e como forma dialógica segue JF:

Bobos da corte

Antigamente lia os bobos da corte nas máscaras dos signos e dos sinais: queria cavalgar a verdade, sem raspar a cabeça dos dois lados, para deixar sempre algo no meio e não deixar-me esmagar pelo cuco nem ficar inteiramente no escuro.

Lia o interior da imagem e da boba loucura, a sombra e os mistérios escondidos no riso: se o cérebro estivesse no calcanhar, homem algum correria o risco de apanhar frieira, mas a cabeça certamente andaria de chinelos.

Lia na demência da palavra e seu despautério que deveria ter um olho em cada lado do nariz a fim de que espie antes o que não puder cheirar e descobrir as razões por que as sete estrelas não são mais que sete e nem envelheçam o tempo.

Hoje, ouço uma corte de bobos que pensa
 Uma platéia de mente oblíqua, rastejante,
 que vive o silêncio dos ossos e dos túmulos,
 adestrada pela lavagem de um cristel cerebral.

Ouço uma corte de bobos que confundem seis
 com meia dúzia e não sabem quando a carroça
 puxa o cavalo; mas querem dar as lições do cuco
 que engoliu a hera e esmagou a cabeça do filhote.

Ouço uma corte de bobos que tropeçam na língua
 e engolem os esses e os erres, além do espaço
 entre o pé e as asas do deus que sopra o verbo,
 como se a palavra do homem viesse dos calcanhares.

Ouço uma corte de bobos que começam o prédio
 pelo telhado: desdenham os alicerces e dão conselhos
 sem querê-los de volta, pois, além de bobos, são patifes:
 fazem com o polegar o que deveriam fazer com a cabeça.

Ouço uma corte de bobos que amassam barro
 e rodeiam o tronco, sem nunca soprarem alma
 ao boneco, mas querem tornar a todos os ouvintes
 bobos e loucos e, preciosos, piolhos sem cabeça.

Todos os dias, viajo azul, pássaros e estrelas:
 fujo da demência: não confio na língua dos lobos,
 no presente da serpente, no sorriso da raposa,
 no bafejo da catástrofe, no profeta de plantão.

(JF, 2007, p. 57-58)

O poema humorístico e irônico fernandesiano constitui uma alusão à peça teatral de William Shakespeare, cujo nome; *Rei Lear*, escrita em 1606, onde o bobo shakespeariano confere a decadência de um rei que, desconhecendo a realidade circundante, concede sua herança às filhas traiçoeiras, Goneril e Regane, e abandona sua única filha sincera, Cordélia:

Bobo: Por favor, titio, me diz: um louco é um nobre ou um plebeu?

Lear: Um Rei, um Rei.

Bobo: Não é não; é um plebeu que tem um filho nobre; pois é um plebeu louco quem faz o filho mais nobre do que ele.

Lear: Ah, ter mil diabos com espetos em brasa caindo sobre elas, sibilando...

Edgar: O espírito imundo morde minhas costas...

Bobo: Louco é quem confia na mansidão do lobo, na saúde do cavalo, no amor de um rapaz, e nas juras de uma prostituta.

Lear: Está decidido; vou julgá-las agora mesmo em tribunal. (*Para Edgar.*) - Vem, senta aqui, sapientíssimo juiz. (*Ao Bobo.*) -- E tu também, sábio senhor, senta-te aqui. E quanto a ti, elas - raposas!

(SHAKESPEARE, 2002, p. 55)

O bobo da corte é o único que acompanha o rei e que sabiamente enxerga a realidade. E é possível perceber que há claramente uma inversão de

papéis, visto que o bobo da corte é, na verdade, o rei, valendo-se da expressão - uma corte de bobos para referir às autoridades. O autor não para por aí; satiriza também, como já citado, uma determinada instituição de ensino, assim como, pessoas que nela trabalhavam.

GMT e JF disfarçando e mascarando através da linguagem nos versos, usam do humor, da ironia, as semiologias e do comportamento anti-heroico para vingar também da sociedade que os incomodam. JF em especial, critica “colegas de trabalho” de uma instituição de ensino, na qual passou, levando atentos leitores ao riso, já que as coisas são ditas de forma não dita, assim como ocorre na visão da significância da palavra ironia, que conforme Pirandello existe na vista do criador poeta, não apenas o do mundo fantástico, mas também da vida e dos homens.

Na mais recente obra publicada de GMT, até o momento presente da construção deste trabalho, podemos averiguar mais uma vez a poesia como vocação inequívoca, reiterada, e representativa da via eletiva de interpretação do mundo de GMT, cujo nomeou de *Linear G* (2010). Para levantar sugestões, indagações e interpretações dialógicas, de forma crítica, JF, apresenta concomitantemente *A Linear do Ponto G* (2011).

Ora, GMT nesta obra apresenta a poesia na melhor tradição horaciana, comovendo, divertindo e instruindo. Promove a arte da poesia a seu lugar de origem, já que esta serve o poeta, expressando sua visão, ora jocosa e irônica, ora grave e reflexiva, ora mergulhando no magma fértil da linguagem em busca de suas motivações.

A Linear do Ponto G (2011) divide-se em três partes, “As Ucronias, As Eutopias e Árvore do Cerrado”. Cada um com sua significância, porém, no que diz respeito ao uso do humor e ironia, equivalente a este capítulo, é válido citar alguns fatores depreendidos e sugeridos por JF em *A Linear do Ponto G* (2011), onde o neologismo “Eutopias”, conectado á semântica de “Ucronias”, intitula impiedosa ironia, de forma que expõe o eu - ideológico no centro do cerrado, não pelo fato que ele o seja realmente, mas pela sua pretensão, que o faz serrado ou cerrado, dividido em coisa nenhuma.

Vejamos o poema:

na mais pura ascensão da Poesia.

(GMT, 2010, p. 17-18)

JF analisa o inseto proposto por GMT neste poema como algo aparentemente sem importância, escondendo uma impiedosa ironia, à medida que simboliza a destruição por intermédio do alvitramento, ato de sugerir, do dito-não-dito, já que se tratando de um animal, conforme alega Chevalier e Alain Gheerbrant (1969, p. 222), “representa a transmigração, em função da maneira como passa de uma folha a outra e de um estado a outro”, na verdade não se transmutou mudanças nos últimos vinte anos. E o estado imutável, o desequilíbrio irresoluto, o oposto ao equilíbrio, simbolizado pelo inseto metamorfoico.

Neste, o humor, a despeito de sutil, agrega-se em crueldade, à proporção que o aracnídeo, ao conjugar-se às fases da lua, deveria ensejar grandes metamorfoses, embora o que se apresenta, é o marasmo; “teceu e desteceu sua renda á espera da odisséia de um inseto curioso.” Assim, já que a *Odisseia* é uma epopeia em que o herói desempenha ações propriamente de semideuses, no momento em que, em vez de esperar uma grande transformação, praticada por um protegido deus, tem-se neste caso, um inseto curioso, como objeto de esperança, o caos se instala de maneira irremovível nesses vinte anos que, no fundo, é sempre.

O autor simbolicamente falando, ressalva que a lagarta, a aranha e número vinte, que nomeia o poema, ao representar conforme Chevalier e Gheerbrant (1969, p.1018), o arquétipo do Homem Perfeito, materializa o próprio riso, como se ele cravasse em pedra ou superfície maciça, à proporção que o objeto arquetípico existe; contudo provoca uma ação contrária e diversa do símbolo a que é inerente, já que trata de uma soma improdutiva, de que nada proveio, nada descendeu-se.

Desse modo, a imagem ornitológica, o pássaro amola o longo bico no metal do verão, embora, como o beija-flor não necessita amolar o bico, exercita uma ação inútil e sem benefícios e malefícios, ainda mais que forjada mediante a temperatura no aquecimento do metal. O humor, neste caso, torna-se radical e cruel, porquanto a busca da perfeição, adquirida das transmutações, existentes apenas em palavras, vão à velocidade das asas do pássaro.

O autor ainda afirma que a imagem apresentada no nível linear G, configura um riso resoluto e vulcânico, à medida que forma por intermédio de um

animal que apenas suga a seiva do outro, de forma que tudo, nesses vinte anos, se passa no subterrâneo, nos Hades no Geena, ou nos infernos da corrupção.

JF faz uma leitura arguciosa, intensa e embrenhosa da obra mendonciana, de maneira que percebe o ponto G do poema, no qual se materializa por meio de parênteses: “(Recém-nascido,/um menino berrava o seu natal,/mijando indiferente)” pois, o fato de um recém-nascido humanóide, que indaga a imagem da dependência, e da sujeição, berra o próprio nascimento. A criança também é matéria de humanidade, e não de humano, já que este somente existe quando se ultrapassam os limites da humanidade, que se recebe a graça, simbolizando o mal incurável que é vítima, que jamais se chega ao humano. O uso do termo humorístico “mijando indiferente”, remete ao fato irônico do ato não filtrar as impurezas da humanidade e, como consequência, é sujeito da própria história.

O poeta acredita que o clímax da linear e seu ponto G, se dá onde a ironia assume tons de maldade, pois metonimicamente, todas as desgraças se limitam a “greves a censura e ao terrorismo”, justificado pela pós-modernidade do milênio, calcada pelas novas tecnologias; internet e sites, resultando na gravidade, não dos objetos, das figuras, na conformação dos Gs, mas sim, nos acontecimentos que marcaram os últimos vinte anos e que se encontram plenamente no baricentro da humanidade, ressaltada por coodernadas inúteis.

Na última estrofe do poema, GMT roga o Amor, este com letra maiúscula, que JF apresenta-o como superação de tantas desgraças, que eleva o amado ao sublime, permitindo o eu - lírico, postar-se acima do comum das coisas comuns. Os emails são enviados sem vírus, justamente com a unidade infinita necessária à inserção do homem no cosmo metafísico, mesmo dentro do contexto impede o caos.

A arte de escandir as vogais representa a técnica de medir também as *ucronias* e suas derivações. O significante da vogal G se consuma na arte de “tanger os signos” e, em esconder a “verdade no cristal das consoantes e iniciar a vida nova no sal do novo bê-á-bá, pronunciando na mais pura ascensão da Poesia”, configurando uma nova explosão cósmica e, espera-se um novo momento/tempo nascido da relação do Amor e da Poesia ou do Amor á Poesia, já que o sal representa a evaporação do inútil e conseqüentemente o nascer de uma nova era, mesmo que de forma imaginária.

E, em *Fortuna Crítica de Sociologia Goiana* (2011), de Therezinha Mucci Xavier, percebemos um acervo histórico da poética de GMT, ora citado por JF, ora

por outros escritores. Mucci Xavier expõe na obra uma citação feita a um importante jornal local do estado de Goiás, sobre a temática em que o poeta e crítico goiano JF, define GMT como:

Personalidade ímpar, envolve a todos em suas artes mágicas, sem melindrar diretamente a ninguém, porque difícil é saber com que artifícios está ele jogando e que dribles reserva a seus adversários... Do que expusemos pode-se concluir que o poeta, transfigurando em saci, vê melhor do que ninguém, os interiores dos homens, do tempo e da história e os transpõe para uma realidade tecnicamente sua, a realidade do discurso. (José Fernandes. O Popular. 1983, citado em “Crítica de Sociologia Goiana” (2011), de XAVIER, p. 43)

Por fim, na poética dos autores, GMT e JF, podemos perceber a história, a geografia, a economia, a política, a ecologia, a cultura, o ser enquanto humano, o mito e o folclore da terra e da gente dos poetas, num retrato contido, com boa poesia, e concisão. Como requer a oralidade da tradição popular, assim, eles com uso de uma linguagem lúdica, mas igualmente séria e concentrada, apresentam uma visão da goianidade de modo extremamente único e especial.

GMT e JF apresentam aos leitores parte da realidade social e política e cultural goiana com alguns elementos nas poesias-poético-sociais, oferecendo-nos a sugestão, vezes depreendidas. Os poetas usam e abusam dos recursos léxicos, das entrelinhas, do dito-não-dito, da alegria, da comicidade, do humor e da ironia para estabelecer relações de interligação entre autor-obra e obra-autor.

1. 2 - Erotismo na arte de fazer poesia

O étimo do vocábulo erotismo aponta para “*Eros*”, palavra de origem grega, que significa “amor”. Porém, “erotismo” remete bem mais para o sentido sexual lírico da ligação amorosa, que ao afetivo. Observamos, que no dicionário enciclopédico *Larousse*, o termo é definido como “descrição e exaltação do amor sensual, da sexualidade”, e na *Enciclopédia Europeia*, como “atitude que privilegia, na vida social e nas manifestações culturais, as formas da vida sexual, considerando-as como valores absolutos”. Assim, quando nos referimos ao erotismo, seja ele ligado à manifestação artística ou ao comportamento social, é importante ressaltar que embora a questão do erotismo implique a intensificação de

âmbito amoroso, este não tem somente por objetivo o enfoque do ato sexual em si, mas a infinita gama de matizes sensuais que presidem a intimidade entre os sexos, como o define Rodolfo Franconi nessa passagem:

É o despertar da excitação sexual e o seu conseqüente prolongamento, privilegiando o estado de desejo sobre o ato sexual consumado, de modo a envolver variadas etapas e matizes da sexualidade que poderão ou não culminar no ato sexual seja um valor em si, independente da realização última do impulso sexual. (FRANCONI, 1997, p.17)

O erotismo do homem difere da sexualidade animal, pelo fato de que o ser humano coloca o seu íntimo, a vida interior em pauta. O erotismo está na consciência do homem e é a atividade sexual do ser, na medida em que difere da atividade dos animais. E, em toda atividade sexual humana há rastros de erotismo, pois, como nos atesta o autor de *Erotismo e poder na ficção brasileira contemporânea* (idem, p.18), “o erotismo pressupõe a ausência de preocupações com a pessoa com a qual se está relacionando. Se existem problemas, envolvimento externos desagradáveis, é preciso que haja um ato positivo de alheamento, de libertação”. A área liberdade iluminada pode, então, ser preenchida pelo erotismo. Não é um espaço vazio, é um espaço esvaziado. Nele pode concentrar exclusivamente o prazer erótico e sua perfeição. Como na meditação. Na esteira de Franconi, George Bataille explicita de forma singular o que seja esse lado animal que carregamos em nossa essência de seres humanos:

O animal abre diante de mim uma profundidade que me atrai e que me é familiar. Essa profundidade, num certo sentido, eu a conheço: é a minha [...] Algo de doce, de secreto e de doloroso prolonga nessas trevas animais a intimidade da luz que se mantém acesa em nós [...] O mundo animal é o da imanência e do imediatismo: é que este mundo, que nos é inacessível, o é na medida em que nele não podemos discernir um poder de se transcender. (BATAILLE, 1993, p. 23)

Desta forma, percebemos que no erotismo prevalece determinada sede pela vontade do impossível, desejo interminável e enlouquecedor, pois se busca no efêmero o que é perene. E, nessa busca do prazer sexual, canalizam suas energias de forma sublime, a fim de atingir a vontade do Ser.

Em consonância com Bataille e Franconi, é importante citar, ao se tratar da questão erótica, estudos recentes e específicos feitos por Lilian B. Rubin e Dorothy Tennov, em que o erótico se apresenta como uma manifestação generalizante, ou seja, aplicável tanto ao homem quanto à mulher. Para os estudiosos mencionados, a visão do erotismo seria mais psicológica que filosófica. E, enquanto representação do estado normal do ser, ele seria *contínuo* e *descontínuo*, como no estado de desejo erótico. Ambos estão intimamente ligados à psicologia feminina e masculina. Em contrapartida, Franconi propõe que o erotismo não é anulação total, perda de identidade, fragmentação sem fim:

É um processo dialético entre contínuo e descontínuo (...). O grande erotismo é possível somente entre um único homem e uma única mulher que levam ao extremo o que é específico do próprio sexo e do sexo do outro (...). É a união do contínuo com o descontínuo que cria a identidade e, assim, a possibilidade de crescimento, a tensão para o alto, em direção à perfeição. (IDEM, 1997, p.233)

Em conjuntura, a obra de Franconi defende que o vocábulo erótico não pode ser confundido com o pornográfico. Conforme o novo dicionário Aurélio, o termo *Erótico* é adjetivo que vem de erotismo, portanto: 1. Relativo ao amor. 2. Inspirado pelo amor, que tem o caráter de lirismo amoroso. 3. Inspirado ou provocado pelo erotismo: delírio erótico. 4. Sensual, lascivo. Enquanto o “pornográfico”, de pórne: prostituta + grapho, é: 1. Relativo à pornografia, figuras, fotografias, filmes, espetáculos, obra literária ou de arte, etc., relativos a ou que tratam de coisas ou assuntos obscenos ou licenciosos, capazes de motivar ou explorar o lado sexual do indivíduo. Devassidão, libertinagem. 2. Quem pratica ou em quem há pornografia, o que ou a quem parece à pornografia.

No que diz respeito à pornografia, percebemos nítida moral negativa, distinguindo então, de erotismo. Há, também, quem defende que erotismo seria uma espécie de pornografia superior, estabelecendo duas categorias desta tipologia: a pornografia comercial e a literária, em que a primeira é dada como estática, cujos objetivos são técnicas descritivas de lances retóricos mais simples. Já a literária é dada como mais elevada; é exploração artística e transcendente da sexualidade humana.

A literatura erótica iniciou-se para louvar e bendizer a *Eros*, o deus do Amor, da força vital e para cristalizar o prazer humano em linguagem. A literatura

nesse âmbito visa à mecanicidade do prazer sexual, com fim em si mesmo, à libertação dos sentidos, estimulados pela excitação sexual e, não, ao desejo. Não oferece visão do erótico com a intenção degradante, remetendo-se à *pornê*, mas a *Eros*.

Pela própria formação da autêntica literatura, criou-se uma semiótica do erotismo, pois a linguagem é constituída, neste sentido, de inúmeros termos ambíguos e plurissignificativos, que requerem decodificação mediante estudo atento da forma e dos símbolos cristalizados pela cultura ocidental, pois aquilo que às vezes parece óbvio, para um grupo social ou pessoa, pode não o ser para a maioria dos leitores.

