

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

AS CIDADES E A POESIA NA OBRA DE GILBERTO MENDONÇA TELES

Rosemary Ferreira de Souza

Belo Horizonte

2022

Rosemary Ferreira de Souza

AS CIDADES E A POESIA NA OBRA DE GILBERTO MENDONÇA TELES

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Doutoranda: Rosemary Ferreira de Souza

Orientador: Dr. Georg Otte

Belo Horizonte
2022

Souza, Rosemary Ferreira de.
T269.Ys-c As cidades e a poesia na obra de Gilberto Mendonça Teles
[manuscrito] / Rosemary Ferreira de Souza. – 2022.
1 recurso online (283 f. : il., fots., color.) : pdf.
Orientador: Georg Otte.
Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.
Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Letras.
Bibliografia: f. 278-283.
Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.
1. Teles, Gilberto Mendonça, 1931- – Crítica e interpretação –
Teses. 2. Poesia brasileira – História e crítica – Teses. 3. Cidades e
vilas na literatura – Teses. I. Otte, Georg, 1958-. II. Universidade
Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.141



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS FACULDADE DE LETRAS PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS:
ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *AS CIDADES E A POESIA NA OBRA DE GILBERTO MENDONÇA TELES*, de autoria da Doutoranda ROSEMARY FERREIRA DE SOUZA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Georg Otte - FALE/UFMG - Orientador

Profa. Dra. Sabrina Sedlmayer Pinto - FALE/UFMG

Prof. Dr. Leandro Garcia Rodrigues - FALE/UFMG

Prof. Dr. Adélcio de Sousa Cruz - UFV Prof.

Dr. Osmar Pereira Oliva - UNIMONTES

Belo Horizonte, 23 de novembro de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Osmar Pereira Oliva, Usuário Externo**, em 23/11/2022, às 17:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Adélcio de Sousa Cruz, Usuário Externo**, em 23/11/2022, às 19:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Georg Otte, Professor do Magistério Superior**, em 24/11/2022, às 13:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sabrina Sedlmayer Pinto, Professora do Magistério Superior**, em 25/11/2022, às 08:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Leandro Garcia Rodrigues, Professor do Magistério Superior**, em 25/11/2022, às 09:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes**,
Coordenador(a), em 27/11/2022, às 14:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no
art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site
[https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0)
[acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1903735**
e o código CRC **5FF4E705**.

Referência: Processo nº 23072.266166/2022-62

SEI nº 1903735

AGRADECIMENTOS

A Deus, Criador de todas as coisas, por me ter dado forças para percorrer as *passagens* desta vida.

Ao meu Orientador, Dr. Georg Otte, pela orientação tão singular desta pesquisa, pelo apoio imensurável, para vencer e concluir, com êxito, este doutoramento. Agradeço-lhe por aceitar percorrer comigo a travessia, por sua paciência, pela atenção e pelo profissionalismo diligente. Bem mais que um orientador, ele surgiu feito um anjo no meu caminho. Sim, eu acredito em anjos!

À minha família, pais, irmãos e sobrinhos, por tantas jornadas que com eles vivi e vivo. Obrigada por tudo!

A Sebastião Verly de Oliveira Campos, que conheci poeticamente num dia de chuva, por sua acolhida e partilha nas conversas, pela sua pureza de ser e dizer. *Beijo e carinho, eu amo você*. Obrigada por acreditar que eu iria conseguir.

Ao professor Dr. Reinaldo Martiniano Marques, que atuou como parecerista do projeto definitivo desta tese, por sua leitura e avaliação crítica, no parecer, ao destacar o mérito e qualidade da pesquisa: “com a tentativa mais inovadora de pensar as relações entre cidade e poesia, como objeto de investigação”.

Às professoras, Dr.^a Maria de Fátima Gonçalves Lima e Dr.^a Sabrina Sedlmayer Pinto, que participaram da banca de qualificação desta pesquisa. Agradeço-lhes pela leitura e pelas considerações apontadas nessa fase.

À banca examinadora, composta pelos professores: Prof. Dr. Georg Otte - FALE/UFMG – Orientador; Prof.^a Dr.^a Sabrina Sedlmayer Pinto - FALE/UFMG; Prof. Dr. Leandro Garcia Rodrigues - FALE/UFMG; Prof. Dr. Adécio de Sousa Cruz – UFV; Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva – UNIMONTES, que gentilmente aceitaram o convite para a banca desta defesa. Agradeço-lhes pela leitura cuidadosa e pelas contribuições apontadas. É uma honra tê-los como examinadores desta Tese de Doutorado.

Aos professores do Poslit/UFMG, pela contribuição na minha formação durante o Doutorado.

Ao poeta, Gilberto Mendonça Teles, por sua existência, pela amizade e pelo contato, e por me fazer conhecer tantos lugares, por meio de seus poemas, como uma *flâneuse*, tantas vezes virtual, durante o tempo da pandemia.

À CAPES, pelo apoio financeiro de três anos.

*Para Ysabelle, João Miguel e Geralda.
(por suportarem as duras penas da pandemia,
como verdadeiros heróis)*

“O importante é a pessoa! E isso basta”.

Georg Otte

RESUMO

A referência às cidades e países é um tema recorrente na poesia de Gilberto Mendonça Teles. Ao empreender as relações entre literatura e cidade na obra do autor, esta tese examina as representações citadinas, percebidas no jogo entre o real e o imaginário. A cidade permite uma leitura que busca apreender suas mais amplas significações, ao estabelecer o registro da sua história, cujos espaços são vistos e lidos como um livro da cultura urbana. Inversamente, o poema é o objeto de um olhar, cujo primeiro contato se procede no processo do ver e não imediatamente numa decifração.

Como a cidade, o poema é uma construção de visibilidades. Ao olhar as cidades e países, o poeta constrói o poema e os insere numa edificação de palavras. Ler o poema-cidade, perscrutar esse espaço e suas estruturas, é percorrer um itinerário poético e literário, pela experiência e pela imaginação. O modo de ver e ler a urbe impregna em si o exercício da percepção, com o olhar atento para observar e para identificar as suas particularidades. Essa leitura acontece na prática de um olhar que capta e distingue as pistas, que recolhe do espaço e do tempo proeminências e as representa por meio da linguagem poética.

Palavras-chave: Literatura e Cidades, Leitura dos objetos, Gilberto Mendonça Teles.

ABSTRACT

The reference to cities and countries is a recurring theme in the poetry of Gilberto Mendonça Teles. In undertaking the relationship between literature and the city in the author's work, this thesis examines the representations of cities, perceived in the game between the real and the imaginary. The city allows a reading that seeks to apprehend its broadest meanings by establishing the record of its history, whose spaces are seen and read as a book of urban culture. Conversely, the poem is the object of a gaze, whose first contact takes place in the process of seeing and not immediately in a deciphering. Like the city, the poem is a construction of visibilities. By looking at cities and countries, the poet constructs the poem and inserts them in an edification of words. To read the city-poem, to scrutinize this space and its structures, is to travel a poetic and literary itinerary, through experience and imagination. The way of seeing and reading the city impregnates in itself the exercise of perception, with an attentive gaze to observe and identify its particularities. This reading happens in the practice of a look that captures and distinguishes clues, that collects from space and time prominences and represents them through poetic language.

Keywords: Literature and Cities, Reading objects, Gilberto Mendonça Teles.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 Capa do livro *Arte de Armar*, de GMT, 1977, por Mauro Kleiman. p. 54
- Figura 2 Poema visual “Greenwich Meridian Time”, do livro *Improvisuais*, de GMT. p. 59
- Figura 3 Poema visual “Ampulheta”, do livro *Improvisuais*, de GMT p. 61
- Figura 4 Poema visual “Uma Ampulheta”, de Símiás de Rodes. p. 62
- Figura 5 Poema visual “Planície Central”, do livro *Improvisuais*, de GMT. p. 63
- Figura 6 Poema visual “Mato Grosso de Goiás”, do livro *Improvisuais*, de GMT. p. 65
- Figura 7 Folha de rosto, do livro *Antologia poética*, de Carlos Drummond de Andrade (1976), com dedicatória de Drummond a Gilberto Mendonça Teles. Arquivo do poeta GMT. p. 84
- Figura 8 Capa da primeira edição do livro, *Saciologia goiana*, de GMT, 1982. p. 89
- Figura 9 Saci dos “Fundões de Goiás”: cerâmica do acervo de GMT. p. 92
- Figura 10 Saci Goiano, imagem da capa do livro *Saciologia goiana* (3ª ed.), de GMT, In: 10ª edição, 2019. p. 94
- Figura 11 Sacicultura, por Sílvio, RJ, 1986, do livro *Saciologia goiana*, de GMT, 10ª, 2019. p. 97
- Figura 12 Foto da Serra Dourada, cidade de Goiás. Arquivo pessoal. p. 123
- Figura 13 Foto retirada do vídeo “Para Goiandira - Marcelo Barra”, Yotube. p. 129
- Figura 14 Foto da Pedra da Gávea, RJ. Arquivo pessoal. p. 172

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
Capítulo 1 – A CONSTRUÇÃO E A LEITURA DO <i>POEMA CIDADE</i>	18
1.1 A cidade como Texto	18
1.2 Uma Leitura Visual do Fragmento	48
1.3 Cidades Mineiras no Itinerário do Poeta	67
Capítulo 2 – O ESPAÇO GEOGRÁFICO E O ESPAÇO IMAGINÁRIO NA POESIA	87
2.1 As Façanhas de um Poeta-Saci Goiano	87
2.2 Trajetória e Experiências na Terra Natal	98
2.3 Os Rios de Goiás: Cartografia Hídrica das Cidades	130
Capítulo 3 – IMAGEM E CARTOGRAFIA DO Rio de Janeiro	147
3.1 Na Curva do Rio: o Encontro	147
3.2 Rio Múltiplo: Lugar e Metáfora	162
Capítulo 4 – O UNIVERSO PLURAL E AS VIAGENS	196
4.1 O Poeta Itinerante: a Experiência da Viagem como Percurso Literário	196
4.2 Silêncio, Grito e Exílio nas Passagens In/visíveis do Poema	250
4.3 Memórias Entre/Vistas: um Depoimento de Gilberto Mendonça Teles	266
Considerações Finais	274
Referências Bibliográficas	278

INTRODUÇÃO

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

Gilberto Mendonça Teles

O olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas: a cidade diz tudo o que você deve pensar.

Italo Calvino

Esta tese, intitulada “As Cidades e a Poesia na obra de Gilberto Mendonça Teles”, examina a representação das cidades e a relação entre texto e cidade, visto que é um tema recorrente nos poemas do autor. O estudo está vinculado à linha de pesquisa Literatura, História e Memória cultural, numa abordagem entre literatura e cidade, ao ler e interpretar a urbe como uma escrita. A proposta deste objeto buscou preencher uma lacuna da crítica literária contemporânea que, ainda não contemplou, de forma abrangente, a relação entre o texto do poeta e a cidade, ao ver e ler o espaço urbano, em seus mais diversos aspectos, além de apresentar, em análise crítica, o papel do poeta itinerante cosmopolita, pensando na experiência da viagem como percurso literário.

A interpretação da cidade como texto se apresenta a partir da compreensão de uma conjuntura, que concentra forma e estrutura, sentido e visibilidade, num espaço que traduz as experiências, a cultura, a história e a memória. A cidade é, assim, o lugar da ação e dos afetos, das transformações e das construções, dos sonhos e dos desejos, do ver e do conhecer, do agir e do sentir, do imaginar e do pensar. O modo de olhá-la reflete a maneira de percebê-la como ambiente cujo cenário permite diferentes descrições.

A pesquisa tem como *corpus* a obra de Gilberto Mendonça Teles. Dela, foram selecionados poemas que se associam à temática proposta e que acompanharam o

processo de criação, numa perspectiva que permite estudar o ambiente citadino e suas mais diversas faces e relações, tendo em vista os elementos que ilustram esses espaços, considerando os aspectos estéticos, expressivos e semânticos da criação literária do autor. Ao analisar o discurso poético que traduz a dimensão das imagens citadinas, observou-se como o poeta percorre as diferentes cidades e espaços, quer sejam reais ou imaginários.

No decorrer dos capítulos, foi feita a investigação que estabelece a representação das cidades no texto literário, ao discutir de que forma o poeta vê e apresenta o livro urbano, ao destacar qual a importância que sua poesia exerce na demonstração da cultura e dos aspectos diversos de determinada região. Investigou-se que o poeta retrata os vários espaços (cidades e países) numa percepção que envolve o deslocamento espacial e a contemplação da paisagem, considerando a construção dos diferentes perfis urbanos. Gilberto Mendonça Teles instaura sua poética descrevendo a cidade como espaço ideal dos acontecimentos do cotidiano humano, como cenário que ilustra distintas peculiaridades do lugar a que se refere.

A pesquisa é pautada diretamente da leitura e análise dos poemas, pois o texto literário oferece uma ampla possibilidade de interpretação, cujo diferencial consiste em tomar as imagens das cidades presentes no texto poético, como objeto de investigação. Isto porque, de um modo geral, os estudos sobre as relações entre cidades e literatura têm privilegiado as obras literárias em prosa, especialmente, o romance. Com isso, esta tese, ousadamente, trouxe novos elementos e olhares quanto à abordagem do tema em estudo.

O estudo se respalda em textos críticos e teóricos que contribuem, fundamentalmente, para os propósitos da pesquisa. Na exposição do referencial teórico da tese sobressaem trabalhos pertinentes para a análise da problemática da representação das cidades na literatura. Alguns autores conferem ainda mais consistência ao aparato teórico da pesquisa, ao tratarem da temática da poética do espaço, envolvendo as concepções entre literatura e cidades, as relações de espaço geográfico e imaginário, a inter-relação entre tempo e espaço, as formas de representação da cidade, considerando a pluralidade de temas e imagens do fenômeno da imaginação poética. Para auxiliar nas reflexões sobre o fenômeno poético e seus componentes como linguagem, ritmo, imagem e outros aspectos referentes à criação,

estética, à feitura do poema e suas particularidades, foram trazidos textos críticos e teóricos de autores relacionados ao assunto.

O trabalho se divide em quatro capítulos, os quais identificam o discurso poético e valorizam a criação literária do autor, ao analisar a relação entre texto e cidade, numa equiparação que envolve a construção do poema-cidade.

O primeiro capítulo, intitulado “A CONSTRUÇÃO E A LEITURA DO POEMA CIDADE”, investiga os aspectos relacionados à representação das cidades, vendo / lendo-as como um texto, com um olhar direcionado para a analogia da construção e leitura do poema e da cidade. A ideia da construção é fundamental no processo poético. A cidade é compreendida como objeto de composição dos poemas. A análise se apoia na concepção benjaminiana, de perceber o espaço citadino como “livro do mundo urbano”. Ler este grande livro envolve o discurso da leitura das coisas, com o sentido da visão, operada no efetivo significado de re / colher no tempo e no espaço os dados que o livro do mundo propicia, ou que o texto-cidade apresenta.

