

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS:
LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**O IMAGINÁRIO ERÓTICO EM *PLURAL DE NUVENS*
& *CONE DE SOMBRAS***

Gracina de Jesus Cardoso Soares

GOIÂNIA, 2010

GRACINA DE JESUS CARDOSO SOARES

**O IMAGINÁRIO ERÓTICO EM *PLURAL DE NUVENS*
& *CONE DE SOMBRAS***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras: Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Éris Antônio Oliveira

GOIÂNIA, 2010

AGRADECIMENTOS

A Deus, senhor dos meus atos e dos meus caminhos, que ajudou-me nessa prazerosa e fatigante trajetória: a construção de um trabalho acadêmico.

Minha família (esposo, filhos e neta) companheiros e solidários nos momentos difíceis. Unidos, sempre unidos e mais amados.

Ao esposo, pelo carinho e preocupação, e à minha filha, Ana Carolina, pelo apoio constante e pela digitação do trabalho.

Ao colega Evandro Rosa, pela troca de experiência e pelo enriquecimento alcançado através das leituras que realizamos juntos.

Ao Professor Dr. Éris Antônio Oliveira, meu orientador, que me indicou os vários caminhos a serem percorridos, com paciência, com carinho... Sua orientação foi, para mim, um aprendizado constante.

Ao Departamento de Letras e ao seu Mestrado em Letras da PUC Goiás, sempre tão solícitos e amáveis comigo.

Ao poeta e crítico, Gilberto Mendonça Teles, pela amizade; sempre pronto, cordial e solícito; grande orgulho e patrimônio da goianidade, no mundo.

“Cantai ao Senhor um cântico novo, porque ele tem feito maravilhas; e a sua destra e o seu braço santo lhe alcançaram a vitória.”

(Salmo 98-1)

SOARES, Gracina de Jesus Cardoso. O IMAGINÁRIO ERÓTICO EM PLURAL DE NUVENS & CONE DE SOMBRAS. Goiânia, 2010, Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária) - Departamento de Letras, PUC Goiás – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2010.

RESUMO

Este trabalho propõe uma leitura crítica de textos selecionados da obra de Gilberto Mendonça Teles, considerando o corpo erótico de sua poesia, como também a dimensão crítica que presente em seus poemas, lembrando, de antemão, ser ele um escritor que se divide entre a criação poética e a crítica literária. Não obstante reconhecermos a extensão e o significado de toda a obra gilbertiana, escolhemos como objeto central neste trabalho os títulos: *Plural de nuvens* como & *Cone de sombras*, que reúnem os seus poemas escritos na década de 80, época em que, na produção literária no Brasil, aflorava uma temática erótica mais despojada e mais distanciada do que se reconhecia como pornografia. Dessa forma, estas duas obras serão tomadas numa análise conjunta, numa tentativa de desvelar a quintessência do autor que é a palavra, escrava e livre a se exilar por dentro de cada texto. É essa palavra que em Gilberto Mendonça Teles ganha sentidos e adquire corporeidade em seus devaneios líricos; descobre sua condição de transitoriedade, ao mesmo tempo em que instala o diálogo entre os vários estratos da linguagem e se assenta em sua dimensão universal e eterna.

PALAVRAS-CHAVE: Linguagem. Corpo Erótico. Espaço e tempo. Devaneio. Lírica.

ABSTRACT

This paper proposes a critical reading of selected texts from the general work of Gilberto Mendonça Teles, considering the body of his erotic poetry, as well as the critical dimension that appears in his poems, knowing he is a writer who is toned between creating poetry and literary criticism. Despite acknowledging the extent and significance of the entire gilbertian work, we chosen as the central object in this paper, the following titles: *Plural de Nuvens* & *Cone de Sombras*, who pool their poems written in the 80s, an age in which literary production in Brazil, an erotic theme surfaced most erotic and more distant from that which was recognized as pornography. Thus, these two items will be taken on a joint analysis in an attempt to reveal the quintessence of the author which is the word, slave and free into exile within each text. It is this word in Gilberto Mendonça Teles wins senses and acquires corporeality in its lyrical reveries, discover their condition of transience, while it installs the dialogue between the various strata of language and sits on its universal and eternal.

KEYWORDS: Language. Erotic body. Place and Time. Drommeri. Lyrics.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1. DIMENSÃO CORPORAL	8
1.1 O Poeta: seu corpo de linguagem	14
1.2 A sedução da Linguagem Poética	21
1.3 O Erotismo Sagrado	32
1.4 A Poesia nasce do Silêncio	34
1.5 O Erotismo e suas Pluralidades	38
2. LIRISMO E HUMOR	47
2.1 As Trilhas do Poeta	48
2.2 A Imagem da Mulher: Água Essencial	51
2.3 Saudades da Terra	54
2.4 O Emissor Lírico Visita as Cidades em seus Poemas	57
2.5 Encantamento dos Versos e Reversos nas Palavras de Álibis	63
3. A PALAVRA: A MEDIDA DE TODAS AS COISAS	69
3.1 A Perturbação do Amor e os Álibis	72
3.1 Entre O Múltiplo e o Variável	76
3.2 Terra e Água: Matéria de Poesia	77
3.3 O Nome como Matéria de Poesia	78
CONCLUSÃO	82
REFERÊNCIAS	83

INTRODUÇÃO

É bastante significativa a análise que vem sendo feita da poética de Gilberto Mendonça Teles desde o início de sua obra até os últimos livros publicados. É um escritor que divide entre a poesia e a crítica, sendo reconhecido em ambos os campos.

O poeta é um goiano residente no Rio de Janeiro, cujo reconhecimento como crítico e como poeta, principalmente, valeu-lhe uma classificação de sua obra em fases distintas: municipal, estadual e federal, chegando hoje a alcançar, pelo conjunto de sua obra, um espaço universal, tornando-se uma figura literária que se projeta como síntese de todas as vertentes da poesia universal do século XX em todas as literaturas.

Por duas vezes teve já seus poemas reunidos: primeiro numa edição de 1978, com o título de *Poemas Reunidos* e em 1986 com o título *Hora Aberta*. Neste período o poeta goiano publicou mais dois livros: *Plural de Nuvens* e *& Cone de Sombras*, os quais serão objetos de análise específicos nesta dissertação e serão devidamente abordados no corpo deste trabalho.

Plural de nuvens como *& Cone de sombras* reúnem os poemas escritos na década de 80, época em que, na produção literária no Brasil, aflorava uma temática erótica mais despojada e mais distanciada do que se reconhecia como pornografia.

Plural de nuvens e *& Cone de sombras* serão tomadas numa análise conjunta, numa tentativa de desvelar a quintessência do autor que é a palavra, escrava e livre a se exilar por dentro de cada texto. Nestes dois livros estão reunidos seus experimentos, seus estranhos hábitos de invenção e inversão da linguagem, onde foi criado um pacto verbal que lhe possibilitou encontros constantes com a “melhor palavra”; com a “mulher palavra”. Tratemos, pois, de virar pelo avesso a construção da poética telesiana e tentemos ler o que se encontra subscrito. Melhor mesmo é tentar infiltrarmo-nos por entre as nuvens e as sombras e prosseguirmos além da luz que se deixa filtrar através desse cone-ícone plural. Melhor, entrarmos no jogo desse crítico e poeta em potencial que demonstra a cada nova obra o que é poder ir além do que se pode fazer com a palavra.

A análise de *Plural de nuvens e & Cone de sombras* que ora empreendemos ocupa-se em como se desenha a cenografia do texto e como este se faz palco pelas mãos do poeta-sujeito da enunciação, para a encenação do corpo em toda a plenitude do ser. *O tempo e o Espaço da Corporeidade* reúnem elementos ligados do ser da poesia, indissociável do ser do poeta: tempo, espaço e existência, formando uma cadeia transformadora de um corpo de linguagem desdobrável e enigmático.

Abordaremos também um tema ligado à Corporeidade que é a questão da linguagem tornada corpo e de um corpo erotizado, sensual a emergir desse corpo de linguagem. A análise de linguagem em sua materialização sonora, a escolha lexical que irá conformar esse corpo textual.

Analisar-se-á o corpo emergente desse corpo de linguagem: o corpo feminino evidenciando dentro do corpo de linguagem telesiano, com todas as suas implicações amorosas – sua fragmentação, seu silêncio provocador do erotismo e da sensualidade.

Piçamos as duas obras poéticas de Gilberto, *Plural de Nuvens e & Cone de Sombras*, para fazer uma análise desse corpo de linguagem e seus desdobramentos. Coube aqui penetrar o impenetrável momento de poesia e tentar ir ao mais obscuro sonho da linguagem desse poeta que se faz sempre dinâmico, e pela palavra, vai criando imagens, atravessando os instantes sem tempo e existindo em cada coisa, como uma nuvem interdita, uma beleza desejada: um corpo.

A lírica de Gilberto indica uma atitude poética nova, pela precisão vocabular, pelas riquezas das imagens... A imaginação constitui a formação de imagens que ultrapassam a realidade, é fonte que equilibra e cria a fantasia poética, tornando o poeta e os leitores sonhadores de palavras. Imaginário e sonho são constantes na manifestação do ser humano e, portanto, são alvo do processo de criação artística.

Ao leitor, portanto uma leitura de poesia que se nos oferece numa profusão de prazer intelectual, de gozo, enfim, poesia que se preenche a alma através do corpo. Assim, o leitor da poesia de Gilberto terá um olhar para a transparência de sua linguagem: as reminiscências, as preocupações amorosas, a participação social as contradições da vida e seus mistérios.

1. DIMENSÃO CORPORAL

Sobre o entendimento da dimensão corporal em *Plural de nuvens e & Cone de Sombras*, salientamos que, em ambos, essa representação encontra-se explícita em vários planos. Quando falamos em planos, estamos definindo, dentro do texto, certas imagens que o eu lírico cria. Do corpo na linguagem propriamente dito, um corpo que escreve e um corpo feminino inscrito na linguagem. O trato desses planos é sutil e complexo, devendo ser estudado, portanto, dentro de uma breve análise de sua obra poética.

Para penetrarmos nesse corpo de linguagem elaborado, pelo autor, necessário se faz tomarmos um termo utilizado por Luiz Busatto quando diz sentir neste poeta uma trepidação vital de um mistério de vida alocado nas palavras, cada vez mais elaboradas, obra após obra. A palavra nesse autor pulsa. Desde 1955, quando, abrindo as veias, começou por dar forma, corporificar a linguagem, tornando-se a um só tempo, ator do seu ato poético. Já em *Planície* (1958), podemos perceber que o poeta vai formando uma imagem de algo que sabe existir fora dele, como no “Soneto do incontentado” e que se vai, alegoricamente, com traços quase definidos em *Fábula de fogo*(1961), em poema de mesmo nome:

POETICA I

Vens límpida no tempo, iluminando
A tristeza das pedras e das árvores.

Então, todas as coisas se iluminam
E se deixam tangíveis, receptivas
Nos seus tons e segredos. E é tão clara

A mensagem do mundo que me ponho
Loucamente a gritar que nunca o tempo
Foi tão cheio de luz em minha vida.

(TELES, 1961, p. 717)

E o mistério de vida que enchia, já por esses tempos, as palavras, transformou-as em objeto de desejo. Em *sintaxe invisível* (1967), Gilberto tomou posse das palavras, caminhou seguro entre elas, no poema “Limites do acaso”,

LINGUAGEM

No cio deste ofício de buscar-te
Na usura de ti,
Nudez segura
Absoluta canção e voz perene,
Inicial.

(TELES, 1967, p.607)

Nos seus poemas, as palavras, essas que ele diz *engendrarem suas próprias aventuras no espaço*, vão buscar na *Raiz da fala* (1972) o sinal de sua evolução para a *Arte de amar* (1977). Quando realmente dá “um salto mortal” no seu discurso ante o campo lexical, principalmente. No poema “Origem” aparece uma milícia verbal e, ao mesmo tempo, “impulso e excesso de acidentes”. Por isso mesmo recebe a visita constante dos “deuses ou demônios”.

Esse poeta que sabe como ninguém perturbar “a hora de recreio das palavras”, em suas armações poéticas diz não saber, mais sabe definir e bem o “pássaro sem pena” que voa dentro de si, e no “escuro do texto”. Tanto sabe que vai deixando marcas pelo seu “pobre corpo de palavras”, estabelecendo nessa relação libidinosa com elas, “descolibrindo”—lhes a forma, a “cor, o som, algum sinal, algo de travesso ou de indecente” que o transporte a outros corpos.

Nas reflexões sobre a poesia e sobre o ser, no e do mundo, a lírica telesiana explora nesse núcleo temático-filosófico o sentido do dizer, vislumbrando polarizações semânticas que abarcam trabalhos anteriores, bem como oposições que se antecipam à temática e à imagística constantes das obras posteriores à referida publicação, sinalizando labor da palavra direcionada às bifurcações da linguagem captadas como anteriormente no discurso sobre a existência. Mas trata-se de uma anterioridade direcionada aos versos a serem “escritos”, e às imagens a serem apreendidas ao tempo da leitura. Nessa etapa, ao ordenar os estratos imagéticos, o autor realiza polarizações afeitas a modulações verbais e não verbais enquanto dados intrínsecos ao poema, deflagrando sentidos latentes, seja na palavra e no verso, seja nas existências. Ou ainda, no labor da palavra alongando os limites do discurso linear e atribuindo limites ao signo, a poesia é sempre uma

aventura de ultrapassagem, que nos coloca em contato com as incontroláveis forças humanas; numa aventura cíclica:

CICLO

Eu sou noturno quando começo,
Sou meia-noite de horas redondas:
Sombras e medos cobrem meus gestos
Feitos de estrelas de sete pontas.

(Aquém do texto, na ventania
Do espaço em branco, tudo prediz
E compromete, como o aprendiz
Que pinta o sete.)

Eu sou diurno nos horizontes
De expectativas e nuvens limpas,
Meridiano que espelha e esconde
A sarça ardendo sem luz nas cinzas.

(Além do texto, que se irradia,
O espaço pleno se contradiz
E se reflete-luz e verniz
No azul do sete.)

(TELES, 1982, P.265)

Ao curso desse procedimento, no poema ciclo, entre contrastes da noite e do dia, o poeta se propõe perscrutar o *texto* e o *aquém do texto*, como *ultrapassagem* de um espaço que, baldado ou preenchido, compõe esse ciclo poético visando alcançar o *além do texto*, refletindo refrações do não escrito. À procura dessa instância semântica, o poeta não abdica da busca da raiz da poesia perscrutando-a no bojo da palavra.

Há, portanto, três momentos essenciais, a partir desse poema, para o entendimento do espaço na poética de Gilberto: o *aquém do texto*, configurado no espaço branco; o *além do texto*, no espaço pleno; e do dentro do texto, o espaço espesso. Num primeiro momento temos o espaço da invenção no qual o ser da linguagem se mostra por inteiro, em sua exterioridade e plenitude; por fim, temos o espaço do sonho, o *entr(e)espaço*, lugar do conflito existencial por excelência, onde se misturam sentimentos, emoções, realidades, todos os espaços possíveis e imaginados. O lugar mesmo das cavidades do ser e da linguagem, por isso mesmo, espesso.

Do não pensado e, conseqüentemente, do ainda não escrito, o poeta passa ao momento fulgurante do pensar, contraditório ante a ampliação do espaço pleno até chegar ao dentro do texto, atravessando todas as formas do pensar, silenciosas e irrepitíveis, estendendo o silêncio do sentido ao leitor que se debruça agora no espaço espesso oferecido pelo poeta. Dentro do texto, o silêncio que não se diz, continua sendo um 'x', uma incógnita que sempre retornara ao ponto de partida, isto é, ao impensado.

A temporalidade presente no texto marca, a princípio, as fases que antecedem o ato criador, o momento mesmo em que a linguagem busca liberar-se do corpo de seu fiador, torna-se concreta, corporificando-se. Isso se torna possível porque o sujeito da enunciação tenta driblar a sua finitude – o ciclo dos dias e noites – ligando-se ao intemporal pelo eterno retorno. No seu devaneio de eternizar-se pela linguagem, integra-se ao cosmo. Ele não é, contrariando o pensamento de Bachelard, o sonhador diante da imagem do fogo, da terra, da água e do ar. Ele é simplesmente, a conjunção desses quatro elementos mais a linguagem. Sendo o próprio cosmo, o ser atinge a plenitude criadora, universalizando, desse modo a obra:

LUDUS

Toma a palavra, e principia. Tudo
Tem um pouco de ti: um sol, um sema.
No fundo um desejo:

Lodo e ludo,
Jogo de truque e blefe de poema.

toma este livro, toma e lê(ou lege):
não só um tomo, a obra inteira soma
à solidão maior que te protege
como um corpo de baile no idioma.

E toma ao pé da letra o que combina
Com teu gosto e prazer:

O cimo, a suma
De todos os sabores,
Vitamina,
Quintessência final de coisa alguma.

(TELES, 1980, p. 264).