Assim sendo, é necessário verificarmos o significado e o significante adequados à cultura, a história, ao lugar e ao contexto em que estão configurados. O *Signo erótico* precisa ser compreendido dentro de uma relação espaço-temporal. Contudo, aos “códigos” são atribuídos significados, especialmente a partir do momento em que a sexualidade é manifesta através de certos estímulos, que geram reações esperadas, havendo, assim, discursos eróticos que o leitor tem de apreender: um ligado ao meio social, e outro, ao instintivo, assegurados pelas entrelinhas do inconsciente transformado em linguagem.

Nas arguciosas artes poéticas construídas por GMT e por JF, a temática tratada neste sub-capítulo é bastante perceptível. Os autores gozam na e pela linguagem, ao usarem de artimanhas linguísticas, abordando a questão do erotismo como um elemento simbólico e semiótico formidável. Utilizam a subversão da ordem sistêmica da língua para criar suas ordens, seus tons poéticos e, também, o diferente e desconhecido encontrado na zona do silêncio.

Para criarem um mundo poético inusitado, estranho e surpreendente, GMT e JF ousam na inversão e na invenção para mostrar ao leitor atento os preconceitos dominantes na sociedade. Permitem o fluir e o refluir dos signos que, usando as palavras de Pirandello (1946, p.127), “é em maior ou menor grau, uma vontade que suscita em nós movimentos adequados pra criar nossa própria vida”, como verificamos no poema:

Machismo

Um dia qualquer
Vou poier um poema para minha mulher.

Direi mais ou menos assim: Mim,
Pega o car(r)inho e vai à feira
Comprar mandioca/aipim/macaxeira.

Ela me beija e vai, compra e cozinha.
Eu como, acho gostoso e: Nenenzinha,
Tive uma ideia:
Vai buscar uma rima para minha ideia

Ela vai, como sempre diligente,
Vai consultar alguma obra prima
E volta a me dizer tranquilamente
Que o modernismo acabou com a rima.

Tudo bem, eu respondo,
Mas meu poema há-de ficar redondo:
Não vou me arrimar numa palavra em eia
Para não malversar a minha ideia

Noutro dia de noite eu lhe direi:
Que me daria se eu fora rei?
Ela talvez tirasse da gaveta
Minha gravata-borboleta
Pousada como sempre numa flor.

Eu acharia muita graça e dormiria
Sonhando que de dentro da poesia
Eu lhe gritava heróico:
Mulher, tive outra ideia
Acho que vou compor um epepeia.
E ela, a sonhar, por baixo do vestido
Começava a tecer outro tecido.

(GMT, 2005, p.105)

Nas estrofes de GMT, o ser-lírico, com a intenção de criar um poema para sua esposa, inicia de forma aparentemente inocente e sutil, porém com intencionalidade embasada em recursos criptônimos, coloca na mão de sua querida um carrinho de feira, que aparece em um jogo vocálico com carinho. Esta, em direção às compras, busca “mandioca-aipim-macaxeira”, símbolos fálicos usados pelo autor, para representar o erótico, assim como para designar, de forma carnavalesca, a cultura linguística brasileira e o ato plurissignificativo de “comer.”

Ironicamente, por meio de disfarces, de gestos e de palavras, apresenta a mesa e a cama providas de fartura. Palavras como: “beija, cozinha, Nenenzinha, redondo, noite”, remetem para a ideia de uma situação de amor, prazer, sedução, ação sexual, corpo feminino e momento enlouquente.

No jogo lúdico do autor com as palavras, além do banquete alimentício e sexual, acontece, também, um banquete com a poesia, com a criação do poético.

Busca fazer rima, tanto no sentido erótico quanto no de produzir o poema, já que, além da correspondência sonora, também se verifica uma correspondência entre o amante e amada. O prazer erótico lhe proporciona inspirações e motivos para a arte de compor, a fim de alimentar o espírito poético que há em si. “Vai buscar uma rima para minha ideia/ Ela vai, como sempre diligente / E volta a me dizer tranquilamente/ Que o modernismo acabou com a rima”. A musa, à procura de inspirações para o amado, busca no passado, “na obra-prima”, talvez no parnasianismo, onde havia preocupação com a rima e com a métrica, toda questão organizacional que compunha a construção literária. Já situada no modernismo, percebe que tudo agora era diferente, as regras foram quebradas, e um novo modelo de escrita e de comportamento social, principalmente no que se diz respeito à mulher, ressurgia.

Articulando alternativas para composição, continua sua tarefa, através da imagem da mulher, do valor simbólico de comer e de renovar-se, metamorfose simbolizada pela borboleta. “Ela talvez tirasse da gaveta/Minha gravata-borboleta”. Decide, então, compor uma epopeia, e mais uma vez a amada sede aos seus desejos, leva-o a sonhar com novas aventuras “heróicas”, concretizadas no ato de tecer outro tecido, talvez algum tecido como o de Penélope, nome grego que significa “a que tece mantos; a tecelã” ou até mesmo um novo discurso poético: “Eu lhe gritava heróico/ Acho que vou compor um epopeia/E ela, a sonhar, por baixo do vestido/Começava a tecer outro tecido”.

Por meio da influência, JF em *A Linear do Ponto G* (2011) deseja dialogar, decifrar, (re)ler e apreciar a arte de GMT, principalmente no que tange à questão do erotismo na obra *Linear G* (2010), “livro seminal, de um poeta vigoroso e cheio de vontade de dizer, de dizer as coisas dando-lhes mais realidade do que nossa percepção opaca é capaz de produzir cotidianamente”, palavras expressas por Iuri Pereira, na “orelha” da obra.

JF nos demonstra que a noção de ponto G, além de referir-se à escrita, à arte poética e à geometria, aplica-se, principalmente, ao ato erótico, já que o homem propaga o amor compreendido em três concepções; Eros, Filia e Ágape. A tradição apresenta o coração como órgão símbolo do amor, já cientificamente, entende-se que é o sistema límbico do hipotálamo, localizado no cérebro. Bem como, física e metafisicamente, nos órgãos genitais, levando em conta que o sexo manifesta a matéria animal e a dimensão sublime e transcendente do homem, enquanto ser

humano, já que enforma a máxima realização do querer-ser. É a última expressão material de liberdade, como se constata no poema “Concha”:

Tento buscar, quero encontrar a pérola
Na concha de Fouras-Ploubazlanec

Sei que devo tomá-la com cuidado,
Oferecê-la a alguém ou dividi-la
Pelos necessitados de beleza.

Talvez guardá-la apenas como símbolo
De um segredo intangível, reprimido
No covil de seu tempo e no desejo

De usá-la como adorno – um talismã
Que anuncia no ventre veludoso
As formas de ternura e poesia.

(O azul da criação é peixe e carne
E o corpo do poema é seu rumor:
Tudo o mais e disfarça nos escarlate,
(Na reticência da palavra amor...)

(GMT, 2010, p. 26)

Refletindo sobre os versos do poema, o autor de *A linear do Ponto G* apresenta o erótico, na autêntica concepção do belo estético, expresso na poesia e na relação com o ponto G, em grande parte da sua composição, construída por imagens relacionadas ao mar. Começando pelo próprio título, “Cocha” remete-nos ao ponto G, compreendido como identidade secreta do feminino, bem como ao desejo que se entende ao erotismo físico e metafísico, já que, na árvore sefirótica que, segundo JF (2011, p. 24) “é desenho simbólico que, consoante a cultura cabalística hebraica, representa o homem cósmico, simbolizado pelo Yesod”.

Da isotopia de concha advêm outros signos, como pérola, que é matéria de mistério, preciosismo sexual, entendido como centro de gravitação do humano, à medida que atinge os três órgãos do amor: Daath; conhecimento mútuo, Tiphareth; beleza, e Yesod; reflexo, por depósito do sentimento e da vida, operada mediante a conjunção do homem e da mulher. Simboliza, assim, exatamente o ponto G, que está além do visível e do superficial, que coloca o sexo na dimensão da matéria e da metafísica. As figuras tríades da árvore sefirótica equivalem ao sistema límbico, ao coração e ao órgão, que é e sente a beleza, e ao sexo, lugar onde o amor se realiza, sendo assim, constituinte da matéria visível e simbólica da concha e da pérola.

GMT cita a praia de *Fouras-Ploublazlanec*, compreendendo o fato simbólico, já que o termo é nome configurado a um hotel-motel situado na França, bem como se refere à água do mar e da areia, que confluem para o erótico, devido ao aspecto intrínseco ao *odor maris*, assim como à relação dos corpos nus ou quase nus. Para reforçar o curso erótico do poema, JF mostra que na concepção platônica de estética, o corpo é a mais perfeita representação do belo.

Assim, desperta o libido, como já o verifica na poesia de Anacreonte, poeta lírico grego, e, de forma especial, na de Safo, poetisa grega, como se lê em um dos poemas gregos constantes de Linear G. Tal leitura é provocada pelo cuidado com que o ser lírico toma a pérola nas mãos, dando-lhe um caráter sagrado, atribuindo-lhe qualidades de tesouro. O ser-lírico deixa claro a obrigação de dividi-la com os necessitados “Oferecê-la a alguém ou dividi-la/Pelos necessitados de beleza”, como se a concha transmitisse aos outros, pelo simples deixar-se olhar e, sobretudo, pelo deixar-se tocar, raios de erotismo e de sensualidade.

JF percebe que o ponto G revelado no interior da concha, enquanto pérola, como bem precioso, almejado, desejado e valioso, o ser lírico o expressa, ao configurá-lo na acepção “símbolo de um segredo intangível”, representando um corpo sagrado suprimido pelo mistério. Devido a isso, segredo “reprimido no covil de seu tempo”, em que covil remete para o interior da terra da amada, encoberta na concha, e através da palavra tempo, faz uma analogia fonológica a templo, com a finalidade de conferir-lhe as dimensões do divino e, como consequência, de objeto a ser reverenciado e venerado.

No entanto, vemos o “desejo de usá-lo como adorno”, exibir sua beleza, mais ainda, como um talismã; peça a que se atribuem virtudes sobrenaturais, imagem de poder, encanto; amuleto, técnica de se esconder o nome em seu objeto de desejo dentro da concha, percebido e sentido como magia e fetiche. “[...] De usá-la como adorno – um talismã/ Que anuncia no ventre veludoso/As formas de ternura e poesia [...]”. O ventre veludo só confirma a ideia simbólica da letra G, e é perceptível na analogia entre ventre e concha, sobretudo não se tratando de um ventre natural, mas, sim, de um veludoso, imagem da (re) criação, internalizada pelo erótico, reiterado pela imagem de ternura, amor, que remete a Eros. Remete não somente ao ponto G, mas, também, à poesia, em sua construção, sua relação íntima com o ser lírico, sempre ligado à mulher na semiosfera do poético: “As formas de ternura e poesia”.

Na última estrofe “(O azul da criação é peixe e carne/E o corpo do poema é seu rumor:/Tudo o mais é disfarce nos escarlate/Na reticência da palavra amor...)”, diríamos que encontramos a substantivação da linear do ponto G, iniciando pelo fato de os versos serem expostos por parênteses, configurando a imagem da concha, do ventre, correspondendo ao Yesod, compreendido como símbolo da região urogenital. Para conjugar-se ao sonho, o autor usa a cor azul, que se conecta tanto aos segredos e mistérios do amor quanto aos da poesia, logos poético, já que ambas ocupam um papel de amante, principalmente no sentido erótico. A integração do sonho como ponto G acontece à medida que vive na água, tratada como mar, referência clara à praia, constituindo-se, assim, em substância do erótico, emergido da carne e do corpo-concha do poema, mesclando água e linguagem, vivendo um processo de renascimento constante.

Por fim, a concretização do erótico esconde-se e revela-se na cor escarlate; (do Persa: säqirlât) é um tom de vermelho com um matiz a pender para a cor laranja. É uma cor pura do círculo cromático. É mais vermelho que a cor vermelhão. Tradicionalmente, escarlate é a cor da chama. Também pode refletir a cor do sangue. Escarlate é composto por vermelho e laranja, simbolizando o feminino e o ponto G, e ao mesmo tempo, disfarçando, já que integra o mistério que envolve mulher e homem, poesia e ser lírico. A relação da poesia com a musa torna-se tão intensa, que enquanto uma mascara no escarlate, a outra o faz através das reticências que, em consonância com o recurso da ambiguidade, se finalizam na palavra amor, produzindo três dimensões de três pontos G, de forma que a poesia é a conformação sublime e perfeita do G e da beleza.

JF em *O selo do Poeta* (2005) entende que a magia poética é resultado de um exuberante e perfeito jogo entre o conteúdo e forma; para a semiótica, entre o significado e significante, jogo que adere a técnicas novas no espaço e no tempo da arte e da história. As artimanhas do discurso nem sempre objetivam a comunicação, porém a criação de um mundo particular e único, de modo que os dribladores da palavra, em vez de almejarem de forma alheia, confrontam-se consigo mesmos. Assim concebida, a linguagem alcança determinado grau de hermetismo, em que a compreensão é, em grande parte, praticamente nula.

Lacan, ao comentar *Hamlet*, segundo Sérgio Scotti (2005, p.66) profere que a obra de arte, no caso, a arte escrita, não é uma transposição ou sublimação da realidade. A arte não é paralela à ordem simbólica que estrutura a realidade

humana: ela é transversa, pois tema natureza de um corte. E o que aparece, o que se constitui nesse corte, é o sujeito. E é nesse corte que o Real do sujeito se manifesta. Scotti diz que o sujeito do desejo leviano é o sujeito dessa fala, e mais uma vez procura apoio em Lacan quando este alude ao “fantasma, no qual o sujeito tem acesso a seu desejo, embora este lhe esteja interdito na dimensão do próprio corte, pois aí está seu inconsciente”. (Idem)

Diante de tais conceitos, observemos um trecho do poema “Boca torta” da obra intitulada *Hora Aberta*:

(...) As mal-amadas de Niterói
Recebem rosas vermelhas
do Menino Jesus,
fazem romarias ao Porto das Caixas,
pagam promessas a São Gonçalo
e sabem ler em francês
as aventuras de Madame Bovary(...)
(GMT, 1986, p.139)

Usado uma linguagem simbólica e sensível, mediante disfarces, característica da poética do autor, nesses versos, o crítico goiano cria um enredo carnavalesco em torno de uma situação torta, ou seja, em volta de professoras “malmaridadas” da UFF, neste caso, mal-amadas da cidade de Niterói. Em suas escritas, o poeta joga com as significações das coisas, alicerçando um discurso ambíguo que proporciona, de maneira irônica e sarcástica, à praça uma situação que poderia ser vista pelo lado sublime. Porém, o autor prefere apresentá-la com fertilidade de ideias. Cria um *mix* entre o profano e o real do sagrado, qual fala “As mal-amadas de Niterói”.

George Bataille (2004) adianta que a experiência interior é dada no momento em que a consciência rasga-se a si mesma. Dessa manifestação, dessa superação, surge a consciência do erótico e do religioso. O autor usa a figura da orgia e do cristianismo para explicitar sua ideia de religião e erotismo. Mostra que é preciso excluir uma interpretação moderna da orgia: ela suporia a remissão do pudor, ou o pouco pudor daqueles que a ela se entregassem. Essa maneira de ver é superficial, ela implica certa animalidade relativa dos homens de civilização arcaica.

É por isso que quando se fala de orgia, consideramos um momento de intensidade, sem dúvida de desordem, mas ao mesmo tempo de febre religiosa. No

mundo ao avesso da festa, a orgia é o momento em que o signo do avesso revela sua força espantosa.

Esse signo tem o sentido de uma fusão ilimitada. É a violência báquica, dissoluta, que é a medida do erotismo nascente, cujo campo, na origem, é o da religião:

Mas a verdade da orgia chega até nós por intermédio do mundo cristão, no qual os valores foram uma vez mais derrubados. A religiosidade primitiva extraiu o espírito da transgressão das interdições. Mas, no conjunto, a religiosidade cristã se opôs ao espírito de transgressão. A tendência a partir da qual um desenvolvimento religioso foi possível dentro dos limites do cristianismo está ligada a essa oposição relativa. [...] mas, se o cristianismo tivesse voltado às costas ao movimento fundamental de onde partia o espírito da transgressão, ele não teria mais nada de religioso. Porém, ao contrário, no cristianismo, o espírito religioso reteve o essencial, que o percebeu em primeiro lugar na continuidade. A continuidade nos é dada na experiência do sagrado. O divino é a essência da continuidade [...] (BATAILLE, 2004, p.185).

Ora, o cristianismo nunca abandonou a esperança de, no fim, reduzir esse mundo da descontinuidade ao reino da continuidade, abrasado pelo amor. No cristianismo, o movimento inicial da transgressão foi assim desviado em direção à visão de uma superação da violência, transformada em seu contrário. Houve, contudo, uma contrapartida: o enquadramento do mundo da descontinuidade, que subsistia, do mundo sagrado, do mundo da continuidade. O mundo divino teve de embrenhar-se em um mundo das coisas. Esse aspecto múltiplo é paradoxal, envolve o sagrado e o profano.

Para Bataille, o deus cristão é a forma mais construída a partir do sentimento mais deletério, o da continuidade. A continuidade é dada na superação dos limites. Assim, cabe ao efeito mais constante do movimento que o autor chama de transgressão, organizar o que é, por essência, desordem. Pelo fato de introduzir a superação dos limites em um mundo organizado, a transgressão é o princípio de uma desordem organizada.

Ainda no poema, as mulheres que fazem promessa à Santa Teresinha do Menino Jesus vão às “romarias ao Porto das Caixas/ e pagam promessas a São Gonçalo”, que é o santo casamenteiro português. Em consonância as que leem as aventuras eróticas, os, fetiches, os adultérios, as *seduções de Madame Bovary*;

personagem mais famosa de Flaubert, pai do realismo, que criava sonhos e imagens românticas para preencher o vazio de uma vida repleta de insatisfações.

A profanação retomou o sentido primeiro de contato profano que ela tinha no paganismo. Mas ela ganhou outro alcance. Essencialmente, no paganismo, a profanação era uma infelicidade deplorada de todos os pontos de vista. Somente a transgressão, a despeito de um caráter perigoso, possuía um poder de abrir acesso em direção ao mundo sagrado. A profanação no cristianismo é próxima da transgressão [...] e, o erótico, ou o impuro, ou o diabólico não estavam separados da mesma maneira do mundo profano: faltava-lhes um caráter formal, um limite fácil de ser apreendido [...] (BATAILLE, 2004, p.191).