Temos consciência de que as reflexões de Walter Benjamin, marcadas pelo jogo entre o ver o espaço e ler o tempo, apresentam fortes afinidades com aquelas de Mikhail Bakhtin sobre o “cronotopo”, sendo que o próprio neologismo bakhtiano sinaliza a relação estreita que o pensador russo estabelece entre tempo e espaço. Apesar de ter dado preferência a Benjamin, quanto ao arcabouço teórico do presente trabalho, tendo em vista que este foi orientado por um especialista na obra do filósofo, gostaríamos de ilustrar as mencionadas afinidades por meio de uma citação de Bakhtin, que também poderia servir de programa para a nossa discussão:

a capacidade de ver o tempo, de ler o tempo no todo espacial do mundo e, por outro lado, de perceber o preenchimento do espaço não como um fundo imóvel e um dado acabado de uma vez por todas, mas como um todo em formação, como acontecimento; é a capacidade de ler os indícios do curso do tempo em tudo, começando pela natureza e terminando pelas regras e ideias humanas (até conceitos abstratos).¹

Na sequência do primeiro capítulo, é feita uma leitura visual do fragmento, ao adotá-lo como uma linguagem metonímica, como uma parte do todo, que se constrói a partir de um processo de leitura. Com base no entendimento dos escritores românticos, a ideia de fragmento é apreendida como elemento que não tem a pretensão de ser

¹ BAKHTIN, Mikhail. *O tempo e o espaço nas obras de Goethe*. In: _____. *Estética da criação verbal*. Introdução e tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011b, p. 225.

acabado. Foram tomados para a análise alguns poemas visuais de Gilberto Mendonça Teles, fazendo uma associação entre os poemas visuais e os fragmentos, que permitem uma leitura em que o desenho da letra, o espaço em branco, as lacunas, o estilhaçamento de palavras, a forma estilístico-visual, serem pistas de um discurso literário, que explora uma nova forma de expressão do texto poético. Por fim, há a leitura e análise das cidades mineiras no itinerário do poeta, ao se pensar a poesia e a experiência do poeta na e com a cidade, pela perspectiva visiva ou imaginada, em que o poema é o corpo-texto, que registra a imagem cidadina de diversas formas.

O segundo capítulo, “O ESPAÇO GEOGRÁFICO E O ESPAÇO IMAGINÁRIO NA POESIA”, apresenta Goiás como protagonista da geografia poética do autor. O poeta se investe da figura de um saci-goiano e evoca sua terra natal, valendo-se da experiência cidadina, de sua vivência, em seu espaço imaginário, e dos registros da memória. Também é feita uma leitura da trajetória e das experiências do poeta em sua terra natal - Goiás, com vistas para a cartografia hídrica das cidades, numa relação com os rios goianos. Esses rios aparecem como componentes que distinguem e se identificam com as cidades por onde eles passam.

O terceiro capítulo, “IMAGEM E CARTOGRAFIA DO RIO DE JANEIRO”, abrange uma leitura da cidade do Rio de Janeiro em sua múltipla e expressiva visualidade, ao destacar detalhes relacionados ao ambiente natural e urbano, cujo cenário demonstra as a/diversidades do espaço citadino, que diversifica e prolifera um repertório significativo de imagens. No poema “Na curva do rio”, a cidade é apresentada na dinâmica do ver e do ler, que incide em perscrutar o ambiente e percebê-lo a partir de várias abordagens.

O quarto capítulo, “O UNIVERSO PLURAL E AS VIAGENS”, realiza uma análise investigativa da referência às cidades e países na poesia de Gilberto Mendonça Teles. Ao se fazer uma leitura dos lugares apresentados na poesia do autor, destaca-se o papel do poeta itinerante (deslocamento espacial e contemplação da paisagem), que transforma a experiência da viagem em percurso literário. Neste capítulo, há uma abordagem do “silêncio, grito e exílio nas passagens in/visíveis do poema”, apresentando poemas alusivos a lugares do itinerário do poeta, que imprimem o sentido político-poético, simultaneamente. Ao final do capítulo, tem-se uma entrevista, que mostra o depoimento do autor, como um relato / testemunho de suas viagens, sinalizando os lugares por onde passou, como professor, conferencista ou turista / viajante, no estrangeiro. No decorrer da Tese são analisados poemas que, de certa

forma, apresentam o mapa geográfico das passagens do poeta, ao delinear-se o perfil de sua experiência, marcada por uma longa trajetória literária.

Por fim, é tecida as considerações finais, expondo os resultados da pesquisa, bem como as contribuições que a mesma traz para os estudos literários. Assim, todo o estudo converge para a leitura da representação da cidade no texto poético, ao efetuar uma delimitação pertinente do tema, a partir dos poemas de Gilberto Mendonça Teles.

1 A CONSTRUÇÃO E A LEITURA DO *POEMA CIDADE*

1.1 A Cidade como Texto

A expressão “o livro da natureza” indica que se pode ler o real como um texto. Assim será tratada aqui a realidade do século XIX. Nós abrimos o livro do que aconteceu. [Passagens, Fragmento N 4, 2].

Walter Benjamin

Ao analisar as relações entre literatura e cidade na obra poética de Gilberto Mendonça Teles, este estudo passa pela investigação de que a referência às cidades é um tema pertinente e constante na obra do autor. A cidade permite uma leitura que busca apreender suas mais amplas significações, ao estabelecer o registro da sua história, cujos espaços são vistos - ou lidos – como livro da cultura urbana. Inversamente, o poema pode ser objeto de um olhar, cujo primeiro contato passa pelo processo do ver e não imediatamente numa decifração.

Com a epígrafe tomada a Walter Benjamin, a cidade é entendida como um “livro da natureza”, para o qual a ação de olhar vai além da superfície das coisas, transformando-se num gesto de leitura, cujo trabalho de interpretação parte da percepção espacial para mergulhar no tempo. A ideia do “livro da natureza” provém de Santo Agostinho, que via a natureza como escrita de Deus. Benjamin retoma esse *tópos* milenar, quando abre o livro do mundo, trocando a natureza pela cidade, ou seja, pela cultura criada pelo ser humano. Ele aplica essa compreensão ao mundo urbano, ao trabalhar com a arquitetura e a moda, superfícies onde se pode ler a história de uma época. Ler este grande livro é compreender o discurso das coisas, com o sentido da visão, operada no efetivo significado de re / colher no tempo e no espaço os dados que o livro do mundo propicia, isto é, que o texto-cidade apresenta. Vale ressaltar que, na obra das *Passagens*, Benjamin retrata a Paris do séc. XIX, que de certa forma reflete um mundo sem Deus, do capitalismo selvagem, o que gera um mundo cruel e hostil. Voltado para o livro da urbe, ele quer ler a Metrópole, que já não é mais criação divina. O mais importante é a leitura dos objetos, do ambiente e outros aspectos a ele atribuídos.

As cidades, enquanto criações culturais, se opõem à natureza, mas são ao mesmo tempo uma “segunda natureza”, pois, apesar de serem criadas pelo homem, escapam ao seu controle. A própria expressão do “crescimento urbano”, ilustra a transferência metafórica de um processo natural – o crescimento – para um produto cultural e, ao mesmo tempo, ilustra a ideia do descontrole. A grande cidade torna-se o “Frankenstein” da cultura moderna, pois, além de ser composta por fragmentos destoantes, escapa do controle do seu criador, ela se volta contra ele e o ameaça.

Para o observador-leitor, a urbe não é um produto cultural no sentido museal (ou turístico) de cultura, mas numa perspectiva de crítica cultural. Os indivíduos que nascem na cidade a enfrentam como uma segunda natureza, mas isso não significa que não haja agentes responsáveis pelas condições sociais existentes e que se aproveitam delas. Para Walter Benjamin, que pode ser visto como precursor da crítica cultural, a leitura da cidade se inicia pelos rastros deixados pelo capitalismo. O rastro que se vê no espaço do presente é o caminho que permite a leitura do passado – à maneira do detetive, que surgia nos romances policiais do século XIX, e que perseguia os vestígios de um crime cometido no passado. Investigar os crimes da história, ler os rastros, é a tarefa do historiador, que Benjamin articula nas chamadas “Teses” (“Sobre o conceito de história”). Ainda em analogia ao clichê do detetive, que descobre o fio de cabelo com sua lupa, cabe atentar para as coisas aparentemente insignificantes, pois a legibilidade do mundo urbano passa pela identificação ou atribuição de significados a objetos ínfimos, muitas vezes desprezados pelos habitantes da cidade.

Ler o texto cidade é mergulhar no cenário que ela apresenta e adotar o papel do *flâneur* de Baudelaire, como apresenta Walter Benjamin, que contempla o espaço urbano como um observador, que aquilata o exercício do olhar, ao perceber e descrever o ambiente citadino como um livro aberto. Para Benjamin, Charles Baudelaire é o poeta que tem essa perspectiva poética do deslocamento, do movimento, do caminhante observador, traduzindo o cotidiano no instante ou na memória do seu acontecimento. Nos seus poemas, Gilberto Mendonça Teles apresenta, ao seu modo, amostras de um tipo de *flâneur*. Ao ler a urbe, ele busca reescrevê-la em seus poemas. O poeta, como sujeito lírico, assume uma visão não meramente como fenômeno óptico, seu olhar se torna índice de interação entre o óptico, o estético e o espacial. Os olhos que veem a cidade leem o que pode ser reconhecido, como lugares, pessoas e outros aspectos que lhe são atribuídos. “Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso

júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito”.²

Ler a cidade e ver o poema – eis a inversão operada por Gilberto, que não se contenta em admirar a cidade à maneira de um turista, nem em considerar o poema como mero objeto de interpretação. Como a cidade, o poema é uma construção visível, perpassada por ruas paralelas e transversais, isto é, resultado de uma arquitetura, que pode ou não ser planejada, haja vista que a composição poética tende a ser, por vezes, algo mais espontâneo.

A ideia da construção é fundamental para o processo poético. É com o material que se elabora, que se que engendra ou arquiteta o corpo do texto literário. Os versos, as estrofes, o ritmo, as metáforas e outras figuras literárias são alguns dos elementos que configuram a estrutura do poema, cujas imagens serão apreendidas pela leitura e pelas associações geradas pelos atributos fonético, semântico e sintático.

A cidade é compreendida como objeto de composição dos poemas. O material de construção dos poemas são as palavras, o das cidades são as pedras. Essa comparação entre “palavra / pedra” se imbrica numa relação de representação. Da mesma maneira que as pedras são elementos para erguer-se a cidade, assim são armadas as palavras para elaborar o poema. No poema “A pedra”, de *A raiz da fala*,³ Gilberto Mendonça Teles tem sua matéria-prima como mineral, isto é, a mineralidade da palavra se reluz no poema:

A pedra estará sempre
ao dispor do arquiteto:
não lhe importa estar só,
mas solidária.⁴

Comparada à pedra é a palavra, substância mesma da poesia, elemento primordial na raiz do poema. O poeta lida com a palavra enquanto mineral, compreende seu tom de mistério e, semelhante a um arquiteto, a utiliza como instrumento de trabalho, de criação. Ele lapida a pedra bruta da poesia e a tem como material de edificação no ato criativo. Essa analogia aponta para um conceito de linguagem ao correlacionar a

² BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. Organização de Teixeira Coelho. Trad. Suely Cassal. São Paulo: Paz e Terra, 1996. p. 20.

³ TELES, Gilberto Mendonça. *A Raiz da Fala*. In: *Box: As interfaces da poesia*. 2. ed. Goiânia: Kelps, 2020.

⁴ TELES, 2003, p. 596.

atividade crítica com o fazer poético, com o aspecto metalinguístico,⁵ recorrente na obra de Gilberto Mendonça Teles. A metalinguagem ou o metapoema evidencia o poeta em face de sua concepção literária. Ele utiliza a linguagem poética para fazer referência a si própria, é por meio dela que expõe ou descreve seu processo criador. Em *A Retórica do silêncio*,⁶ o poeta-crítico pondera que o termo “metalinguagem”

já não significa só a linguagem (externa) da crítica; vai significar também a (interna) do poeta. É, por isso mesmo, o sentido ativo da autocrítica. As duas linguagens (a linguagem do poeta e a metalinguagem do crítico) se encontram, afinal, na dimensão mais profunda de Metalinguagem, aquela que, na opinião de Roland Barthes, é ao mesmo tempo “objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala, literatura-objeto e metaliteratura.”⁷

No poema “A Fala”, do livro *A Raiz da Fala*,⁸ Mendonça Teles afirma que o poema é em parte, palavras e, em parte, pedras. O poeta tece a sua própria linguagem na construção do poema. A composição poética não acontece apenas de inspiração, exige labor na lida com as palavras, lembrando o poema “O Lutador”, de Drummond, referindo-se à luta constante do ato criador. Isto se equipara à construção cidadina, quando o poeta tem de se entregar à técnica, à leitura, à contemplação e à ação:

⁵ Em *Poesia e crítica*: trilogia poética de Gilberto Mendonça Teles (2015), pesquisa de Mestrado sobre três livros de poemas deste autor, desenvolvo o estudo mais aprofundado da temática da metalinguagem, cuja ênfase é posta sobre o olhar criador diante da matéria que o poeta soube selecionar, e que provém tanto das formas poéticas quanto das formas críticas da filosofia ou da ciência literária. O desenvolvimento desta pesquisa passa por uma análise crítica da Trilogia, observando-se o que mudou de um livro para outro a partir da discussão entre as epígrafes com relação aos títulos e com relação aos poemas. Assim, todo o estudo converge para o entendimento da concepção metalinguística na poesia de Teles, com foco na trilogia *Sintaxe invisível* (1967), *A raiz da fala* (1972) e *Arte de armar* (1977), investigando a criação literária do autor e sua dupla atividade, a de poeta e a de crítico. A leitura crítica desses três livros, publicados com intervalo de cinco anos entre um e outro, revela as transformações teóricas pelas quais foi passando o escritor tanto na sua produção poética quanto no seu exercício de crítico. Cf. SOUZA, Rosemary Ferreira de. *Poesia e crítica*: Trilogia poética de Gilberto Mendonça Teles. v. IV. 294 p. In: TELES, Gilberto Mendonça. Box: *As interfaces da poesia*. 2. ed. Goiânia: Kelps, 2020.

⁶ TELES, Gilberto Mendonça. *A Retórica do silêncio*: teoria e prática do texto literário. São Paulo: Cultrix/INL, 1979. 348 p. – 2. ed. *A Retórica do Silêncio – I*: teoria e prática do texto literário. Fotos de Joaquim Inojosa, Mario da Silva Brito, Wilson Martins e o Autor. Capa de Rogério Meier. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1989. 396 p.

⁷ TELES, 1979, p. 263.

⁸ *A Raiz da Fala* foi um dos livros estudados em minha Dissertação de Mestrado. Este livro revela a inquietação do poeta em empreender uma teoria em torno da nomeação das coisas. Ao pronunciar, se concebe existência às coisas, daí o fascínio do autor pela pronúncia do nome. O livro enuncia a confluência da atitude poética com a atividade crítica do autor. Há nele marcas do contexto político e o lado poético predomina. *A Raiz da Fala* pode esconder ou revelar, depende da leitura. Por dentro, esconde algo político, mas por fora, revela a linguagem, a linguagem da “raiz da fala”.

A FALA

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

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

(...)

a palavra acesa
nesta pedra sem pronúncia.⁹

“Livre sobre livros, no ar/ filtrado da biblioteca”, o poeta procura descobrir as palavras e suas próprias raízes. A palavra se encontra viva, presente na pedra que não pronuncia, mas que grava, como finaliza o poema: “a palavra acesa/ nesta pedra sem pronúncia”. Essa ideia lembra o poema “Epitáfio”, de Mendonça Teles, em *Linear G*,¹⁰ escrito na cidade de Delfos. Na lápide, que é pedra bruta, estão gravadas as palavras, assim como se imprimem no corpo do poema:

EPITÁFIO

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

Delfos, 19.01.2007¹¹

O poeta brinca com isso mostrando que está sempre aberto à pronúncia das palavras, à “raiz da fala” poética. Para dar condição existencial ao poema, ele tem de pronunciar, isto é, o mesmo que criar, por isso o autor / criador diz em seu poema “Poiética”, de *Álibis*: “tudo em mim é desejo de linguagem”. Isso se aproxima da seguinte ideia de Octavio Paz, em o *Arco e a lira*:¹² “sim, a linguagem é poesia e cada palavra esconde certa carga metafórica disposta a explodir tão logo se toca na mola secreta; a força criadora da palavra reside, porém, no homem que a pronúncia”.¹³ O poeta pronuncia para dentro da escrita e seus elementos poéticos são “palavras / pedras / cimento / cal / giz / silêncio”. A inscrição lapidar pode ser vista / lida como monumento

⁹ TELES, 2003, p. 560.