No poema "Ludus", exalta-se, pela palavra, esse fulcro imaginário que, maior que o seu signo, se faz principio e fim de tudo. Transcende a metafísica e os

ideais inscritas nas duas primeiras obras, isto é, Alvorada e Estrela d' Alva, ainda no poema Ludus, o autor explicita a dinâmica da linguagem tangenciando uma “quintessência final de coisa alguma”, ou seja, a ambigüidade, ante o jogo livre do dizer ritmando o idioma. Nesse jogo, por caber a memória, lembremos: “O mito é o nada que é tudo” (PESSOA, 1969, p. 72). E, por caber a apropriação, merece ser dito: a poesia é o nada que é tudo. *Acolhendo o desejo e a palavra como fulcro do poético*:

LUDOS

Toma a palavra, e principia. Tudo
tem um pouco de ti: um sol, um sema.
No fundo, teu desejo:
Lodo e ludo,
Jogo de truque e blefe de poema

(TELES, 1982, p.264)

Se no jogo de palavras é condição da linguagem centralizar um viés antropológico, esse viés ganha agora novas direções, por meio da metalinguagem, esquadrinhando as entranhas do labor poético, que se vê manifesto em *Plural de Nuvens*, congregando as imagens contidas nesse núcleo temático-filosófico, direcionando ao sentido. Desse modo, o poeta explicita na visão de mundo uma concepção da poesia, que emerge no verso. E, ultrapassando versos, através de forte apelo das bifurcações da linguagem, ele exige forças latentes a expressividade da palavra, percorrendo a língua, o tropo, o belo, o signo, a fala, o verso, o nome os trocadilhos, as sonoridades. E as demais instâncias poéticas. Em *Plural de Nuvens*, o autor delinea bifurcações do silêncio, tal como se lê na epígrafe que abre este nosso texto, a ao transcrever-se a primeira estrofe do poema homônimo do livro *Plural de Nuvens*, que se fecha com essa mesma riqueza reveladora:

PLURAL DE NUVENS

Importa é ler de perto a cavidade
Das nuvens e espiar os seus não-ditos:
O mais são armas para o teu combate,
Falsos alarmes para os teus sentidos.

(TELES, 1982, p.263).

Encarnando as metas desse núcleo temático filosófico, ao fecho desse poema reafirma-se um lugar que se abre aos desdobramentos semânticos: espécie de fenda na matéria do etéreo. “É o que importa, nos diz o autor, “É ler de perto a cavidade” para encontrar sentidos insuspeitos”, tal como se anunciara na penúltima estrofe do poema aqui mencionado. Vislumbrando nuvens plurais, e transitando pelas sombras de uma caverna, o poeta convida o leitor a aprender o que ainda não se fez palavra, o que ainda não se fez texto, em sendo imagem e inscrição no mundo da vida. Nessa imagem e inscrição, o enunciador lírico ergue a alegoria do silêncio. E convida o leitor ao impacto do mundo decifrado através da refração da luz, ante tal decifração, o mundo se torna alegoria, assim como o poema se alegoriza dentro da linguagem. Na refração dessa luz velada, o poeta localiza o lugar das ambiguidades do silêncio, que metaforizam as ambiguidades da poesia e da existência.

Nessa etapa da poética do autor, a poesia revela-se escuta e urdidura de sentidos não explicitados no texto. Se nas fases anteriores as polarizações poderiam conduzir a sínteses, a partir desse poema, que pode ser definido como uma reflexão sobre o poético, o autor reconhece na poesia um lado obscuro, com velamento, substância fundante do poético. Obscura parede que não percebemos, ante as nuvens e o fundo de algum espaço a ser inaugurado pela palavra. Ou “falavra”. Língua e linguagem do ser dizente. Fazendo flexão do verbo, do nome, do silêncio e a inflexão do tempo. Visto que o tempo escorre, e assim, habita o poema, pleno de sentidos, de não sentidos, pleno de transformações, de nuvens, e de sombras. Entrecortando o olhar, ante as coisas que permanecem na poesia, os sentidos líricos se enraízam no mundo:

Se alguma luz na contraluz se abate,
Se há no curso dos dias sol e vento,
Talvez na foz do rio outra cidade
Venha no teu olhar amanhecendo

(TELES, 1982, p.263).

Se o poema, “Plurais de Nuvens“, se torna uma epígrafe da obra do mesmo nome, esta pode então, ser compreendida como grande epígrafe da produção poética desse autor, por sua dimensão metapóética e por centralizar esse lado silencioso que percorre a sua poesia, desde os primeiros versos, ainda que sua poesia apresente diferenciações temáticas e formais. Em diferentes gradações que caracterizam sua produção poética, e em movimentos convergentes a partir de trabalhos anteriores, no poema Plural de Nuvens, ante às vicissitudes de um tempo que se vai, e se detém na poesia, o autor instaura uma contraluz, que se projeta nos lugares velados no texto. Lugares plurais, vê-se no texto uma contraluz que emerge de metáforas relacionadas às nuvens, que emergem nas ondas. Ao tempo que se escoia. E ao tempo que se detém na poesia (BACHELARD, 1986, p.183). Nesse tempo, o eu poético inscreve algo sempre velado. Algo que se esconde na caverna “platônica”, revelando-se ao corpo, sem muito resistir, deixando lastro e meia luzes.

Nesse sombreado, as nuvens ramificam-se, não se bastam a si mesmas tornam-se plurais. Verso e palavra se escandem em bifurcações lúdicas e sonoras. Graves e silenciosas. Em *Plural de Nuvens*, o silêncio inaugura espaços de mundo receptivos ao poético. O silêncio guarda a decifração das coisas que transitam nos intervalos de um tropel de nuvens. “O silêncio é a sintaxe invisível, o limite entre o significante e significado.” (Lima, 2005, p.74).

1.1 O poeta e seu corpo de linguagem

Ao buscar a essência da linguagem, o artista realiza o poder mágico por meio das palavras que expressam formas e cores. A poesia e as artes são potências capazes de dar sentido à vida.

Antes mesmo do primeiro despertar de nossa consciência, as palavras já ressoavam à nossa volta, prontas para envolver os primeiros germes frágeis do nosso pensamento e nos acompanhar inseparavelmente através da vida, envolvendo as mais humildes ocupações da vida cotidiana até os momentos mais sublimes e mais íntimos dos quais a vida de todos os dias retira, graças às lembranças encarnadas pela linguagem, como força e calor. Assim, vê-se que, a criação lírica

não é uma lembrança qualquer. É o mais vivo dos tesouros, e continua a nos enriquecer sem que o saibamos ... infeliz daquele que em seu atual momento, pois desse modo demoliu sua aprazível casa natal, morada sublime de seu devaneio, lugar em que aflora as mais profundas raízes de seu real destino. (BACHELARD, 1996, p.126).

A linguagem é, pois, a possibilidade de o poeta atingir aqui o “outro lado” no que se refere ao trabalho poético, o autor nos diz que o centro da linguagem poética é, muitas vezes, o silêncio gerador da expressão.

O eu lírico demonstra esse desejo, mas sabe da dificuldade para alcançá-lo. Sabe que a construção da linguagem poética faz-se pela ruptura do silêncio, de uma busca que pode ou não produzir frutos. A linguagem é uma inesgotável riqueza de múltiplos valores, e inseparável do homem e segue-o em todos os seus atos. A linguagem é o instrumento graças ao qual o homem modela seu pensamento, seus sentimentos, suas emoções, seus esforços, sua vontade e seus atos; o instrumento, graças ao qual ele influencia e é influenciado, a base última e mais profunda da sociedade humana. Mas é também o recurso último e indispensável do homem, seu refúgio nas horas solitárias em que o espírito luta com a existência, e quando o conflito se resolve no monólogo do poeta e na meditação do pensador. O autor em exame é um escritor que se divide entre a poesia e a crítica, sendo reconhecido em ambos os campos, para ele a criação poética é uma linguagem artisticamente construída, pois mostra ao homem outros sentidos da existência, integra-o na plenitude de sua cultura, dá ênfase ao visível e encara as janelas do invisível, amplia o seu universo e lhe restitui a ilusão de sua divindade, conferindo-lhe poder por meio da criação da linguagem (TELES, 1999, p.156).

A linguagem não é um simples acompanhante, mas sim um fio profundamente tecido na trama do pensamento; para o indivíduo, é o tesouro da memória e a consciência vigilante transmitida de pai para filho. Para o bem e para o mal, a fala é a marca da personalidade, da terra natal e da nação, o título de nobreza da humanidade. O desenvolvimento da linguagem está inextricavelmente ligado à personalidade de cada indivíduo, da terra natal, da nação, da humanidade, da própria vida, assim é possível indagar se ela não passa de uma simples lembrança ou se ela é tudo isso:

METAMORFOSE

A imagem não duplica
o ser, nem o disfarce:
é o próprio ser que emigra
entre o real e o falso.

(TELES, 1965, p. 558)

No poema acima o ser transita entre o real e o ficcional. Trata-se de uma existência gerada no espaço potencial, virtual, criada pela linguagem, pelas estratégias retóricas, pela força das imagens e pela sensação de concretude que suscitam.

O artista, segundo Mendonça Teles, cria dentro de uma ordem:

O poema nasce de um impulso sombrio e emocional, que começa a ser realidade verbal quando chega à consciência e é submetido às forças esterizantes do trabalho artístico. Inspiração, musa, furor poético, intuição criadora, qualquer que seja o termo que tenta expressar essa realidade psicofisiológica do homem, não passam de metáforas para definir e delimitar o entendimento de algo que as ciências humanas ainda não conseguiram dominar inteiramente. Trata-se, na verdade, de uma motivação especial, interior que move e comove o poeta (ou qualquer pessoa, só que esta não sabe cultivar, pois não dispõe do talento inato para isto), ativando-lhe a imaginação, dando-lhes paciência para buscar melhor expressão (TELES, 1995, p. 481)

É esse impulso emocional, concomitante com o conteúdo psíquico que necessita transmutar-se em símbolo, expressar à vida por meio da palavra, transformar-se em linguagem, concedendo ao poeta a sensação de domínio e de transitar entre real e o falso, entre a realidade referencial e o mundo imaginário. Mendonça Teles acrescenta que o poeta deseja adentrar a palavra, “como se eu amasse dentro da palavra como se todo o eu se tivesse transformando em linguagem.”

O extraordinário domínio linguístico do autor, fortalecendo-se, por palavras escolhidas e colocadas acertadamente, ressalta-lhe a consciência clara e a visão profunda do fenômeno lírico. Ele se orienta, sem dúvida, pelo princípio de que não se faz arte apenas com idéias, mas com palavras também: que estas, quando

selecionadas, convenientemente, são a alma, a essência, a visão íntima do pensamento que se exterioriza em formas, cristalizando o que sentimos.

Vê-se, então, que ele as buscou mais pelo lado conotativo, encontrando, graças a isso, a resposta emocional que, mais que a intelectual, lhe engrandece os versos. Ao longo do livro, há presenças sinestésicas que engrandecem a harmonia artesanal de suas construções, habilmente arquitetadas dentro de uma sabedoria exata, de um toque especial intransferível, firme na técnica e na expressão. O autor é, sem dúvida, um grande poeta. Poeta que sabe construir versos destinados a se perpetuarem.

POIÉTICA (Fragmento)

Tudo em mim é desejo de linguagem:
Minha própria emoção, esta passagem
À espessura das coisas, o convite
ao mais além da sombra e do limite
e esta confirmação da realidade
na plumagem dos nomes, na verdade,

têm seu lado e segredo, é pura essência
do que se fez silêncio e reticência.

(TELES, 1997, p.93)

As palavras são incompreensíveis até o momento em que há a transcendência para o poema, já que ao analisar a linguagem, analisa-se a arte no contexto da imaginação literária.

Transfigurando-se em linguagem, o ser do poeta se dá no poema, é o ser no poema. Ele se sente vivendo em poesia, dentro do espaço ficcional, parcialmente imerso no imaginário, deixando-se conduzir pelo pensamento onírico de vigília (devaneio) sob o olhar atento da razão. Nesse instante, tem-se a percepção e o sentimento de que o limite entre o sujeito e sua imaginação perde o contorno, se esgarça, esmaecendo-se a diferença entre a realidade interior e factual, entre sujeito e objeto, entre o símbolo (palavra) e a coisa simbolizada, permitindo-nos, assim, a confirmação da realidade na plumagem dos nomes.

“O meu desejo - esclarece o emissor –“ é jogar com o poder encantatório da linguagem que faz do homem um ser absoluto, capaz de pronunciar o instante inicial de soprar diariamente o seu próprio fazer. E então:

LINGUAGEM

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

(TELES, 1967, p. 607)

No dizer do poeta a poesia é verdadeiramente o primeiro fenômeno do silêncio, ela deixa o silêncio atento. Constrói o poema sobre o tempo silencioso, sobre um tempo que nada pressiona, o tempo da nova liberdade. . “O silêncio é uma palavra em que, tanto por dentro como por fora, há sentidos que tem sabedoria.” (BACHELARD, 2001, p. 256).

O poema, ao mesmo tempo em que revela, é silente e reticente. Ao mesmo tempo em que, por meio da palavra, penetra na espessura das coisas trazendo-as à vida, tornando-as coisas ditas numa zona de sombra, alguma coisa inaudita, que aponta para o indivisível, para o mistério do ser, para além das possibilidades semânticas das palavras. Algo excita o poeta à realização do poema: uma inquietação, algo perdido, uma ausência, um desejo de surpreender a exata nudez do ser humano na expressão do inefável, do confuso; uma emoção, um vento escuro e belo, água de rio que flui e que exige as margens de contentação da sintaxe poética para se tornar audível e transmutar-se em *fiat*.

A realização do poema oferece certo ludismo de linguagem ao poeta, um jogo de palavras, uma tocando na outra, criando sensações laterais difíceis de serem ditas na linguagem comum.

A voz poética sugere a existência de dois vetores na construção do poema. Em um deles encontramos as musas, o acaso, a intuição, o desejo, enfim, tudo aquilo que espontaneamente leva alguém a ter vontade de escrever; trata-se da inspiração, ou seja, de um conhecimento intuitivo e alógico, absoluto e sintético, forma inicial de percepção da realidade exterior ou do complexo mundo interior. O outro vetor é o do conhecimento racional ilógico, relativo e analítico que concede, ao

do qual tenta compreender e iluminar o para-além do invisível, mantendo o olhar preciso e vago.

O emissor lírico acredita que uma das funções da magia poética é essa de compreender o incompreensível, conferindo-lhe sentido e visibilidade, revelando e velando os mistérios do ser e da existência, incognoscível de nossa natureza emocional e existencial.

Nessa perspectiva é que se diz que o poeta abre caminhos para os mundos paralelos, invisíveis, insuspeitados, o mundo dos anjos e dos demônios, o mundo do imaginário. Ainda pela magia das palavras e pela força integradora e pulsante da forma poética, o poeta cria a ilusão da presença de uma ausência, tornando suportável a dor de desditas, perdas e frustrações amorosas.

Equipado com as palavras o poeta pode encadeá-las engendrando sons, texturas, coloridos, ritmos e pausas, que conduzem à ilusão de vermos a linguagem desenhando o relâmpago no vidro opaco da janela. Não obstante, existe algo anterior ao nome, o noturno, os abismos do Gênese e sua linguagem, algo sentido mas ainda não pensando e metaforizado, que obedece à sintaxe invisível.

A sintaxe invisível remete à teoria de que a sintaxe da poesia é invisível, quer dizer, não é a visível da linguagem linguística do poema: é preciso ler por dentro e construir outra sintaxe e cada leitor (ou cada momento de leitura) construirá a sua.

Vejamos como esse autor, com o olhar preciso e vago, expressa o invisível e o silêncio, através de imagens dotadas de demasiada claridade e sombra contrastantes. Ouçamos “Descobrimento”, de *Sintaxe invisível*:

DESCOBRIMENTO

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

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

[...]

E a poesia irrompe das sombras
Como um corpo livre de túnel, túmulo
E tudo que retém seu mais obscuro
Poder de liberdade e movimento.

A profusão de luzes destrói

qualquer tentativa de descobrimento.
E a beleza de ver corrompe o possível
Encantamento das estrelas.

Todas as coisas lindas e livres
se organizam no secreto rumor da angústia
e do tempo

Há demasiada pureza neste luar
E nos dói tanta certeza para o amor.
Na transparência dessas formas puras nos deitamos
E nossos pés flutuam
No absoluto clarão no chão inútil

(TELES, 1962, p. 621)

Para o emissor lírico, sair do silêncio é criar um universo na e com a linguagem. A obra literária, como ele assinala, tem a tendência a construir-se como um monumento de reticências, de silêncios de ambiguidades fabricado com palavras, mais especificamente, com “*falavras*”: a fala do poeta injetando sangue e lavrando vida no corpo das palavras. “Ele declara com firmeza que sempre falará claramente do seu amor e fará tudo que estiver ao seu alcance para fazer brotar o silêncio vozes que gritem e agitem esse amor”. (LIMA, 2005, p. 55).

A literatura é, assim, uma retórica do silêncio. E é esse universo obscuro, sombrio e silente em nós que nos compele ao verbo, à criatividade, à forma-viva, a uma clarividência que jamais se produz.

1.2 A sedução da linguagem poética

Esse autor nos revela em seus poemas o poder de sedução de sua lírica. O que se processa na linguagem é um jogo de polos que se interagem como na atração dos corpos. A poesia que seduz se faz objetivo do desejo do outro que passa a seduzir numa busca nem sempre satisfatória. O poeta face à grande sedutora vive em busca de um prazer que se manifesta pela conquista da posse de algo sempre indizível, de uma articulação sempre incompleta, de um sentido sempre inefável. Assim é no campo da procura e da falta que o poeta procura um nome, em plena luta pela constituição de uma forma, na estrutura da sintaxe, muitas vezes, sem chegar a termo.

TATUAGEM

Longe de mim, estás em mim, no encanto
que um momento de amor fixou eterno.
O tempo te plantou nas minhas veias
e frondesceste imensa no meu sangue

E, imóvel, em meus olhos te descobro,
Incendiando lágrimas inúteis.

(TELES 1957, p. 744)

Pode-se dizer que o poeta é um sedutor, primordialmente seduzido pela Poesia. De tal modo que eles vivem em permanente tensão, num lance de busca e plenitude, de busca e vazios de amor e ódio, de solidão e comunicação, de prazer e morte. No jogo entre luz e sombras, ele a acolhe e ela se esconde, ele apela e ela se entrega, muitas vezes, o sedutor e o seduzido trocam de papéis e surgem nos poemas um lance de inversões. Surge a pergunta quem é o sedutor? Quem é o seduzido? A palavra essencial vai se revelando no processo da construção do poema ou se mostra e conduz misteriosamente a sua face. De quem, o poema é produto?