Apresentando a essência hipócrita de forma concreta, as mulheres deixam claro que se servem de todos os meios para conquistar um relacionamento, nem que seja com as mal-amadas ou as mal-armadas, criando uma situação de destronamento, já que, segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1988, p. 376), no erotismo universalmente “conhecido a união sexual é a repetição da hierogamia primeira do enlace do Céu e da Terra do qual nasceram todos os seres.” É o signo da beleza, da conjuntura dos opostos e, da fecundidade. GMT, entretanto, mostra as desvantagens de um relacionamento com uma mal-armada, com uma impotente que não chegaria a uma renovação e que, tão pouco, proporcionaria a restituição do princípio vital.

Outro aspecto erótico mais argucioso do poeta-crítico é o desfolhar de um malmequer que simboliza o aguardar, preparação para o ato sexual. Assim, além de “rosas vermelhas”, também símbolo altamente erótico, nada mais conquistaram. E a espera no amor “Eros”, ficou limitada somente ao sonho. Tiveram que satisfazer-se apenas na dimensão onírica, com grande cachimbo transparente/*de l'écume de mer*:

A noite sonharam pudicamente
Com um grande cachimbo transparente
de l'écume de mer. (GMT, 1986, p.140)

O erotismo é expresso semioticamente pelo cachimbo, pois este objeto, típico e tradicionalmente usado por um saci, além de ter a forma do órgão sexual

masculino, simboliza a força e a potência do homem. Conforme (CHEVALIER, J & GHEERBRANT 1988, p.159) “o cachimbo assegura potência e invulnerabilidade: Não existe nada de mais misterioso nem de mais recomendável... ele parece ser o árbitro da vida e da morte”. GMT, fazendo uma invocação à musa, solicita á poesia que cante peripécias do Saci, o anti-herói que, segundo a lenda, é um diabinho de uma perna só, que anda solto pelo mundo, armando renações em todo lugar. Traz sempre consigo um “pito” aceso na boca, e na cabeça, um gorro vermelho.

Para Maria de Fátima Gonçalves, pesquisadora, crítica e admiradora da obra mendonçiana, na obra: *O signo de Eros* (2005) declara que o saci é um símbolo de liberdade, porém uma liberdade contrária, amaldiçoada, que tem gozo em fazer peraltices. O poeta torna-se um “Saci libertino”, e deixa ascender sua poesia mendonçiana, carregada de erotismo e “travessuras poéticas”:

[...] O saci, figura simbólica em toda obra, representará a esperteza, a malícia, a perspicácia e toda a sabedoria de Gilberto Mendonça Teles. Suas narrativas terão sabor de malícia, amor, sexo. O cio, a vontade extrema de deglutir a palavra como objeto afrodisíaco, buscando o prazer de e na linguagem, todo o prazer das palavras, língua. [...] (LIMA GONÇALVES, 2005, p. 92),

De forma paradoxal, o mundo real permanece como um dejetivo do nascimento do mundo divino: o *corpo* humano mortal é pouco a pouco assimilado ao conjunto das coisas. Pelo fato de que é espírito, a realidade humana é santa, mas é profana, na medida em que é real. A atitude humana em relação ao corpo é, ademais, de uma complexidade aterradora. A miséria do homem, visto que é espírito, é ter o corpo de um animal e por isso ser como uma coisa, mas a glória do corpo humano é ser o substrato do espírito. E o espírito está ligado ao corpo-coisa que esse jamais deixa de ser assombrado, só é coisa no limite, no ponto em que, se a morte o reduz ao estado de coisa, o espírito está mais presente do que nunca: o corpo que o traiu revela-o, mais do que no tempo em que o servia. Num certo sentido, o cadáver é a mais perfeita afirmação do espírito. Nesse sentido, o erotismo permite a não redução:

[...] o sagrado é a pródiga ebulição da vida que, para durar, a ordem das coisas encadeia e que tal encadeamento transforma em desencadeamento,

ou, se quisermos, em violência [...] O sagrado é precisamente comparável à chama que destrói a madeira ao consumi-la [...] (BATAILLE, 1993, pp, 43/4)

O mundo divino é contagioso, e seu contágio é perigoso. Em princípio, o que está envolvido na operação do sacrifício é como o surgimento do relâmpago: em princípio não há limite para o abrasamento – ressalta Bataille. A vida humana é favorável a isso, a animalidade, não; é a resistência oposta à imanência que ordena aí o seu jorro, tão pungente nas lágrimas e tão forte no inconfessável prazer da angústia. Mas, caso se abandonasse totalmente à imanência, o homem faltaria à humanidade.

No caso das mal-amadas, o cachimbo não chegou a representar mudança, renovação e, muito menos, colocou-lhes a vida em harmonia, pois se trata de um cachimbo insustentável e invisível. As mulheres cariocas tiveram, contudo, seus corpos nus e ardentes cobertos pelo humor e erotismo de GMT, não como algo abstrato, porém como uma sensação viva a que as mal-amadas tiveram suas sensualidades perdidas, os seus desejos regidos entre o sério e o riso, em que o elemento baixo-corporal e material sobrepõe-se aos valores ideias da mulher.

Corroborando com essa visão erótica do engajamento estético-existencial, é evidente que o ser do homem manifesta-se na e pela linguagem, pois a significação poética, conforme Kristeva (1974, p.177), apresenta “um caráter ondulatório, inobservável, já que não é fixável em um número finito de unidades concretas [as palavras e seus semas].” Kristeva (Idem, pp. 174-175) denomina paragramático a “absorção de uma multiplicidade de textos (sentidos) na mensagem poética que, sob outro ângulo, se apresentaria como focalizadora de um sentido”.

Assim, vejamos o que contempla José Fernandes na altiva obra *Ponto X*:

Pingo de Beleza

Trazes o signo e o sinal do ponto
No namoro da arte com o centro
E com o gosto de malvasias verdes
Prontas para a celebração do gozo.

Quebras a simetria da grega Vênus
Mas é o equilíbrio do bem e do belo,
A verdade das formas preparadas
Para o mágico fogo do beijo.

És a união da alma e do espírito
De alguma deusa perdida no paraíso,
Sorvido nas fôrmas do corpo

Serpenteando entre o desejo
 E o gozo nas camadas secretas
 Da arte de ser no si e no dó,
 O grito e o risco do deleite.

És a árvore e a maçã, logradas
 Para o sacrifício do pecado
 Mais puro, prisão ao éden
 De que me não desejo expulso,
 Se não para a eternidade do abraço
 Sessenta e nove vezes reiterado.

(JF, 2007, p.118)

JF, em sua trajetória poético-artística, não se restringe unicamente à descoberta e à criação de sua estética, mas, mediante jogos realizados nas camadas submersas das palavras, recriadas em novas proporções, pretende engendrar nos abismos da linguagem para indagar e aludir a epifania da essência poética, como se pode observar no início do poema, “Trazes o signo e o sinal do ponto”, ou seja, a musa nomeada no título de “Pingo de Beleza” tem o poder de inspirar o poema, do início ao fim, para a arte da criação, usando códigos: significados e significantes; usando do namoro: momento de encantamento, e com sabor de” (...) “malvasias verdes”. Malvasia é uma casta de uva branca de origem grega, usada na fabricação de vários vinhos. A casta está dispersa por toda a zona do Mar Mediterrâneo. É uma uva para vinhos licorosos de sabor intenso doce e graduado. A cor verde, que possui uma forte afinidade com a natureza e nos conecta com ela, nos faz empatizar com os demais, encontrando, de uma forma natural, as palavras justas. É a cor que procuramos instintivamente quando estamos deprimidos ou acabamos de viver um trauma. O verde nos cria um sentimento de conforto e relaxamento, calma e paz interior, que nos faz sentir equilibrados interiormente. Dizem que meditar com a cor verde é como tomar um calmante, para as emoções. Elementos tais, propícios para a arte de composição literária.

Continua ainda, em um tom erótico, usando a quebra da “simetria da grega Vênus”, que é a deusa do panteão (ou *panteon*) romano, equivalente a Afrodite no panteão grego, cujo nome vem acompanhado, por vezes, de epítetos como "Citereia" já que, quando do nascimento, teria passado por Citera, onde era adorada sob este nome. É a deusa do Amor e da Beleza, tendo sido assimilada à Vênus romana, uma deusa local do mercado. Vênus foi uma das divindades mais veneradas entre os antigos, sobretudo na cidade de Pafos, onde o templo era

admirável. Tinha um olhar vago, e cultuava-se o zanago dos olhos como ideal da beleza feminina. Mais uma vez, ressaltando o título do poema.

Por isso, JF intitula “[...] é o equilíbrio do bem e do belo/ união da alma e do espírito/ sorvido nas fôrmas do corpo [...]”, pois, Vênus possui muitas formas de representação artística, desde a clássica (greco-romana) até as modernas, passando pela renascentista. É de uma anatomia divinal, daí ser considerada pelos antigos gregos e romanos como a deusa do erotismo, da beleza e do amor.

Na última estrofe, o autor culmina o fator erótico “És a árvore e a maçã, logradas/Para o sacrifício do pecado/Mais puro, prisão ao éden”, remetendo-nos bíblicamente ao início da formação humana, a situação vivenciada por Adão e Eva no jardim do Éden, onde a mulher, enganada pela satânica serpente, aceita e come a maçã, que é um símbolo complexo, com vários significados, incorporados a uma variedade de contextos.

Neste sentido bíblico, comer maçã simboliza seu apetite sexual, desejos de luxúria e consciência sexual associadas à maçã do Jardim do Éden que é um símbolo de tentação e do pecado original. Pode significar amor, conhecimento, sabedoria, alegria, morte e luxúria. Pode ter uma associação erótica com os seios da mulher, ou com ela partida ao meio, representando a vulva.

Como o autor cita a árvore, vale ressaltar que, ver uma maçã crescendo em uma árvore, simboliza sabedoria e grande prosperidade, recompensas vantajosas, e pelo fato de JF designar a mulher enquanto árvore, elemento de produção e frutificação, ato da concepção humana, ser materno, que gera, provê vida e, ao mesmo tempo, que transborda no pecado, é pura.

E o ápice do erotismo se dá no último verso “*Sessenta e nove vezes reiterado*”, o número 69 representando uma posição sexual, expressa prazer total para o casal. E ainda ressalta “reiterado”, ora, a prática, vezes repetida, insistida.

Assim, a arte erótica de fazer poesia de JF, fala no silêncio, o poeta da linguagem ultrapassa suas limitações, transcende as forças singulares do sistema e traduz o indizível:

Singular é o momento em que as palavras saem do nada da existência, saem do subterrâneo dos desconhecidos infernos e despontam para a plenitude do ser. Mais singular ainda é o poeta, em um momento de caos lingüístico e poético voltar-se para a essência da poesia: a raiz da fala. (FERNANDES, 1983, p. 54)

O poema, neste sentido, guerreia contra a natureza das palavras, obrigando-as, conforme diz Octavio Paz, em *Signos em rotação* (1972, p. 52) “a ir mais além de si mesmas e de seus significados relativos, um poema que não tentasse fazê-las dizer o indizível, permaneceria uma simples manipulação verbal.” Portanto, arte poética torna-se uma catarse, já que o poeta, revelando-se, se liberta. Ele está na história, a constrói, e é a própria história, de forma que a poesia e o poeta inserem-se no tempo, na história e na realidade.

Na leitura feita pelo crítico José Fernandes (2011) referente ao poema “Lilith”, de Gilberto Mendonça é nítido, mais uma vez, o processo dialógico que ambos mantêm. A questão erótica abordada pelos autores faz-se presente em cada verso da criação mendonciana e a cada linha crítica fernandesiana:

Lilith

No mais alto do sonho, no terraço,
Vendo a lua nascer por entre as pernas
Que se mostram dançando na janela,

Crescia o meu desejo noivilúnio
Por teu corpo fendido em minha boca,
Felino e lua negra de escarlata

Pela noite de amor sempre faminto,
Sob o ritmo da dança iluminando
Esse quarto crescendo da memória.

(GMT, 2010, p. 88)

Em um poema tão pequeno, com apenas três estrofes, porém com exuberante plurissignificação, JF (2011, p.28) submerge nos códigos linguísticos, remetendo cada signo “à hermenêutica subjetiva literária, iniciando com a questão onírica, pois o amor implica grandes doses de sonho, de imaginário.” A imagem lunar representa o nascimento da mulher, já que a lua constitui a substância feminina, no que se refere suas transformações físicas, mormente as relativas ao erótico. Por esse fato, nasce por entre as pernas, revelando o segredo, assim como ocorre à lua nova, que representa mistério, e com a lua cheia, indica revelação.

O erótico compreendido na primeira estrofe pelo autor da terra goiana, JF, é expresso no sentido metafísico, quando convertido em linguagem, é, portanto, em imagens, transformado. Quando cita a expressão “por entre as pernas”, na circunstância em que ela se coloca, antes de se converter em imagem somática,

converte-se em imagem onírica, visto que se passa no imaginário, atualizando a concepção popular de que a lua é dos namorados.

Para o autor, essa interpretação é confirmada em um segundo ponto G, o Tiphareth, cuja significância refere-se à beleza. Neste sentido, indica reflexo do que se passa no sistema límbico do hipotálamo, porque aquela imagem urânica, mistura de realidade e sonho, transmuta-se em crescente desejo, provindo do coração, que se apresenta e se esconde, para tal é movido pelo desejo “noivilúnio”, ou seja, noivo lunático, já que é seduzido e hipnotizado pela lua. A crítica fernandesiana conceitua este neologismo como perfeito, uma vez que atribui essência a uma elaborada poética, que é também um autêntico ser, e ser lírico. A imagem somática “teu corpo fendido em minha boca”, além de extremamente poética, encerra a união do ponto G, simbolizado pelo coração com o ponto G feminino, já que os dois vértices dos dois triângulos, conferidos pelo cosmo mágico do homem, unem-se no nível do sonho e no da realização física do erótico, sobretudo se compreendermos que “corpo fendido e boca” pode, na polissemia típica da arte poética, dimensionar para dois possíveis tipos de beijos, em que um já compreende a consumação do ato erótico.

A intensificação do erotismo acontece no uso do signo “felino”, símbolo da sexualidade, de forma a constituir metonímia de beleza e sensualidade da mulher. Bem como, a ligação com Tiphareth de forma intensa e, cabalisticamente, relacionando com a serpente, matéria e símbolo da sedução. No entanto, a criação mendonçiana, revela a própria figura de Lilith, designando o erótico, com singular conotação, pois a essa imagem feminina, anterior a Eva, motivada pelo ciúme desmedido, é a metamorfose em serpente, com a finalidade de seduzir a outra mulher de Adão. Em conformidade, por ser completamente metamórfica, transmuta-se em “Lua Negra”, representando imagens irrelatáveis, desejos ocultos e subliminares, principalmente relativas ao sexo, por isso “felina”, pela atração magnética da sensualidade e arrulhos do concúbito.

No poema, a poesia e o erotismo traduzem veemência, à medida que Lilith, além de ser felina e lua negra, também é escarlate, cor esta, que representa o desejo e, sobretudo, anseio pelo fogo, conferindo sentido ao amor, entendido como Imeros, que indica desejo ardente, atração fatal e irresistível. Assim, todos os signos literários empregados na segunda estrofe por GMT, ratificam a singular tipologia de amor, praticamente físico: “rubro, fendido, felino, lua negra e escarlate”. Totalmente

intencional, a lua negra, portanto, interpretada, configura exatamente o ponto G do feminino, no triângulo em que Lilith é o centro.

Com isso, a formação da imagem cromática, fundida na cor vermelha, por meio dos signos, *desejos rubros e lua negra de escarlata*, uma vez que vermelho simboliza os desejos sexuais, confirmados na estrofe, a cor negra que se lhe interpõem e que é inerente a Lilith, ao findar os ícones impressos às cores quentes e, ora, frias, traduzem, também, a ambiguidade dessa mulher primogênita, que é sedução e rebeldia, mistério e revelação.

Por fim, o ponto G, cujo baricentro localiza-se na coordenada Yesod, construído sobre a imagem da harmonia centrada na palavra “ritmo”. Não como algo indefinido, mas sim um ritmo de amor, que se reporta tanto para pulsações hipotalâmicas e cardíacas, quanto, sobretudo, “decorrência do vértice do terceiro triângulo da árvore sefirótica, para pulsações da veemência de Imeros, em sua consumação, como se operasse a cópula com o objeto de desejo: Lilith.”

A linear G, na esfera temporal, de repetição simbólica do G, materializa-se no signo “iluminando”, que, através da imagem urânica, que indica explosão e o conseqüente lançar-se do G á luz, como se fosse à cifração e decifração de uma nova representação escrita. Ainda mais, averiguando a passagem para o verso posterior, a luz precipitou sobre “as cenas renovadas nas paredes”, funde-se um zoom, que constrói um amor das origens à atualidade, por meio da re-atualização das formas primitivas.

De acordo com JF, observamos ainda que da parede, pelo fato dela inserir-se na isotopia lunar, e ainda mais, no que refere ao segredo, advêm, certa acepção diabólica, no sentido de atribuir à mulher e ao sexo, o fato de ser tratado como tabu, algo secreto, proibido, tornado-o mais prazeroso. JF alega que, sem dúvida, Lilith condensa esse mistério, a que intensamente deseja decifrar. Algo que é ratificado no último verso, em que o simbolismo de “quarto”, relacionado à introdução do secreto, no tributo ritual, já que nele situa a consumação do ponto G do erótico, enquanto lugar de curiosidade, bem como de revelação. Essa imagem remete para os mitos de origens, conforme assinala Bataille (1984) nesse excerto:

[...]Trinta mil anos... Embora desta vez já se não trate de restos humanos que as escavações propõem à ciência e à pré-história que interpretam e, necessariamente, dissecam...Trata-se de sinais berrantes..., sinais que atingem a nossa sensibilidade profunda..., sinais que acabam por ter a força

de provocar uma emoção e, sem dúvida, não mais param de nos perturbar. Estes sinais são as pinturas que os homens muito antigos deixaram nas paredes das cavernas onde celebraram, por certo, as suas cerimônias encantatórias. (BATAILLE, 1984, p. 9)

O ato do “quarto crescendo” aludiu-o a Lilith, compreendida como lua negra, pois, a partir da lua nova, subliminar, que passa para a crescente. Bem como, observa-se que GMT, em vez de “artimanhar” com a palavra crescente, preferiu algo imagético mais erótico, porquanto, o crescimento do quarto, implica o crescimento da curiosidade, do desejo e do órgão genital masculino, conforme lemos, mais uma vez, no autor de *Lágrimas de Eros*:

[...] Os corpos se abrem para a continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade. A obscenidade significa a desordem que perturba um estado dos corpos que estão conformes à posse de si, à posse da individualidade durável e afirmada. Há, ao contrário, desapossamento no jogo dos órgãos que se derramam no renovar da fusão, semelhante ao vaivém das ondas que se penetram e se perdem uma na outra. Esse desapossamento é tão completo que no estado de nudez, que o anuncia, e que é o seu emblema, a maior parte dos seres humanos se esconde, mais ainda se a ação erótica, que acaba de desapossá-los, acompanha a nudez. (BATAILLE, 1987, p.14).