¹⁰ TELES, Gilberto Mendonça. *Linear G*. Prêmio Jabuti (2º lugar). São Paulo: Hedra Editora, 2010.

¹¹ TELES, 2010, p. 136.

¹² PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

¹³ PAZ, 1982, p. 45.

de memória, como comemoração ou celebração. Em *História e memória*,¹⁴ Jacques Le Goff argumenta que a memória assume a forma de inscrição e suscitou na época moderna uma ciência auxiliar da história, a epigrafia. Segundo Le Goff, a pedra e o mármore serviam de suporte a uma sobrecarga de memória. Os ‘arquivos de pedra’ “acrescentavam à função de arquivos propriamente ditos um caráter de publicidade insistente, apostando na ostentação e na durabilidade dessa memória lapidar e marmórea”.¹⁵

“Linguagem”, de *Sintaxe Invisível*,¹⁶ revela o exercício de poesia de Mendonça Teles, cuja ação criadora exprime uma reflexão poético-teórica. Esse poema mostra a perquirição do escritor no seu ato criador. O título, “Linguagem”, direciona-se para o pensamento de que a linguagem é o objeto do poeta para compor o poema, utilizando a palavra, que é fecunda na criação poética. A configuração da imagem das “páginas desertas” e a própria disposição das palavras na página se concretiza nos arranjos da linguagem:

LINGUAGEM

Eu caminho seguro entre palavras
e páginas desertas. Nas retinas:
sonho de coisas claras e a lição
de outras coisas que invento
para o só testemunho
de minha construção
imaginária
de pedra
sobre pedras
e cimento
e silêncio.¹⁷

¹⁴ Le Goff, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão [et al.]. Campinas: SP Editora da UNICAMP, 1990.

¹⁵ LE GOFF, p. 433.

¹⁶ *Sintaxe invisível*, de Gilberto Mendonça Teles, é um livro que imprime sentido metalinguístico à poesia, vista como uma teoria poética, uma “retórica do silêncio”, isto é, vê-se o silêncio dentro da linguagem, cujo espaço é ocupado por elementos que a transformam de linguagem comum em linguagem literária. O poeta perscruta a sintaxe abaixo da ordem do visível, ou seja, a poesia subverte essa ordem. O autor elucida, com a epígrafe do seu livro, uma gramática da poesia no espaço das *heterotopias* ou da “invisibilidade”, expressão utilizada por Michel Foucault, em *As palavras e as coisas*, ao pontuar que as heterotopias se encontram num espaço de “invisibilidade”, o que quer dizer que têm diversas camadas de significado ou de relação de significação, no sentido de estarem voltadas para uma complexidade que não pode ser vista de imediato, sendo, portanto, mais inquietantes. A poesia é uma linguagem especial. Portanto, há uma sintaxe, mas não é totalmente visível, é preciso ver que dentro dessa linguagem existe algo invisível. Esse invisível é o gosto que o leitor ou crítico tem para descobrir e fazer as imagens renderem mais, ver por dentro, perceber algo mais, enxergar a experiência do poeta.

¹⁷ TELES, 2003, p. 607.

Nesta composição poética, os componentes líricos são feitos de “construção imaginária”, “pedras”, “cimento” e “silêncio”. Esses elementos lembram João Cabral de Melo Neto, na compreensão de que o poeta precisa moldar seu “material de construção”, subordinando-o a seu controle, mostrando a capacidade inventiva do seu ato criador. O poema “A educação pela pedra”, de Cabral, apresenta em seus versos as lições que podem ser apreendidas da pedra, o exercício da linguagem e o fazer poético, a lição de lapidação do poema e da palavra, e também a lição de moral:

Uma educação pela pedra: por lições;
para aprender da pedra, frequentá-la;
captar sua voz inenfática, impessoal
(pela de dicção ela começa as aulas).

(...)

Outra educação pela pedra: no sertão
(de dentro para fora, e pré-didática).¹⁸

João Cabral de Melo Neto, em seus versos metalinguísticos, revela uma poética concreta, impessoal, concisa e racionalizada, que envolve o social. O autor apreende da pedra aspectos que demonstram a vivência agreste do sertão, a resistência silenciosa que apresenta lições de vida e de poesia. A pedra, no poema de Cabral, é metáfora da paisagem do sertão e do próprio fazer poético. O poeta investe na racionalização do poético. Ele percebe o poema como uma composição, tal como o viu em “O Engenheiro”¹⁹ (num dos seus primeiros livros), no qual aparecem os instrumentos do trabalho do poeta-arquiteto da poesia: “o lápis, o esquadro, o papel, o desenho, o projeto, o número”:

O ENGENHEIRO

A luz, o sol, o ar livre
envolvem o sonho do engenheiro.
O engenheiro sonha coisas claras:
superfícies, tênis, um copo de água.

O lápis, o esquadro, o papel;
o desenho, o projeto, o número:
o engenheiro pensa o mundo justo,
mundo que nenhum véu encobre.²⁰

¹⁸ MELO NETO, 1996, p. 21.

¹⁹ MELO NETO, João Cabral de. “O engenheiro”. In: COHN, Sergio. (Org.). *Poesia.br: modernismo*. Rio de Janeiro, Azougue, 2012. p. 119.

²⁰ MELO NETO, 2012, p. 119.

O poema de Cabral enuncia que “o engenheiro sonha coisas claras” e “a luz, o sol, o ar livre/ envolvem o sonho do engenheiro”. Há uma relação com o poema “Linguagem”, de Mendonça Teles, ao destacar o sujeito lírico que traz nas retinas “o sonho de coisas claras” e a “lição de outras coisas”, envolvendo seu conhecimento de poeta e de crítico literário. Os elementos como “pedra e cimento” na estrutura física do poema “Linguagem” são constitutivos da argamassa poética, e o poema é como uma casa ou uma cidade, que o poeta arquiteta construir. Tal qual acontece também no poema “A Pedra”, cujos versos “a pedra estará sempre/ ao dispor do arquiteto”, que dialoga com a ideia do poema Cabralino, esboça a dimensão material para a atividade arquitetônica ou arquipoética do Poema-Cidade. Como um engenheiro da linguagem, o poeta incorpora imaginação e reflexão crítica, uma vez que “a imaginação, graças à sua natureza compensadora, contém o espírito crítico”.²¹

Essa relação da construção do poema está para uma analogia que permite ver / ler o texto cidade e construí-la como um arquiteto, que engendra palavras / pedras, que projeta uma obra, com o olhar direcionado para as experiências estéticas, históricas e culturais. Os poemas “A Pedra”, “A Fala” e “Linguagem”, de Gilberto Mendonça Teles, e “O Engenheiro”, de João Cabral de Melo Neto, geram uma configuração poético-metalinguística da pedra, que confirma a ação criadora e se compara à atividade de construção das cidades, ao apresentarem elementos indicadores de uma estrutura, pois pedra e palavras são componentes fundadores para compor e construir, para elaborar o desenho ou o perfil do Poema-Cidade.

No poema “Goiânia”, de *Sociologia Goiana*, Mendonça Teles apresenta a cidade planejada e construída para ser a capital política e administrativa do Estado de Goiás. O poeta vê a cidade como uma planta-arquipoética:

GOIÂNIA

Olhei atrás e avante
Felix de Bulhões

1.

Enquanto a capital era Goiás
o Estado inteiro se perdia
no descampado de seu próprio nome.
Por trás da Serra Dourada,
o tempo cochilava na beira do rio
e o sol morria além.

²¹ BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1859. In: TEIXEIRA COELHO (Org.). *A modernidade de Baudelaire*. São Paulo, 1988. p. 18.

De vez em quando
alguém espiava:
os horizontes por cima da serra
se abriam nas distâncias do planalto,
o mundo perdia-se de vista
e o sol nascia além.

2.

Um dia alguém subiu a serra,
gostou de ver o sol nascendo
e falou:
“Goiás, capital Goiás não fica bem
nem para o ensino de geografia
nem para a glória da cultura atlântica
do Rio de Janeiro.
E tratou logo de escolher
no meio do cerrado
o local mais adequado
à construção
de uma cidade que tivesse a pinta
da Revolução de 30.
Da terra vermelha e dura
meio-escondida pelo capinzal
de repente nasceu a planta arquitetura
da Nova Capital
de ruas claras
de largas avenidas
e de algumas praças
que as demais
viraram becos e vielas
para matar as saudades paralelas
da cidade de Goiás.
uma planta arqui-poética.”²²

O poema ilustra a construção da cidade de Goiânia, em meio ao choque adverso entre a cidade interiorana, a antiga capital, com o vislumbre do desenvolvimento e do progresso. A epígrafe “Olhei atrás e avante” é tirada do poema “Só”, de Félix de Bulhões, poeta de Goiás. A importância da epígrafe se deve ao fato de dois versos de “Só” aparecerem no início do poema, como forma de citação. Veja-se a repetição dos versos: “o sol morria além / “o sol nascia além”, ao longo do poema, que sugere a monotonia da vida da cidade. “O tempo cochilava na beira do rio” é alusão à vida pacata da cidade de Goiás, que é cortada pelo rio Vermelho. “O sol morria além”, para Oeste, alude à preguiçosa vida da cidadezinha do interior. Os versos “De vez em quando/ alguém “espiava” (olhava contemplando apenas) por cima do morro e via o horizonte na direção leste indicam a expressão da imaginação do poeta, que ao início do poema ironiza a decisão de mudança da capital.

²² TELES, 2019, p. 151-152.

A Cidade de Goiás foi até 1939 a capital do Estado de Goiás. A cidade não tinha como expandir-se, de evoluir extensivamente, porque é cercada por morros. Assim, enquanto o Estado de Goiás se perdia na sua extensão (era o quarto maior do Brasil, depois foi diminuído com a criação do Estado do Tocantins) Goiás, capital, não conseguia progredir. A partir daí, surgiu a ideia de mudar a capital, depois da revolução de 1930. Pedro Ludovico Teixeira,²³ com auxílio do Presidente Vargas (vitorioso na Revolução), conseguiu mudar a Capital para uma região do Planalto, a 750 metros de altitude. Diferentemente das cidades históricas, Goiânia foi sendo construída a partir de planos elaborados na década de 1930, um contexto que interliga a tradição local e o imaginário urbano, com vistas para um desenvolvimento promissor, de modernização. A segunda parte do poema demonstra isto: “à construção/ de uma cidade que tivesse a pinta/ da Revolução de 30”. Por mais distante que seja o contexto histórico desta Revolução daquilo que Benjamin imaginava, a promessa criada por ela é comum a todas as revoluções, a saber de criar “o ar livre na cidade. O ar pleno das revoluções. A revolução desencanta a cidade”.²⁴ Planejar e construir a cidade na inspiração visionária do progresso, à época da Revolução, consiste em introduzir o novo, como um calendário que funciona como acelerador histórico, como cita Benjamin, uma vez que a “consciência de fazer explodir o *continuum* da história é própria das classes revolucionárias no momento da ação”.²⁵

A planta arquitetônica da nova capital, com largas avenidas, ruas claras e praças, mas que manteve seus becos e vielas, contrasta a construção de uma cidade que nasce em meio ao tradicional e o que havia de moderno na época. O verso inicial da segunda parte, “Um dia alguém subiu a serra”, indica a visão direcionada para o progresso. Na sequência do poema isto é apresentado mais explicitamente:

E tratou logo de escolher
no meio do cerrado
o local mais adequado
à construção
de uma cidade que tivesse a pinta

²³ Político goiano, interventor do Estado na década de 1930, no contexto da Revolução, quando houve a execução da planta urbanística de Goiânia, projetada pelo arquiteto Atilio Correia Lima. Na planta original, as três avenidas, Araguaia, Goiás e Tocantins, recebem os nomes dos principais rios de Goiás, e fazem homenagem ao espaço mítico da cidade, ao formar um triângulo, cuja tradição popular local, ao fazer uma leitura da planta, vê a imagem do manto de Nossa Senhora Auxiliadora, padroeira de Goiânia, reforçando a forte religiosidade, que faz parte do imaginário da cidade.

²⁴ BENJAMIN, 2009. *Passagens*, [M 3, 3].

²⁵ BENJAMIN, 1985, p. 230.

da Revolução de 30.²⁶

Esses versos formam o sentido do ato de construir o poema, assim como construiu a Nova Capital. A Cidade de Goiás passou a ser a Velha Capital, epíteto também conhecido por Goiás Velha. Vale retomar trechos do poema “Pedra”, ao elencar que “A pedra estará sempre/ ao dispor do arquiteto” e “Linguagem”, ao apresentar a visão clara do poeta que se assemelha a de um arquiteto, quando diz

de minha construção
imaginária
de pedra
sobre pedras
e cimento
e silêncio.²⁷

A invenção do poeta de transformar a “planta-arquitetura” em uma “planta arqui-poética” tem uma vasta conotação com a geografia urbana – real e mítica – de Goiânia, tal como escreveu na nota de rodapé, na décima edição de *Saciologia goiana*, informando que:

Numa conferência sobre “Os mitos da Vanguarda”, divulgada em vários congressos, como no “Seminário Poéticas de Vanguarda: resistências/dissidências” na Universidade Federal de Mato Grosso, em 8 de setembro de 2015, Gilberto escreveu que os goianos temos nos rios, nosso triângulo mítico: o Norte do rio Tocantins o Oeste do rio Araguaia e o Leste-Sul do Paranaíba. Assim, não é simples coincidência, a existência de um triângulo arquetípico, na estrutura da planta arquitetônica/arqui-poética da cidade de Goiânia: do Palácio das Esmeraldas, sede do governo do Estado, na Praça Cívica, descem/chegam obliquamente as duas grandes avenidas com nomes de rios (Araguaia e Tocantins) que vão se encontrar com o nome de rio da avenida Paranaíba. Forma-se aí a base de um triângulo equilátero (e aquífero) que se inscreve na topografia da capital como símbolo cósmico dos goianos e que se deixa ler também como símbolo religioso, pois é fácil perceber no visual desse triângulo o manto de Nossa Senhora Aparecida.²⁸

O poeta imagina os dois grandes rios de Goiás (o Araguaia e o Tocantins) desaguando nos jardins do Palácio das Esmeraldas. Ao imaginar a planta arqui-poética da cidade, ele faz um corte imaginário da sua construção, que tem a função de um mapa, como a representação de um projeto. Assim, do vasto espaço fez-se o loteamento, dele fez-se o “bairro”, deste o “setor”, deste as “vuelas” e destas os “becos”. O que era largo espaço possui áreas estreitas como os becos estreitos da Velha Capital. A cidade

²⁶ TELES, 2019, p. 152.

²⁷ TELES, 2003, p. 607.