No jogo, o emissor lírico sente e sabe que está numa estranha morada onde as palavras comuns são pobres para expressar o apelo e o sopro da grande sedutora. O poeta luta para encontrar a linguagem adequada, capaz de manter a força e a beleza da miragem, exigindo de si uma nova composição, onde algo se desliga, se fragmenta, se reúne e surge em novo lugar.

Face ao poema pronto como se expressa na *Fábula de fogo: canto e me escondo como o gesto mudo/ da mão que atira a pedra e enxuga o pranto*, o autor se esbarra no limite e o ciclo de sedução recomeça. Assim se dá a cada percepção da realidade, a cada memória de um evento passado, a cada experiência do dia a dia, numa posse que cega, num élan que atrai e faz do poeta um escravo da sedução. Num intenso domínio que ignora tempo e espaço, sono e vigília. Com seus tentáculos de medusa, a Poesia agarra a presa e não há como fugir, está ali fora ou dentro, atraindo, cegando e iluminando. Quem é a poesia? Bruxa, feiticeira, deusa, mulher, sonho? *Pássaro de vida quem te prenderá?* E na sua longa trajetória poética o autor em seus poemas revela a Poesia como grande enigma, talvez o tempo inabarcável, algo sempre presente e sempre escorregadio, talvez a própria vida que exige uma moldura de sonho e silêncio:

SIGNO

Ainda existe a rosa nos cabelos
vermelhos da poesia.

Ainda há força
no azul do seu mistério, no seu canto,
no eixo de sua aérea encruzilhada.

Ainda, a sua origem, seu mais íntimo
silêncio: o veludoso ardor nas pétalas,
os aromas de amoras no palíndromo
das palavras de aladas peripécias.

(TELES, 1982, p. 276)

Não se pode escapar das malhas da sedução que mobilizam a própria existência na medida da febre chamada desejo, que domina o corpo, a mente e o espírito. O poeta é possuído pelo vigor de Afrodite, a deusa do amor e da beleza – a divindade da fecundação e da criação – que se manifesta em tantas faces. Quando ela sopra, *um vento escuro e belo/ com seu risco e seu futuro*, instiga o processo de conquista, num trabalho ininterrupto de criação, destruição e recriação, forçando o jogo de prazer e de morte. A deusa nunca está satisfeita, está faminta, exigente, sibilinamente, bate, toca que nem sino, pode ser dia ou de noite. Pode ser na rua ou na cama. Pode ser no cinema ou no jardim. Sem compromisso com lugar definitivo. E o poeta, na proximidade com a musa experimenta o eterno exílio do paraíso e o desejo incansável de retorno. *Aqui chegamos. No entanto/descansemos da viagem./A utopia de onde viemos/nesta fuga interminável/secou toda a nossa força...*

O jogo da sedução com a Poesia marca a criação gilbertiana, que nasce do encontro entre fantasia e realidade, entre crítica e criatividade, num enredo permeado de gozo e de angústia, onde forte se torna a potência da vida e a presença da morte. E o autor, ao sentir a voz sedutora de sua musa, sucumbe num lance de entrega... *Em lugar, nos deu a noite/ com seus navios de sombra, seu firmamento invisível/ disfarçado na memória/ de mil estrelas distantes.*

O emissor, seduzido e sedutor - *Serás presente em tudo e viverás/o segredo de todos os momentos* - sucumbe nas malhas da portentosa Poesia, ora no mesmo recolhimento, ora no arrebatamento, persegue a sua sombra, tornando-se ele mesmo o sedutor. E como criador passa a querer se apossar de tudo que olha,

que toca, que cheira, que sente, e na realidade tudo se apossa em seus poemas. *E nos incitando a jogar com elas/ as palavras nos convidam a jogar com o mundo.* A imagem excitante, seduzida, perpassa a imaginação, faz o objeto de desejo aparecer numa gama de combinações: “Ele declara com firmeza que sempre falará claramente do seu amor e fará tudo que estiver ao seu alcance para fazer brotar do silêncio vozes que gritem e agitem esse amor.” (LIMA, 2005, p. 55). Ela vai se impondo entre ritmo e silêncio, em cantos variados, à medida que se insinua como algo capaz de aplacar o apelo do desejo. Tudo é tema de poema, flor, amor, mulher, paisagem, coisa, que se transfigura em metáforas e formas onde a realidade imediata passa a ser apenas um pano de fundo.

LINGUAGEM

Faço boca-de-pito para a fala
descansada da gente que proseia,
que faz questão de prosear na sala
sob o silêncio oleoso da candeia.

E ponho assunto no homem que se cala
quando a viola do sertão ponteia
na fiúza do amor, como uma bala
zunindo no clarão da lua-cheia.

(TELES, 1982, p. 359)

A força irradiante de cada poema, por força da vara de sedução, provoca estranhas emoções no leitor, convida-o a ir *“além da sombra do limite”* porque o poema tem seu segredo, não é fruto de uma mera emoção estética, sentimento primevo, é obra da tensão poeta e Poesia. E somente o poeta que chegou a atingir aquele cimo consegue arriscar e permanecer na sua magia... *onde a poesia finge de Cabala, mas é muito maior/ que tudo aquilo que somente os deuses podem saber de cor.*

A lírica nos propõe uma linguagem de tal densidade que não tem mais compromisso com o bem, com o mal, o certo, o errado, segue outras leis que não pretendem chegar às “vitórias de verdade”, atinge um clima onde o silêncio chega ao limiar do inefável onde os extremos se reúnem num novo sentido.

O poema transmite a sensação de procura perene e de ideal poético inatingível, como se o poeta fosse o constante cultuador de uma divindade que

permanece solicitamente passivo em sua beleza. Essa metáfora aspira, em verdade, a nos aproximar, por essa alegoria de cunho ritual litúrgico, da grande mensagem que a lírica esconde como mistério a ser revelado apenas, parcialmente a poucos iniciados. A linguagem de que se serve nos induza a pensar na alegoria do culto e da veneração, seja pelo celebrar, que inaugura o poema, pelos vocábulos nitidamente de alcance excelso, articulados à natureza telúrico-marítima.

SONHEMA

Á noite elas se projetam
nas paredes e se voltam
para dentro dos poemas,
como um sonhema, um termo assim,
uma dessas coisas meio difusas,
um tanto aladas,
e cada vez mais caladas
e cada vez mais sem fim.

(TELES, 1980, p. 207)

Entregue à sedução da poesia o autor criou uma poesia de sedução que se manifesta na sua Poética. Nela, há um esclarecimento da sua criação artística, palavras escolhidas, audaciosas metáforas, arranjo de formas e novos significados. Esse fazer poético é um esforço para dar um Nome a esta Poesia que só se mostra, palidamente, numa sintaxe em que se pode vislumbrar um novo Sentido.

Na criação lírica, a veia poética é capaz de despertar a alma humana para o amanhecer de um tempo renovado. As palavras são encontradas dentro de si, todas expressivas, sempre novas, ora inventadas – elementos exclusivos de sua criação -, ora reais – signos já disponíveis na língua de todo homem. É a explosão do imaginário, por via do qual o poema enuncia, afirma, designa sem referências. “Os movimentos da alma ou a alma em movimento” (BACHELARD, 2001, p. 49). A palavra é um código sonoro temporal, e o lado concreto do poema é seu crescimento expresso na própria palavra.

Em 1949, ocorre uma nova experiência desse artista com a poesia. Olhar fixo no papel em branco, sem mácula, abismado num estado poético em que a complexidade tumultuada de um adolescente iria fazer questionamento do mundo e de si próprio. Enfrenta uma (re)descoberta. Era o início, um novo alvorecer para o velho mundo sensível do poema. E sua poesia está repleta de imagens, de uma beleza exata (bem bilaqueana), mas ao mesmo tempo de sonoridades doces,

maviosas, bem simbolista. Nela, o ser poético deixa marcas de sua presença na construção das metáforas, na escolha de símbolos, na fertilidade do imaginário.

Nos anos subsequentes, se ainda não houve um total amadurecimento em seus poemas, demonstra singularidade no questionamento do fazer poético. Nota-se, desde o início, o maior domínio da expressão, o uso de imagens melhor articuladas, que produz um texto poético novo no universo literário. Apesar dos rasgos românticos em quase todos os momentos em que o poeta é presa da emoção, sua preferência pelo soneto mostra-o obediente a um gosto estético mais recente, mas não contemporâneo, ainda. Evidencia-se na sua preocupação com a forma, com os recursos e os valores tradicionais. As palavras de GMT, assim, ratificam o seu fazer poético:

Toda a complexidade do ato criador pode ser reduzida a uma articulação dos dados da intuição e da reflexão: a intuição comandando a aproximação das coisas e produzindo a imagem que surge de repente e pressiona, à espera de 'palavra exata'; a reflexão atuando como força selecionadora e ordenadora das palavras na produção de linguagem. (TELES, 1984, p. 208).

Do corpo de linguagem, nesse poema, se desprende um outro corpo. Associado a ele, logicamente, mas capaz de agir e responder a ações determinadas dentro de um contexto social. Seguindo as palavras de Maingueneau (1995, p. 139), esse corpo age dentro de uma dimensão (espaço do discurso) ligada ao etos, este constituído pelas representações sociais do corpo ativo em múltiplos domínios. Esse corpo, texto que fala das mais diversas formas e níveis deixa fluir, formando um corpo analógico a ponto de todas as palavras remontarem a imagem corporal. Para o poeta, “rever o corpo empresta suas formas, funções e estados à conceitos em que deixa sua marca, ao mesmo tempo em que lhe dá nome.”

Dar nome que remontem às imagens corporais é uma preocupação de Gilberto Mendonça Teles bem anterior aos livros *Plurais de nuvens & Cone de sombras. A raiz da fala* (1972) tem diversos poemas tratando do momento anterior ao ato de nomeação, para o autor o ato de nomear nos contagia e nos define, como seres no momento já do “Batismo” “O nome é que nos punge, e permanece”. E adere tanto ao corpo que podemos reconhecer no corpo de linguagem do poeta a sua própria marca de nomeador, *Sob a luz da pele ou da casca/De letras que o*

protegem, o eu lírico com a sua marca de nomeador, por mais que se esconda e se retraia no interior do texto será sempre reconhecida nos nomes *mais aliciantes*. Nomeador é, por fim, um ato de amor e de aderência total ao objeto nomeado. De outra forma, o objeto nomeado morre e ganha, assim diz esse autor,

MUSA GOIANA

Quero a musa goiana. Amo a mulher
que existe aí, além da minha mão.
Ela que me ilumine e até me cerque
de tudo o que há de bom na solidão.

Não preciso dos bosques nem dos rios,
nem de mitos preciso: quero a graça
daquela que me prende pelos fios
de seus cabelos negros na vidraça.

(TELES, 1970, p. 356)

O poeta ousou cavar a linguagem e a língua portuguesa em busca da palavra poética certa para nomear a poesia simbolizadora da “*mulher*”, ambas feitas de palavra que, de tão desejados, fragmentam-se no espaço do texto juntamente com a linguagem fragmentada como assinala Foucault (1995:319). Segundo ele, tanto o ser fragmentário da linguagem quanto o ser imperioso das palavras estão propensos à dominação, à reordenação exercida pelo homem. Este por sua vez, experimenta o mundo, através de seu corpo, articulando-se em um espaço que lhe é próprio, embora partilhando com as coisas. Dentro desse aspecto de ambigüidade, de duplicidade, Foucault ainda ressalta a possibilidade de, partindo das “Diferenças”, se poder chegar a um jogo dialético onde não haverá um afastamento, mas um desdobramento de um no outro (do ser da linguagem e do ser do homem), de forma que se possa perceber, como o “Outro, o longínquo é também o mais próximo e o mesmo”.

Como se forma e se conforma, então, esse corpo dentro da escritura desse autor? É certo que circula em sua poesia o imaginário de um corpo tatuado e tateante, fragmentado, mas poderoso, a pulsar (imaginariamente) nas brechas do corpo de linguagem, pronto para revelar a face mais secreta do sujeito enunciador.

A face mais secreta do poeta deixa entrever, como o fez com o corpo da linguagem, o imaginário de um corpo fragmentado. A fragmentação do corpo de linguagem é sugerida pelas construções sintáticas, pela escolha léxica e fonética, e pelos processos de desconstrução vocabular, principalmente. Em nível mesmo de corpo inscrito na linguagem, a fragmentação dá-se através da relação corporal vivenciada pelo sujeito da enunciação e pela amada. Da presentificação dessa fragmentação se desprende uma significação erótica, sensual. Todavia, o poeta não se vê apenas diante de um corpo despedaçado, como na lenda de Ísis e Osíris. Nem a sua intenção é juntá-lo para visualizá-lo e tê-lo por inteiro, é como se o eu lírico o despedaçasse para tocá-lo no que ele tem de mais profundo, de mais essencial no ser humano: a alma.

Na verdade, o trabalho de Ísis cabe ao leitor crítico, no sentido em que este, ao resgatar o corpo de linguagem, por meio de uma interpretação, nunca chegasse a atingir a sua totalidade significativa. Poderíamos dizer assim que temos imbricada, nessa lírica, a lenda de Ísis e Osíris, às avessas, onde o poeta se deixa repartir, para o deleite das mulheres de Goiás, como no poema “ Lira Goiana” (TELES, 1970, p. 436) de *Saciologia Goiana*, como “*sexo bem enterrado na lama do Meia-Ponte.*” O que faltou encontrar em Osíris, esse pedaço ele sabe onde encontrá-lo e como bem usá-lo. Desse modo, ele tende a privilegiar a parte mais libidinal de seu corpo e do corpo da amada, sem necessidade de forjar um órgão como na lenda. Então podemos encontrá-lo por toda a obra se fazendo representar pela “vara de pescar”, pela “ponta dos dedos”, “da língua”, pela “perna de pau”, pela “seta”, pelo “pau vermelho”, entre outros. Do corpo da amada, o “ventre”, os “quadris”, “ancas”, “pernas”, “botão de amêndoas”, e mais alguns que serão lembrados como exemplos em seguida. Há, portanto, um equilíbrio na descrição desses órgãos masculino e feminino, representando em toda sua plenitude reprodutora, a comum união da arte de bem fazê-la e de bem dizê-la poeticamente.

Em *Plural de nuvens como em & Cone de sombras*, é ressaltada a fragmentação dos corpos através de uma poética erotizada, louvando Eros, o deus do amor e da força vital. “Como poeta crítico, lhe mostra o caminho a seguir, para ir ao encontro de Eros-poesia e povoar as páginas de um papel em branco, frio de idéias, emoções, sons e vida.” (LIMA, 2005, p. 69). Jogando sutilmente com as palavras, da superfície de seus textos se vão desentranhando, o corpo do enunciador atado ao corpo enunciado, embriagados pela sensualidade que se

instaura nas profundezas do corpo de linguagem e se deixam tocar, tamanha é a voluptuosidade com que se penetram. Notamos, portanto, que o erotismo nessa lírica não se encontra ligado exclusivamente ao sexo. Por vezes nem o mostra; apenas sugere que o leitor se deixe levar pelo que há por trás desta imagem que sustenta o seu desejo. Podemos dizer que o erotismo em sua lírica é marcado pelo suspense, pela espera constante de um surgimento transc corporal, em meio à sensualidade que impregna cada palavra. Não é, porém, uma linguagem notadamente sexual que caracteriza essa sensualidade quase metafísica. Traduz melhor o que queremos dizer o pensamento de Gaétan Brulotte, pra quem, no erotismo,

O sexo é mais preservado, sem obscenidades, guardado dentro do tecido da linguagem, fabricado pela sugestão e pela astúcia da escritura: é o <erotismo sem nu e o disfarçado: dentro do véu; entre a exibição e o pudor: dentro da sugestão; entre a anarquia e a lei: Dentro da guerra (BRULOTTE, 1981, pp. 03-15)

Gaétan Brulotte parece seguir o pensamento de Bataille (1987), para quem o erotismo nasce de uma sexualidade envergonhada, daquela que não se mostra livremente. Por isso mesmo o convite à transgressão, a persistir em ver o que se esconde, o que é proibido, como se fosse sagrado. Assim, deduzimos que o erotismo nessa lírica se expande do corpo de linguagem atravessado pela sensualidade da língua e aspira a incorporar-se no corpo feminino descrito pela língua. Há quebra de normas, fragmentação de corpos, gozo que não se completa, silêncio feminino, silêncio na escrituração. Tudo isso se encontra bem representado no poema “*Construção*” (p.27), de & *Cone de Sombras*:

CONSTRUÇÃO

Melhor mesmo é deslizar para	dentro
Dos estatutos e soletrá-los	dentro
De seus artigos e capítulos	dentro
Da forma de corrompê-los por	dentro
(...)	
Mas a palavra só vale se por	dentro
Houver um verme com desejo de	fruta
Um que comece a roer desde o	centro
O nó do sentido na escritura da	gruta

(TELES, 1980, p.186)

Havendo, conforme o próprio Bataille, três formas de erotismo dos corpos, o dos corações e o sagrado, podemos encontrá-los na lírica telesiana separados, ou pelo contrário, numa espécie de fusão que não deixa perceber onde termina o erotismo dos corpos, onde se funda o erotismo sagrado. Alguns poemas de & *Cone de sombra* atingem esse nível de fusão, muito mais elaborado que em *Plural de nuvens* onde há uma predominância do erotismo dos corpos. No poema “O Índio” (p. 48), de & *Cone de Sombras*, nas estrofes que compõem a terceira parte, vemos claramente esse tipo de fusão: o índio que se distrai na conversa de amor se transforma no próprio Deus, por ele cultuado, Tupã, colocado em minúscula no poema, pois que a ela se igualou. Como um índio, utiliza-se dos cinco sentidos para captar a essência das coisas, resumida numa só palavra: tudo. Esse tudo que é transformar-se em Deus, tocar e ser tocado pelas coisas da natureza:

O ÍNDIO

Sou capaz de escutar o vôo do inseto
e a canção da semente germinando;
meu poder de captar o longiperto
me transforma em tupã, de vez em quando.