Intencionalmente, o falo crescendo, como se fosse um ritmo musical, que se passa na memória, que é passado e presente, concretiza a linear G ou o G da linear, pois, neste verso, estabelece a coordenada erótica retratada em todo poema. Ainda mais, neste verso, todas as coordenadas são encontradas, porque confirmam o fiel momento em que se opera a oclusão do G, no sentido de que é ele “reservatório e matéria abstrata do imaginário que, através da linear,” permanece no ontem e no hoje.

E, JF (1983, p.43) defende que “construir um poema no jogo das palavras que jazem no recinto da linguagem é construir a própria vida. Assim a poesia, como coloca Gilberto Mendonça Teles, “é a construção/destruição da própria existência.” Ora, o poeta jogando com as palavras, trabalhando com armadilhas e aperfeiçoando a construção literária, cria e recria técnicas, que sublimam a arte e a eleva os signos a um plano metafísico e transcendental. Tal atmosfera revela um mundo que sobrevive no oculto, na ambiguidade, na semiose, nas entrelinhas. Mundo este, que na hermenêutica, encontra caminho argucioso para evidenciar o homem,

principalmente no que tange ao homem moderno, ser real, constituído de momentos existenciais, complexos, dualidades, paradoxos e indagações.

Ainda no que tange ao erótico, elemento que decorre da configuração das imagens e das palavras, tem de subliminar-se para revelar-se, senão tem-se por pornografia, e não por arte. Para JF, o signo pode esconder-se mais ainda, como afirma em sua obra: *O Poema Visual* (1996). O crítico declara que a obra de arte, ajustada sob um enfoque semiológico, pode manifestar-se, em decorrência da matéria sígnica ou simbólica e da conseqüente produção de significados, em obra-objeto e obra-tema.

A obra-objeto, ao instituir-se sob um símbolo sensível, não verbal, tem como significado o próprio objeto estético em sua relação como o objeto externo ao signo, independente de qualquer cooperação verbal. Na obra-tema, ao contrário, o significado está assentado em símbolos e signos predominantemente verbais, uma vez que a materialidade do objeto se opera na palavra, visto que sua função semiológica visa ao estético e à comunicação. Assim como, para Roman Jakobson (2007) qualquer composição poética significativa, seja um improviso, ou algo relacionado a um trabalho árduo, implica escolha do material verbal, subsidiada em um sentido determinado. A elaboração de um texto visual não constitui apenas um trocadilho aleatório cujas peças se encaixam conforme as leis do acaso. Segue ela uma ordenação pautada por fundamentos filosóficos que propiciam a instauração do belo, em terminologia mais contemporânea, a instalação da literariedade.

Conforme JF, o poema visual, antes de ser um jogo monopolizado de ordem geométrica, dispostos segundo os princípios da semiótica, é “um jogo aritmético-semiótico-semântico-visual” (Idem, 1996, p.119), em que o significado é disposto em uma espécie de espaço sagrado, devendo ser concebido singularmente pelos iniciados.

Para tal, refletimo-nos no poema: “Planície Central”, de GMT (2010), enquanto objeto de estudo de JF (2011):

PLANÍCIE CENTRAL

A Carlos Gomes de Carvalho

O Estado de Goiás	O Estado de Mato Grosso
Estado de Goiás	Estado de Mato Grosso
de Goiás	de Mato Grosso
Goiás	Mato Grosso
GO	MT
GØ	MT
G	MT
	G
	M T

A planície separa e também junta
os espaços do tempo na pergunta.

Ao longo do Araguaia o peixe-boto
não sabe distinguir nenhum nem outro.

Suas margens se espraiam, lado a lado,
para abraçar as siglas no cerrado.

(JF, 2011, p. 33)

A estrutura semiosférica do poema apresenta plurais interpretações, provindas da utilização de sinais, signos e símbolos, confinados no ponto G da linguagem e do discurso poético. Para o crítico, JF, este poema constitui um texto enigmático que aponta para inúmeras interpretações, que dependem exclusivamente do olhar subjetivo que lhe dirige. A confluência geográfica, trata de uma região que, se comparada com o corpo humano, encontra-se no ponto G. Obviamente com toda intenção mendonçiana, no Mato Grosso, é localizado no centro geodésico, da América do Sul.

Em consonância, dependendo das coordenadas adotadas, o centro geodésico do Brasil, situa-se em Goiás. Ora, nada mais simbólico que o ponto G da terra, nessa ocasião, corresponder ao ponto G, no sentido erótico. Nas palavras fernandesiana, para tornar visual, o poema pode ser visto como um pássaro. Ademais, esse elemento possui inúmeras simbologias, das quais lembra os órgãos genitais. Suas asas, contudo, são formadas pelos nomes dos estados de Goiás e Mato Grosso que, conceitualmente, são grafados por mediação de letras que conspiram para conformação do ponto geodésico e para o ponto G, além de,

também, visualizaram as pernas abertas, que materializam com perfeição uma fenda no interior do mapa do continente sul-americano.

Na semiosfera desse discurso poético, ressaltamos o vago espaço em branco, correspondente ao rio Araguaia, que faz divisa natural entre os estados de Goiás, Mato Grosso, Tocantins e Pará. Possui uma extensão de 2.114 km e é considerado um dos mais piscosos do mundo. Tratando de GO e MT, o rio Araguaia, além de separar esses dois estados, que são grafados com a letra G, principalmente GO, simboliza a grande vulva no interior da região, ou a grande provedora, a exuberante mãe. A simbologia de fecundidade, e das partes genitais externas da mulher, torna evidente, pois dois elementos representativos do princípio feminino e essenciais para o desenvolvimento da vida se instalam, não somente no nível oculto, intimamente ligado ao erótico, como, também, no que diz respeito à matéria, posto que visualizam as entranhas da terra fendida pelo rio e as margens, que propõe alusão ao púbis.

Destaca, ainda, na construtura do poema, autêntica fecundação entre o imaginário e a realidade, já que os dois estados são considerados fortes produtores de alimentos e que se compõem de terras que prosperam e armazenam vidas, inexistentes, sem a conjunção dos sexos, verificada em todos os níveis de fecundidade, desde a polinização, nas plantas e na cópula de animais, até na fecundação humana.

Planície Central está na parte do livro intitulada As árvores, conjugando, assim, a simbologia da vulva com a da grande árvore. Símbolo da vida, em perpétua evolução e em ascensão para o céu, ela evoca todo o simbolismo da verticalidade por seu movimento dinâmico para cima. Árvore põe igualmente em comunicação os três níveis do cosmo: o subterrâneo, através de suas raízes, sempre a explorar as profundezas onde se enterram; a superfície da terra, através de seu tronco e de seus galhos inferiores; as alturas, por meio de seus galhos superiores e de seu cimo, atraídos pela luz do céu. Para a semiótica, raízes (terra) e galhos (céu) são universalmente considerados como símbolos das relações que se estabelecem entre a Terra e o Céu. É feminina, nutridora e possui ainda uma imagem de quem abriga, assemelhando-se à Grande Mãe, enraizada no chão com seus galhos alcançando os céus, sendo evocativo da eternidade. Seu verde simboliza imortalidade, conferindo, assim, ao ponto G certa dimensão cósmica, inerente aos elementos responsáveis pela vida.

Na leitura de JF, a letra G configura ainda um cadinho, recipiente em barro, ou um pilão, que contém componentes que, de alguma forma, vão se transformar e corroborar para o início ou conservação da biosfera. A propósito, a construção poética configura um púbis, no qual se lê a grande vulva terrestre. Além disso, a formação visual do rio ocorre, exatamente, através da concretização de um triângulo com vértice para baixo, que é ratificado pela letra M, também com vértice para baixo, como a duplicar a feminilidade que existe na água e na terra. Contudo, as partes, que visualizam os GO e MT, com vértices para cima, símbolo do masculino, confluem para a junção dos princípios responsáveis pela vida. Apesar de Goiás não possuir a letra M, Gilberto faz a junção, ao final, de forma que GMT confere conjuntura erótica, sublime e transcendente, entre o poeta, o homem, a terra, a água, e concomitantemente, o espaço, em que o rio está inserido.

Ainda, é possível observar, que os símbolos concernentes a cada letra dos acrogramas dos estados findam para a criação e para manifestação da vida. Ora, a letra G enforma o pilão, no qual a vida transforma, porém conservando a mesma substância. A letra M, que possui como hieróglifo as ondas, conforme JF (2010) cita Annick de Souzenelle (1984, p.117), significa água, constitui a própria matéria da vida e do erótico, já que em união com a terra, consiste nas mais notáveis formas de reprodução e de preservação do sistema biosférico. A confluência das imagens gráficas é inolvidável, à medida que a letra T, em sua significação hieroglífica, é representada por um semicírculo, imagem do trajeto solar, que remete para os ciclos da vida e da morte, averiguados na natureza. Contudo, ratificando tais concepções, o crítico goiano, atesta o subjetivismo de sua percepção, citando Wladimirovitch Skariatine (1984, p.70), “ela coliga ao princípio do equilíbrio, lei fundamental da criação, operada por intermédio do erótico, entendido como poder de unificação e de conexão entre os corpos, em obediência ao princípio regente do masculino e do feminino.”

A propósito, o ponto G, o baricentro, é situado nas coordenadas do triângulo menor, formado pelo G e pelo MT, neste sentido, com o vértice para cima e para baixo, como se houvesse três estados masculinos associados ao princípio feminino. A marca erótica prossegue e autentica nos versos da parte, aparentemente verbal, que substantiva o cadinho que integra todos os elementos. A figura geológica possibilita dimensionar os movimentos executados pela grande vulva, em seu cio de terra e água, com finalidade de engravidar e propiciar o

nascimento e a conservação de todo ecossistema que existe em Goiás e Mato Grosso.

A linear G, apreendida enquanto sequência se declara no seguinte verso, “os espaços do tempo na pergunta” (Idem, 2010, p.116), de forma que são notáveis dois movimentos: de ida e volta que caracteriza uma linear G bilinear que, na significância do erótico, torna-se explícito, à medida que ele só existe caso houver seres que se amam. Aliás, a planície intenta dois movimentos; de separação e de união, bem como ocorre na dimensão do erótico, já que os amantes estão sempre em instâncias de união e de dimensão finita com relação ao da amante, ou Mato Grosso. Evidentemente que na semiosfera da criação poética e, até mesmo, no aspecto geográfico, porquanto o mesmo ser que separa, une: o amor ou o rio.

O verso posterior cingiu ainda mais esse movimento bilinear, que se processa entre os dois seres, uma vez que, “ao logo do Araguaia o peixe boto/não se sabe distinguir nenhum nem outro”, como se os dois fossem um, naquela ideia bíblica e, também, geográfica, de forma que a separação se passa por meio de uma linha imaginária, que é, também, união, porquanto as águas se encontram na linear e no ponto G, de Geb, deus da terra, e de Geia, deusa da terra. Além disso, o próprio peixe boto é duplo, pois é peixe e homem, em certas circunstâncias. Também, a imagem ictiófica é dual, pois o boto não diferencia “nenhum nem outro”, que pode ser ele mesmo e os estado de GO e MT, consequência de as águas limitarem sem limitarem, pelo fato de estarem na linha imaginária, bilinear, à medida que é duplamente G: o do ponto geográfico e o do órgão genital.

As imagens plurissignificativas e intencionadas sublimam o erótico à determinada dimensão estética na última estrofe, em que as bordas se estendem lado a lado, com a finalidade de cingir as siglas, como se a dimensão do pilão se dilatasse em momento de plena gravidez. Indica a perfeita conjunção do afastado e do unido, já que feminino e masculino estão sempre entrelaçados no ponto G da linear G no espaço e no tempo dos seres enamorados dos estados marcados pela feminilidade da própria terra.

As percepções fernandesiana atestam que a parte final do poema mendonciano parecia apenas verbal, todavia, ela conforma um quadrado, suporte de sustentação da parte superior, carregada de simbolismo. Esse quadrilátero apenas confirma toda recepção feita por JF, ao finalizar semioticamente a terra, que é

matéria e representação de universo criado e em criação, consoante a essência do discurso de Geb e de Geia, em poesia, patenteado.

A recepção feita por JF demonstra que a arte poética construída por GMT compreende todos os sentidos do fazer, na acepção grega de técnica referente à arte. No entanto, ela se estende por outras margens do conhecimento, como a arte de criar uma linear G, na qual, remete as lineares A e B; porém que se revela, em uma espécie de hierofania; uma consciência fundamentada da existência do sagrado, quando se manifesta através dos objetos habituais de nosso cosmos como algo completamente oposto ao mundo profano, à proporção que alude aos deuses Geb e Geia, para chegar ao G de Gilberto e sua arte de encantar o logos ou o verbo. Por isso, intenta uma navegação cultural no tempo, pois o homem, por meio do ser lírico, sempre volta à terra natal, que, em seu caso, implica a passagem pelo G, primitivo de Geb e Geia, pela Grécia, pela Geometria, para confluir no G, de Goiás, que se transmuta em G, de Gilberto, revelação e ocultação de sua própria linguagem e essência poética.

Para José Fernandes (1996) um bom poema visual é realmente uma caixa de surpresa, especialmente o poema contemporâneo que, além do concentrado simbolismo da mandala e da cabala, manifesta outros signos cristalizados na tradição cultural dos povos:

Se os componentes mandálicos e cabalísticos compõem uma estrutura poemática marcadamente ambígua, movidas por símbolos e mistérios acobertados pelas figuras e pelos números, também as letras, co-participes dos enigmas mais profundos da cabala, contribuem amplamente para conjugação dos signos e da semiologia na estruturação do poema. (FERNANDES, 1996, p.160)

Assim, é possível atestar que os conceitos atribuídos por JF são evidentes na dialogia verificada entre as teorias críticas por ele criadas, uma vez que elas inexitem nos tratados sistêmicos de teoria, e as obras mendonçiana. Isso se constata, por exemplo, nas fortes relações entre as letras e os símbolos na composição de um esmerado poema visual. Todavia, não cabe ao crítico averiguar a possibilidade de demais estruturas simbólicas se, por exemplo, outra nomeação fosse dada ao poema, pois os signos, conforme nos atesta Gilles Deleuze (2003):

[...] tem um sentido sempre equívoco, implícito e implicado. Eu seguira em minha vida uma marcha inversa à dos povos, que não se servem da escrita fonética senão depois de terem considerado os caracteres como uma sequência de símbolo. (DELEUZE, 2003, p. 86)

A substituição de qualquer outro morfema ou fonema do nome do poeta implicaria resultados desmedidos, como coloca na análise do poema “Planície central” ou de “Greenwich meridian time”, bem como o acréscimo de outros acrogramas, provavelmente ocasionaria mudanças simbólicas que permitiriam outras sugestivas descobertas.

Não se trata, portanto, de uma hermenêutica aleatória, mas de uma interpretação analítica do imaginário, respaldada por elementos reais e culturais, dispostos na conjunção integral do texto enquanto elemento poético, pois, como afirma Pierre Bourdieu, (2007, p.11), segundo a teoria estética, o desprendimento e o desinteresse constituiriam a única maneira de reconhecer a obra de arte pelo que ela é, ou seja, autônoma. Ao contrário, a "estética" popular ignora ou rejeita a recusa da adesão "fácil" e dos abandonos "vulgares" que se encontram – pelo menos, indiretamente – na origem do gosto pelas experimentações formais e em conformidade com os julgamentos populares sobre a obra de arte.

Ora, lembrando as palavras de JF “A magia poética é resultante do jogo perfeito entre as formas e conteúdo (1964, p.25)”, é possível perceber, que essa ideia é associada veemente com as construções elaboradas tanto por ele, quanto por GMT. Ambos, com esmera técnica e bom gosto, atribui vida novas às palavras, criando, assim, uma nova linguagem, hábil de dizer o indizível, de aproximar o homem de seu ser existir, de declarar a sociedade e representar o mundo.

Assim, manejando com os signos que, em seus textos, passam a exercitar verdadeiras armadilhas, os poetas e críticos goianos, na poesia e na crítica, submetem a linguagem a uma dimensão metafísica, capaz de elevar a arte poética e a arte crítica a uma atmosfera de transcendência.

III. DIÁLOGOS E INFLUXOS: SABERES E PRÁXIS UNIVERSAIS

O mundo existe e o poeta fala.

Roland Barthes

A arte da criação literária contemporânea é um ato de dialogar com as experiências colhidas em leituras de autores de excelência e destaque nacional e internacional de tempos passados. O nascimento e a troca de ideias surgem com a *práxis*, com os saberes e a interação entre autores e obras, que construiram carreira tendo a palavra enquanto objeto e ferramenta de arte.

Na Europa a poesia experimental ressurgiu após a Segunda Guerra Mundial. Foi a retomada de tendências esparsas e contínuas na poesia depois de 1850. Nerval, Rimbaud, Mallarmé, os futuristas, os dadaístas, os letristas e tantos outros apostaram experiências novas com a poesia, e com a linguagem poética. O anseio foi sempre o de esquivar à língua como singelo instrumento de comunicação. E, com o desenvolvimento da linguística (Saussure), da semiótica (Pierce) e da teoria da informação (Moles), descobrimos as novas possibilidades estruturais, dialógicas e intertextuais de fazer linguagem.

Aqui, em nosso país, a Literatura Brasileira, bem como se dá também com algumas literaturas hispano-americanas, somente impetrou a sua plena maturação expressiva a partir da segunda década do século XX, no momento em que as principais literaturas da Europa já haviam experimentado a ruptura de seus vários manifestos de vanguarda. Logo, as relações possíveis e necessárias das literaturas modernas da América do Sul com as literaturas europeias, muito particularmente com a francesa, conferem os mais importantes movimentos vanguardistas que iriam influenciar os escritores sul-americanos.