²⁸ TELES, 2019, p. 152.

construída, planejada, é vista / lida de diversas maneiras, e sua edificação é marca do tempo e da história. E como bem apresenta Cabral no seu poema “O Engenheiro”:

A cidade diária,
como um jornal que todos liam,
ganhava um pulmão de cimento e vidro.²⁹

O poeta vê a cidade e essa visão é o ponto de partida da edificação e da leitura. A edificação está voltada para o significado original de estrutura, para as construções concretas. Isto para não confundir o sentido da expressão como uma leitura edificante, no sentido moral ou moralista religioso, mas para aquilo que confere forma e confirmação de um lugar ou alguma coisa. Essa analogia de construir o poema e nele edificar a imagem cidadina pode ser relacionada com o ato criativo, e essa equiparação passa pela configuração do registro de imagens que o poeta sinaliza. Nos poemas de Gilberto Mendonça Teles não se trata puramente de falar sobre cidades, mas de conferir um aspecto urbano ao poema. Não é uma procedência da antiga ideia de se fazer um poema *sobre* alguma coisa, mas de *espelhar* a cidade no poema, com os recursos que ele tem. O modo de olhar a urbe reflete, assim, na maneira de percebê-la como ambiente, cujo cenário permite vê-la como “livro do mundo urbano”, registro do panorama visual local.

Ler o texto cidade implica detectar e investigar os seus vestígios, que incorporam a escrita da imagem vista e criada. Decifrar o espaço citadino é desenhar seu perfil e figurar sua representação, registrando suas mais relevantes distinções. A dinâmica do ver e do ler incide em perscrutar o ambiente e percebê-lo a partir de várias abordagens, como um espaço integrante de histórias e monumento de memória. Não se trata de uma história monumental, mas ao mesmo tempo de um documento, numa dimensão perceptiva, em que o ver está voltado para o espaço e o ler para o tempo.

Essa é a investigação proposta para articular nos poemas de Gilberto Mendonça Teles, ao perpetrar a leitura como um modo de percepção e caminho extensivo para identificar pistas na linguagem poética. Com esta leitura, Kevin Lynch, em *A imagem da cidade*,³⁰ apregoa que

²⁹ MELO NETO, 2012, p. 119.

³⁰ LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Trad. Maria Cristina Tavares Afonso. Lisboa: Edições 70, 2005.

a cada instante, há mais do que o olho pode ver, mais do que o ouvido pode perceber, um cenário ou uma paisagem esperando para serem explorados. Nada é vivenciado em si mesmo, mas sempre em relação aos seus arredores, às sequências de elementos que a ele conduzem, à lembrança de experiências passadas.³¹

A afirmação de Lynch aponta para uma maneira de ver o ambiente e ir além, olhar para os detalhes que a cidade apresenta. Tal forma de enxergar se alia à perceptividade dos sentidos. A paisagem urbana é algo para ser visto, explorado e percebido no tempo e no espaço. O cenário citadino é compreendido como livro que permite captar e perceber uma realidade, onde tudo se relaciona com os seus arredores, com a integração e o contexto que o lugar a representa e com as lembranças de coisas passadas. A cidade é uma construção percebida por meio de longas sequências temporais, que constituem no espaço uma conjuntura inacabada, que pode ser analisada, isto é, “lida” na presença histórica, na forma física de seus espaços e dos atributos que a eles conduzem. Os poemas “Logradouros”, “Olinda”, “Retrato”, que vão ser analisados na sequência, apontam para essa direção. Esses aspectos também serão observados em outros poemas de Teles, nos capítulos seguintes, ao se fazer a leitura do texto cidade, que se articula na dinâmica que a paisagem, suas cercanias, seus marcos e outros aspectos manifestam.

A relação entre o ver e o ler, apresentada como fio condutor nesta pesquisa, se assemelha na distinção, feita por Sérgio Cardoso,³² entre o ver e o olhar. Segundo Cardoso, a visão “opera por soma, acumulação e envolvimento; busca o espraiamento, a abrangência, a horizontalidade; e projeta, assim, um mundo contínuo e coerente, e acredita fruir e restituir — ainda que por prestações parcelares — a sua integralidade”.³³ Já o universo do olhar tem outra consistência: “Ao invés, pois, da dispersão horizontal da visão, o direcionamento e a concentração focal do olho da investigação, orientado na verticalidade. [...] O olhar pensa; é a visão feita interrogação”.³⁴ Na configuração do mundo, o ver implica uma atividade mais passiva, sugere uma rarefação da subjetividade. O olhar se estende para uma articulação mais ativa, não no sentido da interpretação, mas sim da leitura que se faz do ambiente e do que ele a/representa, se

³¹ LYNCH, 2005, p. 11.

³² CARDOSO, Sérgio. “O olhar viajante (do etnólogo)”. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. 9. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 347-360.

³³ CARDOSO, 1988, p. 349.

³⁴ CARDOSO, 1988, p. 349.

deixa aflorar na direção do perscrutar, penetra a região do sentido, como elemento que permite ler o mundo.

Essa concepção do ver, no aspecto da horizontalidade, está no plano do contínuo, mas pode não estar na integralidade como afirma Cardoso, já que a cidade em si pode apresentar-se como fragmento, cujo modo de leitura é apreendido nos seus detalhes. A percepção cidadina é feita por um observador que a investiga com a potencialidade do uso dos sentidos, ininterruptamente. Lynch aponta para esse sentido, ao afirmar que “na maior parte das vezes, a nossa percepção da cidade não é íntegra, mas sim bastante parcial, fragmentária, envolvida noutras referências. Quase todos os sentidos estão envolvidos e a imagem é o composto resultante de todos eles”.³⁵ Este ver horizontal representa o espaço, está ligado ao receptivo, equivale a percorrer o ambiente e acolher suas impressões. O olhar, no sentido da verticalidade, se equipara à ideia de temporalidade, se desdobra para captar, buscar a legibilidade do ambiente físico, explora e interroga o espaço da cidade, nas suas edificações históricas, fazendo o passado reviver no presente.

O que Cardoso considera como “pensar o mundo” pode ser mais bem compreendido numa leitura do mundo, ao identificar os rastros, os vestígios e tudo o mais que a cidade possui, considerando a relação com seus arredores, sua contextualidade histórica e temporal, como afirma Lynch, ao destacar o olhar que vai além, para observar o cenário citadino e explorá-lo como um investigador. Ao examinar o aspecto visual da cidade, o poeta se aproxima da figura do detetive, bastante comum no gênero narrativo, mas que não é impedido de se visualizar no texto poético. Alguns poemas de Gilberto permitem essa equiparação. O poeta lança vista para as cidades, ele caminha e explora diferentes espaços, como se estivesse com a lupa na mão, analisando e vendo os detalhes mais ínfimos.

Esse modo de ler e ver mais apurado, impregna em si o exercício da percepção, é atento para observar e identificar as particularidades. A leitura das cidades acontece nessa prática da visão, que capta e distingue as pistas, que recolhe do espaço e do tempo proeminências, e as representa por meio da linguagem poética. O poema “Logradouros”, de *Plural de nuvens*,³⁶ ilustra esta analogia, também pela disposição

³⁵ LYNCH, 2005, p. 12.

³⁶ TELES, Gilberto Mendonça. *Plural de nuvens*. In: *O terra a terra da linguagem: seis livros de poemas*. Rio de Janeiro: Batel, 2017. 640 p.

gráfica na página, ao demonstrar os efeitos da composição dos versos, na visibilidade da cidade:

LOGRADOUROS

Por musicalidade ou por instinto
(alguma coisa linda de secreta)
os pássaros dispõem de plebiscito
e escolhem sempre a praça de um poeta

Por que será que a estátua de Camões
atrai todos os pombos do Chiado?
Alguém,

 um andarilho
despeja milho do telhado?

Existe em torno alguma melodia
inaudível?

 Um verso?

 Alguma fonte
de luz jorrando viva do passado?
Ou a glória do poeta é que os ajunta
no esmeril da pergunta?

Por que será também que não há pombos
na Marquês de Pombal, se é tão profunda
a pronúncia do nome nos escombros
e memória das vozes na rotunda?

Será que alguém,
 no alto da Liberdade
ainda está afugentando
 os pombos da cidade?

Sei apenas de um único casal
que andou cantando por ali.

 Um dia

bateu asas,
 voou de Portugal,
foi se aninhar na poesia.³⁷

Este poema apresenta imagens de lugares representativos da história e da cultura da cidade de Lisboa, capital de Portugal. A referência à Praça Luís de Camões, no bairro do Chiado, parte alta da cidade, é apresentada como espaço figurativo, onde se encontra a estátua do poeta, cujo monumento lembra e enaltece o patriotismo português. A escultura evocativa do poeta manifesta a sua influência visual no cenário citadino, cujo significado histórico está relacionado ao aspecto temporal, importante na construção da imagem do lugar. Camões é representado de pé, com espada em punho, evocando posição militar, com seu livro, *Os Lusíadas*, junto ao peito e uma coroa de louros na cabeça. Sua figura representa o herói destemido, refletindo a glória da história

³⁷ TELES, 2017, p. 228-229.

nacional, cuja ideologia romantizada da pátria é ligada à sua importância e aos feitos heroicos da história do país, cantada pelos seus patriotas. Há de se observar, no entanto, que, neste poema, Gilberto Mendonça Teles não pretende questionar essa glorificação do passado português e nem denunciar a “barbárie” da qual nos fala Benjamin e que inclui as atrocidades cometidas no contexto colonialista. A propósito, cabe lembrar aqui a citação benjaminiana da tese VII, “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie”,³⁸ quando Benjamin argumenta que a cultura não está isenta de barbárie e não o é tampouco o processo de sua transmissão. Na frase em citação, na oitava edição revisada das *Obras escolhidas*, sobre o conceito de história, o tradutor corrigiu a expressão “monumento” por “documento”. A mudança das palavras transfere sentido do monumento como registro da própria história, como documento que permite a comunicação através do tempo e do espaço.

Kevin Lynch argumenta que um elemento significativo, situado em um ponto decisivo, como acontece nas praças elencadas no poema, é um artefato de orientação do lugar e mais facilmente retido na memória. Conforme afirma Lynch,

um elemento marcante é, contudo, mais forte quando é visível através de um longo período de tempo ou distância espacial, e mais útil se a direção de onde o avistamos pode ser identificada. Se a pudermos identificar, quer ao longe quer ao pé, quer nos movamos devagar ou rapidamente, quer de dia quer à noite, tornar-se-á um ponto de apoio para a percepção do complexo e mutável mundo urbano.³⁹

As imagens dos pombos e do andarilho jogando milho dos sobrados são emblemáticas, pois reportam à visualidade da arquitetura da praça do poeta, também conhecida por Largo de Camões, e todo seu entorno, além de sugerir que o ambiente é cenário que perpetua a poesia, “alguma coisa linda e secreta”. Para o poeta goiano, a multidão de pássaros deve ser atraída ou por instinto, que nos animais é mais forte do que nos homens, ou pela música secreta, que pode ser ouvida ou imaginada por quem conhece a glória de Camões, demonstrada na melodia inaudível, como “luz jorrando viva do passado”. Esta observação motiva a falta de pombos na estátua de Marquês de Pombal, mais adiante no poema. O andarilho pode ser uma referência indireta ao narrador do poema, sujeito de Goiás, que lembra, de um modo próprio, um tipo de *flâneur*, que percorre os arredores dos logradouros portugueses.

³⁸ BENJAMIN, 1987, p.

³⁹ LYNCH, p. 114.

O título “Logradouros” apresenta a ligação direta com o ambiente a que se refere o poema, isto é, o endereço onde se pode usufruir dos dourados encantos de Portugal, concebidos nas imagens expostas nos versos, a começar pela Praça do Poeta, onde a escultura de Camões é rodeada por pequenas estátuas, as quais representam personalidades ligadas às ciências e às letras portuguesas.⁴⁰ A calçada ao redor deste logradouro possui elementos figurativos, que lembram *Os Lusíadas*, como o mar, as naus e as sereias. Essas figuras estão associadas ao contexto histórico e cultural, numa relação de memória da cidade, cuja legibilidade se configura nesses elementos significativos, como resgate e emblema, que ornamentam este espaço, uma vez que “a força de uma imagem aumenta quando o elemento marcante coincide com uma associação.”⁴¹

Rememorar o passado é mais que resgatar ou recuperar vestígios, é evocá-lo e percebê-lo com os olhos do presente. Georg Otte,⁴² argumenta que o passado, em Benjamin, é apenas um pressuposto para que ele possa ser citado e reanimado. O conceito de rememoração, na ótica benjaminiana, ocupa um lugar central, e se caracteriza justamente pela possibilidade de o presente e o passado se unirem como “citações” na história. Segundo Otte, “não se trata de tentativas saudosistas de retomar o passado, mas de citações inesperadas através das quais, como no caso da moda, o passado irrompe no presente, evidenciando sua atualidade”.⁴³

Ler a cidade como “livro do mundo”, como defende Benjamin, compreende todos os aspectos relativos à legibilidade a ela conferida. Enxergar o corpo texto citadino é interpretar os códigos que o compõem, ao considerar as relações de tempo-espaço e a interligação entre ver e ler. A leitura é uma atividade que vai além de ver o texto, ler a cidade é interpretá-la e localizá-la no tempo.

Como leitor da cidade, o poeta põe ênfase nos seus estados de representação e assinala seus atributos conferidos na sua legibilidade e na sua imagem. A Praça de Camões é um *point* turístico, que remonta o contexto histórico, mas também permite ler, nas fachadas dos prédios e de tudo em seu entorno, os aspectos que identificam esse

⁴⁰ Agregadas ao pedestal que ergue o monumento do poeta estão outras estátuas, dos séculos XV e XVI, representações do historiador Fernão Lopes, o cosmógrafo Pedro Nunes, o cronista Gomes Eanes de Azurara, os historiadores João de Barros e Fernão Lopes de Castanheda e os poetas Vasco Mouzinho de Quevedo, Jerónimo Corte-Real e Francisco de Sá de Meneses.

⁴¹ LYNCH, p. 114.

⁴² OTTE, Georg. “A questão da legibilidade do mundo na Obra das *Passagens*, de Walter Benjamin”. *Ipotesi* (UFJF): Juiz de Fora, v. 8, n. 1, p. 25-38, 2004.

⁴³ OTTE, p. 32.

logradouro como localidade que evoca a cidade de Lisboa. Além de abrigar o monumento mais antigo da cidade, a praça do poeta é ponto de passagem do cruzamento de carreiras dos serviços regulares da Carris, companhia de ferro de Lisboa. Esse logradouro possui o destaque do icônico bondinho amarelo, que inicia o embarque de passageiros e turistas, a partir do Largo de Camões. Ele percorre as ladeiras e as sinuosas curvas do centro antigo, itinerário turístico, como uma volta ao passado histórico. Percorrer os pontos históricos citadinos é fazer uma movimentação local, que possui como condição a projeção de um trajeto, unido a um percurso que reaviva épocas antigas e possibilita transitar, “virtualmente”, por outros lugares. Conforme Cardoso,

o movimento local parece exigir, como sua condição, a projeção de um trajeto. Pois, se move — segundo acreditamos — de alguma coisa para outra, e se está sempre, enquanto movimento, entre seu ponto de partida e um ponto de chegada, torna-se impossível pensá-lo se não se detém, de algum modo, a unidade do percurso que o determina, se não se “conhece” o ponto de chegada (é isto que permite, por exemplo, afirmar que estar em movimento de um lugar para outro é estar “virtualmente” neste outro lugar).⁴⁴

A “fonte de luz jorrando viva do passado”, em torno do monumento de Camões, é referência metafórica ligada ao aspecto de espaço e tempo, que por sua vez está relacionado à história. A cidade reúne, em sua simultaneidade temporal, épocas diferentes. Perceber a estrutura urbana é reconhecer suas formas, é olhar para o espaço e mergulhar no tempo. O passado é experimentado nas d/obras do tempo, a “temporalidade, pois, sempre a encontramos nas linhas do presente, no devir constitutivo de seu próprio sentido”.⁴⁵

Há no poema a citação direta da Praça Marquês de Pombal, situada no alto da Avenida da Liberdade, que sobe da Praça dos Restauradores até o Parque Eduardo VII, belo jardim na parte nova de Lisboa, onde não há pombos. Esse logradouro é uma área representativa da cidade, simboliza o centro da Lisboa moderna, que permite ligação direta com outros locais, como uma via arterial. Em seu entorno estão erguidos importantes edifícios, como sedes corporativas empresariais, bancos e hotéis.