(TELES, 1980, p. 201)

Dos cinco sentidos visíveis neste texto e em tantos outros, desse autor, o tato é o mais aguçado. É como se ele conseguisse por ele a síntese de todos os outros: as extremidades do corpo – a ponta sempre transforma-se em olho, em lente de aumento e de transporte para o além do palpável, do sem-nível que desemboca nessa paixão dos sentidos indomáveis. Esses mesmos sentidos que o fazem sentir-se um Deus, também transformam em homem e, homem sendo, deixa -se tocar e ser tocada pelas coisas mundanas:

O ÍNDIO

Pelas pontas dos dedos é que enxergo
O outro lado das coisas- o sem-nível,
A imagem veludosa com seu verbo,

Seu corte da navalha no invisível.
[...]

Então sou o mesmo um índio: deito o ouvido
Na curva de teu ventre e à tarde inteira
Quem sabe eu não ando comovido
Um coração batendo à brasileira.

(TELES, 1980, p. 202)

Outro caso é o do poema “Data” (p. 51), de cujas entrelinhas podemos extrair o tom ambíguo com que o poeta trata a questão de se viver em função de um corpo, ora traduzido em paixão, ora em mistério:

DATA

Tudo o que conta vem limpo
Na saliência das coisas.
Só o real não tem lado
Nem jeito de sedução:
É pura ausência e desejo,
Toalha dependurada
Nalgum recanto do quarto,
Mancha de espuma secando
Desejos no peitoril.

(TELES, 1980, p. 203)

Mas o tempo se interpõe, traçando uma linha divisória entre o espaço da realidade, que não seduz, e o espaço virtual da imaginação, que é o instante mesmo do pensar poético. Notemos que o poema se divide em dois grandes blocos nos quais, num jogo de palavras, o tempo flui sem deixar que os acontecimentos se percam. Impune a mente não pensa, não impunemente, não sem castigar-se a marcar no calendário da vida a exatidão das coisas:

Não se pensa impunemente
A concisão de uma data,
Alguma coisa parecida
Com seu sinal e diário.

(TELES, 1980, p. 203)

1.3 O erotismo sagrado

Impune a mente não passa, não sem ser castigada, por viver aprisionada a um corpo, ou a um fragmento desse corpo, o caso do poema, o órgão sexual masculino, *que se distende e seduz – imperativo* - ditador de uma ordem. De um *status*, conforme Foucault (1985:40), posto que represente a força, a virilidade, o próprio nome do indivíduo e se liga diretamente, entre outras coisas e, sobretudo, à *mulher e à amante, porque ele é apropriado às coisas do amor*, como neste trecho da segunda estrofe:

ERÓTICA I

Não estou querendo
a palavra virgem,
tímida e pudica,
a que sempre pica
a forma da mão.
Mas darei a vida,

(TELES, 1980, p. 212)

O poema acima, dedicado ao tema amoroso, que não se referem apenas ao amor relacionado ao sexo oposto, mas ao amor do autor por tudo que está relacionado à vida, ao divino. No âmbito dos sentimentos ligados ao corpo e ao coração, o autor das ligações entre o erótico e o divino. É apresentada uma sensualidade sem culpa, direcionado em momentos de dor e de prazer.

Vemos o erotismo sagrado também nas duas primeiras estrofes ligado à cor *azul* (referente a paz, à tranquilidade espiritual e ao ato mesmo do pensar poético em toda a obra de Gilberto) e ao *resplendor*, entendido no poema como brilho e luz que resplandece na cabeça dos santos:

Na travessia do tempo
não há lugar nem sentido
que não se tenham deixado
tocar por seu resplendor.

(TELES. 1980, p.203).

O erotismo sagrado é, portanto, mistério ligado ao erotismo dos corações pela paixão e ao erotismo dos corpos pela sedução e gozo nem sempre realizado, presente nas estrofes seguintes. E mais uma vez o autor retorna à figura do peixe, duplamente religioso e feminino, voltado para a origem, para as profundezas da alma feminina, que esta última traspassada pelo silêncio que a torna escorregadia e, por isso mesmo, impedida de ser alcançada:

Tudo o que conta se conta
e o que se conta se esconde
na sua própria evasão,
é peixe de fevereiro
deslizando no silêncio,

(TELES, 1980, p. 202)

Mas há instantâneos poéticos em & *Cone de sombras* em que prevalece o erotismo dos corpos. O poema “Erótica I” (TELES, 1980, p. 210), por exemplo, faz triunfar o erotismo tanto do corpo de linguagem como do próprio corpo ali inscrito. Tratando-se do corpo de linguagem, o poeta teoriza a respeito de algumas palavras da língua consideradas tabus e, por serem proibidas, despertam a paixão de serem pronunciadas e reverenciadas. Na tentativa de dizê-las mais docemente, ou decentemente o emissor lírico trama um jogo de palavras e tece um poema, cuja sonoridade ambígua, em alguns casos, alude aos órgãos sexuais. Há, e aqui se confirma, uma necessidade de o poeta marcar o corpo e suas saliências no corpo de linguagem em que se inscreve já a partir da própria seleção léxica, não somente neste poema, mas também nos mostrados anteriormente. É uma necessidade (ou um desejo) de ver sempre atados os corpos amados, por esta parte que é sobretudo fonte, fusão e ponte para toda a sua criação.

“Erótica I” apresenta uma série de palavras que se correlacionam diretamente, ligando pela metáfora e pela analogia o órgão masculino ao feminino. Assim temos:

verme & fruta
seta & alvo
faca & concha escarlate
revólver & bem-me-quer

(TELES, 1980, p. 210)

De um lado, o imperativo fálico a prevalecer pela força significante da arma em relação à fêmea, frágil como um “*bem-me-quer*” e prestes a ser florada. O pênis disfarçado pelo verbo penar coloca o corpo masculino em contato com o copo feminino, fruta penetrável, concha eroticamente escarlate (maçã do paraíso?) a despertar o desejo desse órgão incontinente e volúvel em sua “*forma concreta*” e, principalmente, diante de uma mulher:

mandar buscar uma moça,
gabar-lhe as ancas morenas,
tirar-lhe a fome e o regímem,
dar-lhe contudo aliás.

(TELES, 1980 / 1985, p. 210)

Em se tratando do corpo de linguagem, o poeta tenta quebrar os preceitos das palavras consideradas tabus, buscando fórmulas mais suaves de apresentá-las, em relação ao corpo feminino. O que ele pretende mesmo é tirar-lhe a virgindade, matar-lhe a fome de sexo. Por isso a escolha apropriada da palavra “regímem”, entendida na estrofe anterior como o rompimento do hímem em função do ato sexual.

1.4 A poesia nasce do silêncio

Octavio Paz afirma: “a poesia nasce no silêncio e no balbuciamiento, no não poder dizer, mas aspira irresistivelmente à recuperação da linguagem como uma realidade total. O poeta torna palavra tudo que toca, sem excluir o silêncio e os brancos do texto” (1996, p.120).

O silêncio aponta para outra possibilidade: o tempo. Se o início e o fim de tudo é o silêncio, no significado que, entre um silêncio, e outro, a um tempo demarcado, que, no caso do texto poético, vem expresso por meio do ritmo. Assim esse autor nos informa que o centro da linguagem nessa perspectiva é, muitas vezes, o silêncio.

[O silêncio] é uma palavra em que, tanto por dentro como por fora, há sentidos que têm sabedoria. [...] 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. [...]

Mais tarde aprendi que nesse centro se situava o espaço vazio, entre o significante e o significado, lugar da figura e, portanto, lugar do discurso literário (TELES, 1989, p. 13-4).

A obra literária tem a tendência de constituir – se como um monumento de reticências e de ambigüidade, mas este objeto silencioso, ela o fabrica, por assim dizer, com palavras, e o trabalho de anulação do sentido é um processo tipicamente semiológico, passível portanto de uma análise da mesma ordem: a Literatura é uma Retórica do silêncio (TELES, 1989, p.19).

No poema “A falta”, Teles discute essa questão:

Onde começa, onde termina a forma
Do silêncio mais puro e fabuloso,
Ausência primitiva e provisória
No cenário mais íntimo das coisas?

E onde a língua infalível, a que exhibe
Seu ermo de rascunho e desafogo,
Deixando apenas um sinal de eclipse,
O balbucio de um desejo rouco?

(TELES, 1985, p.103)

O silêncio é a ausência primitiva da linguagem, ausência que antecede a criação, que remete à intimidade das coisas que a poesia pode ou não expressar. Essa ausência, no entanto, é provisória, ela se desfaz no momento em que o eu enuncia o poema: essa enunciação passa “*pela língua infalível*”, que e à um só tempo esboço, rascunho e desabafo. A língua é a matéria prima do texto poético.

O emissor lírico mostra que tem desejo, mas sabe da dificuldade para alcançá-lo. Sabe que a construção da linguagem poética faz-se por meio da linguagem poética, pela dialética do silêncio, através de uma busca que podem não produzir frutos:

A FALTA

Por ele nem sou pouco nem sou muito,

Nem clamo, nem recuso, nem ignoro
Que algo fascina e dói, imperativo,

E vai repercutindo, bem no fundo,
O eco longínquo, o gaguejar remoto
Da voz de um índio que ficou sem tribo.

(TELES, 1985, p.103)

No silêncio, o poeta tem consciência de que pode ou não atingir aquele espaço vazio, entre o significante e o significado, lugar do discurso literário. Mas não desespera mostra que vai continuar tentando, mesmo que consiga apenas criar um “eco longínquo”, um gaguejar remoto, reproduzidos pelo polissíndeto presente nos versos. O poeta cria algo novo, emergente do signo linguístico, na sua parte e no seu todo.

O autor em estudo mostra que um dos elementos mais importantes no poema é a fala, a enunciação poética, o que fica claro nos termos ligados a área semântica, ou seja, ligada ao som: balbucio/rouco/clamo/eco/gaguejar/voz. Deseja o lugar do discurso literário, constrói rimas toantes, como forma/provisória; fabuloso/coisa; exhibe/ elipse. Nessa busca pelo discurso poético, o eu diz “um índio que ficou sem tribo”, esse autor por várias vezes em sua poética, mimetizou o “índio” de Goiás:

O leitor de poesia sabe que é preciso ter os dois olhos bem abertos: um para a língua, semântica do dicionário; e outro para a linguagem, os sentidos que o poeta junta aos significados da língua, criando as significações especiais que são da ordem do particular e, portanto, do âmbito da arte. Assim, o leitor da poesia de Gilberto terá um olho para a transparência de sua linguagem: as reminiscências, as preocupações amorosas, a morte; e outro para a opacidade, para a fisicalidade dessa mesma linguagem que o encaminha na direção da metalinguagem, diria melhor, que o leva a ver o discurso, a falar dele, transformando o poema num texto de dupla referência: uma para o mundo e outra para o instrumento que o expressa (TELES, 1999, p. 25)

A busca da expressão poética não passa por “tribos”, ou gerações literárias. É necessário seguir na contramão, buscando uma expressão própria, que, pode ser até a expressão do silêncio. Apesar de tanta insegurança por detrás do silêncio necessitando de decodificação, por que uma imposição pode caminhar, deslizantes, sobre flores e filtros disponíveis. O eu lírico começa reclamando o seu direito de singularidade poética:

DESCOBRIMENTO

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

E há também demasiada pureza neste lugar oblíquo,
Demasiada claridade nesta noite sem fundo.

[...]

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

Todas as coisas lindas e amáveis
São noturnas e crescem à flor de lagos
Subterrâneos.
Todas as coisas lindas e livres
Se organizam no secreto rumor da angústia do tempo.

Há demasiada pureza neste luar
E nos dói tanta certeza para o amor.
Na transparência dessas formas puras nos deitamos
E nossos pés flutuam
No absoluto clarão do chão inútil.

(TELES, 1967, p. 621)

“Há demasiada pureza neste luar oblíquo”, “demasiada claridade nesta noite sem fundo”. O eu lírico, submetido a um novo estágio de raciocínio sobre as normas do fazer poético, informa-nos que a poesia verdadeiramente valiosa seria aquela que se irromperia das sombras, como um corpo livre, poder de liberdade, movimento e sonho.

A arte poética evoluiu no tempo e no espaço, e cada artista nesta trajetória vem compondo ao longo do tempo sua própria história poética e, a sua maneira. Na poesia moderna, procedente de Baudelaire e Mallarmé, os poetas retiraram da realidade, do sonho, da fantasia, até mesmo o som e a imagem serviam de material poético. Na poesia brasileira também os poetas se servem desses componentes de criações. Percebe-se nos textos estudadas, que o eu lírico penetra nos abismos da linguagem, confidenciando-se e, metamorfoseando-se em saci, para atualizar sua linguagem, como podemos perceber neste poema:

Homem sempre disperso
em fornecido espaço,
raio de lua ou solda
na quina do cristal.

Homem sem sonho e nada,
nuvem na manha clara,
ornamento de gesso,
planta artificial.

(TELES, 1970, p. 593)

Os versos citados, na lírica, são espaços em que a essência se manifesta, mas, uma essência que não é vista na língua comum dos homens, assim esse autor explica:

Poesia é para mim uma linguagem especial, encantatória e lúdica, abstrata na sua essência e concreta na estrutura na estrutura artística do poema, destinada, além do mais, a expressar o que de certa forma escapa ao utilitarismo da linguagem comum. Poesia é forma: de expressão, forma de conteúdo e forma retórica. Isto é, poesia é pura forma, assim como é a linguagem. [...] Quando Drummond, por exemplo, diz num poema que “ o nome é bem mais do que o nome: o além da coisa, / coisa livre de coisa circulando” [...] ele está inscrito numa filosofia da linguagem que se universaliza e cobre todas as formas de cultura do Oriente ao Ocidental. Com esse verso o poeta se “relaciona” com o Código de Hammurabi (“ eu nasci quando os deuses pronunciaram meu nome”), com o *Fiat lux* (na tradução latina do Gênesis), e com as idéias de Crátilo, para quem a palavra é pura coisa.[...] A palavra aí e totalmente motivada pela essência das coisas, do mundo, das idéias e do imaginário. [...] Daí a minha conclusão nesse tópico: a linguagem é também *physis*: uma *physis* que representa outra, por isso mesmo ela é mais densa e “visível”, como queria Roland Barthes [...] (TELES, 1999, p. 155)

1.5 O erotismo e suas pluralidades

O erotismo na lírica telesiana impõe-nos uma análise positiva de elementos que disfarçam e destronam o lado oficial da vida em sociedade, mediante a pluralidade dos significados que ele insufla em seu discurso. Como consequência, os aspectos que recobrem os estilos e as operações do texto literário, como realismo e regionalismo são de tal modo, travestidos e vinculados à existência de Eros e às vestimentas de um figurino de alto e bom gosto, que a realidade que o inspira se torna totalmente esfumaçada. “Eros-poesia chegará num sonho, apaixonado, alucinado, na brancura da paz de um silêncio...”(LIMA, 2005, p. 27).

Disfarça sempre por meio de imagens, de jogos fônicos de ironia e de humor, sem, no entanto, eliminar o amor, que se manifesta embora, às avessas, de maneira bela, artística e risonha. Seus versos nos levam às avenidas, às praças, por intermédio dos disfarces de um carnaval de máscaras que revela o gosto do pecado, que não deve ser, nem de longe, confundido com pornografia, mas o pecado gostoso da arte.

Pelo carnaval o poeta faz (des)cobertas de Eros, processo que implica a dissolução das formas constituídas, ilumina a ousadia da inversão e ajuda a liberar do ponto de vista dominante sobre o tema, de maneira tal que consegue misturar *açúcar* à volúpia do cotidiano, de forma sutil, livre e exagerada na maioria das vezes, porque resultante de um jogo realizado nos gramados da linguagem. “Trata-se, na verdade, de uma parte da criação gilbertiana, plena de sensações, sentidos, volúpias, prazeres.” (LIMA, 2005, p. 89).

Os poemas ora analisados não foram escolhidos por serem os de maior conteúdo erótico da obra de Gilberto. É interessante ressaltar que sob prisma da criptonímia e da ironia, outros poemas, considerados até mais picantes, mereceram destaque, porque, em decorrência da criptomínia, apresentavam elementos que acentuavam, além do caráter erótico, outros aspectos carnalizantes. Mostrarmos a carnalização sob o enfoque erótico, manifestado através de um jogo de contrários, como, o sagrado e o profano, o sublime e o grotesco, o material e o espiritual, entre outros. Nesses poemas, pode-se afirmar que a satisfação das necessidades eróticas é a matéria e o princípio corporal cômico por excelência. A matéria que melhor se presta à encarnação degradada de tudo que é sublime, pois é expressa, na maioria das vezes, por imagens que remetem ao baixo material e corporal, por intermédio de palavras ambivalentes que denotam riso, virilidade, elogios, injúrias, etc.

Importa ressaltar, ainda, que o riso do emissor lírico, nesses poemas, é profundamente positivo e tem uma relação com a verdade. Parafraseando Octavio Paz, podemos afirmar que o poeta constrói objetos simbólicos, organismos que emitem imagens. Faz o que faz o selvagem: converte a linguagem em corpo. Por outro lado, o desenrolar de seu fazer poético se enquadra nos dizeres de Baudelaire, para quem “*O único e supremo prazer*” é essa ideia de pecado como fonte de prazer erótico que nos é passada no poema “Donjuanismo”, num verdadeiro jogo de elementos que englobam o riso, o júbilo, o contentamento e a alegria de

quem, através do riso, expurga a consciência da seriedade mentirosa, do dogmatismo, de todas as afetações que obscurece, o texto.