E, tratando do âmbito goiano, GMT e JF declaram pesquisadores, leitores e admiradores assíduos e constantes, da construção de grandes nomes literários existentes, nos quais, sob a ótica construtora, manipulam o signo linguístico com argúcia e habilidade.

3.1- O saber retórico

A retórica é uma das artes práticas mais nobres, porquanto o seu exercício é uma parte essencial da mais básica de todas as funções humanas, como atesta o Grupo μ em a *Retórica da Poesia* (1977):

É sabido que o objeto da retórica não é historicamente estável. Grosso modo, a retórica constitui na Antiguidade, um corpo de doutrina extremante amplo, em que ao mesmo tempo concorrem, segundo Roland Barthes (1970, p. 230), uma técnica, um ciência, o ensino, a moral e a prática social. Esse gigantesco sistema institucional converge essencialmente para um de seus componentes: a persuasão. (DUBOIS, 1977, p. 11)

Daí a especial atenção que Aristóteles lhe dedicou, corrigindo tendências sofísticas e codificando princípios metodológicos e técnicos que, com o evoluir da tradição, haveriam de consagrar num cânone retórico de grande fortuna e proveito. Para muitos, o saber retórico pouco mais é do que mera manipulação linguística, ornato estilístico e discurso que se serve de artifícios irracionais e psicológicos, mais propícios à verbalização de discursos vazios de conteúdo, do que à sustentada argumentação de princípios e valores que se nutrem de um raciocínio crítico válido e eficaz.

Contudo, a restauração da retórica ao seu remoto estatuto de teoria e prática da argumentação persuasiva, como a antiga e nova rainha das ciências humanas, tem vindo a corrigir essa noção equivocada, revalorizando a ciência e a arte, que tão logicamente opera na heurística dados que faz intervir no discurso. É apresentada enquanto psicológica e eficaz, que se cumpri no resultante efeito de convicção e mobilização para performance.

Logo, a retórica é um saber que se inspira em múltiplos saberes e se dispõe ao serviço de diversos outros conhecimentos. É um saber interdisciplinar no sentido pleno da palavra, na medida em que se afirmou como arte de pensar e arte de comunicar o pensamento. E como saber interdisciplinar e transdisciplinar, a retórica está presente no direito, na filosofia, na oratória, na dialética, na literatura, na hermenêutica, na ciência e na crítica literária, objeto de estudo desta dissertação.

Com isso, a partir do aproveitamento das teorias linguísticas e crítico-literárias, o jogo intertextual de GMT se culmina. O autor em sua obra *Estudos de Poesia brasileira* (1985, p. 35) investiga e apresenta os historiadores que acredita

serem os mais importantes da literatura brasileira por conseguir articular visão crítica, à relação cultural ligada às séries literárias. Na antropologia cita Silvio Romero, na político-social: José Veríssimo, na estética: Ronald de Carvalho, na economia: Nelson Werneck Sodré, na estético-social: Ant nio Cândido, e Alfredo Bosi; em grandes sínteses ideológicas.

Autores como: Edgar Allan Poe, Walt Whitman, Charles Baudelaire, Comte de Lautréamont, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, St phan Mallarmé, Fiódor Dostoievski, Percy Shelley, Mikhail Bakhtin, Tzvetan Todorov entre outros, serviram e servem como base para as manifesta es ideológicas e práticas, tanto de GMT quanto de JF, pois a poética anseia do auxílio das outras ciências para sua concep o e continuidade. Escritores internacionais, nacionais e regionais repercutiram as teorias linguísticas e literárias, e marcaram de forma nítida e profunda, a poética e retórica geral do século XX.

E nesse processo de influência e dialogia, GMT (1986) selecionou seis poetas: Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Drummond, Cassiano Ricardo e Murilo Mendes, por serem considerados extremamente representativos das experimenta es modernas, e teceu uma leitura sintagmática, raras vezes buscando a sistematiza o, cujo objetivo maior, era apresentar recursos retóricos de que valeram tais poetas brasileiros. Isto é, delineia procedimentos vanguardistas, que posteriormente embasaram seus dois tipos discursos poéticos: o que se d  por dentro da linguagem, e que é manifestado por fora, recorrendo às linguagens não-verbais e semióticas.

Em *O selo do Poeta* (2005), fazendo uso do saber retórico, JF dialoga com GMT sob a  tica da *práxis* universal, declarando que o autor de *Alvorada* (1955) utilizando de inolvidável formalismo, cultua a métrica e joga com a magia poética, culminado em cria o perfeita entre forma e conteúdo, bem como ocorrera com o próprio Olavo Bilac, que percebera que a forma não poderia constituir um fim em si mesma. GMT, ao contrário de alguns parnasianos, incorpora ao seu formalismo, certo denso lírico, característico ao tempo e ao espaço em que compusera seus poemas. Lirismo que irá, já ao início de sua carreira, permitir-lhe imprimir   sua arte aquela singeleza resultante do labor, descoberta por Bilac somente na madures.

Vejamos:

Longe do estéril turbilhão da rua,
 Beneditino escreve! No aconchego
 Do claustro, na paciência e no sossego,
 Trabalha e teima, e lima, e sofre, e sua!

Mas que na forma se disfarce o emprego
 Do esforço: e trama viva se construa
 De tal modo, que a imagem fique nua
 Rica mas sóbria, como um templo grego

Não se mostre na fábrica o suplicio
 Do mestre. E natural, o efeito agrade
 Sem lembrar os andaimes do edifício:

Porque a Beleza, gêmea da Verdade
 Arte pura, inimiga do artifício,
 É a força e a graça na simplicidade.

(Olavo Bilac, 1949, p.32)

Nas palavras fernandesiana (2005), a composição de GMT, bem como a bilaqueana, “segue fielmente os moldes clássicos, presentes, inclusive, na utilização, rara embora, de alguns motivos mitológicos greco-latinos.” (2005, p. 24). Vejamos em GMT:

Ela surgiu, qual Vênus, de alva espuma,
 Da espuma de meu sonho alcandorado,
 Do sorriso suavíssimo de alguma
 Onda inquieta de um mar esverdeado

(GMT, 1955, p. 2)

O uso da imagem de Vênus abrolhando das espumas, logo no início de *Alvorada*, torna fundamentalmente significativa, já que, como similares é que Alberto de Oliveira antecipara seu acesso nos padrões clássicos estéticos parnasianos:

Vênus, a ideal pagã que a velha Grécia um dia
 Viu esplendida erguer-se à branca flor da espuma.
 - Cisne do mar lônio,
 Desvelando da bruma,
 Visão, filha talvez da ardente fantasia
 De um cérebro de deus.
 Vênus, quando eu te vejo a resvalar tão pura
 Do largo oceano à flor,
 Das águas verdes-azuis na úmida frescura,
 Vem dos prístinos céus,
 Vem da Grécia, que é morta.
 Abre do azul a misteriosa porta
 E em ti revive, ó pérola do Amor!

(Alberto Oliveira, 1969, p.15)

Observamos, contudo, que os subsídios mitológicos, em Alberto de Oliveira, compõem um culto pagão, um ideal estético, enquanto em GMT é uma virtuose. Os demais, a simplicidade temática, aliada ao rigor da métrica, perfaz o caminho natural dos poetas. O bom poeta dos versos livres terá de, obrigatoriamente, atravessar pela austeridade da métrica, ritmo e rimas clássicas.

A rigidez métrica é particularmente notada, quando o artista da palavra faz uso do alexandrino francês, modelo singularmente empregado pelos parnasianos, “caracterizados pela junção de dois hexâmetros, dos quais os primeiro agudo, ou, no caso de ser grave, com sinalefa obrigatória na sétima sílaba” (Ramos, P.E.S. In: COUTINHO, A. 1969, p. 128), como podemos notar em todos os versos do soneto “O ideal”:

Ó rutila quimera, em vão, eu te perscruto.
Esquiva-te de mim, te escondes no impossível,
Nessa longínqua estrela, imensa e intangível,
Que ilumina o infinito arcano de Absoluto.

Ah! Se apagasse um dia esse teu brilho! O bruto,
Que na minh' a alma existe, em forma do Irascível,
Havia de irromper-se e, em bacanal horrível,
Torna-me na abulia um louco, irresoluto.

Centelha divinal, na Dúvida angustiosa,
O teu brilho se extingue, e, na região brumosa
Do subconsciente, espalha a sombra sorrateira.

Mas, quando o racional revérbero cintila,
A tua imagem volta a me guiar, tranquila
Como nos céus do Oriente a Estrela mensageira.

(GMT, 1955, p. 37)

É do mesmo modo notável a mobilidade que o poeta, tal como os parnasianos, estampam às censuras, extinguido, desta forma, a natural monotonia que tiveram os decassílabos sáficos durante o período romântico:

Quando os acordes quérulos, suaves
De **Rêverie** aos céus vão-se espalhando,
Qual um airoso e fugitivo bando
De aves sonoras, de serenas aves;

Quando a harmonia, num silêncio brando,
Parece, calma, se extinguir e os graves
E sonolentos sons tremem nas claves,
Como um gemido de alma soluçando,

Eu sinto assim, nos sons que o ar perfumam,
O gênio inquieto e mórbido se Schumann
Incompreendido nos saraus de outrora.

E em cada plangente, em cada harpejo,
As mãos de Clara, trêmulas, eu vejo a sua
Levando a sua alma pelo mundo afora.

(GMT, 1955, p. 36)

Bem, se na lírica mendonciana há traços formalmente parnasianos, tematicamente, todavia, comporta contrariamente a Bilac. Pois, uma vez que o poeta de “Via Láctea” evolui da objetividade para a subjetividade, normal resistência às adjacências românticas e simbolistas, o subjetivismo de *Alvorada* é patente e acessível. Subjetivismo resultante de uma fase existencial marcada pelo lirismo. Este, assinalado pela percepção e exteriorização das emoções, sentimentos, paixões, por meio da linguagem, sabiamente conceituada por Heidegger (1967), como morada do ser. O manifesto humano do ser do poeta, em um período de descoberta de si e do outro, sendo o outro integrante do eu, é lógica e previsivelmente lírica, é por fim, subjetiva.

Mais próximo dos românticos que dos parnasianos, não submete a imaginação e os sentimentos à realidade objetiva, deixando seu lirismo juvenil extravasar livremente. A atmosfera descontraída em que manam suas paixões aproxima-o, igualmente, da lírica bilaqueana, voltada para uma emoção superior, vista em “Via láctea”.

Bem como em *Estrela-d’alva* (1956), GMT, “como dissera Elísio de Assis Costa, procura fazer da Arte meio de expressão de sentimentos, mui pessoais, conservando-se longe de permitir-lhe função larga, na compreensão dos problemas sociais” (JF, 2005, p. 26). Ora, o conteúdo de sua arte poética não é, realmente, a maneira como o poeta se conscientiza da existência, contudo, através das emanações dos sentimentos e dos juízos sobre a dor e as paixões. A forma não entrevista unicamente pela disposição da métrica dos poemas, mas motivo de próprio ato poético:

Anseio pela perfeição suprema
Das ideias 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.

(GMT, 1956, p. 11)

Esta “profissão de fé”, como destaca JF (Idem), distante de erradicar-lhe a subjetividade e postá-lo como os parnasianos, na objetividade, leva-o a juntar-se ao simbolismo, onde é mais intensa. Ressaltando que, formalmente, é o simbolismo tão rigoroso quanto o parnasiano, todavia, difere-os, de modo especial, o aspecto etéreo notado nos elementos existenciais, como o amor e, especialmente, tal qual notamos em GMT, o destaque em beleza ideal e o conceito de que o mundo se constrói por meio da beleza:

Sobe ainda mais, minh’a alma! O gozo das alturas
 Balsamize o amargor das tuas desventuras.
 A beleza do céu e a quietude dos ares
 Sejam farol no teu oceano de pesares.

Entre constelações, em musicais momentos,
 Conceberás do nada os grandes pensamentos
 Para as tuas irmãs, como tu, desoladas.

(GMT, 1956, p.13)

Além disso, ainda é notável que seu credo estético e sua *práxis* poética, são fusões da “Profissão de Fé”, de Bilac, totalmente formalista, com saberes musicais e o misticismo expresso em *Antífona* pelo autor de *Broquéis*, Cruz e Souza.

A interação simbolismo-parnasianismo, nos dois primeiros livros de GMT, se deve ao culto à forma e, sobretudo, ao seu romantismo temático. Enquanto no fim do século XIX o simbolismo contestava substancialmente ao parnasianismo, inteiramente objetivo, a *práxis* poética mendonciana peregrinava no ritmo e no estilo, pois são versos resultantes da cópula da forma parnasiana e da interiorização simbolista.

Ainda, JF, cumpre adicionar que, à parte o formalismo parnasiano-simbolista e o conteúdo romântico-simbolista, é visto também, em *Alvorada* e *Estrela-d’alva*, influências explícitas de Castro Alves:

Olhai, por entre o azul da imensidade.
 E vede, no esplendor da eternidade,
 A suprema beleza do infinito.

(GMT, 1956, p. 28)

Logo, a musicalidade, advindas de efeitos tonais e rítmicos, além de correspondências sonoras e da intertextualidade consciente, que remetem fortemente o “Dante negro”, Cruz e Souza:

Ó almas sereníssimas e puras
 No silêncio dos ermos desterradas,
 Há nas vossas ideias abençoadas
 A tristeza de todas as criaturas.

(GMT, 1955, p. 28)

Das leituras de dois primeiros livros mendonciano, podemos averiguar que o poeta, permite transbordar em seus versos fortes saberes retóricos da estilística e da estética romântico-simbolista. Este período, carregado de influências de grandes poetas do século XIX e início do XX, como Guilherme de Almeida, Manuel Bandeira, Menotti Del Picchia e muitos outros, constituem o arcabouço teórico-prático imprescindível sobre o qual, GMT e posteriormente JF, caminham por dentro e por fora das modernas formas do fazer poético. Como é possível atestar nas palavras de Sergio Castro Pinto (JF, 2005):

Concomitantemente, *O poeta da linguagem* contém uma homenagem – em nível da intertextualidade - a todos os poetas que, direta ou indiretamente, formam responsáveis pela corporificação de um discurso que soube conviver com todas as influências sem delas fazer tabula rasa e, mais importante, sem abdicar de sua individualidade criadora. (FERNANDES, 2005, p. 345)

Assim como o fazer poético de GMT, ora dialogado e intertextualizando com diversos nomes da poesia, JF, além de dialogar com a práxis mendonciana, dialoga com universais saberes para atestar e apresentar suas teorias críticas sobre Gilberto Mendonça Teles. O autor, JF, ainda é lisonjeado por Carlos Drummond de Andrade ao dizer:

Senti-me honrado com a amável dedicatória do seu *O poeta da linguagem*. Grato pela gentileza. A leitura do livro foi pra mim muito sugestiva e iluminadora de atributos essenciais da poesia de Gilberto Mendonça Teles, que eu tanto admiro. Sua qualificação. (JF, 2005, p. 345)

Continuamente, JF, adotando as palavras de Carlos Augusto Corrêa (1978, p. 271-272) atesta:

Planície (1958) é o marco de uma nova fase a ser firmar: a da propulsão épica do homem, que se ordena na desordem, na sonoridade vinda do pulso e do intelecto. *Planície* divide-se entre a quase ultrapassada formação parnasiana e a nova caminhada. Refere-se, por exemplo, tão majestoso em abro a janela de meu próprio espanto, rompe logo a seguir, com as associações solenes da imagem, então dessacralizada, frouxa das convenções burguesas: e me vejo animal comendo pedras. (Idem, 2005, p. 345)

No livro, GMT, apesar de Walter Spalding considerá-lo universalista, engaja-se definitivamente no seu tempo, fazendo poesia tipicamente nacional, pois inserta em um discurso que expressa o novo de sua época em mais autêntica acepção. A poesia da obra é participante, não só pelo fato de estar inserida nas malhas do discurso, mas porque, conjeturam todas as intenções contemporâneas e modernas da poesia brasileira.

Sei que o silêncio cai verticalmente
 Dos galhos nus das árvores do parque
 E que não há mais pássaros no vento
 Nem vento algum no sonho azul dos pássaros.
 Eu sei eu que não há música. No entanto,
 Alguém que cantou e palpitou na dúvida
 De ser e de não ser, sendo este campo,
 Este cavalo a relinchar na chuva.
 Ah sentir-me tão só, quando bem junto
 Do peito um rio rola para o fundo
 Da própria solidão, como um segredo.

(GMT, 1978, p. 245)

Assim, em *Planície*, GMT introduz seu processo de libertação dos ideias formalistas, buscando técnicas novas deste “jogo insano” com as palavras, e prosseguindo, *Fábula de Fogo* (1961) suas inquietações voltam para o que se encontra por trás das palavras, no oculto, no silêncio que segue à melodia dos versos. Silêncio dos signos na paisagem das palavras, algo quase mudo, porém que diz tudo:

Resolvo o meu poema
 Sob silêncio neutro
 Das palavras perdidas
 Na paisagem dos signos.

(GMT, 1978, p. 215)

Deste modo, em *Fábula de Fogo*, sob essa ótica que o poeta faz falar no poema mesmo em silêncio neutro, Mário Jorge Bechepeche (1968, p.44) afirma: “o que lhe dá uma elasticidade poética raramente observada nos que usam da expressão mallarmeana, que quase não permite vãos de tal amplitude, mas que nenhum processo subjugaria”. Nesse âmbito, GMT com essa obra, marca definitiva inserção do poeta na linguagem de seu tempo.

O culto á palavra, a infusão à poesia moderna; poesia que revela e desvela consciência do poeta moderno na *práxis* contemporânea, bem como, ratifica a teoria de João Alexandre Barbosa em *As ilusões da modernidade* (1986, p. 36) segundo a qual, “a linguagem do poema permite leitura sucessiva da multiplicidade das linguagens no espaço e no tempo.”

2. 2- O saber simbólico

Em 1953, com o advento do simbólico, uma palavra de ordem, um retorno devidamente original a uma forma de pensamento, que com seus conceitos é a abordagem mais total da realidade humana (Lacan, 1953, p. 01), o ser que verbaliza um apelo é um ser que está no nível da linguagem, isto é, integrado a um sistema simbólico, e é esse que possibilita o seu desenvolvimento enquanto homem. O apelo humano [...] “se reproduz justamente num ser que já adquiriu o nível da linguagem” (Idem, 1986, p. 101). O homem, segundo Lacan, fala pelo fato de o símbolo o ter feito homem (Idem. p. 278), isto é, por ser constituído pela linguagem simbólica.