Os versos “se é tão profunda/ a pronúncia do nome nos escombros/ e memória das vozes na rotunda?”⁴⁶ aludem ao Marquês de Pombal, em cujo governo se deu o

⁴⁴ CARDOSO, 1988, p. 356.

⁴⁵ CARDOSO, 1988, p. 357.

⁴⁶ TELES, 2017, p. 229.

terramoto de Lisboa,⁴⁷ sugerido pelas expressões “escombros e memória na rotunda”. A citação desta praça reflete tanto ao acontecimento histórico, de destruição e de reconstrução da cidade, quanto à estrutura arquitetônica e legível, bem como a importância da rotunda, lugar onde está a erguido o monumento a Pombal e espaço onde foi proclamada a República portuguesa, em 1910. Esta observação permite pensar o fio condutor entre memória e cidade, ao recordar o passado histórico e seu discurso no presente, uma vez que “a história é objeto de construção, cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’ ”.⁴⁸

Na nona tese do seu ensaio “Sobre o Conceito de História”, Walter Benjamin apresenta a alegoria do anjo da história, a partir de uma reflexão diante do quadro “Angelus Novus”, de Paul Klee. Esse anjo tem as costas voltadas para o futuro, diante de si permanecem os cacos ou as ruínas do passado. Lançar olhar por sobre suas asas é tentar ver os fragmentos do porvir, a “tempestade” do progresso. Segundo Benjamin, o anjo da história

representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.⁴⁹

No poema “Logradouros”, as expressões “fonte de luz jorrando viva do passado”, referente à praça do poeta, e “a pronúncia do nome nos escombros/ e memória das vozes na rotunda?”, alusão a praça Marquês de Pombal, estão relacionadas com a cadeia

⁴⁷ O terremoto de Lisboa foi uma das maiores tragédias naturais que atingiu Portugal no século XVIII. O Sismo que causou a destruição quase completa da cidade portuguesa ocorreu na manhã de 1º de novembro de 1755, seguido de um maremoto. O impacto de fortíssimas proporções provocou inúmeras mortes, não se pode calcular precisamente o número exato de mortos. O projeto de reconstrução foi comandado por Sebastião José de Carvalho e Melo, futuramente conhecido por marquês de Pombal, secretário de Estado de Portugal, cujo governo ocorreu entre 1750 e 1777. A reconstrução de Lisboa trouxe outra visualidade à cidade, com um novo projeto arquitetônico. O lugar que antes possuía ares de cidade medieval, com becos, ruas pequenas, sinuosas e sujas, passa a ter ruas largas e lineares, praças de maiores dimensões, fachadas de prédios, que foram determinadas pelo Estado, apresentam o contexto histórico em suas estruturas. Consequentemente, este terremoto teve forte impacto político e socioeconômico para a sociedade portuguesa da época, além de contribuir para o advento da sismologia.

⁴⁸ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 229.

⁴⁹ BENJAMIN, 1987, p. 226.

dos acontecimentos históricos e com os fragmentos das ruínas do passado. O progresso da história de Lisboa, neste contexto, se vincula a uma relação simultânea do espaço e do tempo.

O texto-cidade revela a relação do lugar com tudo aquilo que o complementa. Compreender a cidade como escrita sugere pôr em destaque de legibilidade o ambiente e os elementos que a compõe. Ao lê-la, as imagens do espaço textual constituem o cenário da sua fisicalidade e do seu imaginário. Dito isto, perceber, descrever, imaginar são sinais significativos. Lançar olhares sobre as cidades é enxergar a escrita que se amplia diante das imagens que a transmitem. A legibilidade está vinculada aos aspectos visuais do espaço citadino, sua imagem é a sua representação. Portanto, o observador possui participação criativa no desenvolvimento de sua configuração. Assim, “com grande capacidade de adaptação e à luz de seus próprios objetivos - seleciona, organiza e confere significado àquilo que vê”.⁵⁰

Outro fragmento do poema põe em destaque a larga Avenida da Liberdade, que liga a Praça Marquês de Pombal à Praça dos Restauradores. Esta avenida é ponto de atração turística e comercial da cidade, com esplêndidos jardins arborizados e largos passeios ornamentados, onde se misturam o ambiente de paisagem natural com os adereços da intervenção urbana moderna:

Será que alguém,
no alto da Liberdade
ainda está afugentando
os pombos da cidade?⁵¹

Tanto a Avenida da Liberdade quanto as duas praças, Largo de Camões e Marquês de Pombal, representam o imaginário e urbanismo da cidade de Lisboa, cuja legibilidade desses espaços públicos se reveste dos significados atrelados à memória e à história contextual, apresentados nos monumentos e na arquitetura local. Além de possuir traços concomitantes à conservação do passado, se inserem também elementos mais modernos, ornamentados pelas fontes, faixas e largos passeios com jardins, como na Avenida da Liberdade.

Esses logradouros podem ser vistos como espaços cosmopolitas, ilustrados na condição urbana e na diversidade cultural que concebem. A maneira como se percebe o

⁵⁰ LYNCH, 2010, p. 7.

⁵¹ TELES, 2017, p. 229.

ambiente citadino está associada às imagens que dele são empreendidos, e tais representações são constituídas por seu sentido, percepção e memória. Essas passagens são meios pelos quais o todo pode ser organizado, o que proporciona uma hierarquia visual, o esqueleto da imagem da cidade, de modo que “aumentar a legibilidade do meio ambiente urbano é facilitar sua identificação e a sua estruturação visuais”.⁵²

O poema se finaliza com a imagem do casal que é apresentada por meio da metáfora dos pássaros, que cantam nesses logradouros, como se percorressem ou sobrevoassem este espaço que, por fim, se abrigam na poesia, ou seja, recolhidos nos versos, que rememoram e oferecem uma leitura espaço-temporal do ambiente citadino.

Ao olhar para a cidade e descrevê-la, o poeta compreende este espaço como imagem visível ou imaginária. Ele observa o lugar e o apresenta nos versos do poema, fixa-se à agudeza do contemplar e explora o observado, com um olhar que não descansa, mas que se embrenha pelas frestas do mundo, é a visão feita interrogação:

o olhar não acumula e não abarca, mas procura; não deriva sobre uma superfície plana, mas escava, fixa, fura, mirando as frestas deste mundo instável e deslizante que instiga e provoca a cada instante sua empresa de inspecção e interrogação.⁵³

O poeta se engendra num ato de descobertas, ao percorrer as cidades, lendo seus mais diversificados aspectos, que perpassam os diferentes perfis do espaço físico ou imaginado. Ele explora as diversas possibilidades do exercício do olhar que procura, que fixa e que escava. Assim, “o olhar, sabemos, não descansa sobre o plano amplo e espreado que define um horizonte, mas procura barreiras e limites, perscruta suas diferenças e vazios”.⁵⁴

Perceber a cidade como escrita é também pensá-la por meio do simbólico, vê-la como espaço privilegiado dos elementos que a representam. As sensações de cor, de forma, de movimento, são indicadores que identificam o ambiente, como no caso do poema “Olinda”:

OLINDA

Aos olhos de quem chega, sobre o sal
e o sonho das viagens incompletas,
e antes de tudo – e límpida – projetas
teus contornos de espuma e litoral.

⁵² LYNCH, 2010, p. 107.

⁵³ CARDOSO, 1988, p. 349.

⁵⁴ CARDOSO, 1988, p. 349.

Mais alto, o teu farol risca na cal
das brumas e do teu tempo outras secretas
ondulações que dormem inquietas
nos teus braços de espuma e litoral.

E no mar, ao vento, aos peixes e veleiros
disputas, luminosa, os teus coqueiros
desenhados no azul, como sinal

de que sobre este mar que te domina
ergues teus olhos verdes de colina
e teus braços de espuma e litoral.⁵⁵

O título do soneto faz referência à cidade de Olinda,⁵⁶ localizada no litoral do Estado de Pernambuco. Os versos registram o perfil do ambiente paisagístico citadino, ao mostrar o cenário exuberante, onde o mar azul turmalina, com suas ondas de espuma, o vento a soprar, as brumas, as ondulações e as verdes colinas se tornam pano de fundo do quadro visual deste lugar. Gilberto a conheceu em 1966, quando voltava de navio de Portugal, onde passou um ano com bolsa do Instituto de Alta Cultura de Lisboa. Para ter a experiência de uma viagem marítima, comprou a passagem de navio na Alemanha e deu a um amigo em Portugal as suas passagens de volta. E foi assim que a viu de longe, pelo mar que a estava destruindo. Mais, tarde, convidado como professor em Pernambuco, teve o prazer e a alegria de passar um dia em Olinda.⁵⁷

Olinda se descortina numa posição geográfica distinta, que favorece seus atrativos, em cima de sete montanhas, que lembram as sete colinas de Roma, situadas à margem esquerda do rio Tibre. A cidade é marcada pela arquitetura do século XVIII, cuja beleza natural se ornamenta em conjunto com as igrejas barrocas, as ladeiras seculares, as ruas estreitas de pedras, monumentos históricos, casas de tradição portuguesa, com cores vivas e sacadas em pedra ou madeira, com fachadas acopladas. Também é chamada de pequena Lisboa, pela distinção do encanto da região e a localização litorânea tropical.

⁵⁵ TELES, [1967] 2020, p. 80.

⁵⁶ Olinda foi fundada pelos portugueses, em 1535, representado por Duarte Coelho Pereira, primeiro donatário da Capitania de Pernambuco. O nome da cidade “Olinda”, possui ligação com a tradição histórica e popular atribuída pela frase de Duarte Coelho: “Oh, linda situação para se fundar uma vila!”, impregnada no imaginário e na memória dos olindenses.

⁵⁷ Essa informação foi concedida em conversa com o autor. Pelo contato constante com o poeta, tive a chance de muitas conversas sobre sua obra, inclusive, antes do período do curso de Doutorado. Rascunhos e anotações muitas vezes me serviram como contribuição para meus textos escritos sobre a obra do autor.

Este soneto apresenta a cidade com uma configuração feminina, tal qual as cidades descritas por Marco Polo, em *As cidades invisíveis*,⁵⁸ de Italo Calvino. O nome “Olinda”, a sinuosidade local, a imagem metafórica dos contornos e dos braços de espuma e litoral, a formosura dos coqueiros desenhados no azul e os olhos verdes de colina incorporam esses aspectos naturais da beleza cidadina, descrita pelo olhar de quem chega à cidade pelo mar, vindo de navio. Ver a cidade como corpo humano é uma metáfora que funciona desde a antiguidade. Ler o corpo-texto citadino é captar as suas múltiplas visões, leituras e interpretações, além de permitir uma construção imaginária, que se insere em seu discurso.

A descrição de Olinda apresenta um apelo sedutor aos sentidos. Contemplar a paisagem urbana, ou imaginá-la atraente, sugere uma imagem do físico feminino, também erótico. Esta impressão sensorial pode seduzir como as vozes das sereias que seduziam os marinheiros, lembrando o episódio de Ulisses e as sereias.⁵⁹ Essa sedução, que pode ser vista como um momento de “passividade”, torna-se ao mesmo tempo a condição para transformá-la em “atividade”, isto é, criação poética, que, por sua vez, seduz o leitor, via imaginação. No texto poético, esses segmentos aplicam-se de forma mais acentuada, pela imaginação criadora, numa relação passiva ou ativa, atrelada ao ver/olhar. Sendo um com certa discrição e passividade, pois espelha e registra as coisas, e o outro, remete à atividade, ao perscrutar, investigar, iluminar as dobras da paisagem, numa dimensão de “ver de novo” ou ver o novo.

Os dois quartetos do soneto anunciam a visualidade sedutora da cidade, como lugar de exuberância, de luminosidade e aspiração inacabada, límpida, aberta, que torna possível o “sonho das viagens incompletas”. Aqui, vale lembrar a “Olinda” de Calvino, descrita por Marco Polo, como cidade que se multiplica e “cresce em círculos concêntricos, como troncos das árvores, que a cada ano aumentam uma circunferência”.⁶⁰ Em *As cidades invisíveis*, Olinda faz parte do tema “As cidades ocultas”, que reflete “As cidades e a memória”. As cidades descritas pelo viajante

⁵⁸ CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

⁵⁹ O capítulo XII da *Odisséia*, de Homero, narra a cena na qual Ulisses (Odiseu) resiste ao canto das sereias, ao navegar próximo à ilha de Capri, com os homens de sua tripulação. Ulisses coloca cera nos ouvidos dos marinheiros para não ouvirem o canto atraente das sereias e pede para ser amarrado ao mastro do navio, com os ouvidos abertos, para enfrentar assim ao encanto sedutor do som que escutava, maravilhado. A imagem sedutora da cidade de Olinda lembra a passagem desse mítico encontro de Odiseu com as sereias, ao apresentar nos versos um ambiente exuberante, cujo encanto se identifica com a fisicalidade feminina, ilustrada no decorrer do poema.

⁶⁰ CALVINO, 2011, p. 78.

veneziano são cheias de surpresas, fascinam e aguçam a imaginação. Assim se apresenta Olinda, que de dentro de um círculo se desponta para ver outras cidades, “uma cidade de tamanho natural, contida na primeira cidade: uma nova cidade que abre espaço em meio à primeira cidade e impele-a para fora”.⁶¹ É um fazer-se ver de dentro para fora, por isso se multiplica, permanece no centro, infla e se dilata, levando consigo a amplitude de proporções maiores, sobre um horizonte mais largo nos confins citadinos:

Uma Olinda inteiramente nova que em suas dimensões reduzidas conserva os traços e o fluxo de linfa da primeira Olinda e de todas as Olindas que despontaram uma de dentro da outra; e no meio desse cercado mais interno já despontam — mas é difícil distingui-las — as Olindas vindouras e aquelas que crescerão posteriormente.⁶²

A cidade real, “Olinda”, no poema apresentado, também permite observar essa dimensão que impele de dentro para fora, numa abrangência para além do seu espaço local, haja vista a rica cultura do lugar, que atravessa seu centro histórico citadino, como por sua localização, que permite enxergar Recife, cuja vista direta e única adiciona as maravilhas das secretas ondulações, distinguidas pelo domínio do mar, por suas verdes colinas e seus braços de espuma e litoral, imagem que se repete ao longo do poema, para ressaltar a forma da cidade comparada a de uma mulher.

Apesar do tempo nevoento, que encobre as ondulações, o farol risca na cal, com sua luz alta, que orienta e possibilita enxergar o desenho da cidade. Nota-se nos dois tercetos que, em meio à agitação do mar e o forte vento, ainda é manifesta a formosura de Olinda, descrita nos coqueiros desenhados no azul, nas colinas e nas ondas à beira-mar. O poema faz alusão às fortes ventanias que costumam ocorrer na cidade pernambucana. Vale lembrar que em 1966, houve uma trágica cheia que destruiu uma parte da cidade de Recife, vizinha de Olinda. As rajadas de vento de muita intensidade e as águas agitadas do mar provocam ondas fortes de espuma, cujos estragos o poeta conheceu pessoalmente em 1966, quando voltou de Portugal ao Brasil. O poema de *Sintaxe invisível*, de certo modo, menciona isto, sendo que o livro foi publicado em primeira edição em 1967, um ano após a enchente.

A leitura do espaço citadino implica considerar as suas significações, as transformações e os sentidos, que incorporam à escrita da imagem vista e criada, que

⁶¹ CALVINO, 2011, p. 78.