Ligada aos problemas eróticos, a figura donjuanesca é empregada com várias significações na poesia desse autor. Ela experimenta a sutileza de seu criador que apresenta D. Juan com maestria. Nele e com ele, o amor, o prazer, a galhofa são situados em níveis de imagem risíveis, colocando-nos, simultaneamente, frente ao questionamento do erotismo e da pornografia. Face a esse questionamento, impõe-se-nos definir o erotismo como o envolvimento de um homem e de uma mulher, compreendendo a razão e o coração, de forma engajada, ou seja, visando à produção de uma ideologia ou de um texto de alto teor estético. A pornografia, por seu turno, é a exploração do sexo, exacerbando o potencial animalesco que habita o homem de forma desordenada. O poema Donjuanismo, embora saturado de erotismo, não extravasa em suas fronteiras, a visão sexualizada, porque ali esse elemento se encontra encoberto pelos mantos da ironia e do humor, tal qual salienta Maria de Fátima (2005): “Com muito humor, Gilberto fala sem medo de suas aventuras, de suas descobertas, de seus amores de infância” (LIMA, 2005, p. 92):

DONJUANISMO

Era um tipo qualquer de D. Juan.
E não perdia tempo: de manhã
Já saía de casa
Jogando beijos mandando brasa.

Tentou um dia nacionalizar-se:
Comprou tanga, disfarce
E andou pela cidade- D. João
Metido a artista de televisão.

“ Tremei, pais de família” –este era o
Lema
Não sei se do poeta ou do poema
Que D. Ruão citava tagarela
Às moças da janela.

De tanto apaixonar, apaixonou-se
E passou a viver como se fosse
O D. Luão das nuvens e das fadas
Solteiras e casadas.

A nuvem foi tomada não por Juno
E sim pelo jejum de algum gatuno,
Em D. Ratão que está roendo o til
De um coração inútil.

Andava a musa então descontraída,
Mas para dar maior sentido à vida,
Transformou D. Caolho num coelho
E se sumiu no espelho.

A história assim seguia, descontada,
Deixando alguma coisa pela estrada,
Um pouco do seu dom ou do seu D.
De não sei mais o quê.

(TELES, 1985, p. 213)

Como percebemos, não há, nesses versos, obscenidades e pornografias. Todavia, o poeta não deixou de empregar palavras que expressam algo ambivalente: o riso, a virilidade, as cantadas, os elogios, as injúrias. O tema de D. Juan equivale à “corneação”, passando-nos uma imagem destronante do velho marido cornudo que é reduzido ao papel de rei destronado. Assim, sua criação erótico-poética pode ser resumida a uma sátira aos costumes da família e da sociedade, em que o elemento baixo material e corporal sobrepõe-se aos valores ideais da mulher que passa a ser vista como um túmulo do homem, pois nela o mundo se refaz.

Através de imagens, de significados recônditos, o autor procura dizer o indivisível. É um verdadeiro quebra-cabeça. Cada peça vale pelo seu poder e pela sua relação com as outras peças de maior ou de menor valor. São palavras encontradas além das margens dos dicionários e do discurso, que assimilam significados e dizem a mensagem do indizível.

Podemos dizer que a linguagem nessa poética se despedaça em palavras e letras, como *coisas ante os olhos*. Cada palavra, cada objeto, cada coisa é nomeada individualmente, de acordo com sua essência.

Procurar descobrir o jogo criptonímico da poesia Telesiana é empreender uma aventura, é participar dos segredos de um baile de máscaras em um cenário fantástico, onde ocorrem apresentações diversas e inusitadas. É nesse cenário sagrado que vamos ensaiar nossos primeiros passos no samba poético. “Eros é a força que produz a energia, facilmente percebida na obra deste poeta.” (LIMA, 2005, p. 61).

Tomando como ponto de partida o poema *Fac-símile*, observamos, de imediato, que o texto, já na primeira estrofe, nos sugere o oculto, o desconhecido, o indizível, quando desconvençiona os moldes tradicionais de criptonimizar:

Molho a pena na tinta e quero apenas
Manuscrever teu nome na entrelinha.

(TELES, 1982, p. 280).

Metalinguisticamente, o verso sugere que o sujeito lírico quer manuscruver o nome de sua musa no outro lado, às avessas sem que todos percebam seu amor, seu desejo exasperado por alguém e, para isso, joga com expressões simbólicas e organismos que emitem imagens, permitindo-nos encontrar sua BE (L) ATRIZ nas margens do discurso:

Te esculpo em cuneiforme. Em
Hieróglifo
Cavo um anel em volta de teu selo
(Belatriz)
E na magia da linguagem absorvo
Teu novo sortilégio:

Criptogramas
Ideogramas

Pictogramas

Tramas
De anagramas

Grafemas

Caligramas
Caracteres latinos

Gregos

Rúnicos
Lipogramas de letras visigóticas
Alfabetos hebraicos persas árabes
Caligrafias sânscritas

Letrismos
Versais e Versaletes
Telegramas
Cirílicos cifrados

Monogramas
Tatuados no peito
(TELES, 1982, p. 280)

A magia da linguagem telesiana, marcada por uma postura materialista, pela rebeldia erótica, cria uma nova realidade desenhada por meio de marcações rítmicas de um jogo de vocábulos apresentado em um universo tipográfico, em que os códigos cifram o discurso e as verdades. Mesmo nas entrelinhas, a linguagem revela sentimentos e emoções de maneira humorística por intermédio de uma poesia carnavalizada, que percorre o corpo do poema e de Beatriz, mediante expressões ideogramáticas que nos levam a rir de amores proibidos, expressos como que em labirintos.

Todavia, a carga máxima de carnavalização encontra seu clímax quase ao final do poema, quando o poeta conclui sua composição poética e também sua caminhada pelo corpo da poesia e da amada:

Em esperanto
Em foto-
Lito de novial e de interlíngua
Para o telex deste orgasmograma.
(TELES, 1982, p. 280)

O autor compara sua criação a um ato de amor, em que transcorrem altas doses de exagero e se concretiza através de imagens erigidas por vocábulos que se expandem pelo texto por meio de modulações sônicas, metafóricas e imagéticas que instalam o imaginário. Não se trata de um exagero incoerente e inadmissível, mas do inverossímil do imaginário, Bachelard lança seu projeto materialista do devaneio poético, o que dará subsídios para desdobramentos futuros sobre suas configurações da imaginação poética: “o imaginário não encontra suas raízes profundas e nutritivas nas imagens, a principio ele tem necessidade de uma presença, mais envolvente, mais material” (BACHELARD, 2002, p.126).

A musa é transformada em objeto sexual e a presença da língua e do orgasmo evidencia e equivale a elementos altamente carnavalizados. Um se opõe ao outro. Um está despido; o outro, coberto. Um é o começo de um ato o outro o fim. Fim que é parte de um órgão baixo corporal, do baixo ventre, onde culmina a fonte

dos prazeres. Para culminar, é a parte do corpo que elimina detrito inaproveitável fora do ato da procriação.

O texto cria toda linguagem de formas concretossensoriais simbólicas densas e de complexas ações e gestos carnavalescos. Gestos e atitudes mascaradas que compõe o ritual percorrido pelo eu lírico e que criam um espaço em que as emoções são sentidas e vividas pelo avesso, como em um festejo preparado, de antemão, com muito esmero.

No poema *Anotações de aula*, a criptonímia acontece num jogo que tem valor de operação. O autor leva em conta aquilo que está escrito no início, ou no fim da inscrição, ou fora dos seus próprios versos:

ANOTAÇÃO DE AULA

Nos cuidados da sala
As coisas se precisam,
Ganham formas, separam-se
E se juntam, submissas.

Um discurso amoroso
Organiza o seqüestro:
Primeiro o chão do fosso,
Depois a voz, e o resto.

Primeiro, o caos da origem,
A matéria das nuvens;
Depois o só prodígio
Da forma e subterfúgio.

Primeiro, o olhar se expande
E ara o nome por dentro
Colhendo a consoante
Como uma flor ao vento.

(TELES, 1982, p. 306)

Neste poema, avulta-se, por meio de um discurso amoroso, um sujeito lírico e alegre ao contar seu amor a alguém. Entretanto, por circunstâncias óbvias, o nome da amada deve permanecer nas entrelinhas. “O ser amado, para o amante, é transparência do mundo, é um ser pleno, ilimitado, é tudo na vida.” (LIMA, 2005, p. 57). Para que se proceda a irrevelação do nome, brinca, nos três primeiros quartetos, com as letras e as palavras. À semelhança de um arado, no segundo verso do quarto quarteto, ara suavemente a consoante [S] do nome *Sara*.

Estabelece-se, assim, uma duplicidade de intenções, pois, ao mesmo tempo em que oculta o nome da *princesa*, referente à etimologia de *Sara* em hebraico, colhe-a com olhares e desejos. Depois, deixa sua marca, ou melhor, ara por dentro o corpo e a alma da amada com essa consoante colhida e envolta pelos véus do disfarce, uma vez que as circunstâncias não lhe permitem revelá-lo com todas as letras.

Este poema realiza com perfeição a criptonímia, pois encerra a segunda maneira de ser de um nome: uma variação desenvolvida que só deixaria perceber por um leitor perspicaz, pois a presença evidente, mas dispersa dos fonemas condutores, acoberta a verdadeira identidade da pessoa ou musa em quem o autor se inspira.

A sagacidade do emissor, que trabalha e brinca com a língua, a fim de revelar e de acobertar verdades íntimas, pode ser percebida no poema *Pilha de nervos*:

PILHA DE NERVOS

Vendo o dia por qualquer preço
E cotação. A minha bolsa
Está em baixa e bem pesada
De frustração.

Vendo esta rima que saiu
Da p.q.p. não sei eco,
Se ressonância, se por hábito,
Não sei porquê.

Sei que comecei um poema
Mais que comum. Queria apenas
Dizer que te amava, que o amor
Não nenhum

Mistério que a gente não possa
Decifrar, nem um logogrifo
Ou bicho-de-sete-cabeças
Meio vulgar.

Mas senti que meu próprio ritmo
la também mudando. Agora
Eu via o poema nascendo,
Mas via sem.

Daí esta pilha-de-nervos
E a decisão de jogar tudo
fora, para compor depois
uma canção.

Uma forma qualquer de musica,
Algo assim que ficasse dentro

Da gente e nunca precisasse
De ter um fim.
(TELES, 1980, p. 207)

Neste poema, encontramos versos que, sob o prisma da carnavalização, não descarta do jogo criptonímico que se encontra aliado às emoções do emissor lírico.

A grande missão do eu lírico consiste em atrair essa força poética que, se acha contida no imaginário e convertê-la em descarga de imagem. Então o poeta cria o poema e o leitor, ao recitá-lo, é capaz de lhe dar uma “roupa” nova. Assim, o poeta e leitor se projetam em dois momentos para uma mesma realidade.

2. LIRISMO E HUMOR

O sujeito lírico intenciona fazer versos para falar de seu amor. Sendo assim, não é difícil constatar ser Gilberto Mendonça Teles o poeta do amor, das mulheres, do romantismo, como ele mesmo afirma: o poeta de Goiás ressalta de início, o poder evocativo do amor, como ele mesmo afirma:

MODERNISMO

No fundo, eu sou mesmo é um romântico inveterado.
No fundo, nada: eu sou um romântico de todo jeito.
Eu sou romântico de corpo e alma, de dentro e fora,
De alto a baixo, de todo lado: do esquerdo e do direito.
Eu sou romântico de todo jeito.

(TELES, 1980, p. 251).

E confirma:

Vejam, e me digam se eu não sou mesmo
Um sujeito romântico que contraiu o mal do século
E ainda morre de amor pela idade média
Das mulheres.

(TELES, 1980, p. 252).

Tão romântico que pede: *“Repartam meu corpo pelos rios de Goiás”*, mas, no, fundo, eis o que deseja:

LIRA GOIANA

Quero ser como um instante de arco-íris
Nos olhos das mulheres de Goiás.

(TELES, 1970, p. 436).

Tão encantador, que se vê extemporâneo, sem acreditar em coisas da modernidade, como no poema “Prece”, de Arte de armar, o pedia:

PRECE

Ah! Meu anjo bom,
Meu anjo da guarda,
Livrai-me do mal...
Dos maus da vanguarda.

E arrematava:

Livrai-me de tudo
O que é moda e que arda
Como vã
No vão da vanguarda.

(TELES, 1981 p. 486)

Assim, o autor em estudo é, antes de tudo, um lírico que, acredita na solidariedade e na generosidade como molas-mestras do mundo. Alguém que, simbolicamente, consegue ser regional – aquele que não esquece sua terra natal – mas que espraia seu olhar pelo universo a sua frente e ainda, que carrega dentro de si um rio de natureza apaixonada, quase puro, que deságua em uma poesia translúcida, eivada de humanidade.

Reviver o passado é supostamente, a materialização de um mergulho nas próprias reminiscências. Para Bosi, as experiências são construídas de uma forma diferente no presente como meio de se “encontrar” diante das incertezas. E como afirma Bachelard (2006). “A memória é um campo de ruínas psicológicas, um amontoado de recordações” (BACHELARD, 2006, p. 94).

2.1 Trilhas do Poeta

Talvez o tema mais relevante, e em todo o caso o mais gilbertino, nessa nova peregrinação, é o tema do amor:

SONETO GOIANO

Libertino não sei, mas gilbertino
Com certeza se diz...

(TELES, 1970, p. 441)

Este amor, multiforme, tem várias cores conforme os lugares e países, mas o mais vivo é talvez aquele que se tinge dos tons fortes de Castela, é o romance (ou romança) de Salamanca:

PERCURSO

Em Salamanca, pela Calle Toro,
Vou seguindo calado
Imagino encontrá-la, me enamoro,
Pois meu amor engana passarinho.

(TELES, 1987, p. 40)

O passarinho, logo após o Toro da aludida rua, nos leva, aliás, muito além do simples namoro, talvez universitário, tal como surge depois, para introduzir uma simbólica muito mais relevante, a da ornitofilia erótica, tão cara às fabulosas encenações de Jerônimo Bosco.

E este passeio galante e salamantino não deixa de ter relacionamento com uma rima interna, rica e sugestiva, dos Lugares imaginários:

LUGARES IMAGINÁRIO

As ancas de Salamanca

(TELES, 1987, p. 42)

Daí, com certeza, a partir desta nítida conotação amorosa, a multiplicação das localizações castelhanas, com ênfase na tão simbólica Plaza mayor:

PERCURSO

Eis a Plaza Mayor, mas sigo em frente...
(TELES, 1987, p. 40)

E mais outra a seguir desta vez em Ciudad Real, até com maiúsculas:

LUGARES IMAGINÁRIOS

A PLAZA MAYOR de Ciudad Real...
(TELES, 1987, p. 42)

Nessa sonhada e recriada Castela, aparece mesmo um carro, como no esquema inicial cabralino, mas um carro desta vez carregado de história e da glória antiga dos reinos ibéricos, no ambiente tão particular do lugar da primeira partilha do mundo:

LUGARES IMAGINÁRIOS

(o automóvel do amigo em Tordesillas)
(TELES, 1987, p. 42)

Mas, para voltar à pista do amor, inicialmente seguida, o fogo ibérico não é o único teatro do nosso Eros viajante. Mesmo assim na Bretanha, a nossa próxima escala do infundioso peregrinante, surge deliciosamente o famoso olhar da perdição machadiana:

BREIZH - IZEL

E a Capitu da Université de Haute Bretagne?
(TELES, 1987, p. 200)

Talvez seja jogo atraente para os nossos dinstintos colegas tentar adivinhar quem era a Capitu. Alguns vão dizer que sabem, mas quem pode dizer que sabia realmente qualquer coisa do amor! A este respeito a lição de fundo quase

única visceralmente brasileira, é a que aparece no desfecho do Soneto goiano, o nosso ponto de partida. Predomina o mistério, triunfa a entidade feminina:

SONETO GOIANO

...mas receio
Que a mulher de Goiás –do Sul, do Norte-
Andou rezando alguma reza forte
Contra o meu jeito arisco de menino,
Contra as minhas paixões de gilbertino.

(TELES, 1970, p. 441)

Ora bem, do amor ao imaginário os passos são poucos, e na viagem inaciática que nos propõe o infundioso a morada seguinte é a do mito, primeiro o mito de transcendência do amor, no qual a feminilidade tanta força tem, e a seguir outras variantes da mitificação poética das coisas e dos seres.

2.2 Imagens da mulher: água essencial

Quando se sabe a importância do rio na poética gilbertiana, parece quase natural a continuidade que se desenvolve entre a imagem da mulher e da água essencial. Assim, a suposta feminilidade dos rios franceses, que ele chegou a conhecer, ligada muito caramente ao regime *nocturno*, tal como definiu o nosso caro Gilberto (outro) Durand. Deste modo, se desenvolve uma das abordagens talvez mais originais, daquilo que por outras palavras veio a chamar-se a *douce France*:

POR VALES E PLANÍCIES

Há mesmo alguma coisa feminina nas águas desses rios franceses, algo que vem da fonte de seus nomes, que atravessa noturno a paisagem gaulesa e se revela charmoso nas vogais de la Seine, la Loire la Dordogne. [...] Só sabem desfilarem por vales e planícies no prazer de exhibir as modas e estações: basta aparecer algum turista e logo há veludo nas margens e requebros na língua que se alonga, langue e doce, pelas canções dos ventos nos trigais. À noite, os seus cursos se voltam para dentro das sombras, nos castelos, fluindo em vertical e entremostrando como os celtas e

romanos suavizaram os costumes nas curvas, nos remansos e no fundo requintado de seus leitos. (TELES, 1997, p. 164).

E daí, com esses celtas e romanos, derivou o poderoso amor que o infundioso dedicou à parte mais céltica do território da República francesa, a Bretanha, o Breizh-izel, título dum belíssimo poema, construído sobre uma série impressionante de perguntas a propósito da suposta alteridade brasileira à cultura bretã, e tudo isso a partir da chave do primeiro verso:

- Como não tem nada a ver?
(TELES, 1997, p. 156)

Notemos de passagem algumas das mais saborosas coincidências esquecidas, do ponto de vista da cultura, das letras e das artes, simplesmente da criação:

[...] e as *Fêtes brésiliennes* de Rouen? (com Montaigne atrás)
[...] e a jangada nordestina de Jules Verne?
[...] e o precursor do Aleijadinho em Saint-Thégonnec?
E os soldados do rei Arthur pendurados no cordel?
(TELES, 1997, p. 157)

Sem esquecer o final de tão atrevida consonância:

E o nome da Bretanha no bretão,
Não é um pau-brasil em combustão?
(TELES, 1997, p. 157).