O símbolo pode ser compreendido como a palavra, “o que é exatamente a mesma coisa no nosso vocabulário – a função da palavra” (Idem, p. 107), que separa de um determinado objeto e ganha uma vida independente. Essa palavra, ou o símbolo, separado do objeto, separa o pensamento da imagem concreta, podendo, desta forma, a mesma palavra designar vários outros objetos e conceitos.

Destarte, a palavra não tem somente um significado, um único emprego, e Lacan (1998, p. 278) afirma que “atrás do que diz um discurso, há o que ele quer dizer, e, atrás do que quer dizer, há ainda um outro querer-dizer, e nada será nunca esgotado.” Assim, essa forma de linguagem – a linguagem simbólica – tira o homem do patamar do natural e o insere na cultura, inaugurando um modo diferente de relação com a realidade e essa diferença, basicamente está neste modo de interagir

com o meio que passa a ser através do símbolo – “que são significantes do pacto que constituem como significado” (Idem, p. 273), tal como Declara Claude Lévi-Strauss (1974, p. 19) “os sistemas simbólicos têm como característica a predominância do significante.” Quando o sujeito nasce, ele é inserido imediatamente num mundo simbólico, num mundo de cultura que é estabelecido pela ordem simbólica. A função do símbolo é ordenar o modo de funcionamento de uma cultura, e influenciar o comportamento do indivíduo organizando suas relações.

Aqui, faz necessário compreender que, se a função simbolizadora da fala é introduzir um efeito significante, esse efeito da fala nada tem em relação à linguagem-signo. O sistema simbólico, enquanto equivalente à linguagem que oferece a possibilidade do nível da palavra precipitar, deve englobar o sistema imaginário, para que se possa falar em desenvolvimento subjetivo de um ser. Ora, se a “verdade” se apresenta nas entrelinhas quando o sujeito fala – uma “verdade” que precisa ser assumida por aquele que a profere –, quando, a partir da cadeia significante, o sujeito é apresentado para outro significante, podemos pensar no sujeito como o que aparece quando a fala expressa esse significante. Desde então, já não deve mais buscar a questão do homem no seu submundo psíquico, mas como o próprio discurso significante.

No saber poético, os elementos simbólicos erigem o discurso artístico, de forma que os símbolos se cristalizam mediante séculos de tradição cultural e passaram, através do folclore, da literatura oral e própria literatura erudita, por gerações e gerações, configurando como parte integrante do imaginário de que o escritor se serve para elaborar sua arte.

Atestando essa ideologia, em Pássaro de Pedra, GMT (1978, p. 179) apresenta a palavra simbolicamente dissimulada, sua poesia fala no silêncio e na música: “E cada qual me abrasa com seu lume/Sopra nos meus ouvidos seu mistério,/Seu discurso de música e silêncio”.

A questão do acorde oculto, tratado por GMT (1985, p. 335) aventa para a expressão do mistério e temas obscuros e enigmáticos, pois os poetas recorrem a imagens tomadas a outras linguagens, preferencialmente musical. A música é por excelência a linguagem da insinuação, a configuração de arte capaz de tocar mais profundo o íntimo do homem, já que, nela, pelo caráter não-verbal de sua linguagem, os conceitos dissipam mais naturalmente em impressões difusas, mais próximas dos tão decantados estados da alma. O autor ainda declara que a lírica

moderna, vem se construindo sob o signo das dissonâncias e anormalidades, aliando na teoria e na prática determinados recursos do discurso musical, como na poética de Mário de Andrade, Rimbaud, Verlaine e Mallarmé.

E nesta busca pelo inusitado, JF (2005, p. 37) compara GMT com Ulisses, Enéias e Dante, onde Gilberto desce aos infernos do discurso, padece do sofrimento e do desconhecido, e revela àqueles que não possuem a proteção dos deuses, e, portanto, incapazes de percorrer os mistérios da linguagem e participar do convívio de Calíope, musa da poesia épica. De forma simbólica, o poeta insere nas misérias que compõem a condição humana e transpõe para linguagem os contorcimentos existências do trágico moderno:

Mas se eu nunca souber transfigurar
A cor e solidão de cada instante
Nem deformar o cotidiano enlevo
Do tempo que humaniza e continua;
E nunca penetra o impenetrável
Momento da poesia, que resiste
E triste se apresenta a meu silêncio.

(GMT, 1978, p. 180)

GMT dialogando com as palavras de Hugo Friedrich (1978, p. 17) admite “a ruptura entre a linguagem mágica da poesia e linguagem da comunicação.” A poesia é a transfiguração do ser e da linguagem, ser que se faz nas malhas do discurso poético, bem como afirma Martin Heidegger (1998, p.225), “o ser é na linguagem e pela linguagem.”

Sob este prisma, JF reconhece que a arte mendonçiana não caminha somente por fora e por dentro do contexto discursivo poético, todavia, percorre por dentro da cultura ocidental. Pois, no poema “Périplo” (1986), todo um intertexto cultural, revelador de um universo de sonhos do ser humano, algo que Camões já colocara em “Os Lusíadas” (II, 52; VI 92; VI 16, 22, 35; IX 10; X, 14, 35, 64; X, 124), é adaptado, agora, em outro tempo e espaço histórico, para outra poética e outra estética, logo para outro contexto artístico:

Para alcançar o mar que não tem fim
E existe muito além de qualquer sonho,
Cheguei ao continente do marfim
E não desta esperança hoje transponho,
Não me fascina o olhar calcute

Nem as terras do Ofir.
(GMT, 1978, p. 242)

O crítico ainda ratifica que, caminhando assim, GMT, demonstra senhor de si, do discurso e da poética. JF defende a ideia de que o poeta em sua incansável trajetória pelo mundo dos homens, do discurso poético e do poema, assemelha-se a Cristo. A evolução vivida pelo Cristo-poeta. O poeta, como Cristo, passa por inúmeras tentações, até descobrir que os segredos do discurso poético, como os da própria humanidade, encontram-se na linguagem e no nada do homem:

Eu por mim não direi que os homens buscam
O outrora imperturbável sono das estrelas.

O verbo se fez carne e sobre o mundo
Voa serenamente a gaivota
Sem ramo de oliveira, deslembada
De terras e dilúvios (...)

E fui treva, e fui luz. E a treva
Tornou-se luz; e a luz, amor; e o amor; a vida...

(GMT, 1978, 204)

Assim como na passagem bíblica, o verbo se fez carne, para viver no mundo dos homens, na poesia, o poeta co-participa diretamente da criação; profere o nome e infunde vida. Ora, a poesia, portanto, é a palavra de Deus agindo e sendo no mundo. JF ainda acredita que o poeta interioriza as leituras modernas do passado, e permite transparecer na elaboração de seus poemas, chega a um momento em que os textos dos outros poetas fazem parte de sua retórica, de sua técnica individual, manifesta no jogo consciente das palavras. E, nas palavras Fernandesiana (2005, p. 102) “o cruzamento de textos é, agora, resultante de um propósito estilístico e não influência inconsciente. A interligação de elementos atualizados obriga o crítico e próprio leitor a uma nova compreensão do fenômeno poético”. Ainda ratifica GMT (1979, p. 261): “A obra agora terá que ser também compreendida como um jogo, como uma série de relações formais que se processam interna e externamente na linguagem”.

Sob este prisma, os autores goianos pós-modernos, carregados de influências modernas, apropriam e empregam saberes retóricos em suas construções, como é perceptível em *O interior da Letra*, (2007, p. 11). JF tece um

diálogo crítico com José J. Veiga, proveniente do insólito e estranhamento de sua obra, que envolve acontecimentos incomuns aplicados sob ótica simbólica em: *Uma estranha máquina extraviada* (1968), *Sombras de reis barbudos* (1972), *A hora dos ruminantes* (1966), *Aquele mundo de vasabarro* (1982) e *O relógio Belizário* (1995). O autor trata do simbólico, sobrenatural, da literatura fantástica. O absurdo que reina e transita nos signos situados no interior da linguagem. Em consonância, dialoga sugestivamente com *Caminho das tropas* (1917), de Hugo de Carvalho Ramos, *O coronel e o Lobisomem* (1964), de José Candido de Carvalho, e *O triste fim de Policarpo Quaresma* (1915), de Lima Barreto. JF (2007, p.74) manifesta que “é necessário ter em mente que não existe poesia sem imagem.” Escrever em versos não é a condição única para que haja poesia, porém escrever em imagens, de forma que os signos vão adquirindo significados existentes somente no poema, esta sim é a condição imprescindível para que se possa dizer que existe o poético.

No mesmo segmento, no poema “O funcionário”, de GMT, traduz a essência do conto “O ex- mágico da Taberna Minhota”, de Murilo Rubião, que diz (1974, p.56) ser funcionário público é suicidar-se aos poucos. Ou seja, nos versos mendoncianos, o signo expressa a “heterorríma” e a ausência de rimas, configurando uma sinfonia dissonante, aludindo à desordem ambiental e existencial, provindas do tédio e da supressão do tempo. A extinção do tempo é a anulação do ritmo e, simbolicamente, da própria vida:

Entre papéis
Na rotina do ofício
(e telegrama), assisto
À fossilização
De meus dedos na mesa.

(Morreu o tempo aqui
Aqui se justificam
As mais absurdas lendas
De eternidade e tédio:
As horas se despiram
Do suave segredo
Do seu encantamento
E já não há mais pontos
Para a conversa lírica
Dos atores, no palco
Da vida funcionária.)

(GMT, 1978, p. 51)

Ora, o autor sob influências de parâmetros parnasiano-simbolista extrai os significados das camadas submersas da linguagem, e faz busca no poético absoluto, que está no simbólico e no imaginável; no inacreditável, isto é, na raiz da fala. Ainda, no poema “Eternidade”, GMT sob extensão de Castro Alves, artimanha com dicção simbolista, com as imagens e, sobretudo, com o ritmo, aproximando-se da composição de *O navio negreiro*, inclusive as palavras: olhai e intensidade, que soam ao final da quinta parte, fazem parte de sua seleção.

Em GMT:

Olhai, por entre o azul da imensidade!
E vede, no esplendor da eternidade
A suprema beleza do infinito.
(1955, p. 28)

Em Castro Alves:

Astros! noites! tempestades!
Rolai das imensidades!
Varrei o mares, tufão...
(1976, p. 283)

Ainda, o influxo e o diálogo com Cruz e Souza são nítidos. Ao observar a correspondência com a musicalidade, o jogo simbólico, ideológico e sonoro:

Em GMT:

Ó almas sereníssimas e puras
No silêncio dos ermos desterrados
Há nas vossas ideias abençoadas
A tristeza de todas as criaturas.
(1955, p. 28)

Em Cruz e Souza:

Ó alma doce e triste e palpitante!
Do teu sonho secreto e fascinante!
(1961, p. 24)

E por seguinte, JF:

Ó paz, divina paz, música ouvida absconsos
 Silêncios, longe dos olhos dos deuses e dos homens,
 Que confundes amor e ódio, temperas a guerra com as chama
 Da mentira sufocas a verdade do interior das frias pedras...
 Ó paz, que consumes os sonhos de cristos e maomé,
 Que desejas silenciar o tiritir, o zinir e o sibilar de balas...
 (2007, p.108)

Assim, a influência intertextual simbolista não é somente resultado da proximidade com as formas parnasianas, entretanto, a assimilação de uma maneira de compor o verso e sentir o mundo. A temática mística, fatores cósmicos, musicalidade, elementos grandiosos, abstratos e pessimismo, formalizada pela sonoridade, conduzem o onírico para os siderais espaços e para a transparência oculta do ato simbólico.

Destarte, em *Ponto X* (2007), JF lança mão do subcódigo linguístico da geometria e na vida, já que tudo começa a partir de um ponto, desde a intitulação da obra. Até mesmo o nascimento de um círculo a partir de um ponto. O jogo simbólico e intertextual de José Fernandes ratifica o uso do sistema artístico pós-moderno do poeta, pois o mesmo resgata no momento presente do fazer poético, a memória de suas múltiplas leituras de obras, em verso e em prosa, de autores renomados, bem como: Gilberto Mendonça Teles, Carlos Drummond de Andrade, Álvares de Azevedo, Machado de Assis, Guimarães Rosa, Gonçalves Dias, Osman Lins, Vergílio Ferreira, Herberto Helder, Umberto Eco, Marcel Proust, William Shakespeare, entre outros. Técnica laudável, pois conforme preconiza Linda Hutcheon (1989, p. 127) “é a perda da memória, e não o oculto da memória, que nos tornará prisioneiro do passado.”

A arte fernandesiana perscruta uma infinidade de discursos para construções de novos, o que postula Kristeva (1974, p. 174) segundo o qual o significado poético [...] “é o ponto de cruzamento de vários códigos (pelo menos dois), que se encontra em relação de negação um com os outros.” Sua poesia enquanto arte moderna apresenta a linguagem cifrada, declara o mínimo de palavras para um máximo de sugestões semânticas, infiltradas nas entrelinhas e no saber simbólico das imagens.

O poeta a (r) ma a retórica do silêncio nos interstícios da linguagem, bem com mesmo afirma: “Apenas brigo com as palavras/ para que elas afaguem ou

afoagem/as minhas dores”. (JF, 2002, p. 25). Esta constatação adquire respaldo nas palavras de Carlos Drummond (1990):

[...] convivo com ela [poesia] por uma necessidade de expressão, até mesmo para fins terapêuticos, digamos; conflitos psicológicos, problemas, inquietações, dúvidas que eu tenho [...] observei que, à medida que ia escrevendo, eu me sentia, não digo com os problemas resolvidos, mas aliviado. (DRUMMOND, 1990, p. 23)

A argumentação quanto arte de compor do poeta goiano, ainda postula que singular é o momento em que as palavras saem do nada da existência, despontam do subterrâneo dos incógnitos infernos. JF (2002, p. 51): “Felicidade não dá poema”, defende o artista da palavra. O autor na composição “Alegria” (Idem): “o caos deve transluzir em toda poesia”. Contudo, o caos é exclusivamente a apresentação do nada, dialogando com o peritexto de Heidegger (1969, p.32): “Se procuramos muitas vezes, na estranheza da angústia, romper o silêncio das palavras sem nexos é apenas o testemunho da presença do nada”. Assim, o modo fernandesiano de compor se baseia na afirmação e na negação simultânea, logo a significação poética, conforme Kristeva (1974) alerta:

Teria [...] um caráter ondulatório, inobservável, já que não é fixável em um número finito de unidades concretas [as palavras e seus semas], mas consistiria na operação móvel e ininterrupta dentre aqueles diferentes semas e os diferentes textos que formam o conjunto sêmico paradigmático. (KRISTEVA, 1974, p. 177)

Kristeva (Idem, p. 174) assinala pelo “nome paragramatismo [...]” a absorção de uma multiplicidade de textos (de sentido) mensagem poética que, sob outro ângulo, se apresentaria como focalizada por um sentido. A indicação dos textos em versos de *Cicatrizes para afagos* (2002): “Balanços”, “O santuário”, “Rascunho” e “Rios da vida”, terão por finalidade a abordagem da tese de Kristeva (ib., p. 176) segundo a qual o texto poético é produzido no movimento complexo de uma afirmação e de uma negação simultânea de um outro texto. Tomemos um dos poemas para reflexão:

Balanços

O fazendeiro do ar não cria
 mais boitempo,
 nem novos poemas,
 nem passeia pela ilha,
 nem discursa na primavera.
 Colocou a viola no bolso
 e partiu para o brejo das almas;
 foi passar a vida a limpo.

Com poder ultrajovem
 falou às amendoeiras,
 ensinou contos de aprendizes em versiprosa
 deu lições de coisas
 ao menino antigo.
 Aprendeu a amar o corpo, amando.
 Andou pelos caminhos de João Brandão,
 deu notícias de faz de crônica.

Viu alguma poesia no sentimento do mundo
 e na rosa do povo
 Mostrou o claro enigma
 das impurezas do branco
 e sentou-se na cadeira de balanço da eternidade.

A poesia está de luto.
 E agora, José!???

(JF, 2002, p. 62)

Para maior ilustração simbólica da técnica de intertextualidade dirigida, segue, a cada estrofe, estudo feito por Rosângela Aparecida apresentado em *Ponto X* (JF, 2007, pp. 11-35), a identificação das obras drummondianas. No que pertence à primeira estrofe: “Fazendeiro do ar e poesia até agora, 1953/ *Boitempo*, 1968; Poemas, 1959/ Passeios na ilha, 1952, ensaios e crônicas/ Discurso da primavera e outras sombras, 1978/ Viola de bolso, 1952/ Brejo das almas, 1934/ A vida passada a limpo, 1959”. Em relação à segunda estrofe: “O poder ultrajovem e mais 79 textos em prosa e verso, 1972/ Fala, amendoeira, 1957/ Contos de aprendiz, 1951/ Versiprosa, 1967/ Lição de coisas, 1962/ Menino antigo (*Boitempo II*), 1973/ Amar se aprende amando, 1985; Corpo, 1984/ De notícias e não notícias faz-se a crônica, 1974”. No que se refere à terceira estrofe: “Alguma poesia, 1930/ Sentimento do mundo, 1940/ A rosa do povo, 1945/ Claro enigma, 1951/ As impurezas do branco, 1973/ Cadeira de balanço, 1970”, crônicas e poemas.

A quarta estrofe, constituída apenas por um dístico interrogativo, cita um verso famoso do poema Drummondiano intitulado “José: E agora, José?” em que o poeta chega a outro eu, *José*, que indaga sobre o significado da própria existência e do mundo. Entretanto, este *José* é o próprio poeta, José Fernandes. O ser lírico

trabalha, no poema, como o desdobramento da personalidade poética do autor, atrás de quem o poeta eclipsa e desvenda.

Essas considerações permitem proporcionar que JF, permeando no recurso da intertextualização, pergunta, simultaneamente, a Drummond e a si mesmo, já que também se chama José, o que será da poesia. Trata da identificação do *eu* (José Fernandes, nascido em Alto Rio Doce, MG, 1946) com o *outro* (Drummond, nascido em Itabira, MG, 1902), por meio de manifestação simbiótica do amor pela arte poética por meio dos símbolos.