⁶² CALVINO, 2011, p. 78.

busca reconhecer e identificar o ambiente na sua legibilidade. O texto-cidade é objeto observado tanto na esfera do real quanto na do fictício. Perscrutar suas dimensões é também criar significados diante daquilo que se lê.

O exercício do olhar é uma atividade permanente, que o poeta, como observador, precisa desenvolver na perspectiva do ato de contemplar, ou seja, uma vista para a própria “realidade criada” e também para a linguagem, especificamente, para a linguagem poética. O olho é o símbolo da percepção intelectual do poeta. Há o olhar da liberdade criadora, por meio da imaginação e da reflexão poética. Esse movimento do contemplar permite “saltar do espaço das significações estabelecidas e mergulhar no mundo temporal do sentido”.⁶³ É o que pode ser observado, por exemplo, no poema “Retrato”, de *Plural de nuvens*, o qual apresenta passagens que ilustram a cidade de Évora, capital do Alto Alentejo, em Portugal, cujas imagens, no corpo-a-corpo da linguagem, remontam a memórias históricas deste lugar, que possui vários estilos na sua arquitetura:

RETRATO

Cada coluna protege seu paradigma
de confronto, seu modelo de sombras
no ladrilho. Cada coluna desenvolve
o sentido de sua própria exaltação.

Há estilos de sobras: do romano ao românico
a expectativa do gótico; o arabesco
dos arcos e vielas indizíveis.
Na fachada de algum manuelino
se evapora o branco da cidade.

Mas há também sutileza no interior
dos corpos. Há projetos, relações,
gerânios florescendo nos gerúndios
dos pátios mais antigos, há silêncios
analogias no ar:

Arquitetura
que se inclina para dentro do tempo
como um mapa dobrado na linguagem.⁶⁴

Évora foi declarada patrimônio mundial pela Unesco, em 1986, pelo destaque do seu centro histórico, com diversos museus, suas casas caiadas de branco, por isso o epíteto de “cidade branca”, com decoração marcada por azulejos e detalhes coloridos

⁶³ CARDOSO, 1988, p. 350.

⁶⁴ TELES, 2017, p. 221.

nas fachadas. Além disso, as ruínas da muralha medieval,⁶⁵ séc. XVI, o palácio do rei D. Manuel, o Templo de Diana, de estrutura romana, são exemplos simbólicos desta cidade “devoradora de sua própria sedução”, como cita um verso de outro poema de Teles, em que ele vê ludicamente a cidade de Évora (*devorando*) o gerúndio de sua própria sedução. A própria forma estilística e feminina do nome “Évora” conduz ao sentido sedutor do lugar, onde há elementos marcantes, que geram encantamento e atração, os quais consagram e protegem a sua condição de espaço histórico, como as colunas romanas, as fachadas de edificações antigas, a sutileza do seu interior, as flores de “gerúndio”, que ornamentam os pátios antigos. Palavras como “devoradora” e “devorando” surgem da leitura do poema, como se o sujeito lírico estivesse gozando intimamente até o nome da cidade por dentro da linguagem.

A cidade lusitana é apresentada no poema como obra arquitetural, de criação e arte. O retrato de Évora é re/velado, inicialmente, pela imagem da exaltação das ruínas das colunas do venerável Templo romano, ou Templo de Diana, deusa da caça, com seu modelo de sombras no ladrilho. Este edifício é um marco representativo da presença dos romanos em território português, construído entre os séculos I e II d.C, onde se conserva parte do pódio e da colunata em estilo grego-romano. Foi construído em homenagem e culto ao imperador Júlio César Otaviano Augusto. A imagem dos vestígios desse monumento é um registro que resguarda memória.

Em seu ensaio sobre “A ruína”,⁶⁶ Georg Simmel, sustenta uma significação da tensão entre espírito e natureza, ou da esfera cultural e o elemento físico e material, cujo conflito, que pode expressar uma destruição ou decadência, se traduz pela força brutal da natureza, demolidora, corrosiva e vingativa. Natureza e espírito regressam para manifestarem o seu estado original.

As ruínas das colunas do templo abrigam a originalidade e a glorificação do modelo arquitetônico da Roma antiga. Em si, refletem a relação conflitante entre o antigo e o moderno no espaço citadino. Ela pode ser entendida como fragmento que celebra o todo, num contexto histórico do passado, que no presente é visto como arte

⁶⁵ A estrutura urbana de Évora, antes de ser integrada à coroa portuguesa, era incorporada aos domínios românico, árabe e visigótico. A cidade era limitada por uma cinta muralhada de cerca de 1080 m de extensão, por onde se abriam quatro portas. Em 1350 teve início de uma nova cerca de muralha construída, no reinado de D. Afonso IV, e demorou mais de um século para ser finalizada. Possui formato de um polígono irregular de cerca de 3500 m de perímetro e abre-se para o exterior por dez portas e um postigo. É comum encontrar várias portas na vila de Évora, que se conectam com a grande muralha.

⁶⁶ SIMMEL, Georg. *A ruína*. Org. Carlos Fortuna. Trad. Antônio Sousa Ribeiro. Imprensa da Universidade de Coimbra. Acesso em 24 de Março de 2021.

arqueológica, ou como objeto turístico. Possui, primordialmente, o papel de conservar resquícios de uma época, como abrigo regenerador dos escombros, que resguardam memórias, que interpretam a espacialização do tempo e a temporalização do espaço. Segundo Simmel,

a ruína de um edifício, porém, significa que outras forças e formas, as forças e formas da natureza, se geraram no seio do que desapareceu e foi destruído na obra de arte e, assim, a partir daquilo que ainda nela é arte e aquilo que nela já é natureza, nasceu um novo todo, uma unidade característica.⁶⁷

Évora resguarda vestígios de distintas épocas e civilizações, como citam os versos do poema. Há estilos de sobra, do romano ao românico, do gótico, do árabe, dos traços da estrutura arquitetônica manuelina, período do rei D. Manuel. A cidade preserva entre suas muralhas uma memória histórica, manifesta em suas ruínas e em suas fachadas, nos arcos arábicos e nas vielas indizíveis. A combinação desses tipos de arquitetura conjuga a visualidade do lugar, num retrato que vai se evaporando no branco da cidade, como se fosse atravessando passagens, as quais guardam um valioso patrimônio. Veja-se que no verso final da segunda estrofe a cidade se **Ev (a) pora** nos estilos: “na fachada de algum manuelino/se evapora o branco da cidade”.

A cidade é objeto da percepção, a construção de sua imagem ocorre num processo bilateral, entre observador e o meio, o seu visual é o retrato que a representa. Olhar o ambiente citadino, ou mesmo imaginá-lo, é atribuir-lhe visibilidade e perfilhar sua natureza simbólica. O poema “Retrato” eleva esse aspecto, ao apresentar Évora, que se esvanece na cor branca das fachadas da arquitetura manuelina e seus diferentes estilos nas construções. O conceito de visibilidade, pensado por Italo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio*,⁶⁸ numa das suas conferências escritas para a Universidade de Harvard, antes já foi mencionado por Kevin Lynch, em *A imagem da cidade*, ao discutir o caráter imagético, como qualidade do objeto físico, aproximando este conceito da legibilidade e, por sua vez, da visibilidade. Para Lynch, a estrutura, ou objeto, em sua fisicalidade, podem “não apenas ver, mas também são apresentados de uma forma intensa e definida aos nossos sentidos”.⁶⁹ Segundo Calvino, a visibilidade está relacionada a processos imaginativos, à capacidade de produzir imagens. Para ele,

⁶⁷ SIMMEL, p. 60

⁶⁸ CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. 2. ed. 8. reimp. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

⁶⁹ LYNCH, 2010, p. 20.

existem dois processos distintos que dão origem à imaginação: “o que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal”.⁷⁰ Por um lado, há a imagem formada a partir da palavra, e de outro, a representação constituída na mente se transforma em palavra.

A visibilidade com que se observa a ruína estabelece o entendimento da relação do passado com a modernidade, ou com o presente. É um resquício que eterniza o antigo em presente duradouro, como reflexo do tempo no espaço. Ela é uma representação temporal, pois remete ao momento histórico, como é referenciado no poema “Retrato”, ao mostrar a evoção – ou “citação”, como diria Benjamin – de outras culturas, do romano ao românico, do gótico, do arabesco e das fachadas manuelinas. Esse fragmento que chama o todo convoca a complementação, cujo resultado integral é marcado pelas reminiscências e pela continuidade do que passou:

A ruína cria a forma presente de uma vida passada, não de acordo com os seus conteúdos ou o que dela resta, mas de acordo com o passado dessa vida enquanto tal. É este também o encanto das antiguidades, sobre as quais só uma lógica tacanha pode afirmar que uma imitação absolutamente exata lhes equivaleria em valor estético.⁷¹

As ruínas das colunas comemorativas de Évora, ou mesmo outras que a cidade contém, sustenta um significado da demonstração dos efeitos visíveis de uma estrutura que mantém o encanto específico da época, com uma configuração que permite uma contemplação, como se fosse um halo sagrado, que Benjamin identificaria como “aura”. O valor estético da ruína une a desarmonia de destroços e a solidifica como obra de arte. Os rastros das colunas do templo de Diana, os arcos e vielas, os estilos e as fachadas de antigas civilizações, mencionados no poema, são matéria que representa o carácter de resquícios, como passado que se lê, com o sentido de morada da vida. Conforme argumenta Simmel,

a ruína é a morada da vida da qual desapareceu a vida – mas isto não é nada simplesmente negativo e acrescentado depois, como nas coisas incontáveis outrora a flutuar na vida que o acaso atirou para a margem dela, mas que, pela sua natureza podem bem voltar a ser apanhadas pela corrente da vida. O que acontece é, sim, o facto de que a vida, com a sua riqueza e as suas

⁷⁰ CALVINO, 2001, p. 99.

⁷¹ SIMMEL, p. 64

mudanças, morou outrora aqui constitui uma presença diretamente palpável.⁷²

O poema permite fazer uma viagem no tempo, ao pintar o retrato citadino, cujo ambiente espelha uma paisagem com edifícios medievais, a mistura de estilos arquitetônicos, a suntuosidade dos monumentos históricos, além de evocar a projeção de uma parte mais moderna da cidade, ao mencionar que há

analogias no ar:
arquitetura
que se inclina para dentro do tempo
como um mapa dobrado na linguagem.⁷³

A cidade é um mapa estilístico arquitetônico, em que se concentram a parte histórica, que está situada nos meandros da muralha, e a parte moderna, fora dos limites dos seus muros. Évora então é vista em sua real figuração, a começar pelas colunas do templo até se contemplarem sutilezas, como a beleza dos “gerânios florescendo nos gerúndios/ dos pátios mais antigos”, imagem que inaugura uma paisagem, que se inclina para dentro do tempo, mas que permite uma visualidade naturalizada, marcada pelo jardim diante do templo romano. Há, assim, a inserção do moderno ao antigo. Os gerânios que florescem nos gerúndios dos largos arcaicos indicam, pela metáfora, a continuidade da permanência do passado no presente citadino.

No poema de Gilberto Mendonça Teles, o retrato de Évora é imagem que conserva e emoldura estruturas histórico-medievais, onde a ruína é um vestígio da sobrevivência. Ela se apresenta como revolta consumada da natureza. A sua dimensão temporal e espacial se incorpora com a profunda ligação da paisagem urbana com a natureza, é marca atual da presença ausente. Ao evocar o passado em sua própria arquitetura, o retrato da cidade se mostra sob as formas da arte. Armando Silva, em *Imaginários urbanos*,⁷⁴ argumenta que “a cidade é arte, em seu sentido espacial, por ser a arquitetura uma arte visual, ou também porque a história das formas da arquitetura corresponde à história da arte da cidade”.⁷⁵

A leitura citadina é apresentada nos rastros que leva o leitor ao passado e a determinados contextos. Como obra arquitetônica, a cidade é uma construção no

⁷² SIMMEL, p. 64.

⁷³ TELES, 2017, p. 221.

⁷⁴ SILVA, Armando. *Imaginários urbanos*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

⁷⁵ SILVA, 2011, p. 215.

espaço. Cada pessoa constrói sua imagem constituindo um conjunto mental da sua realidade física ou imaginária, reconhecendo suas características específicas, num processo entre o observador e aquilo que é observado. Kevin Lynch defende uma leitura e visualidade do ambiente citadino como uma criação, cuja constituição da aparência física é um design elaborado visto de diferentes maneiras

o *design* de uma cidade é, portanto, uma arte temporal, mas raramente pode usar as sequências controladas e limitadas das outras artes temporais, como a música, por exemplo. Em ocasiões diferentes e para pessoas diferentes, as consequências são invertidas, interrompidas, abandonadas e atravessadas. A cidade é vista sob todas as luzes e condições atmosféricas possíveis.⁷⁶

A intensidade imagética do ambiente citadino permite representá-lo como registro, ou retrato, de um passado histórico-cultural, cuja marca visual deste passado está relacionada à sua forte expressão. Ler a cidade é também enxergá-la como fenômeno cultural, como espaço que representa a memória e a história, como ambiente que personifica os costumes e estilos de vida das pessoas, estabelecidos na temporalidade. A urbe é artefato de muitos discursos, as imagens visuais, a palavra escrita ou a oralidade, a imaginação, são formas de dizê-la. Na esteira de Walter Benjamin, Renato Cordeiro Gomes, em *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*, atribui o sentido da leitura das cidades conferida no efetivo significado de re/colher no tempo e no espaço os elementos que o texto da natureza propicia. Os poemas de Mendonça Teles permitem essa legibilidade das cidades, com uma visão refletida na compreensão de que “o livro de registro das cidades constitui-se de uma malha textual, um todo inesgotável, que se refaz após cada leitura, deixando sempre uma margem, na qual outra leitura se inscreverá”.⁷⁷

⁷⁶ LYNCH, 2010, p. 11.

⁷⁷ GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Ed. ampl. Rio de Janeiro: Rocco, 2008. p. 41.

1.2 Uma leitura visual do fragmento

*Muitas obras dos antigos se tornaram fragmentos.
Muitas obras dos modernos já o são ao surgir.*

Uma associação de perceber o mundo como um texto aberto, voltada para a leitura das cidades, a partir dos poemas, pode ser relacionada à ideia do fragmento, compreendendo-o como uma realidade maior, na direção fundamental, que é a construção do poema e da cidade, que o poeta sinaliza. A cidade é percebida inteira, na sua totalidade, embora possa ser vista como uma parte, um fragmento de um país.

Walter Benjamin se alia a pensadores do primeiro romantismo alemão, como os irmãos Schlegel e Novalis, numa proporção filosófica da linguagem, ao apresentar o mundo como uma escritura. Esse entendimento, atribuído à leitura, consiste na compressão da legibilidade cidadina, vendo/lendo o ambiente com tudo que ele contém e aquilo que faz parte de sua construção, numa ótica perceptiva do inacabamento. Nesta direção, o espaço da cidade é percebido como um conjunto de fragmentos, constituído por variadas e distintas partes, que se juntam e formam o todo, que é o lugar, em suas mais diferentes proporções.