Além disso, é notável a convergência estabelecida pelo nosso infundioso ao nível mais secreto e mais rico, também do imaginário, já indiretamente aludido a propósito do ciclo arturiano, donde derivou o extraordinário encontro entre o saci da

2.3 Saudades da Terra

O lugar do poeta situa-se no espaço em que o tempo fica suspenso possibilitando experiências plenas. A alma e o sonho são a pátria primeira da criação poética, sendo o poeta tradutor dessa dimensão para a outra - secundária, a da palavra.

Para Bachelard é impossível escrever sem sonhar. O escritor é criado pela obra, o poeta é jogado pelo jogo de seu poder o sujeito e o objeto engendram-se mutuamente num único e mesmo ato, não há um sem o outro.

Deixando extravasar a emotividade que toma conta do seu ser, o autor, sem abandonar a consciência de um fazer poético crítico e lúcido, funda o espaço do lírico em seus poemas, onde o elemento telúrico, os aceiros cobertos de formigas, o cheiro sensual da terra molhada, a canção do milho nascendo, tudo isso se interliga para refletir uma cultura cuja imagem residual traz à mente do poeta a saudade de um tempo distante, observamos que os poemas além de épicos mesclados pelo lirismo, como comprova os versos do poema “Ritual”:

RITUAL

Em breve, a chuva apagaria
As cinzas das coivaras. Os aceiros
Se cobririam de formigas
No cheiro sensual da terra molhada.

Em breve o pai abriria as primeiras covas
para a canção do milho.

(TELES, 1981, p. 399).

No caminho demarcado por uma leitura plural, a poesia telesiana mistura a força advinda dos mitos agrários com a musicalidade da sua linguagem e traz à tona mais uma vez as lembranças da terra goiana. Na composição da paisagem decantada, a voz lírica cruza a subjetividade com a representação da sociedade “caipira”, fazendo aflorar o elemento lírico.

Discorrendo sobre o texto lírico, Aguiar e Silva diz que quando o acontecimento exterior está presente num texto lírico, permanece sempre como um

pretexto, isso é, o episódio e a circunstância exteriores funcionam como elementos impulsionadores e catalíticos da produção textual, mas a essencialidade do poema consistirá na emoção, nas vozes íntimas, na meditação, na ressonância mítica e simbólica, enfim, na subjetividade do poeta. Assim, a enumeração descritiva do elemento telúrico no poema “As Palavras”, é o pretexto para revelação da paisagem íntima do eu lírico, como diz Aguiar e Silva, paisagem de saudosa lembrança da terra goiana, saudade que se avoluma, deixando as palavras atravessadas, na garganta do poeta: “É justamente porque as lembranças das antigas moradias são revividas como devaneios que as moradias do passado são em nós imperecíveis.” (BACHELARD, 1984, p. 201).

A imagem da infância presente no poema de Gilberto, apenas confirmam a manifestação de uma infância permanente, uma infância imóvel e, neste sentido, os devaneios poéticos são a continuidade dos devaneios na infância: “Nosso inconsciente está “alojado”. Nossa alma é uma morada. E quando lembramos das “casas”, dos “aposentados”, aprendemos a “morar” em nós mesmos.” BACHELARD, 1984, p. 197). Mas para que as imagens de criança retornem com a mesma beleza, a alma e o espírito devem estar em comunhão, já que os dois não possuem a mesma memória. Somente quando entram em harmonia é que a imaginação e a memória atingem a plenitude do devaneio – “imaginamos reviver”. Os poetas lançam um convite à imaginação, a imaginar esta infância perdida, a inventar o passado, como se o devaneio voltada para a infância devolvesse vida às vidas que não aconteceram, mas que foram imaginados na infância.

RECADO

Num caminho de Goiás
quem achar um verso é meu.
Tirei da pena de uma ave
que cantou e se perdeu,
saiu voando, voando,
nunca mais apareceu.

Sabiá que canta triste
na beira do ribeirão,
quando viu a minha mágoa
e escutou meu coração,

(TELES, 1970, p. 401)

Tomando ainda por base a sociedade percebemos que as modalidades de manifestações culturais são variadas, mas poucos não são simplesmente uma manifestação da religiosidade ou do catolicismo. São festas religiosas e profanas que dizem respeito ao ciclo sazonal das atividades agrícolas. A ligação do Santo com os cultos agrários, insistindo nos pedidos de desabrochar de flores e de reverdecimento de folhas, leva a outra ideia, contida nos versos do autor: a fertilidade, a concepção, o matrimônio, a união carnal: o autor continua o poema do amor,

Ergo no mastro de São João
A bandeira em festa
Do meu primeiro alumbramento.

(TELES, 1970, p. 409)

Os casamentos realizados na noite de São João, junto das fogueiras, em presença dos pais dos noivos, dos padrinhos, pessoas da família e convidados eram considerados válidos para todos os efeitos. As longas distâncias isolando as pessoas e dificultando atingir o local onde encontrar um sacerdote, levavam as pessoas das zonas rurais a encontrar suas próprias soluções, criando um contrato civil, unindo pela singeleza da fé. Essas ideias de casamento, de união e nascimento são enfatizadas pelo poeta através da imagem “da sarça ardente” na Bíblia, que simbolizam a presença de Deus que aparece a Moisés no meio da sarça que arde sem se consumir (Êxodo, 3, 2). Opondo-se à linguagem sagrada da presença divina, surge na literatura galante a outra simbologia da sarça ardente: o sexo ardente da mulher. Em ambos os casos, a sarça ardente é um símbolo forte e devastador, assim como o é o desejo que costuma suscitar:

FESTA

Sob a cumplicidade do lápis,
Deslizei os meus olhos
Por baixo da carteira
E vi

A sarça - ardendo
Nos cabelos da Aurora.
Soube depois que desmaiou
de mal-súbito, na escola

(TELES, 1970, p. 409).

As festas juninas constituem, assim, uma autêntica manifestação de povo que constrói a sua cultura ao longo do tempo. Pois, o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumindo dessa forma a cultura como sendo essas teias, portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado.

O povo simples das pequenas cidades, vivendo em condições de perfeita liberdade, dispondo do próprio tempo como bem lhe conviesse, desenvolveu uma exuberante cultura de lazer na qual não só as festas profano-religiosas constituíam momentos memoráveis. Certas manifestações que faziam parte do contexto cultural, “certas teias” que o povo vai tecendo, levam ao reconhecimento da importância de um acervo de hábitos e costumes, repetidos de ano em ano, recriando ou, melhor dizendo, mantendo vivo o fluxo das tradições regionais, locais.

A temporada das jabuticabas ou das gabiobas, em Bela Vista de Goiás, promove o intercâmbio entre as pessoas, estreitando os laços de amizade, de parentesco e de compadrio, pois a época das “frutas” proporciona a todos maiores oportunidades de convívio e de lazer. As frutas (jabuticaba e guariroba), abundantes na região de Bela Vista, propiciam à cidade um universo de manifestações culturais próprias, passíveis de serem analisadas como um exemplo de cultura do povo, o que importa é que moradores da cidade ou turistas todos podem apreciar a doçura e a fartura das frutas, legitimando, assim, a mescla mais viva e ao mesmo tempo mais rudimentar de se desfrutar de autonomia e lazer, matéria cristalizada no passado e renovada a cada ano, no presente.

2.4 O Emissor Lírico Visita As Cidades Em Seus Poemas

Fui marcando o caminho e fui
marcado pelas coisas que havia
em cada viagem.

(Gilberto Mendonça Teles)

Nas imagens das cidades representadas na poesia de Gilberto Mendonça Teles, observamos como o sujeito lírico percorre diferentes cidades e /ou países,

registrando suas impressões como turista e poeta. A partir do olhar do poeta, pode-se perceber que as influências, misturas, migrações, passagens entre culturas civilizações são elementos que contribuem para a formação de sua identidade poética, fazendo com que o leitor seja capaz de experimentar nas “falavras” descritas, os sentimentos, sonhos e desejos contidos na poesia.

Exploraremos uma faceta gilbertina: Sua poesia instigante. Como cosmopolita, o eu - lírico recebeu diversas influências de várias cidades que somatizaram sua caminhada literária. Exploraremos alguns poemas e obras: *Hora Aberta e Saciologia Goiânia*.

O primeiro aspecto que gostaríamos de esclarecer são as principais cidades que norteiam o lirismo na poesia de Gilberto: Goiás sua cidade natal, e Rio de Janeiro cidade a qual reside desde de 1970. Essas duas cidades são oficinas de crescimento e redes de descanso para o poeta que não cessa de vislumbrar outros cantos introduzindo ensinamentos sobre seus vários ofícios.

“As lembranças tornam-se grandes imagens, que se associam ao universo de uma estação, que se assemelha a uma estação, que traz até nós a beleza pungente da perfeição.” (Bachelard, 1996, p. 117). Nessa estação total as imagens nos permitam absorver o brilho luminoso da beleza, como nesta aurora irrompida da memória de um poeta:

Só te vejo, Goiás, quando me afasto
e, nas pontas di pés, meio de banda,
jogo o perfil do tempo sobre o rasto
desse quarto minguante na varanda.

De perto, não te vejo nem sou visto.
O amor tem destes casos de cegueira:
quanto mais perto mais se torna misto,
ouro e pó de caruncho na madeira.

De perto, as coisas vivem pelo ofício
do cotidiano – existem de passagem,
são formas de rotina, desperdício,
cintilações por fora da linguagem.

De longo, não nem tudo está perdido.
Há contornos e sombras pelo teto.
E cada coisa encontra o seu sentido
Na colcha de retalhos do alfabeto.

E, quanto mais te busco e mais esforço,
de longe é que te vejo, em filigrana,
no clichê de algum livro ou no remorso

de uma extinta pureza drummondiana.

Só te vejo, Goiás, quando carrego
as tintas no teu mapa e, como um Jó,
um tanto encabulado e meio cego,
vou-te jogando em verso, em nome,
em GO.

(TELES, 2001. p. 30)

Nas estrofes do poema Goiás, imortalizado em *Sociologia Goiânia*, o eu lírico demonstra o cuidado ao falar que aprendeu a amar. “O amor nunca termina de exprimir-se e se exprime tanto melhor quanto mais poeticamente é sonhado.” (Bachelard, 1996, p. 8). O amor é expresso de forma aclarada e desmedida nos versos descritos, ocorrendo uma transfusão de imagens do passado sempre recente, pois o homem carrega em si, além da herança genética, as várias imagens habitat, que no caso deste goiano, é sempre demonstrado com prazer em seus escritos poéticos.

O que o leitor pode perceber ao ler a poesia de GMT é que o eu lírico demonstra a importância para o homem de voltar as suas raízes. Como Gastón Bachelard afirmam, “a terra natal é menos uma extensão que uma matéria: é um granito ou uma terra, um vento ou uma seca, uma água ou uma luz. É nela que se materializam os nossos devaneios; é por ela que nosso sonho adquire sua exata substância; é a ela que pedimos nossa cor fundamental” (BACHELARD, 1884 -1962, p. 9). Acreditamos que as raízes de uma vida não se podem arrancá-las, no máximo podá-las para permitirem espaço para novas plantações, novas flores.

Mesmo com as transformações normais que ocorrem com Goiás, a imagem dessa terra, permanece em sua memória. Tudo o que os olhos vêm agora não desmancham os sentimentos de outrora. Para Bosi, a imagem amada e temida, tende a perpetuar-se, vira ídolo ou tabu (BOSI, 2000, p. 20). Assim acontece com a terra natal do poeta.

Como crítico de si mesmo, tece seus poemas com devoção, sem limitar o tempo para transformar as pedras brutas em diamantes brilhosos e eternos. O poeta trabalha com os vocábulos até que o bordado delicie o leitor com a perfeição de sua escrita. Com a linguagem e a imaginação, o regador das palavras encontra na capital outra orquestra, e o sangue de goiano se mistura com o do carioca. No poema “Rubro-Negro” pode-se notar esta fusão:

RUBRO-NEGRO

Uma **FLA**ma me in**FLA**ma e sou **FLA**amengo
Sopro de brisa tempestade
FLAmen
Go de gozo e gogó – o Go do jogo
o go do gol – o go do gole o GO

de Goiás e do gorro do Saci.

Gosto de ser **FLA**mengo como gosto
Do **FLA**grante das **FLA**mulas do grito,
De vitória nas tardes **FLA**mejantes
De doMengo

Mas uma vez **FLA**mengo, sou **FLA**belo,
Sou desejo **FLA**mivono nas vozes
t i
arqui o c d s nas arquibancadas
r a

de rubro e negro e de cachimbo e fumo
visto meu som de **FLA**uta e **FLA**jolé
olé! Minha cabeça na disputa
olé! a minha perna dribla e chuta
olé! a bola gira no meu pé.

Um Saci que se in**FLA**ma deita e rola deita e rola
Que põe mandinga na palavra bola
quando vê o **FLA**mengo dar olé!

(TELES, 2002.p. 58).

O jogo de repetição da sílaba FLA, demarca um recurso utilizado pelo autor para acentuar o sentimento imenso que carrega no coração pelo time do Flamengo. Traz em suas estrofes a mesclagem do goiano com um símbolo essencial do Rio de Janeiro, mostrando a transparência da fusão que impera em sua vida. Gilberto demonstra em seu poema que a cidade tem importância fundamental em sua produção literária, pois transfere para sua escrita o que aprendeu convivendo com as pessoas de outros lugares, outras paixões. Tudo que a retina assimila, tudo o que o coração ouve é cristalizado em palavras pelo poeta, como magnífica conclusão de Mallarmé quando afirma que “tudo no mundo existe para resultar em um livro”(MALLARMÉ, 1945,p. 378).

Em 1965, o poeta inicia-se as primeiras de suas incontáveis viagens para o exterior, esteve em Portugal, Coimbra, Montevideu, Rennes, Lisboa, Nantes,

Chicago, Paris e por último Salamanca na Espanha em 1999, onde publicou o livro Casa de Vidro, antologia de seus poemas. Estas viagens carregadas de imagens foram descritas pelo autor no poema Lugares Imaginários: Na verdade, a experiência humana é variável, “porque ao lado do homem real, mais ou menos forte para endireitar a linha de seu destino, apesar dos choques e dos conflitos, apesar de todas as perturbações dos complexos, há em cada um de nós um destino do devaneio, que ultrapassa a nossa experiência existencial e nos lança na fulguração cintilante e resplendente da imagem, onde cada um encontrará na memória a aroma da renovação da primavera (BACHELARD, 1996 p. 133).

A curva do rio remanso
 O barrando de sombras do Araguaia
 O poço das espumas

O das pirapitingas

O dos pias
 O das piamparas

O fundo quintal

A casa do IAPC
 A do IPASE

O espaço exíguo do escritório
 A chácara do Zé
 A fazenda da Darcy
 O coração de JF

A janela sempre indiscreta
 o calçadão de Copacabana
 (o esconderijo do amor)

[o tritongo do Uruguai
 O dual de Portugal
 Os enes de Rennes
 Os antes de Nantes
 O gelago de Chicago
 O léxico do México
 As ancas de Salamanca]

as aventuras de Astirias
 as noites de Monterrubios
 (o automóvel do amigo em Tordesilhas)
 a PLAZA MAYOR de Ciudad Real
 o café do bulevar Saint-Michel
 a capela de Lisboa
 a sobreloja da livraria
 o céu aberto
 a cidade érdida na Amazônia
 a tribo perdida na linguagem
 talvez Pasárgada
 Shangri-lá
 Ofir

O ponto de chegar
 O de partir.

(TELES, 2001, p.136).

O poeta compõe o poema entrelaçando, cronologicamente as imagens das cidades resgatadas pela memória. Com os nomes dos lugares revistados tece com lirismo impar sua trajetória, revelando ao leitor a soma das sensações visuais que foram transportadas para a escrita. Confirmando o que é citado por Bosi:” o que é uma imagem-no-poema? Já não é evidentemente, um ícone do objeto que fixou na retina; nem um fantasma produzido na hora do devaneio: é uma palavra articulada”(BOSI,2000, p. 29).

Esse autor a aprimorou seus conhecimentos em outros países, mergulhou em culturas pra trazer consigo o que elas têm de melhor e, verdadeiro para abrilhantar seu fazer poético. O eu lírico absorve o léxico de outras línguas, aprimorando sua escrita, desempenhando, assim, uma das principais funções que, segundo Baudelaire, caracteriza o poeta: “o que é um poeta senão um tradutor, um decifrador?” (BAUDELAIRE, 1961, p. 705).

Gilberto, como leitor, crítico e poeta deixou-se impregnar com as emoções de um viajante, como é descrito nas estrofes retiradas do poema Sinais:

Fui marcando caminho e fui marcado
pelas coisas que havia em cada viagem.
Fui debulhando grão, tive cuidado
de por sinais nas pedras, na paisagem...

Para não me perder, em cada margem
pus tudo o que era meu e que era amado,
mesmo que fosse apenas uma imagem,
uma figura obscura do passado.

E, para me encontrar, tive a coragem
de atravessar os riscos do bordado
e desenhar na cor do feriado
a esperança que eu lia na mensagem.

Sei que as sombras se agitam no cerrado
E pássaros se ajuntam na pilhagem
das marcas que deixei, sem ter deixado
meu espantalho como personagem.

Há medo de ida e volta na passagem
E gritos de revoltas ao meu lado.
Melhor é refugiar-me na linguagem,
ser apenas sentido, mas truncado.

(TELES, 2001, p.121).