Logo, Gerard Genette (1982, pp.7-46), em sua obra intitulada *Palimpsestes*, conceitua transtextualidade como toda relação, explícita ou implícita, de um apontado texto com distintos textos. Segundo afirma, a compleição de um texto em outro, com ou sem referência, como é o caso da citação, da alusão, etc., constitui um tipo de relação transtextual nomeada intertextualidade.

O referido teórico incide seu foco de atenção sobre outro tipo de analogia transtextual: a hipertextualidade, conformada por toda relação que une um texto B (hipertexto) a um texto anterior A (hipotexto) sobre o qual o texto B se enxerta sem contrair a forma de comentário. Hipertexto, portanto, é todo texto proveniente de um anterior por alteração direta ou indireta, consoante ao enredamento do processo. A hipertextualidade é um aspecto universal da literatura, posto que toda obra literária evoca, em maior ou menor grau, outra obra. Técnica abertamente notável nas construturas poéticas de GMT e JF o longo de suas produções.

Assim é constituído o caminho simbólico-significativo e representativo, da e na linguagem, percorridos pelos críticos-poetas, por meio do jogo intertextual, entre significado e significantes, ecoando nas entrelinhas do discurso. O fazer e o dizer poético, bem como sua arte de acepção literária-linguística. No qual culmina em aspectos ocultos e alegóricos, provocando indagações e perquisições no universo da crítica textual.

3.3- Manifestações alegóricas

Segundo a retórica, chamamos *alegoria* o tropo em que se enuncia A para referirmos, na verdade, a B. Etimologicamente, o termo quer *dizer outro discurso*. Pode ser entendida, no campo das figurações, como metáfora ampliada

e, segundo os românticos, difere do símbolo, por ser este mais instantâneo e desenvolver situações em que no particular se observa o universal, sem necessidade de transição; ao passo que a alegoria se dá por um distanciamento entre significante e significado, operando nela a escolha de um “particular para o universal”, declara Umberto Eco (1989, p. 76.)

Em consonância temática, e admitindo a contestação romântica, Walter Benjamin em *Origem do drama barroco alemão* (1984), propõe um retorno da alegoria enquanto categoria analítica da obra de arte e da própria história. Benjamin ressalva ao símbolo a condição de reprodução mística, e para a mimese poética, como de resto para todo o cultivo artístico. Todo componente literário torna-se significante de novos significados pela alusividade invariável ao "outro", denunciando a precariedade do aspecto literal da obra.

Assim sendo, pela dimensão alegórica, o signo é apontado em sua dimensão temporal, pois sendo a alegoria uma ideia sólida, socialmente localizada na história, o desvelamento do signo se dá em seu devir. Como ruína, a alegoria busca a restauração da continuidade nos momentos heterogêneos da história, entendida em sua agonia e deterioração, tal como sugere Benjamin.

Conforme a conjectura benjaminiana, o alegorista é melancólico, uma vez que recolhe fragmentos despedaçados da realidade, sem com isso compor uma plenitude de existência. O símbolo lança uma falsa aparência de plenitude. Na alegoria persiste uma aparência de distância; com o instrumento alegórico, o artista dispõe do modo de expressão de um mundo em que as coisas se apartaram dos significados, consentindo, assim, o afloramento do que foi escamoteado pelo discurso oficial. Enquanto metáfora continuada, o texto manifestante institui um todo coerente, que se divulga como tal pelos condicionantes ideológicos e culturais, embora, o que realmente importa é o seu duplo.

O autor sugere um conceito de alegoria que retoma, em parte, a classificação da retórica e da hermenêutica, quanto à *alegoria factual*. Segundo a apreensão da hermenêutica cristã, e de toda a cultura da Idade Média, os *factos* são signos por serem dispostos por Deus. Na expectativa de uma hermenêutica materialista histórica, em Benjamin, os *factos* são signos por uma disposição da luta de classes, a superestrutura está presente no fragmento alegórico, como especula Flávio Kothe em sua obra *A Alegoria* (1986).

Assim, compreendemos a alegoria como prodígio literário em que se processa uma expansão de metáforas, temos, ao nível do texto, um sequência sintática e semântica, por uma sobredeterminação do signo poético. Logo, a crítica literária enquanto interpretante, busca um denominador comum, metáfora primária, com a qual podem decodificar as outras. A leitura do discurso literário, desse modo, é feita no sentido de suplantar a consideração do texto como asseveração de si mesmo, e ainda aventar além da tendência de tomá-lo como mero legitimador do processo histórico de que é resultante. O que conforme Kothe (Idem, p. 67), “a leitura alegórica é um diálogo superador do imanentismo e da documentação histórica”. Pois a alegoria é, na verdade, um apontador de possibilidades não consolidadas na história.

Demanda, portanto, do interpretante, uma atitude antipositivista, pois dilata associações inusitadas, desvendar em sua novidade uma oculta analogia entre os fatos concretos, que, não raro, desafia o saber científico em sua composição, já que o "desvio" que presta, interrompe as normas do sistema vigente, propondo um mediador, dialético, que alude uma conciliação dos opostos, destarte declara Edward Lopes em *Metáfora* (1986). Em conformidade promulga JF em *O poema Visual* (1996):

A arte literária sempre esteve coligada com o mistério, com o enigma, revestida das mais variadas formas de acobertar verdades. Enquanto revelador da verdade, o discurso literário reflete as relações do homem com o mundo e com as divindades, estabelecendo um vínculo que se estreita e se distende, segundo a ótica do tempo. (FERNANDES, 1996, pp. 26-27)

Na obra, o autor escolhe o poema “O enigma de Sator”, para mostrar as possíveis relações da literatura e do homem com a religião e com o sobrenatural. Além disso, estabelece em toda obra um conexão íntima entre a arte literária e o sagrado, à medida que materializam em símbolos e em signos as relações com o mundo, do homem e dos objetos com Deus. JF ainda alega que na Arte, durante a Idade Média e mesmo no final da Antiga, os textos visuais, carregados de simbolismos cabalísticos e mandálicos, transformaram-se em objetos dotados de faculdades capazes de atrair forças superiores benéficas ou maléficas, consoantes a destinação a que se determinavam. “A arte colocava-se a serviço da magia”. (Idem, p. 40).

Fica assim evidente, que o aspecto mágico e alegórico não elimina o engenho que norteou a estruturação do discurso e, e conseqüentemente, permitiu o aprimoramento dos princípios estéticos inerentes à feitura do poema. De forma intertextual e se tratando da arte dialógica universal dos autores goianos, JF ainda objeta que não é sem razão que Jayme Paviani declara:

Gilberto não busca a inovação formal, mas apenas seu aperfeiçoamento. Trabalha por dentro os padrões culturais conhecidos, e não por fora, derrubando-o, enfrentando-o. No lugar dos modismos de gosto, cultua as formas capazes de determinar uma nova relação entre a arte e o homem, a arte e a sociedade. Não se entrega radicalmente a uma nova maneira de ver e pensar o mundo. Antes de mais nada, no contexto existencial-tecnológico em que se encontra, poetiza a própria forma poética e a linguagem em geral. (FERNANDES, 2005, p. 83)

Sob esta ótica, as imagens não devem estar no visual, mas sim nas próprias palavras em que constroem o fio da linguagem, quer sejam nos labirintos ou lineares, conotativos, denotativos ou dissolutos. Diluir não é usurpar a linguagem pela imagem visual; é recriar as palavras e o poético no interior da própria linguagem.

A manifestação alegórica em que instaura o dúbio está no descompasso do escrito e da leitura, no intervalo dos sentidos. Ora, o processo de construtura poética é um tecido em que os “signos-significados” se atraem e se repelem em transparências e ambiguidades, que transformam o fazer poético em verdadeiro artesanato. JF traduz que “ofício de poetar-artesar-musicar assemelha-se à construção-tecelagem de uma rede-poema”: Vejamos o poema:

O texto tem sua face
De avesso na superfície:
É dia e noite, sintaxe
Do que se pensa, ou se disse.

Tudo no texto é disfarce,
Ritual de voz e artifício,
Como se tudo falasse
Por si mesmo, na planície.

Seja por dentro ou por fora,
Seja de lado ou durante,
O texto é sempre demora:

O descompasso do escrito
E da leitura tentando

O intervalo dos sentidos.

(GMT, 1978, p. 16)

A determinação em construir uma poética, em um momento de caos, desvenda uma consciência plena dos segredos e mistérios alegóricos da poesia. Mistérios que vão desde o aspecto formal até os elementos denunciadores da individualidade. Os princípios poéticos mencionados denunciam consonância com o pensamento dos grandes críticos da época, ou seja, o aspecto individual da arte aproxima-se da concepção de grandes mestres do passado. JF (idem, p. 41) concorda que tanto para Gilberto como para Novalis (citado por Friedrich, H. 1978, p.21), “a poesia quanto mais pessoal, mais local, mais temporal é uma poesia tanto mais ela está próxima do centro da poesia”. Neste âmbito, o temporal, tanto para Novalis quanto para GMT, indica o ilimitado, já que para a arte da manifestação poética, dentro da linguagem, não deve existir fronteiras.

Para aprontar estas reflexões, é possível servir das palavras de Alphonsus Guimaraens Filho que bem resumem o labor poético de GMT:

Não há nele, como renovador, o desejo de dismantelar a linguagem ou multiparti-la a qualquer preço. Não é mero devaneio lúdico o que resulta desse aprofundar-se nos domínios fascinantes (e arrebatadores) da expressão. (FERNANDES, 2005, p. 85):

Assim, na arte alegórica o poeta necessita colocar-se no meio das coisas, a fim de que tenha sempre presente a consciência do momento histórico e conseqüentemente da própria existência. As coisas tornam o ser do homem introspectivo, voltado para a essência do humano e da linguagem, perceptível no silêncio e na obscuridade dos símbolos. O que pode ser observado no metapoema de JF (2002):

Anedota literária

Não sou um crítico de escol.
Sendo cerveja de palavras,
qualquer marca me agrada.
Só exijo que realmente possua
aquele gosto incomparável da arte.

Exijo apenas que a linguagem
amarga, doce, quente ou gelada
seja cevada alegoria.

Assim o copo do escol
 pode matar a sede dos signos
 e estalar os lábios das imagens,
 com aquele gostinho acridoce
 mas inconfundível da arte.

(JF, 2002, p. 46)

Neste poema JF aplica os exercícios simultaneamente: poesia e crítica; já que, todo poeta genuíno é necessariamente crítico de primeira ordem. O poeta-crítico elucida esta metodologia, enfatizando, nos versos primeiro, sexto e oitavo a condição essencial para que haja em um poema o gozar prodigioso da arte de fazer arte por meio da estética do abstruso.

A dupla provocação de tecer e de entrever a alegoria, de ocultar e de revelar os fatos plurais, é que vai nortear toda a arte do poeta e do crítico literário José Fernandes, conjectura a sua essência paradoxal, de conciliador de opostos, como ele mesmo assegura no poema: “Planos oblíquos” - “Sou nas intersecções das palavras;/ nas gotas da chuva oblíqua”. (JF, 2002, p. 52). Ora, o signo poético, de acordo com Barthes (1971, p. 60), “brilha com uma liberdade infinita e prepara-se para resplandecer no rumo de mil relações incertas e possíveis”, pretexto pelo qual a poesia decreta o olho armado do leitor.

A autodefinição poética de JF (2002, p. 42) engendradora no poema *Namoro*, em que o ser lírico exprime alegoricamente seu Amor à poesia: “As palavras [...] Estão deitadas no leito do vir-a-ser/ À espera dos genes dominantes da verdade [...] O sêmen da verdade fecunda as palavras/ verdes, e novos seres nascem e renascem / nas camadas férteis da armada língua, incorpora um diálogo com os versos do poema: “Procura da poesia”, de Carlos Drummond de Andrade (1988, p. 95): Penetra surdamente no reino das palavras./ Lá estão os poemas que esperam ser escritos./ Estão paralisados, mas não há desespero,/ há calma e frescura na superfície intacta./ Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário”.

Assim, consideramos que estes poemas se elucidam a luz da teoria de Carl Gustav Jung (1982, p. 85) de que “a ação de concepção poética respalda-se na admissão da aceitação de si próprio na sede de viver, possibilitando-se criar-se a si mesmo”. Neste caso, as escritas poéticas em questão aludem alegoricamente à concepção nietzschiana da arte, que considera “o ato de criação ou de fecundação [...], inclusão de sua própria imagem em uma matéria estranha”

(GRANIER, 1991, p. 87), ou seja, o consentimento de si mesmo e da peripécia da interpretação juntamente com a abdicação ao dogmatismo idealista do saber integral.

A dialogia intertextual ainda se manifesta no artigo *O Claro-Escuro da transparência literária*, de GMT:

José Fernandes, como crítico perspicaz, soube ver na transparência um feixe de vários raios de luz atravessando o poema e deixando na travessia o sentido do claro-escuro do discurso literário. Na “Nota” para a segunda edição de seu livro *O poeta da linguagem* (1983), dedicado ao estudo da poesia de Gilberto Mendonça Teles, agora reeditado em *O selo do poeta* (2005), o crítico escreve que: Tratando-se de arte literária, mormente da poesia de GMT, eu não poderia ter criado melhor símbolo para a sua obra, uma vez que a ação de selar implica fechar, lacrar, reservar, o que transforma o selo, segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, em símbolo do segredo. O que define um bom poema se não a capacidade de revelar escondendo e esconder revelando? [...] O enigma é a marca, o estigma da produção poética de Gilberto Mendonça Teles, não só nos poemas visuais, mas em todos os poemas, desde que lidos em profundidade. (GMT, 2010)

O crítico-poeta GMT, aventando de forma intertextual com JF, ainda nesta pesquisa, cita diversos outros autores para tratar da temática alegórica no termo Transparência, que põe de imediato o leitor em face de uma cadeia de relações com a linguística, a mitologia, a religião, a filosofia, a retórica, bem como com a literatura. São eles: Gerard Genett, Martin Heidegger, Nietzsche Granier, Linda Hutcheon, Octavio Paz, Tzvetan Todorov e Guimaraens Rosa. De forma que esses articulistas da língua, na arte da composição, tratam a “transparência” enquanto verbo para designar o fenômeno pelo qual os raios luminosos [visíveis] são percebidos “através” de algumas substâncias, ou seja, é a designação para o que comporta a passagem da luz, daquilo que se deixa usurpar pela luminosidade, que permite a visibilidade de objetos e de imagens (de figuras, tropos, isto é, a linguagem literária), culminado em alegoria poética literária.

Concomitantemente com os aspectos alegóricos, vale ainda citar a questão da alusão, de forma que sua principal função, tal qual atesta Eustace Tillyard :

[...] é adensar a significação de certas passagens e a sua obliquidade consiste em proporcionar ao texto um conteúdo maior do que o expresso nas palavras, uma vez que tais palavras trarão à memória outro contexto que, conhecido pelo leitor, virá emprestar-lhes um sentido adicional. (TILLYARD, 1948, p. 56).

Assim, a teoria literária mencionada constitui um discurso equivalente em relação ao discurso alegórico do poeta-crítico José Fernandes (2002) como se vê no metapoema:

Planos oblíquos

Caminho em planos oblíquos.
Oscilo no vai-e-vem das horas.
Um cão me espia pelas grades.
Não me vê, sente-me a presença.

O meu espaço está no cão,
Na agulha que dispara em momentos.
A minha segurança são as ondas.
Nelas, balanço a escritura e o discurso.
Sou nas intersecções das palavras;
nas gotas da chuva oblíqua.

(JF, 2002, p. 52,)

Esta escritura alude à obliquidade de que o poeta abre mão de seu arranjo literário, sugerindo o uso da alusão, configuração que ainda elucida a atitude criadora de JF. O autor constrói um paralelo entre o *vai-e-vem das horas*, que indica a passagem do tempo: passado-presente e o das *ondas*, que remete à intertextualização da “escritura e discurso”, já que, paradoxalmente, oscila e se sente protegido no penoso processo diuturno da “arte imortal de polir pedras” via intertextualização, pois, como ele mesmo assegura (JF, 2002, p.88), “pedras se polem no tempo”. Além disso, remete ao acordo de contrários, conveniente à alma paradoxal do crítico-poeta.

Nos versos: “Um cão me espia pelas grades. / Não me vê, sente-me a presença. / O meu espaço está no cão, / na agulha que dispara em momentos”, promove um dialogismo intertextual com o romance existencialista nomeado *Nítido nulo* (1971), do português Vergílio Ferreira. Pautando que esta obra ficcional assenta a inexistência de saída para o rapaz que, entre as grades da prisão, vê um cão andando na areia, ao mesmo tempo em que há o revólver: o cão do soldado determinado para ele, a leitura intertextual adensa a significação de que, no poema, “Plano oblíquo” inexistente garante para o ser lírico, inversamente ao fenômeno seguro, que confere com o discurso, bem como, sua probabilidade alegórica e polissêmica na obliquidade da alusão.

Configurando assim, entre o poeta e a linguagem, a incidência da intertextualidade e atemporalidade do poema, que no momento presente do fazer poético, apresenta a reminiscência de suas múltiplas leituras de obras, em verso e prosa, de autores renomados, tais como: Gilberto Mendonça Teles, Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, Álvares de Azevedo, Machado de Assis, Vergílio Ferreira, Manuel Bandeira, entre outros. E, considerando o fato de que os poetas GMT e JF em suas obras estabelecem fartos diálogos com egrégios escritores regionais, nacionais e estrangeiros (re) descobertos a cada (re) leitura, esta dissertação perscruta suas artes de (des) construção de uma infinidade de discursos para a construção de novos discursos.

Os autores dominados pelo ritmo do saber poético, pela arte de articular os signos linguísticos, oferecem luz e vida ao verbo, sustentando a plenitude do fazer e do ver poesia, de ver o invisível, falar o indizível usando técnicas modestas e sutis, reafirmando o postulado heideggeriano de que o pensamento recolhe e concentra a linguagem no dizer simples, abrindo sulcos invisíveis na linguagem do Ser, ainda reitera a tese da *Poética de Aristóteles*, aludida pelo próprio Heidegger (1967, p. 97), segundo a qual “poetizar é mais verdadeiro do que investigar o ente”. Logo, consideramos que o ser revela-se a partir do mistério do não-dito que os poetas contemporâneos conduzem à palavra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo de influxo e dialogia intertextual tecida pelo crítico-poeta JF em relação à arte de compor de GMT, bem como a argúcia composicional desses poetas/críticos é o que motivou esta pesquisa. O arrojo e artimanha com os signos linguísticos, que se potencializam quando os jogos de imagens e de palavras multiplicam na instauração do poético, é a fonte que viabiliza a imagem verbal, situada sobre o signo, e é constituída em uma forma implícita de revelação/sugestão enigmática, em que, se fosse adjudicada explicitamente, não impetraria o mesmo efeito estético.