Ao pontuar essas coisas, o fragmento funciona como uma linguagem metonímica, como uma parte do todo, que se constrói a partir de um processo de leitura. A ideia de fragmento,⁷⁸ para os escritores românticos, é apreendida como elemento que não tem a pretensão de ser acabado. O leitor é co-autor, pois lê e arquiteta o que esse fracionamento apresenta e procura completá-lo. Para os românticos, a fragmentação é uma forma artística inacabada e aberta de Poesia. Não está completa, mas apresenta

⁷⁸ O conceito de fragmento surge dentro de um contexto histórico de abertura para novas formas de expressão nas artes em geral. Era fundamental instaurar uma nova forma de escrever, rompendo com os modos tradicionais e assegurando uma maneira inovadora de criar e de expressar. Nesse período, a Europa vivia grandes transformações nas áreas política e social, também na literatura, com autores que buscavam um estilo cuja construção do pensamento era refletida nos seus escritos. Essa tendência escritural teve como cultores alguns escritores do primeiro romantismo alemão, dentre eles, os irmãos August Wilhelm Schlegel e Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel e também de Georg Philipp Friedrich von Hardenberg (Novalis), que adotaram o uso da escrita fragmentária e filosófica, na ousadia de apresentarem um discurso cuja estética valoriza o inacabamento da obra, ao estabelecer uma abertura espontânea no processo de criação literária, que antecipa o moderno na fase do romantismo. Nessa época de intensa fertilidade, escritores e filósofos alemães, criam a escola de Jena, para representar nas artes um tempo histórico de intensa transformação e manifestações de resistência, como a Revolução Francesa, por exemplo.

aspectos que se destacam isolada e originalmente. A noção apresentada por Friedrich Schlegel, em *O dialeto dos fragmentos*,⁷⁹ elege um modelo do ideal poético criativo como forma de expressão em contínuo, em desenvolvimento, como obra de arte, que nunca é esgotada, mas infinita: “um fragmento tem de ser como uma pequena obra de arte, totalmente separado do inundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo como um porco-espinho”.⁸⁰

A sinfonia Nº 8, “A inacabada”, de Schubert, é um exemplo de fragmento no plano musical. Ao contrário da sinfonia clássica, composta por três ou quatro movimentos, a composição de Schubert é “inacabada” por possuir apenas dois movimentos, em si menor e mi maior, sendo o primeiro, uma lenta introdução por violoncelos e contrabaixos, o segundo, melodiado por violoncelos e respondido por violinos. O tom inicial é retomado na seção central e na coda, passagem final da apresentação musical. A música de Schubert é marcada por aberturas de delicado lirismo, intercaladas por arrebatamentos mais intensos.

Assim, a obra “A inacabada”, não é exatamente incompleta, mas apresenta-se como uma fresta poética, artefato que se complementa por partes independentes, fragmentos, que convocam o sentido de uma completude, embora lhe faltem dois outros movimentos. Interessante é que a sinfonia Nº 7 também ficou incompleta, com dois andamentos, allegro moderato e andante com moto, embora esteja estruturalmente completa para a execução. Esse exemplo das orquestras inconclusas, ilustra bem a forma de arranjar as passagens independentes, cuja particularidade é mesma a sua condição autônoma, que a transfere para o grau de uma conjuntura perfeita. Essa associação é pertinente também para o processo poético. O próprio procedimento de elaboração do poema é uma construção interligada ao plano de expressão e de conteúdo, cuja disposição envolve os níveis sintático e semântico, bem como outros elementos constitutivos da criação poética.

Vale ressaltar as pinturas do pintor romântico alemão, Caspar David Friedrich, que representam o fragmento como ruína, ao elencar ao mesmo tempo a sensação de infinitude, com as paisagens que evocam o inacabamento. A “Guernica”, de Pablo Picasso, em estilo modernista, também pode ser tomada de exemplo, tendo em vista que os fragmentos no estilo cubista convidam o observador a recompor os recortes num

⁷⁹ SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

⁸⁰ SCHLEGEL, 1997, p. 82.

todo, sinalizando, ao mesmo, tempo que um retorno à totalidade clássica não é mais possível. Assim deve ser no poema; há que se sentir a necessidade de incorporar uma totalidade objetiva a partir do teor subjetivo do texto poético.

O fragmento é uma construção de aberturas, nunca termina, está para a produção de sentidos, convoca a complementação. A fragmentação é a marca da originalidade do romantismo, cuja forma está relacionada à composição estética da criação em constante devir. Isto relembra que a concepção dos românticos sobre a arte, sobretudo, a poesia, é dada como antecipação do moderno por seu caráter de se debruçar sobre a linguagem numa tentativa de renová-la e reestruturá-la esteticamente. No fragmento 116, da *Athenäum*,⁸¹ lê-se que a poesia romântica é universal e progressiva, por isso toda poesia deveria ser romântica, no sentido de que o romantismo é a própria modernidade. De modo que o poeta moderno deve buscar uma arte autêntica, isto é, aspirar a um ideal próprio de criação, ainda que não abandone uma formação clássica, ele viverá uma progressão infinita do processo criativo, esse é o sentido do inacabamento. Conforme afirma Schlegel, “o gênero da poesia romântica ainda está em evolução - esta, aliás, é sua verdadeira essência, estar sempre em eterno desenvolvimento, nunca acabado”.⁸²

O movimento do romantismo procedeu na Alemanha, no final do século XVIII e se propagou por toda a Europa. A partir de 1836 a 1860 se repercutiu no Brasil, na literatura e em outras artes. Com o romantismo desenvolveu-se um modo novo e ousado de pensar, em que o homem tende a ser sujeito da história. Os poetas se decidem por uma revisão da esteira clássica, ao discutir-se os processos de criação e as novas formas e técnicas de produção poética. Essa inovadora maneira de expressar é apresentada por meio da escrita fragmentária, que possui a tendência de revelar o singular dentro de uma completude e ao mesmo tempo a totalidade presente na singularidade.

Aspectos relacionados ao pensamento romântico de conceber o fragmento como manifestação de uma forma aberta de criação, cuja visão da literatura e das artes em

⁸¹ A Revista *Athenäum*, publicada entre 1798 e 1800, pelos irmãos Schlegel, foi um marco dinâmico para divulgar as proposições de pensadores e poetas, que defendiam uma inovadora forma de criação. O periódico teve um papel importante de difusão de novos gêneros de escrita, dentre eles o fragmento, ao buscar um estilo original de reflexão, que aproxima poesia e crítica, arte e pensamento, ser e linguagem. *Athenäum* marca a época que se alinha ao momento da Revolução Francesa, período de grandes mudanças de pensamento em diferentes áreas, cuja visão dos diversos fatos histórico-culturais reflete também na literatura. Historicamente, há um efervescência de novos ideais, um despertar dos escritores para a autonomia estética, com a liberdade textual, que os levam a criarem uma maneira própria de renovação. Friedrich Schlegel é expoente nesta fase, cuja abrangência crítico reflexiva se destaca por ser favorável e defender as diversas e inovadoras formas de expressar e pela ousadia de uma escrita em fragmentos.

⁸² SCHLEGEL, 1994, p. 99.

geral pode ser tomada como sementes literárias, como defende Novalis,⁸³ ao se permitir reflexões como a aproximação da poesia e da crítica, fazem desse *modus operandi* um elemento original de pensamento filosófico, teórico, crítico e criativo.

Gilberto Mendonça Teles se aproxima dessa maneira de pensar dos escritores românticos, ao fazer uma defesa da poesia,⁸⁴ com o conhecimento da arte poética, que adentra as franjas do texto literário, no percurso ordenado pelos “sortilégios da criação”. O poeta tece a sua própria linguagem na construção do poema e em seus livros de crítica patenteia que sua reflexão crítica passa a interferir também na intuição criadora. Ele revela argúcia frente aos procedimentos do processo poético. Passo a passo, procura aprimorar seu ato criador, “ligado à tradição (conhecimento) e fazendo dela sua matéria da modernidade, atualizando-a (a tradição)”, como bem expôs na entrevista “Questões de poesia e de crítica com Gilberto Mendonça Teles”.⁸⁵ Dessa maneira, o escritor está no sentido da autocrítica. Em seu livro de crítica, *Retórica do silêncio*, o escritor pondera que “o poeta cria a sua linguagem; o crítico a examina com a sua metalinguagem”.⁸⁶

Ele que no poema “Geração”, de *Plural de Nuvens*, se declara um poeta sem geração: “Sou um poeta só, sem geração,/ que chegou tarde à *gare* modernista”,⁸⁷ estabelece uma relação com os românticos, na busca inquietante de um estilo individual, como se nota no poema “Modernismo”, do livro *& cone de sombras*, ao versar:

No fundo eu sou mesmo é um romântico inveterado,
No fundo, nada: eu sou romântico de todo jeito.
Eu sou romântico de corpo e alma, de dentro e fora,

⁸³ (Novalis) Georg Friedrich Philipp von Hardenberg, em sua obra, *Pólen*, elaborada em fragmentos, aponta discussões que rompem com valores clássicos, ao adotar uma postura filosófica e crítica que defende a poesia e a arte como atividades do pensamento. Para Novalis, os fragmentos são sementes literárias, ao serem lidos como processo de germinação através dos tempos. A semeadura e a colheita têm a ver com o *continuum*, constante devir.

⁸⁴ *Defesa da Poesia*, obra de referência sobre poética, é o livro de crítica mais recente de Gilberto Mendonça Teles, em dois volumes. Dois volumes reúnem textos críticos e teóricos dos principais poetas, filósofos e estudiosos da poesia. O v. I se estende do séc. IX a.C ao séc. XVI, desde Homero ao fim da Idade Média. O II volume abrange os principais teóricos, críticos e estudiosos da poesia, desde o classicismo do séc. XVI à modernidade do séc. XX. Cf. TELES, Gilberto Mendonça. *Defesa da poesia*. Da antiguidade à idade média. vol. I. Brasília: Senado Federal, 2017. v. 241. 384 p. Cf. TELES, Gilberto Mendonça. *Defesa da poesia*. Do Renascimento ao século XX. vol. II. Brasília: Senado Federal, 2019. v. 262. 464 p.

⁸⁵ SOUZA, Rosemary Ferreira de. “Questões de poesia e de crítica com Gilberto Mendonça Teles”. REVELL – Revista de Estudos Literários da UEMS – ANO 4, v. 2, Número 7 – TEMÁTICA “Literatura e Marginalidade: Reflexões sobre o cânone e a crítica literária”. ISSN: 2179-4456. Campo Grande: UEMS, 2013. p. 163.

⁸⁶ TELES, Gilberto Mendonça. *Retórica do silêncio*. São Paulo: Cultrix, 1979. p. 263.

⁸⁷ TELES, 2017, p. 181.

de alto a baixo, de todo lado: do esquerdo e do direito.
Eu sou romântico de todo jeito.⁸⁸

Ao fazer uma crítica ao modernismo, no sentido de mostrar que há sempre um passado dentro do moderno, ou um moderno que atualiza um passado, o autor busca uma maneira própria de escrita. Ele sabe que o poeta consciente do fazer poético obedece à tradição e pode inventar novas maneiras e técnicas de dizer e escrever. Em conversa sobre a poesia, Schlegel afirma

que o poeta não deve satisfazer com o legado, em obras duradouras, da expressão da poesia que lhe é inata e característica. Ele precisa almejar sempre uma ampliação de sua poesia e de sua visão da poesia, aproximá-las do mais alto que é possível na terra; assim, estará se esforçando para associar-se ao grande todo da maneira mais definida, mais determinada – pois a mortal generalização opera justamente ao contrário.⁸⁹

Voltando-se para o tema do fragmento, nos poemas de Mendonça Teles há marcas dessa modalidade literária, ao demonstrar a forte tendência de teorizar o fazer poético, com reflexões pertinentes sobre o poema, sobre a poesia no próprio poema, como por exemplo, em “Poiética”, de *Álibis*, em que se avalia a sua atitude do poeta em face de sua concepção literária, a ação criadora como metalinguagem:

POIÉTICA (Fragmento)

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

matéria intransitiva, força alada
de luz abrindo o azul da madrugada.⁹⁰

No livro *Arte de Armar*, Gilberto Mendonça Teles é possível perceber sinais do fragmento, como um estilo criativo do poeta. O poema de abertura, “Arte de armar”, revela uma poética do artifício e pode-se compreendê-lo também como armadilha para captura de leitores. Esse poema-título pode ser compreendido como portal de *Arte de armar*, ou seja, uma espécie de prefácio, pois funciona como a porta de entrada de todo o livro, torna-se um convite para a leitura dos poemas e, ao mesmo tempo, uma entrega,

⁸⁸ TELES, 2017, p. 311.

⁸⁹ SCHLEGEL, 1994, p. 31.

⁹⁰ TELES, 2003, p. 93.

a luta do poeta com o verbo poético. O título do poema ou mesmo o do livro faz referência ao *A Arte de Amar*, de Ovídio, situando a obra de Mendonça Teles e do poeta latino num ponto de semelhança, que é a poesia e o amor. Ele fragmenta palavra, causa a ambiguidade, brinca com a palavra em trocadilhos e, ainda, no processo de acolhida do outro inflama o apetite para a leitura de *Arte de armar*:

ARTE DE ARMAR

*Até os poetas se armam.
C.D.A.*

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

*a (r) ma o teu próximo
para o melhor da viagem
nesta leitura.⁹¹*

A epígrafe que antecede o poema foi retirada da obra de Carlos Drummond de Andrade, extraída de “Autobiografia para uma revista”, de Confissões de Minas (1944). Ao discutir sobre o poema “No meio do caminho”, o poeta escreve que “Até os poetas se armam”,⁹² no sentido de estar preparado, munido das armas da linguagem para compor o poema. Segundo ele, um bom poeta tem de se entregar à técnica, à leitura, à contemplação e ação. Por isso trava um combate com a palavra, como mostra em “O lutador”, de Drummond, referindo-se à luta constante do ato criador, ao demonstrar que o fazer poético exige essa luta.

A capa desse livro remete ao fragmento, como elemento visual, concebido como arte, que utiliza estratégias da linguagem para atingir o leitor, que tem de preparar-se para as armadilhas do discurso. As partes de um quebra cabeça compõem a ilustração de uma arte de armar, que se configura como jogo com o leitor. O fragmento 100, de Schlegel, aponta para essa ideia, ao atribuir que a “aparência poética é jogo de representações, e jogo é aparência de ações”.⁹³ Montar esses pedaços do quebra cabeça dentro do livro é possibilitar uma associação com o próprio poema, mantendo uma correspondência de significados.

⁹¹ TELES, 2020, p. 229.

⁹² Cf. ANDRADE, 1944, p. 73.

⁹³ SCHLEGEL, 1994, p. 97.



Não é sem motivo que o livro termina com uma hipógrafe (epígrafe no fim). Na primeira edição (1977), aparece um parágrafo a mais, no início, o qual foi retirado a partir da terceira edição de *Hora aberta*, pela José Olympio, e na quarta edição pela editora Vozes (2003). Essa referência provém de *As palavras sob as palavras* (1974), de Jean Starobinski.⁹⁵ É um hipograma, por isso vem por baixo, por último, pois remete a um texto e finda esse texto. O fragmento refere-se ao mito egípcio de Osíris e Ísis⁹⁶ e está hipografando o poema “A raiz II”, da terceira parte de *Arte de armar*. O poeta propõe um exercício de decifração, no qual o discurso poético torna-se um recado cifrado. Eis a citação de Starobinski, utilizada pelo escritor em seu livro:

O ‘discurso’ poético não será, pois, senão a segunda maneira de ser de um nome: uma variação desenvolvida que deixaria perceber, por um leitor perspicaz, a presença evidente (mas dispersa) dos fonemas condutores.

⁹⁴ Capa do livro *Arte de armar*, 1977, por Mauro Kleiman.

⁹⁵ Cf. STAROBINSKI, 1974, p. 25.

⁹⁶ O Mito de Osíris, concebido por volta do séc. XV a. C., é sobre a história da mitologia egípcia referente ao primitivo deus Osíris, rei do Egito, assassinado por seu irmão Tífon, que o matou por inveja e desejo de usurpar o trono. Osíris teve o corpo cortado em quatorze pedaços e espalhado por diversos lugares. Ísis reuniu o corpo do marido permitindo que houvesse a concepção póstuma de um filho. Cf. BULFINCH, Thomas. “Mito de Osíris e Ísis”. *O livro de ouro da mitologia: história de deuses e heróis*. Trad. David Jardim Júnior. 13. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. p. 345-346.