Neste poema, em que cada viagem é um registro saudosista que se entrelaça à vida lírica do poeta, ele deixa e leva saudades consigo a cada partida. Percebemos a presença da melancolia que atemoriza o autor que, para solucionar seu sofrimento, refugia-se na escrita, transportando para o leitor o lirismo explícito em cada verso. O poeta romântico é um estranho entre os homens; é melancólico, extremamente sensível, ama a solidão e a efusão do sentimento. Como escritor, ele utiliza de cada imagem, de cada ausência onde é gerada a dor, para tecer com sapiência o bordado que é a sua poesia. Entendemos em seus versos que o autor, em seu ofício poético, demonstra que tudo o que é sentido através das imagens, pode ser escrito, mas de forma laboriosa. O que podemos perceber é que através das imagens de outras cidades, o poeta não deixa de focar a terra natal, Goiás, explicitando uma relação de retorno “útero materno”, pois parece que somente se encontra prazer e felicidade. Aliás, a recordação lírica “Não é uma lembrança qualquer. É o mais vivo dos tesouros, e continua a nos enriquecer sem que o saibamos... infeliz daquele que em seu atual momento, pois desse modo demoliu sua aprazível casa natal, morada sublime de seu devaneio, lugar em que aflora as mais profundas raízes de seu “real destino”(BACHELARD, 1996, p.126).

2.5 O Encantamento dos Versos e Reversos nas Palavras de Álibis

No livro, *Álibis*, esse autor nos chama atenção, a princípio, é sua sutil ligação com a forma profética de uma mulher. Uma mulher encontrada na cidade de Delfos, antiga Grécia. Porém essa jovem meio bruxa meio profetiza, vai mais além do que exercer o poder de pura adivinhação. Ela perpassa o mundo intelectual, onde brincam as palavras. Essa mulher se encontra inserida no livro, apenas como uma figura, metaforicamente, observando o jogo das letras, ou melhor dizendo, ela se mantém de maneira oculta nas entre linhas da poesia Telesiana.

As sibilas eram profetizas geralmente consultadas nos oráculos, e que, obviamente, tinham o poder da adivinhação. Eram personalidades envolvidas em um universo místico e que eram respeitadas como sábias, intelectuais, mas principalmente, como entidades divinas, pois possuíam um vínculo com os deuses.

Miguelângelo pintou na Capela Sistina as sibilas: délfica, Eritreia, Líbia, Cumana e pérsica. Não cabe neste trabalho analisarmos cada uma delas, mas aquela que realmente nos coloca sob intriga, a sibila de Delfos, que se encontra na capa do livro, e que é envolta por um universo poético intenso. Para podermos encontrar um sentido em Delfos nos encarregaremos de dizer que, este era o lugar no qual Apolo construiu seu grande oráculo, o oráculo de Delfos. Apolo é considerado o deus da adivinhação, e mais além, um deus que possuía o poder da sonoridade e da poesia. Já recém nascido saiu em busca da construção de seu templo para que lá se consagrassem os ritos de adivinhação, e mais além, um deus que possuía o poder da sonoridade e lá se consagrassem os ritos de adivinhação e adoração. Carregava junto de si uma lira, supostamente presente de Hermes, criador de tal instrumento. Apolo a utilizava para encantar seduzir, as pessoas. No livro *Nueva Mitologia Ilustrada* podemos encontrar o seguinte:

Em fim, Apolo era o deus da poesia. O hino homérico nos mostra este marchando à frente dos Cretenses rumo a Pito, com a lira na mão (...). Este mesmo instrumento servia para acompanhar os hinos em honra a este deus, e às primeiras amostras, deve-se a poesia chamada lírica na Grécia.

É a partir desse deus que se funda o oráculo de Delfos. E é a partir dessa concepção que se forma a sibila délfica, na verdade, podemos observá-la como as multifaces de uma mulher, uma profetiza que é domada por palavras. Assim como as sibilas, o poeta Gilberto conserva em seu livro *álisis* um amor pelo estudo, pelo oculto, e pelo culto, e, conseqüentemente, conserva o instinto da curiosidade.

A necessidade assustadora de ser tomado pelo saber, pelo poder da sabedoria, é o que move o poeta em questão. E é aquela que mais liga o homem à pura sapiência. Os grandes mestres, e grandes sábios, sempre foram aqueles absorvidos pela arte da leitura e da escrita. Miguelângelo pintará suas sibilas na Capela Sistina, lá elas estão geralmente segurando um livro, ou um pergaminho, e, até mesmo, cercadas por crianças que também lêem, AZNAR (1975, p. 366). O envolvimento com a leitura, ou melhor, com as palavras, dá às sibilas o poder de sabedoria, e assim, como Apolo, elas podem prever o futuro. Obviamente a poesia em questão não pretende obter uma única função, a de conhecer o futuro, mas de

saber mais, que apenas o futuro. O poeta inicia seu livro *Álibis* com um poema também chamado “álbis”. Sua grande intenção está em, simplesmente, brincar com os aspectos ocultos da linguagem, já que elas oferecem tais oportunidades. Nesse poema ele diz:

Quando desejo fortemente
Uma mulher iniludível,
Ouço primeiro alguns conselhos
Do Opó-rapá-lopó

Depois inventou um assobio
Sibilino,
Pio ou psiu:
Logo uma virgem me acompanha
Ao ponto extremo da linguagem

(TELES 2000, p. 03)

No anagrama de *álbis* encontra-se a palavra *sibila*, e no jogo linguístico que ele faz com o “p” esconde-se a palavra *oráculo*: o-pó ra-pá cu-pú lo-pó. Os grandes mestres como, por exemplo, *Merlim*, grande conhecedor da arte da magia, usavam as palavras para que fossem criados os encantamentos. A palavra carrega em seu corpo uma força além daquela que os homens mortais possuem, e esse, pode estar ligado à mortalidade, a limitação a concretude. O poder das palavras vai mais além, o que elas trazem é força da mistificação, sublimação, divindade, e no caso em questão, do encantamento. Carregarem aqui o óbvio, tantas vezes já mencionado nos estudos da poesia de *Gilberto*. Embora a palavra *encantamento* já tenha sido, muitas vezes, usada para denominar os aspectos poéticos de sua obra, o que queremos, então, é observar essas invocações e brincadeiras feitas pelo poeta com suas palavras.

Outra questão com relação ao poder encantatório das palavras é que, conta a história do *Parsival*, de *Modène* e *Didot*, que *Merlim* depois de ter predito o fim dos encantamentos no castelo do *Graal*, ele constrói em uma floresta sua moradia, à qual dá o nome de *Esplumeor*, essa palavra é uma palavra sem significado, completamente sem sentido. As palavras sem sentido nos remetem ao mesmo processo da palavra escrita ao contrário. Quando se retira o poder de significação das palavras, estas parecem ter se tornado objeto de feitiçaria, de

bruxaria. Associamos esse mago, à história mitológica bretã. Embora a origem de Merlim seja praticamente desconhecida, o que se especula sobre ele é a partir dos escritos em latim do clérigo galês Geoffroy de Monmouth, *Historia Regum Britanniae* e *Vita Merline*. O próprio Gilberto escreve um poema no qual faz uma certa alusão a Merlim. No poema “Merlindres” ele diz:

Quando menos se espera, e já distante,
Cria-se a forma lírica do instante
Nalgum papel timbrado de infinito.

(TELES, 2000, p. 85)

Todas as formas possíveis de rituais são aceitas, assim como todas as formas de linguagem são aceitas, para que o ato de criação seja consagrado. Outras formas usadas para a formação da poesia são os presságios, as adivinhações, as profecias, e, como já foi mencionado anteriormente, estas são tarefas específicas das sibilas. No poema “De Ostras e enigmas” podemos evidenciar, muito bem, essa questão, quando o poeta diz: “Tudo é sina e presságio: ouro e prata/na cadência das letras, sol e lua/na conjunção da forma interativa” TELES(2000, p.15). em outro momento o poeta diz: “Cada letra tem seu ninho/de palavras no porão:/ vem tirá-las de seu limbo,/vem fazer sua oração” TELES (2000, p.4). É a partir dessa noção quase religiosa da palavra como um objeto sagrado que, muitas vezes, ele mesmo anseia vulgarizar as palavras. As figuras mitológicas, tanto quanto as sibilas, Merlim, o Saci e outras encontradas na poesia de Gilberto Mendonça Teles se misturam numa relação harmoniosa ao bem e ao mal.

Essas figuras possuem tanto um caráter bom quanto mau, elas jogam, elas brincam, profetizam, encantam. E é cantando que o poeta articula as palavras, e sua canção, assim como a lira de Apolo, assim como as sereias, encantam. E mais de que encantar, o que se deseja realmente, é sempre o poder sobre as coisas. As sereias tinham no seu canto a força usada para seduzir os marinheiros e prendê-los como escravo no fundo do mar. Nesse caso a beleza, constituída de uma essência maligna, busca seus escravos homens através do artifício da sedução. A canção bela da poesia seduz os leitores, leva-os a grandes equívocos da linguagem, enfeitada através do ritmo e das palavras, ri na cara do leitor e ri com o leitor sobre suas especulações. No poema “Sereia”, há também, uma brincadeira com a palavra

sereia, e não só neste poema, mas em muitos, é o que estamos tentando mostrar, os sentidos e seus significados e suas formas estão sempre tentando ludibriar o leitor. Assim diz o autor: “não serei eu a ver uma sereia” TELES (2000, p.36). Nem todas as palavras dizem o que realmente elas querem dizer. O poeta está sempre deslocando ou inventando ou, até mesmo, escondendo as palavras dentro de outras palavras para, nesse processo, ir tecendo sua lírica.

Os resmungos, os gemidos, murmúrios, os sussurros, os cochichos também fazem parte desse universo oculto. Assim como uma oração, todas essas formas de não dizer, de apenas esconder palavras em formas incompreensíveis da fala, escondem um fundo religioso, um fundo de fé. Os resmungos são palavras más ou de queixas sobre algo, carregam em sua essência um lado perverso, que consiste em maldizer algo ou alguém, os gemidos também, mas esses, às vezes, podem ser de desejo, de prazer. Já, por exemplo, os murmúrios, nos remetem a uma dor profunda, a um choro constante de alguém que sofre. Os sussurros e os cochichos, cada um com sua essência, podem ser vistos como algo muito utilizado por namorados em seus processos de conquista.

Esses dois últimos nos levam a uma poesia telesiana que é inteiramente absorvida pela questão do amor e da conquista. Não será, e nem foi, aqui, tratadas tais questões. O que nos interessa são justamente as formas usadas e mencionadas pelo poeta, que nos remete a esse mundo meio diabólico, meio divino das palavras. Os resmungos, os gemidos, os murmúrios, os sussurros, os cochichos podem ser vistos como formas da fala, que, muitas vezes, são esquecidas pelos poetas, mas que, na lírica telesiana isso representa o lugar onde se ocultam os significados e sentidos das palavras. Essas formas são outras possibilidades de esconderijos das palavras, lá elas viram mistério, e até mesmo, maldição.

E para concluirmos, analisaremos uma palavra muito interessante que surge de maneira, meio que misteriosa, neste livro de Gilberto. “Jitanjáfora” é um poema que contém muitas palavras, que, aparentemente, não *possuem* significado, mas que exercem uma função simples no poema, a de musicalidade. A brincadeira do poeta está justamente em enganar o leitor, que, não habituado a tais nomes de famílias de plantas, crê, ilusoriamente, que elas não existem:

Vamos passear na floresta
Enquanto seu lobo não vem.
-Já está tudo pronto, seu bobo?

- Estou afiando a língua.

aspidistra paperônia
colínea cóleo dracena
selaginela fitônia
filodendro afelandra

(TELES, 2000, p. 18)

O poeta faz uma brincadeira com as famílias de plantas nos remetendo à idéia de uma árvore genealógica, no caso etimológica da linguagem. A palavra *jitanjáfora* de acordo com o escritor mexicano Alfonso Reyes, é inventada. Diz ele o seguinte com relação ao significado desta palavra: Criações que não se dirigem à razão, mas sim a sensação à fantasia. As palavras não buscam aqui um fim útil.

Deste modo vemos o quanto esse autor coloca seu leitor diante da dúvida e do desconhecido. As palavras existem, cabe ao poeta dar a elas sua utilidade, criar, em certos momentos, significados, ou até mesmo, resmungar palavras que não existem, mas que podem representar muito, em sua particularidade. A força das palavras se mantém muito além de seu simples estado de dicionário.

Um livro me contém papiro ou sonho,
Pergaminho ou papel, é sempre a casa
Que o presumido autor habita e expõe
Com muita pretensão e alguma graça.

O livro é tua vida? É cada gesto
Que dissipas no tempo ou na renúncia
Das coisas que se perdem no ar, no sestro.

(TELES, 1985, p.303)

Aliás, o próprio título *Cone de Sombras* é clara explicação de como um sinal gráfico associado a uma palavra manipula e altera aquela outra que semântica e poeticamente, pretendia impor, inutilmente, seu sentido aos poemas.

E a este processo se juntam outros numa atitude metalinguística em que poeta usa a terminologia literária para conseguir novos efeitos, de modo funcionar com conteúdos.

Em Álibis:

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

[...]

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

Que não se quer exata em cópia ou plágio
Mas genuína e bela, transparência
Do que restou da rima primitiva.

(TELES, 1997, p. 101)

Ou em Linguagem, de Sociologia goiana:

Na frase escrita a marca da falada
E na falada o estilo da escritura,
A sintaxe das rezas na invernada
E o ritmo do planalto na ce(n)sura.

(TELES, 1971, p. 359)

Também a palavra funciona como *ludus* em malabarismo arlequinal em jogos de palavras como partidas do malicioso Saci Pererê, por meio de relações

associativas de significante e de significado, em processos de prefixação, justaposição, desconstrução, composição pictográfica ao gosto concretista: “Libertino não sei, mas gilbertino: Merlindes, de Merlin”, “barrocó” (barroco e rocó) “hipogrifo” (cavalo e grifo), “de gerânios e gerúndios”, “fome de janeiro e jardim”.

Até em composições inteiras como no soneto “Centão simbolista”:

Cítaras, harpas, bandolins, violinos
Mórbidos, quentes, finos, penetrantes,
Carinhos, beijos, lágrimas, desvelos
Desejos, vibrações, ânias, alentos.

TELES, 1985, p. 249)

Centão este que se prolonga em todo o soneto que o autor apresenta como paródia de Bilac e Augusto dos Anjos.

Contudo, não deixa de ser curioso notar-se que todas estas manipulações da palavra se processam dentro da arquitetura morfossintática, em suas relações de contiguidade ou similaridade, e pouco no universo lexical e semântico.

Há nos sonetos desse autor apenas algumas, poucas, abundancias: de rosas, de estrelas, pássaros, e da cor azul. Em tudo o mais, sobriedade, pobreza até.

Poucas são as outras flores que em metáfora, ou fora dela, perfumam os poemas, e mesmo os pássaros são pouco nomeados na sua singularidade.

Em conjunto, há azul por todo o lado, até há “estrelas azuis” talvez por influência das rodas azuis de Rilke. Poucas vezes aparecem o verde e outras cores.

Há mesmo um conjunto de sonetos, de 1964, aglutinados em vinte e duas estrofes, intitulado Sonetos do azul sem tempo, e em Estrela d’alva um soneto intitulado “Azul” que, de algum modo, explica as motivações implícitas da escolha desta cor como tom dominante da paisagem, dos sentimentos, da contenção:

SONETO AZUL

Fujamos para o azul da alma insofrida,
O azul nos chama. É belo o azul. Decerto
Não há maior ventura nesta vida

Que um céu azul por sobre nós aberto.

E para a tua glória inatingida,
Para o teu sonho vão, imenso e incerto,
o azul é como uma árvore florida,
semeando estrelas pelo céu deserto.

(TELES, 1955, p. 804)

Grande parte do azul é empregado para qualificar a paisagem, servindo de pano de fundo, às vezes, para pôr em evidência as estrelas que vão frequentemente dar uma nota de alegria a essa cor monótona.

Porque o azul, é uma cor fria, primária, que distancia o espectador, provocando nele uma sensação visual de relevo. E também evoca a transparência, a materialidade, a decepção e o cansaço.

Assim, entre a frieza dos cálculos e a transparência e contraste com outros elementos, o azul vai bem à poesia desse autor até por não permitir a exuberância metafórica, o transgredir das regras e do raciocínio crítico.

Podemos dizer que será lírica é bastante metonímica, pouco metafórica, por simpatizar mais com a disciplina do sintagma do que com a exuberância e sinonímia do paradigma.

3.1 A Perturbação do Amor e os Álibis

O tema central dos sonetos, nessa obra, é o amor, refratado nas suas múltiplas facetas, desde a espiritualidade, às vezes platônica, que expressa em “*Do ponto atrás*”, em *Plural de nuvens*, de 1994.

Amor ainda grandiloquente, retórico e muito romântico nos primeiros versos de Poemas avulsos: “No Outono da existência”, “num louco intento”, no “ardor da mocidade”, em tempo de “pungentes dramas”, como no soneto “Saudades”:

SAUDADES

Ela anelava cheia de esperança

Ser uma santa rindo nos altares.
[...].
Cruel destino! A estólida vingança
Armou-lhe um pedestal nos lupanares!

Agora em meio os risos e gracejos,
A saciar os lúbricos desejos
De todo o mundo, a bela tem saudade

Do tempo em que sonhava alegremente
Daquela santa pura e alvinitente
Que sorria no altar da mocidade

(TELES, 1957, p. 852)

Amor que nos momentos felizes é pleno e tranquilo em *“Recomeço”*, de
Álibis:

Todos os dias meu amor, eu passo
Para te ver e amar, ser teu marido,
Teu amante fiel no tempo escasso
Mas tão cheio de forma e de sentido.

(TELES, 1985, p.121).

E em *“Ponto de encontro”*:

Nosso ponto de encontro era a rua do lixo
Num contraste brutal em seu luxo e beleza.
Pontual como sempre e vestida a capricho
Ela dava outra vida à própria natureza.