Na arte de fazer poesia pelo desenho estrito do poema, o código, à medida que vai tecendo o texto, gera novas conotações, e dialogar com o texto literário fernandesiano e mendonciano requer cautela quanto à oscilação ontológica, ao ludismo linguístico, à expressão do oculto e do silêncio arquitetados com incongruências imprevisíveis, aos planos de leitura possíveis. Ora, é perquirir as dobras da linguagem e os incrementos intertextuais, desvendando os calibres culturais inerentes à trajetória existencial dos artistas.

Desse modo, nesta pesquisa, acreditamos proporcionar ao leitor uma visão da crítica e da lírica desses escritores que, a cada obra de arte, surpreendem com inusitadas e inteligíveis criações. São construções, que se revelam no profundo processo de inspiração dialógica com autores nacionais e internacionais, bem como na familiaridade com os recônditos labirintos da linguagem e da arte literária, que lhes proporcionaram o epíteto de poetas e críticos goianos em várias dimensões.

As técnicas desenvolvidas por eles são diversas, todavia neste trabalho delimitamo-nos a ressaltar algumas, dentre elas estão: *Metalinguagem*; configuração que emerge nas criações dos autores, que eventualmente, em cada obra poética, há a intenção de poetizar a linguagem e, conseqüentemente, a própria poesia, tornando-a mais impetuosa. A metalinguagem é usada como forma de transfiguração nas imagens poéticas, de forma que, preocupar com a linguagem e com o discurso é, ao mesmo tempo, obstinar-se com existência, e proporcionar à linguagem a sua própria concretização.

Ainda, na arte da construção, faz-se necessário *O saber fazer e o saber ver*, pois a poesia e a vida permanecem sempre juntas na jornada do existir. É

imprescindível poetizar, é preciso saber viver. A vida vai engendrando a essência poética, passo a passo, e aos poucos, o ser humano vai conhecendo-a e exteriorizando-a. A poesia é esculpida, lapidada, moldada, assim como o ouro na mão do ourives. O ato poético é o reflexo da vida, ambas difíceis de serem interpretadas, pois emitem imagens e sons, em que é preciso, bastante artimanha e sagacidade para compreendê-las.

Por seguinte, tratamos da *Construtura Imagética*, porquanto, os escritores operam necessariamente com unidades de expressão, que se ligam as unidades de conteúdo, bem determinadas e elaboradas. GMT e JF acreditam que com a escrita, a imagem passou a entrar no centro da criação poética, engendrando vários sentidos e representando coisas difíceis de serem ditas de outra forma. Ela inicia um segundo sentido, o não literal, o metafórico, o simbólico, ou o analógico. Possuindo o seu espaço no discurso, deslizando entre o significante e o significado, atuando na macroestrutura do poema.

Consonante ao cunho construtivo e a temática poética advém *O Humor e Ironia*, que são formas evidentes de riso. Recursos que possibilitam aos poetas criarem versos bastante diferentes de seus contemporâneos. Os autores fazem da ironia e do humor uma criação, iluminando a ousadia da inversão, permitindo associarem elementos heterogêneos, aproximando o signo que está distante, ajudando a liberar toda a convenção linguística, e permitindo olhar o universo com olhos críticos e sarcásticos.

Outro fator temático considerado é o *Erotismo*, que nas arguciosas artes poéticas construídas por Gilberto Mendonça Teles e José Fernandes é bastante perceptível. Ambos os autores gozam da e na linguagem, usam suas artimanhas inteligíveis e criativas, abordando a questão do erotismo como um elemento linguístico e semiótico formidável. Utilizam a subversão da ordem sistêmica da língua para criar suas ordens, seus *tonus* poéticos, é exatamente, o diferente e desconhecido que é encontrado na zona do silêncio, e se destaca como elevado, expressando, Eros – poesia.

Dessa forma, compreendemos que as influências e os diálogos poéticos e críticos de GMT e JF ressaltam a arte do engenho literário contemporâneo, principalmente quando se trata de um ato de dialogar com os experimentos colhidos em leituras de autores de excelência e destaque regional, nacional e internacional. O surgimento e a troca de ideias se dão com a *práxis*, com os saberes e a interação

entre autores e obras, que erigiram carreira, tomando a palavra em seu *status* de objeto e ferramenta de arte.

Logo, *O saber retórico* é um saber que se inspira em múltiplos saberes, e se dispõe a serviço de diversos outros conhecimentos, elementos nos quais JF e GMT fazem uso. É um saber interdisciplinar no sentido pleno da palavra, na medida em que se construiu como arte de pensar e arte de comunicar o pensamento. E como sabedoria interdisciplinar e transdisciplinar, a retórica está hodierna no direito, na filosofia, na oratória, na dialética, na literatura, na hermenêutica, na ciência e na crítica literária. Essas implicações compõem o objeto e os temas de uso e estudo dos poetas goianos, em que são apresentados implícitos e explicitamente em diversas obras.

O saber simbólico, por seguinte, pois, já que a função simbolizadora da fala é introduzir uma implicação ao significante, o sistema simbólico, na sua relação de equivalência com a linguagem, oferta a possibilidade do nível da palavra se precipitar, englobando o sistema imaginário, para que se possa falar em desenvolvimento subjetivo de um ser. Aí, que tange toda arte mendonciana e fernandesiana, já que ambos trabalham no oculto e no silêncio.

O jogo simbólico e intertextual de JF e GMT ratifica o uso do sistema artístico pós-moderno e simultaneamente as *Manifestações Alegóricas* fazem direito em suas produções, pelo fato de poderem ser compreendidas, no campo das figurações, como metáforas ampliadas, diferindo-se do símbolo, por ser este mais instantâneo, e ampliar situações em que no particular observamos o universal, sem necessidade de transição; ao passo que a alegoria se dá por um distanciamento entre significante e significado, operando nela a escolha do subjetivo para o objetivo.

Sob esta ótica, as imagens, para estes autores das terras goianas, não devem situar no visual, mas sim nas próprias palavras em que arquitetam o fio da linguagem, quer sejam nos labirintos ou lineares, conotativos, denotativos ou dissolutos. Diluir o signo não é somente abarcar a linguagem pela imagem visual; é recriar as palavras e o poético no interior da própria linguagem. Assim, na tessitura dos textos de GMT e JF as manifestações alegóricas em que instauram o dúvida estão nos descompassos dos escritos e das leituras, nos intervalos dos sentidos.

Assim é arte de compor, no influxo e na transformação de ideias em palavras, desse modo, a essência da poesia é culminada, e os autores dotados do saber de delimitar o íntimo e transcendente da construção em verso, juntamente

com suas produções críticas, propiciam o universo da literatura indagar, sugerir, refletir e pesquisar suas produções. Permitem, então, aos amantes e admiradores da arte linguístico-literária mergulhar no universo dos signos e provocar levantamentos a cerca da arte e do belo. Os autores dominados pelo ritmo do saber poético, pela arte de articular o signo linguístico, oferecem luz e vida ao verbo, amparando a plenitude do fazer e do ver poesia, de ver o invisível, pensar e dizer o indizível.

Por fim, diante da carência de estudos intrínsecos do fazer e do ver poético, esperamos que esta pesquisa possa ser lida e aproveitada por outras pessoas que futuramente queiram engajar-se nos estudos desta natureza. Esperamos também, que ainda que modestamente, contribuir para os estudos das obras críticas e poéticas, principalmente as da arte contemporânea de GMT e JF. E com isso, atestar a valorização da “preciosa joia” que é literatura regional goiana. Vale ressaltar ainda, que esta produção não está por fim, pois há o anseio da continuidade e da persistência no perscrutar nos caminhos dos estudos linguísticos e literários deste gênero e ademais.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. *Notas de literatura*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel, 1962.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e poética*. Rio de Janeiro, Tecnoprint, s.d.

ÁLVARES DE AZEVEDO, M. A. *Poesias completas*. Org. Iumna Maria Simon. Campinas, SP: UNICAMP; São Paulo: Imprensa Oficial, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

_____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. (1986). Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 3. Ed. São Paulo: Hucitec (1ª edição, 1929).

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

_____. *Questões de literatura e de estética*. Trad. Aurora F. Bernadini. São Paulo: EDUNESP, 1998.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo, Perspectiva, 1986.

BARROS, M. de. *Gramática expositiva do chão*. Poesia quase toda. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. Tradução de Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.

_____. *O prazer do texto*. Tradução de Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977

_____. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. Tradução de Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BATAILE, Georges. *O Erotismo*. Porto Alegre: L & M, 1987.

BECHEPECHE, Mário Jorge. *Estudos de Estética Em Goiás*. Goiânia-GO, Instituto Goiano de Livro. 1968.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BILAC, Olavo. *Poesias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1949.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Uma teoria da poesia. Lisboa, Edições Cotovia, 1991.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix/USP, 1977.

BUYSSSENS, Eric. *Semiologia e Comunicação linguística*. São Paulo, Editora Cultrix, 1974.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAMPOS, Humberto. *O conceito e a Imagem na Poesia Brasileira*. São Paulo, Editora Mérito, 1962.

CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. São Paulo: Ática, 1985.

CARDOSO, Rosângela Aparecida. *A recifração da esfinge*, Goiânia, Kelps, 2009.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Lafont/ Jupiter, 1982.

_____. *Dicionário de Símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 12. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

COHEN, J. *Introdução: Objeto e método; O problema poético*. In: Estrutura da linguagem poética. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1974

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CORTEZ, Clarice Zamonaro; RODRIGUES, Milton Hermes. Operadores de leitura da poesia. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2. ed. rev. e ampl. Maringá, PR: Eduem, 2005. p. 57-89.

DELEUZE, Gilles. PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo, Escuta, 1998.

DENÓFRIO, Darcy França. *O poema do poema*. Rio de Janeiro, Presença, 1984.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ECO, Umberto. *Arte e cultura na estética medieval*. Rio de Janeiro: Globo, 1989, p. 76.

FERNANDES, José. *A polifonia do verso*. Rio de Janeiro, Âmbito Cultural Edições, 1978.

_____. *O poeta da linguagem*. Rio de Janeiro: Presença, 1983.

_____. *O existencialismo na ficção brasileira*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1986.

_____. *Trinta anos de arte e manhas poéticas*. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Trinta anos de poesia*. Goiânia: UFG/ Centro de Cultura, 1986, p. 1728.

_____. *A loucura da palavra*. Barra do Garças: UFMT, 1987.

_____. *Dimensões da literatura goiana*. Goiânia: Cerne, 1992.

_____. *O poema visual: leitura do imaginário esotérico (Da antiguidade ao século XX)*. Petrópolis: Vozes, 1996.

_____. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo, Iluminuras, 1997.

_____. *Assombramentos*. Goiânia: Kelps, 1999.

_____. *Cicatrizes para afagos*. Goiânia: Kelps, 2002.

_____. *O selo do poeta*. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2005.

_____. *Ponto X*. Goiânia: Kelps, 2007.

_____. *O interior da Letra*. Goiânia, Editora UCG, 2007.

_____. *50 poemas escolhidos pelo autor*. Rio de Janeiro, Edições Galo Branco, 2009.

_____. *A linear do Ponto G*. Goiânia, Kelps, 2011.

_____. *Poesia e Ciberpoesia*. Goiânia, Kelps, 2011.

FERREIRA, Vergílio. *Nítido Nulo*, Lisboa, Portugalia Editora, 1971.

FRANCONI, Rodolfo A. *Erotismo e poder na ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume, 1997.

FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo, Duas cidades, 1978.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestes: literature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

GHYKA, M. C. *Le nombre d'or*. Paris: Gallimard, 1959.

GRANIER, Jean. *Nietzsche*. México: Publicaciones Cruz, 1991.

GRUPO μ . *Retórica da poesia: leitura linear, leitura tabular* São Paulo, Cultrix, 1980.

HJELMESLEV, Louis. *Prolegómenos a une théorie du langage*. Paris, Editions, 1984.

HEIDEGGER, Martin. *El ser y el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.

_____. *Sobre o Humanismo*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

_____. *Que é metafísica?*. Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Duas Cidades, 1969.

_____. *Arte y poesia*. México: Fondo de Cultura Económica. 1978.

HELDER, Herberto. *Poesia toda: 1953-1980*. Lisboa: Assírio Alvim, 1981.

HOUAISS, Antonio, VILLAR, Mauro de Sales, FRANCO, Francisco Manoel de Mello, *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, Rio De Janeiro: Objetiva, 2004.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Tradução de Teresa Louro Péres. Lisboa: Edições 70, 1989.

INWOOD, Michael. *Dicionário Heidegger*. Tradução de Luísa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução J. Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1992.

JUNG, Carl Gustav. *Psicología y alquimia*. Tradução de Alberto Luis Bixio. Buenos Aires: Santiago Rueda, 1982.

KANDINSKY, Wassily. *Point-ligne-plan*. Paris: Denöel, 1970.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LACAN, Jacques (1998). *A Coisa Freudiana ou o Sentido do Retorno a Freud em Psicanálise*. In: Escritos. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1953.

_____. *Os nomes do Pai*. Seminário de 20/11/63. In: *Che Vuoi*. Nº 02. Porto Alegre: Cooperativa Cultural J. Lacan, 1986.

LAUSBERG, Heinrich. *Manual de retórica literária*. Madrid: Editorial Gredos, 1966.

LEFEBVRE, Jean-Maurice. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra, 1975.

LEPINE, Claude. *O Inconsciente na Antropologia de Levi-Strauss*. São Paulo: Editora Ática. 1974.

LYRA, Pedro. *Conceito de Poesia*, Editora Ática, São Paulo, 1986.

LIMA, Maria de Fátima Gonçalves. *O signo de Eros na poesia de GMT*. Goiânia, Kelps, 2005.

LOPES, Edward. *Metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.

NÚBILE, Marília. *A carnavalização da poesia*, Universo, Rio de Janeiro, 1998.

NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira: expressão e forma. In: *Novos estudos CEBRAP*, n. 31. São Paulo, out. 1991.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MIRANDA, Antônio. *Poesia visual brasileira na internet: uma pesquisa em andamento*. Acesso em: 01-05 -2012. Disponível em:http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/poesia_visual.html.

MUCCI, Therezinha Xavier. *Fortuna Crítica de Sociologia Goiana*. Rio de Janeiro, Edições Galo Branco, 2011.

PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1972.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

_____. *Semiótica e filosofia*. São Paulo, Cultrix, 1972.

PIRANDELLO, Luigi. *El humorismo*. Buenos Aires: Editorial “El Libro”, 1946.

RevLet – Revista Virtual de Letras, v. 03, nº 01, jan./jul, 2011 ISSN: 2176-9125.

Revista AdVerbum 2 (1) Jan a Jun de 2007: pp. 87-101. Disponível: <http://www.filologia.org.br/abf/rabf/7/041.pdf>

REY- DEBOV, J. *Le métalangage: étude linguistique Du discours sur le langage*. Paris. Le Robert, 1978.

SAUSSURE, F. de. *Curso de Linguística Geral*. 2º. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia*. São Paulo, Iluminuras, 1994.

SCHOLEM, Gershom G. *A cabala e seu simbolismo*. Tradução de Hans Borger e Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SCOTTI, Sérgio. *Psicanálise, desejo e estilo*. Psyché, São Paulo, 2005.

SISTEROLLI, Maria Luzia dos Santos. *Da lira ao LUDUS: travessia: Leitura poética de Gilberto Mendonça Teles*. São Paulo, Annalube, 1998.

_____. *Os álibis da hora aberta: intertextualidades*. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2005.

SLAVUTZKY-, A. O precioso dom do humor. In:SLAVUTZKY, A. KUPERMANN, D. (Org.). *Seria trágico... Se não fosse cômico: humor e psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2005.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro 1997.

TELES, Gilberto Mendonça. *Alvorada*. Goiânia, Escola Técnica de Goiânia, 1955.

_____. *Estrela D'Alva*. Goiânia, Brasil Central, 1956.

_____. *Planície*. São Paulo, Revista dos Tribunais, 1958.

_____. *Fábula de Fogo*. São Paulo, Revista dos Tribunais, 1961.

_____. *Pássaros de Pedra*. Goiânia, Escola Técnica de Goiânia, 1962.

_____. *Sintaxe invisível*. Rio de Janeiro, Cancioneiro de Orfeu, 1967.

_____. *A raiz da fala*. Rio de Janeiro, Gernasa/ INL, 1972.

_____. *Arte de Amar*. Rio de Janeiro, Imago, 1977.

_____. *Poemas Reunidos*. Rio de Janeiro, José Olympio/INL, 1978.

_____. *Retórica do silêncio: teoria e prática do texto literário*. São Paulo, Cultrix, 1979.

_____. *Camões e a poesia brasileira*. 3. Ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.

_____. *Sociologia Goiana*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/INL, 1982.

_____. *Hora Aberta (Poemas Reunidos)*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1986.

_____. *Os melhores poemas de Gilberto Mendonça Teles*. 2. Ed. São Paulo: Global, 1994.

_____. *A escrituração da escrita*. Petrópolis, Vozes, 1996.

_____. *Entrevista sobre poesia*. Rio de Janeiro, Edições Galo Branco, 2009.

_____. *Linear G*. São Paulo, Hedra, 2010.

_____. *O Claro-Escuro da Transparência Literária*. Acesso em: 01-05 -2012.

Disponível em: <http://www.filologia.org.br/abf/rabf/7/041.pdf>.

TILLYARD, Eustace Mandeville Wetenhall. *Poetry direct and oblique*. London: Chatto & Wyndus, 1948.

TODOROV, Tzvetan. *Littérature et signification*. Paris : Larousse, 1967.

Vladimir Safatle, “Dialética, ironia, cinismo”, in *Cinismo e falência da crítica* (São Paulo, Boitempo, 2008), p. 41.

VALÉRY, Paul. *Poesia e pensamento abstrato*. In: BARBOSA, João Alexandre (org.). *Variedades*. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 193-210.