[...]

Com ela descobri alguma força estranha,
A vertigem do abismo, o esplendor da montanha
O exercício do bem, o fascínio do mal.

(TELES, 1985, p.123).

Amores que vão e vêm, e em que também a desilusão, o cálculo ou a prudência levam as medidas próprias como em:

SEREIA

Às vezes, nas distancias do cerrado,
Percebo algum cochicho do meu lado,
Vozes de amor, suspiros e gemidos.

Para não me perder ou ficar louvo,
O jeito é me fazer de ouvido mouco
Ou meter algodão nos meus ouvidos.

(TELES, 1985, p.120)

Misturando-se os amores com ideais e as ilusões, em seu cortejo se enfileiram ainda o silêncio, a perplexidade, a tristeza, até porque a consideração da efemeridade da vida sugere a moderação, ou mesmo o pessimismo, como no poema:

NADA

A sós, com a imensidade aérea e luminosa,
Vendo girar milhões e milhões de outros mundos
Ao som da grande Valsa eterna e silenciosa,

Tenho, por momento, a sensação do nada,
E assisto, na carreira ignota dos segundos,
Ao trágico final da terra desolada.

(TELES, 1955, p.788).

Sensação que no poema “Sonho” se reforça:

Que a vida é sonho, a morte é sonho e tudo
Não passa da ilusão de um sonho mudo
No grande sonho eterno do silêncio.

(TELES, 1955, p. 830)

Essa sensação de derrocada, do vazio do tempo não é compensada, nos sonetos, por uma abertura ou perspectiva da Eternidade. Quando muito, uma vaga esperança, uma aparência de infinito, como em “Eternidade”:

E vede, no esplendor da eternidade
A suprema beleza do Infinito.

(TELES, 1955, p. 830)

No início da sua poética, era o “Ceticismo” de Poemas avulsos que definia o seu estado de espírito do eu lírico:

Quase não creio mais em cousa alguma
[...]
Enfrento agora a dura realidade
E vejo nela dissipar-se a bruma
Escura do porvir. Minha alma arrumou
Dentro de si, o quarto da saudade.

(TELES, 1955, p. 854)

E em “*A cruz do Amor*”, onde o toque dos sinos nada lhe sugere, porque “A musica da Fé, da qual me esquivo / como se louco ou tímido estivesse”, quando muito lhe sugere o som do “Ideal”.

Para esta hesitação ou não adesão concorre ainda uma outra característica da poesia gilbertina, a da ironia subtil que desabsolutiza tudo, numa espécie de dúvida metódica, entre ludus um tanto saciológico que brinca com tudo, e o temor de a realidade e os sentimentos valerem mais do que o emissor julga.

Ironia que, sem negar o real, as idéias e os sentimentos, os exprime na sua condição não absoluta, adiando permanentemente uma adesão, sobretudo definitiva.

Essa atitude está especialmente bem expressa nos sonetos de *Álibis*. A começar pelo título geral e a confirmar-se nos títulos de vários poemas. É bem conhecido o significado de álibi, mesmo fora do contencioso judicial, cuja tradução literal é: “noutro lugar”.

Exprimem essa atitude (intelectual, ética, social, literária...) títulos como “ De ostras e enigmas”, “Refração”, “ Criptograma”, “ De gerânios e gerúndios”, “Merlindres”, “Falação”, “Hipogrifos”, “Sintaxe do invisível” e “Metempsicose”.

Assim se dá a volta a muitas coisas contestando-se o dito por não dito, e vice-versa, e se real ou irreal.

Sabido como é, que a substância da poesia são as palavras e não idéias, e que o poeta é um “fingidor”, é no confronto com essa e outra ambigüidade acrescida que ele criou, que o podemos surpreender na sua “verdade” artística e humana.

3.2 Entre o Múltiplo e o Variável

E que, por ser milhares,
Se juntam noutra mundo,
Noutra paisagem, dentro
Da nova realidade
Que [...]
Amanhece cantando
no poema.
(TELES, 2003. p.707)

Os poetas são “aqueles que andam a errar na região do múltiplo e do variável”, não são comedidos e, por tais motivos, não deveriam “guardar a cidade”. Mesmo “expulso da cidade”, por ser considerado vil e mentiroso, o poeta pode guardar sabedoria de um filósofo quando adquire uma atitude socrática diante dos problemas existenciais. O poeta é “um amante do conhecimento” quando busca conhecer a verdadeira natureza de cada essência, ou seja, desce ao mundo da caverna subterrânea para ver de perto as imagens. Para conhecer a si mesmo e a sua terra natal, o poeta desce nos recônditos mais profundos da existência em busca de uma “verdade” para as coisas “não ditas” e não “vistas”. *Nas obras & Cone de sombras, Plural de nuvens e Sociologia goiana*, analisaremos a imagem do poeta, da poesia e da terra com base em elementos telúricos e autobiográficos.

Nesta lírica, o autor, representa a sua terra natal, o seu processo de escrita e a imagem do sujeito lírico desterrado. O poeta é aquele que utiliza todos os recursos oferecidos pela língua para criar as suas imagens e, em sua escrita, a palavra é decomposta e recomposta de várias formas. O poeta joga com as palavras e cria sua própria linguagem, subverte a “estrutura gramatical” e, inscreve no “azul do poema”, um outro léxico, o léxico poético. No papel faz o risco com as letras, fazendo surgir nesses arabescos, uma imagem do sujeito lírico. É com as letras que o poeta enfrenta o poder instituído e, ao mesmo tempo, traz à tona várias vozes discursivas. Na terra faz o risco com as águas dos rios, e, é no espelho das águas, o sujeito contempla a sua própria imagem.

3.3 Terra e Água: Matéria de Poesia

As águas dos rios riscam a terra do cerrado, assim como a tinta risca o papel em branco para que surja o poema. É no murmúrio das águas que podemos encontrar inúmeras “vozes” que foram silenciadas. É nas “furnas, cavernas, habitações da terra e nos lugares ermos e sem nome” que o sujeito lírico se adentra para “conhecer a si mesmo”. E, contempla a sua imagem nas: *Águas paradas, águas profundas, águas da serra,/ água benta dos dilúvios, águas mortas dos desertos,*

Águas paradas, águas profundas, águas da serra,
Água benta dos dilúvios, águas mortas dos desertos,
Águas passadas e corredeiras cujos murmúrios
ainda comovem alguns moinhos do meu futuro,

(TELES, 2002, p. 272)

Ao escrever a sua própria história de vida e a história da Goiás, o poeta escreve a terra-nação brasileira com toda a sua heterogeneidade constitutiva. As vozes silenciadas ganham lugar nessa escritura telúrica que representa os mitos, as lendas, os cantos as cantigas populares e as culturas dos brancos, índios e negros. O poeta é aquele “que sabe meter o pau/ na maioria que pede bis”, ufana o país, mas também mostra “com todas as letras” os problemas que permeiam por todo o corpo da nação.

O poeta é aquele que trabalha como um escultor que toma o “barro” para lhe dar uma forma escultural. Entre os seus dedos surgem imagens esculturais de um povo, com suas culturas e crenças, de paisagens naturais, com os seus rios, animais e personagens lendárias. O processo de criação é demorado, o primeiro instante é o da escolha da matéria. A terra como matéria que será usada, a terra; depois o poeta trabalha a sua matéria. A terra como matéria de poesia pode ser vista desde o nome do poeta, Teles. Em vários poemas, o poeta teoriza sobre a sua “arte de criar”, ou seja, de “armar o poema”. O poeta traduz a força da terra-mãe no seu risco da letra no papel. Imagens de um poeta desterrado, sem o “*tellus*” e em busca de um nome e um lugar na “cidade dos letrados”, também são recorrentes nos poemas.

O poeta “desterrado” é um sujeito que não sente a terra sobre os seus pés, parece um peixe fora d’água ou um “navio que ficou sem cais”, é visível em vários poemas o uso da água como matéria de poesia e de vários elementos que são inerentes a ela, tais como Ar, o Fogo e a Terra. A água evapora e vira nuvens, ou precisamente “plural de nuvens”. O poeta é um sujeito que penetra nas “cavernas sigilosas” da terra e de si mesmo para criar “formas” para inscrever a sua terra e ao lado mais profundo dos seus sentimentos. Com o seu arado vai arar a terra mais sai da “eira” com a sua subjetividade lírica. No leito do rio e no léxico da língua “Tudo flui”, a linguagem que forma o poema pode ser vista como uma matéria profunda e que requer sentidos.

3.4 O Nome como Matéria de Poesia

No processo de criação do poeta, encontramos um sujeito que direciona o seu olhar para dentro de si mesmo. A matéria de sua poesia é a linguagem, o léxico, a língua, a caligrafia, a semiótica, a semiologia, a palavra, a fala, a lavra e a letra, a letra, com o seu poder, a sua lei e o seu silêncio, projeta o nome do poeta. No meio do “barro moldado”, ou seja, da escrita, surge um nome. O poema não “é uma caverna/sigilosa, com sombras tautológicas/nas paredes./o poema é simplesmente/ a sombra sem caverna, o vulto espesso de si mesmo, a parábola mais reta/de quem escreve torto,/como um deus/canhoto de nascença” (TELES. 1985, p. 282). Nessa obra, o leitor pode ler as marcas de um eu que se acha inserido nos cerrados de Goiás. No poema “Declinação”, mais uma vez o escritor utiliza os elementos da natureza: a água e a terra para formar a imagem do poeta:

O mar não me levou: meu corpo todo
Tem as marcas da terra – o sol, o chão,
Os cheiros doces dos quintais, do lodo,
E a febre do meu T nesse sezão.
Eu sou quem sou. Não mudei. Mudou –me
Uma parte da vida, mas foi sem:

Não me levou nem me lavou,
Livrou-me
Da danação de todo mal, amem

(TELES,1982, p.285).

O “desterro” foi um bem que aconteceu na vida do emissor lírico, pois o livrou da “danação de todo mal” e o fez “navegar por outras águas”, principalmente da própria consciência, em busca de um sentido para a vida. Apesar de conseguir conviver no dia-a-dia com a ausência da terra natal, o autor ainda se sente um peixe fora d’ água. No poema “*Genus irritabile vatum*”, de *Plural de nuvens*, podemos ver a imagem que o sujeito lírico cria para representar o estado em que se encontra o eu fora do seu habitat natural, vejamos no seguinte fragmento:

Sou um poeta de água doce,
banho-me em rios, fontes e lagos:
a minha musa sempre trouxe
a inspiração de alguns afagos.
(...)
Sou um poeta de província
Passando férias na cidade:
Minha palavra é lance, é lince
A minha musa de alvaidade.

(TELES, 1982 p. 277)

O autor, como aquele que cria imagens para representar uma natureza, “interior” e “exterior”, utiliza constantemente a sua imaginação criadora. Com o uso da imaginação o escritor busca a sua matéria poética nas “águas profundas” do inconsciente, pois não fica na superfície da matéria. Na lírica, o eu recorre ao inconsciente do sonho e imaginário para criar as imagens da terra e de si mesmo. E, como diz no poema “Posfácio”, que fecha *Plural de nuvens*: “e deve haver os/ sentidos latentes/ que vão dando luz/às coisas ausentes”. O tom utilizado pelo poeta para fechar o livro *Plural de nuvens* não é o mesmo que vai abri-lo. O leitor encontra incertezas e um certo pessimismo no primeiro poema “*Plural de nuvens*”. O poeta parece não acreditar muito que as coisas possam mudar; no entanto, em “Posfácio” uma luz atravessa a escuridão da caverna.

É em *Sociologia goiana* que o poeta-saci subverte a ordem instituída. No “risco” feito no papel, o emissor deixa o “rastros”. Por onde passa, deixa as suas “marcas” como o próprio Saci que, remexe a terra, faz o seu redemoinho e

desaparece, deixando várias marcas por todos os lugares onde passa. O criador ficcional é aquele que me “remexe” na história de sua terra natal. E, ao colocar em reflexão uma série de problemas sociológicos, que são inerentes no Estado de Goiás, o escritor também coloca em “cena” os problemas que são inerentes à história de nosso país. Nesse sentido, a poesia é uma forma utilizada pelo autor para imaginar a nossa nação. Com os poemas *Saciologia goiana*, o poeta acende uma luz na “escuridão da caverna” e nos faz enxergar além das “sombras”, pois é preciso rever o passado histórico do país, principalmente, no instante que a “escuridão pairava” sobre o país durante o período da ditadura militar. O autor faz uma leitura irônica e crítica de Goiás, apesar de dizer que é um “ufanista”. A heterogeneidade discursiva perpassa toda escrita de *Saciologia*. O poema também pode ser visto como um “lugar de memória”, pois o escritor “guarda” ou “arquiva” vários fatos representativos do nosso passado. Com o uso da imaginação, o sujeito que escreve recorta, seleciona e organiza acontecimentos importantes da história de nosso país. O texto literário é o patrimônio cultural de um povo de uma nação. O poeta utiliza o discurso ficcional para construir várias imagens da nação.

O exílio sempre foi um dos piores castigos para o homem. Desde a República, de Platão, que o poeta é aquele que vive “nas nuvens”. O poeta é desterrado porque é capaz de “ler de perto a cavidade/das nuvens e espiar os seus não-ditos”. E é aquele que diz o que os outros não têm coragem de dizer, por isso é considerado “subversivo” e “louco”. O poeta utiliza a letra como “arma de combate”, subverte a ordem instituída pelo sistema, e, não se comporta como um “Jardineiro alienado” que, após o plantio da terra e longa espera colhe as suas “flores” sem se importar com o mundo ao seu redor. O poeta, no desterro, é alguém que não tem “*tellus*”, no entanto, busca um nome e um lugar no mundo das letras, mesmo quando afirma que é um poeta-narciso pode criar uma imagem de si mesmo e da sua terra natal. O poeta contempla, nas águas profundas da imaginação, a sua origem que se inscreve no “T” do nome *Teles* e no *Tellus* de terra. Nesse sentido, o poeta guarda em si a essência das coisas invisíveis, pois consegue examinar o mundo das sombras com um olhar profundo e reflexão, e, para fazer isso, utiliza as suas experiências de vida e sabedoria.

O emissor se sente seguro na sua “casa-poema”. O poema é o habitat natural do poeta assim como o rio é do peixe. Na linguagem, o sujeito lírico não deixa morrer as lembranças do passado e projeta o seu futuro. O poeta poderá

“guardar a cidade” a partir do instante em que ele consegue contemplar a “verdade das coisas invisíveis” através de seu “olho da alma”. Nesse sentido, o poeta penetra na “caverna – consciente” e na “caverna-poema” para ver melhor as imagens telúricas. O seu “terceiro olho” vê além da superfície das coisas.

CONCLUSÃO

O mistério, o inusitado, o imprevisível convivem com a poesia. Nos pedaços em que ela se cala, entre uma linha e outra, surge o poeta. A poética de Gilberto Mendonça Teles tem como combustível esse mistério, esse vazio. Busca uma associação livre de ideias, busca nova imaginação, em Bachelard quer dizer, antes de mais nada, aquilo que cria Imaginar, em sua obra, aponta para a atividade do espírito ocupada com a criação. Apesar do sofrimento de nem sempre conseguir dizer o que deseja.

É dessa maneira que entendemos e sentimos o corpo na poesia de Gilberto Mendonça Teles. Corpo surgido de uma relação amorosa com a língua e transmutada em poesia, com “nervos e ossos”, conforme ele, mas essencialmente feita de saliências e reentrâncias de cavidades femininas, das partes do corpo que proporcionam o corporeidade em Plural de nuvens e & Cone de Sombras interagem quando o assunto em questão é o erotismo advindo de um amor que começa bem nos idos 1995, com uma Alvorada que se vai distanciando no “Azul sem Tempo” de sua poesia até passar pelos filhos do amor que cresce na angústia de pensá-lo e ancora enfim em sua manipulação e em seu usufruto.

Acrescentamos, por fim, que a análise aqui feita, enfatiza apenas alguns aspectos do corpo textual de Gilberto Mendonça Teles: a inovação do fazer poético partindo do aspecto fonológico, ente influenciando todas as estruturas e significações; o desregramento em busca da melhor forma de dizer o seu mundo contemporâneo, plural e sombrio ao mesmo tempo. Desse modo cria um corpo de linguagem plural e fragmentado e dentro dele faz saltar essa mulher. Palavra motivo maior de sua existência. Por quem é capaz de ser e se ver duplo, nela, que o leva a inclinar-se para dentro de si e do tempo “como um mapa dobrado na linguagem”.

Esperamos, com essa tentativa de recompor pela leitura o corpo textual e erótico de Gilberto Mendonça Teles, ter contribuído de algum modo para levar aos seus leitores e críticos outra visão deste corpo que não é só metapoesia, mas poesia impregnada do sentimento do mundo drummondiano, do amor e do erotismo revestido do mais alto valor estético que possa ter a verdadeira poesia.

REFERÊNCIAS

ABERONI, Francesco. *O erotismo*. Tradução de Elia Edel. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

BACHELARD, Gastón. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *A poética do devaneio*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria E. Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARTHES, R. *O prazer do texto*. Tradução de M. Margarida Barahona. Portugal: edições 70, 1988.

BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. Tradução de Álvaro Lorencini e Anne Arnichand, São Paulo: Cultrix, 1978.

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

EVOLA, Julius. *A metafísica do sexo*. Tradução de Elisa Teixeira Pinto. Lisboa: Edições Afrodite, 1976.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma Arqueologia das Ciências Humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. Tradução de Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

GUIRAUD, Pierre. *A linguagem do corpo*. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira, Rio de Janeiro: Editora Ática, 1994.

LIMA, Maria de Fatima Gonçalves, *O Signo de Eros na poesia de G.M.T.* Goiânia: Kelps, 2005.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. Tradução de Mariza Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

TELES, Gilberto Mendonça. *Hora aberta: poemas reunidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

_____, *Plural de nuvens*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

_____, & *Cone de sombras*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995.