O hipograma desliza um nome simples na disposição complexa das sílabas de um verso: a questão é reconhecer e reunir as sílabas condutoras, como Ísis reuniu o corpo despedaçado de Osiris.

JEAN STAROBINSKI⁹⁷

Vale ressaltar que a primeira parte da citação de Starobinski está relacionada ao fenômeno dos anagramas, ao colocar em evidência que os poetas da antiguidade já utilizavam a forma da fragmentação fônica, como hipograma do discurso poético. Segundo Schlegel, “os poemas da Antiguidade unem-se todos, um com o outro, até se constituírem em partes e membros sempre maiores do todo; um se engendra no outro, e, por todas as partes, é sempre um e o mesmo espírito diversamente expresso”.⁹⁸

O entendimento do fracionamento associado às partes que compõem o hipograma na poesia é dado na reunião dos elementos condutores para formar o todo. Assim também acontece em relação às cidades, quando o poeta sinalizar o fragmento dos diversos lugares, como serão apresentados no decorrer da tese em desenvolvimento.

A manifestação por fragmentos aparece também no poema “Arte de amar (fragmentos)”, que envolve o jogo erótico com a linguagem, em que a sensualidade posta nas palavras se refere à mesma da atitude criadora do poeta, como um “discurso do fragmento amoroso”, tal qual lembra a Roland Barthes, ao dialogar com *A arte de amar*, de Ovídio. Na compreensão de que há um diálogo com a tradição, o poeta modifica sua maneira de ver e de tratar o tema do amor. O “novo” sai de dentro do “velho”, de modo que “o presente consciente constitui de certo modo uma consciência do passado”.⁹⁹ O poema é tecido por quinze fragmentos, cujas partes estão relacionadas com um discurso amoroso, ou de uma poesia amorosa. Veja-se um trecho como exemplo:

ARTE DE AMAR

(fragmentos)

§ 1. Ar de amor (*ars amandi*)
com astúcias de ofídio.
Arde amor como um grande
Incêndio nos ouvidos.¹⁰⁰

⁹⁷ TELES, 2003, p. 535

⁹⁸ SCHLEGEL, 1994, p. 51.

⁹⁹ ELIOT, 1989, p. 41.

¹⁰⁰ TELES, 2020, p. 287.

O poema “Arte de amar” é de uma beleza fortemente erótica. Ao dialogar com a obra do poeta latino, deixa traços dos modelos de amor da cultura oriental, provençal e espanhola. O poeta atualiza esses arquétipos amorosos no seu poema, com a imaginação do ato erótico em cada fragmento apresentado. Ao retomar a *ars amandi*, cujo texto explicita que é preciso ter arte para amar e, conseqüentemente, para armar um poema. Ovídio vai dizer em seu livro que o poeta é aquele que, modelado pela própria arte, sabe amar com lealdade: “nosso grupo, mais do que tudo, sabe amar; nós fazemos ecoar ao longe o elogio da beleza que nos encantou”.¹⁰¹ O erotismo se concebe como experiência de vida, objeto da paixão e da contemplação poética. Os gestos do amor são voltados para os feitos da criação poética em si.

Em outros poemas de Mendonça Teles, o fragmento funciona como linguagem do tipo metonímico. Quando o poeta apresenta Goiás, por exemplo, ele vê o Estado como uma parte do Brasil, mas essa região é vista como inteiriça, não como lugar segmentado. No poema “Retrato”, analisado neste primeiro capítulo, ao citar as colunas do templo romano de Évora, o sujeito poético marca a presença do tempo no espaço, pelo fragmento, que estabelece uma ligação com a história, ao olhar para este vestígio e descrevê-lo. Os vários estilos da cidade, do romano ao românico, o arabesco, o gótico, as fachadas manuelinas, além de provocarem uma sequência temporal, são também fragmentos que compõem a arquitetura e a visibilidade do lugar. O mesmo acontece com os monumentos das Praças do poeta e Marques de Pombal, no poema “Logradouros”, ou a paisagem da cidade histórica de “Olinda” e outras que serão estudadas no decorrer da tese. As partes de uma cidade são os fragmentos, outros elementos a ela relacionados manifestam-se como peças, como mosaico constituinte de sua paisagem, mas que apresenta a totalidade, ao representar a ideia do lugar.

Para representar essa ideia do fragmento como uma cadeia, que interliga várias partes, como mecanismo de uma construção, cuja leitura sinaliza o complemento, serão apresentados alguns poemas de composição visual de Gilberto Mendonça Teles, publicados em *Improvisuais: poemas visuais*.¹⁰² Vale ressaltar que a preocupação de “desenhar” com as palavras possui raízes bem mais antigas. Na *Anthologie grecque*, conhecida também por *Antologia Palatina*, se encontram poetas dos séculos IV e III a.C. que desenvolveram a técnica visual da escrita. Tem-se como exemplo poemas

¹⁰¹ OVÍDIO NASO, 43 a.C. – 17 d.C., 2010, p. 102.

¹⁰² TELES, Gilberto Mendonça. *Improvisuais: poemas visuais*. Goiânia: PUC-GO: Kelps, 2012.

como: “Syrinx” (flauta de Pã), de Theócrito, “Machado”, de Símiias de Rodes, “As asas do amor”, de Símiias, “O altar”, de Vestunos, o famoso “Ovo” de Símiias de Rodes. As composições desses autores revelam uma extraordinária forma poética de expressão da imagem da escrita, que fascina como figuras poéticas, tecidas pela fragmentação das frases ou letras, feito desenhos no discurso literário do grego.

O poema “Greenwich Meridian Time”, lembra o sistema de equação do tempo, medido a partir do ciclo diário do sol na esfera celeste. A sigla GMT, do meridiano de Greenwich, coincide com a abreviatura do nome do escritor, Gilberto Mendonça Teles. Essa curiosa coincidência anuncia que o poeta é inteiramente preocupado com o tempo: “Sou pontual”, diz ele, no poema “Hora aberta”, de *Arte de armar*:

HORA ABERTA

*Naquele dia (os deuses)
pronunciaram meu nome
Hammurabi*

Sou pontual assim como quem joga
uma pedra no mar.

Assim como quem bate na janela
e espera no jardim o acontecer.

Sou pontual assim como quem lança
uma canção no rosto desdobrado
de quem chega.

No mais, sou pontual na complacência
de um deus oculto que boceja
na hora aberta a sussurros e prodígios
da vida acontecendo.
E que não basta.¹⁰³

O sintagma *HORA ABERTA*,¹⁰⁴ que intitula a segunda parte do livro, *Arte de armar*, e a todo o volume dos poemas reunidos do autor, está ligado à mitologia primitiva no que se refere às chamadas horas redondas. A hora aberta ou o universo paralelo está para uma dimensão em que coexistem o mágico, o sobrenatural, o real, o sagrado e o mistério, como elementos do instante da criação ou do instante poético, que pode ser

¹⁰³ TELES, 2003, p.

¹⁰⁴ *Hora Aberta* foi o nome dado à 3ª edição dos *Poemas reunidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. Edição Comemorativa dos 30 anos de poesia do autor. Mais tarde, em 2003, sai a 4ª edição aumentada com *Alvorada*, *Estrela d'alva* e *Poemas avulsos* (publicados em jornais) e dois livros inéditos, *Arabiscos* e *Improvisuais*. O livro traz nota do autor e prefácio de Angel Marcos de Dios. Na nota da edição de *Hora aberta*: poemas reunidos, 2003, Teles comenta sobre o momento da “hora aberta”: “expressam forças cósmicas e se relacionam com as ações humanas, sobretudo nas chamadas “Horas Redondas”: às 6 horas da manhã e às 6 horas da tarde; o meio dia e a meia noite. São as horas de ultrapassagem, quando os seres transitam de um para outro universo. Isto explica as horas canônicas e as orações nesses momentos”. Cf. TELES, Gilberto Mendonça. *Hora aberta*: poemas reunidos. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2003. p. 1.

compreendido como a hora favorável aos sopros da criação. O poeta está ligado a esse momento com a “hora aberta”, isto é, com a pontualidade do processo criativo, visando à perfeição com a “arte de a (r) mar” o poema. Nessa parte do livro estão inseridos os poemas de manifestações metapoéticas e de cunho erótico.

A epígrafe de Hammurabi, extraída de *O código de Hammurabi*,¹⁰⁵ confirma que o poeta é um escolhido, pois recebeu o poder e a autoridade de resguardar os mistérios, os enigmas da poesia. Sendo iluminado para criar, revela que a essência do dizer é a profundidade do poético. Quando os deuses pronunciavam o nome de alguma coisa, eles a criavam. Nesse aspecto, pode-se dizer que “a criação poética é um mistério porque consiste num falar dos deuses pela boca humana”.¹⁰⁶ O poeta constrói dentro da linguagem o seu *Cosmos* particular, que é o poema. Na “hora aberta” da criação, silêncio, vazio e plenitude se conjugam, e tal instante é concedido no momento em que a palavra o leva à criação.

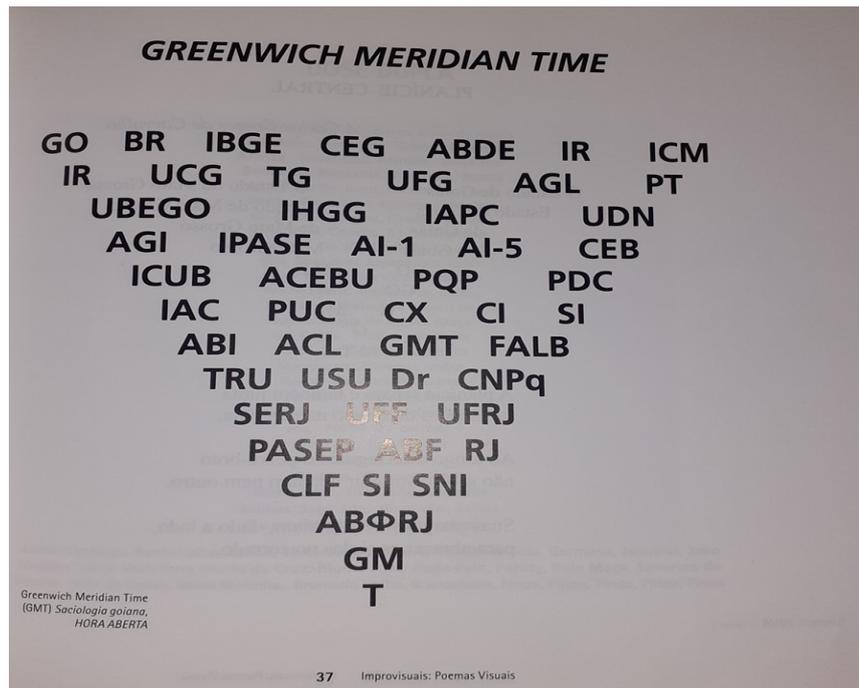
Essa ideia de pontualidade da criação poética, feita de maneira instantânea ou mesmo procurada, corrobora o que diz Alfredo Bosi, ao afirmar que “a poesia dá voz à existência simultânea, aos tempos do tempo que ela invoca, evoca, provoca”.¹⁰⁷ A relação da “hora aberta” com as “horas redondas” tem a ver com a angústia inquietante do poeta em estar sempre lidando com a palavra poética, trabalhando o poema, sendo pontual no seu ato criador. O poeta transcende a natureza física das coisas, aspira à sua materialidade, buscando sua essência. Por isso, a hora aberta tem esse sentido que envolve o momento presente, focado num instante que se cristalizou, tempo em que as forças cósmicas se manifestam em todos os planos, sendo assim um período de trânsito.

Quanto ao poema “Greenwich Meridian Time”, o autor imagina que esse meridiano convencional devia passar pelo seu ser, tomando como modelo o grau zero da hora do meridiano em Greenwich, e vê/concebe a linha imaginária do meridiano passando por ele em Goiás, sua terra natal, e Rio de Janeiro, sua morada atual. Assim, reúne as siglas de lugares onde trabalhou e as que o circunscrevem (a do Estado, a do País e de entidades como IR, PASEP, etc.) e deixa-as sem nenhuma formalização no branco da página.

¹⁰⁵ “(Quando) eles pronunciaram o nome”. Cf. HAMMURABI, 1976, p. 19. Também na página seguinte: “naquele dia Anun e Enlil pronunciaram o meu nome”. Cf. HAMMURABI, 1976. p. 20.

¹⁰⁶ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 196.

¹⁰⁷ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 141.



108

As siglas são abreviaturas, uma série de fragmentos, combinados num discurso visual, que identificam as referências a lugares relativos a Goiás e ao Rio de Janeiro. Elas funcionam como instrumentos mnemônicos, como recursos da denominação das diversas circunstâncias histórico-sociais, elementos construtivos, que resumem a vida e a atuação pessoal do poeta. Agrupadas, possuem dimensão estética no corpo do poema e traduzem o contínuo temporal, que formam a trajetória do autor nos referidos lugares.

No poema de Gilberto, as Letras são, inicialmente, fragmentos da abreviação do seu nome. Elas primeiro rodeiam a forma do poema, em suas extremidades, perdendo aparentemente o seu valor de sigla, mas que está guardado na memória criadora do poema. Fragmentos do todo, que é o alfabeto, formam as iniciais (G, M e T), ou seja, uma SIGLA, unidade nominal, espécie metonímica de um nome próprio, visto logicamente como totalidade na espécie humana. Esta sigla encontra uma outra similar nas Letras do G de Greenwich, o M de Mean e o T de Time, na conhecida convenção do Greenwich Mean Time. Márcio Suzuki, na tradução de *O dialeto dos fragmentos*, apresenta a explicação de Schlegel sobre a antinomia própria ao eu finito, ao afirmar que “somos somente um pedaço de nós mesmos”. Segundo Suzuki, “o indivíduo é como que uma parte, um pedaço (*Stück*), fração, fratura ou fragmento (*Bruchstück*) de si

¹⁰⁸ TELES, 2012, p. 37.

mesmo, que se destaca do todo, mas ao mesmo tempo o pressupõe e quer retornar à unidade do “proto-eu”.¹⁰⁹

O poeta, ao oferecer visualidade e circundar o triângulo-poema, domina-o, juntamente com as outras siglas, que estão dentro dele. Todas elas de natureza metonímica, mas sem revelar o seu todo, que tem de ser recriado pelo leitor. Estando fora do poema visual, em forma de sigla, logo é maior (como um todo) e menor, (como parte dele), uma unidade fragmentária ao mesmo tempo. Aí se mostra o processo metonímico, uma relação de qualidade formal, e, também, de contiguidade entre o grande e o pequeno. O grande está fora, no visual exterior do poema. O pequeno está dentro dele, em relação com todos os outras acrogramas, como se cada um deles fosse uma parte, um fragmento da sua totalidade.

As siglas reunidas num triângulo, com o vértice para baixo, dão ênfase ao tema recorrente na poesia de Mendonça Teles: o amor/a mulher.¹¹⁰ No *Dicionário de símbolos*,¹¹¹ de Juan Eduardo Cirlot, consta que o triângulo significa, simbolicamente, entre outras coisas, o “saber”, a “força criadora” e, com o vértice para baixo, tem a significação de “mulher”, sentido que vinha desde a escrita cuneiforme (séc. XIII a. C.). Ao simbolizar a mulher, o triângulo representa o órgão genital feminino, também relacionado com a água, que possui o sentido da fertilidade.

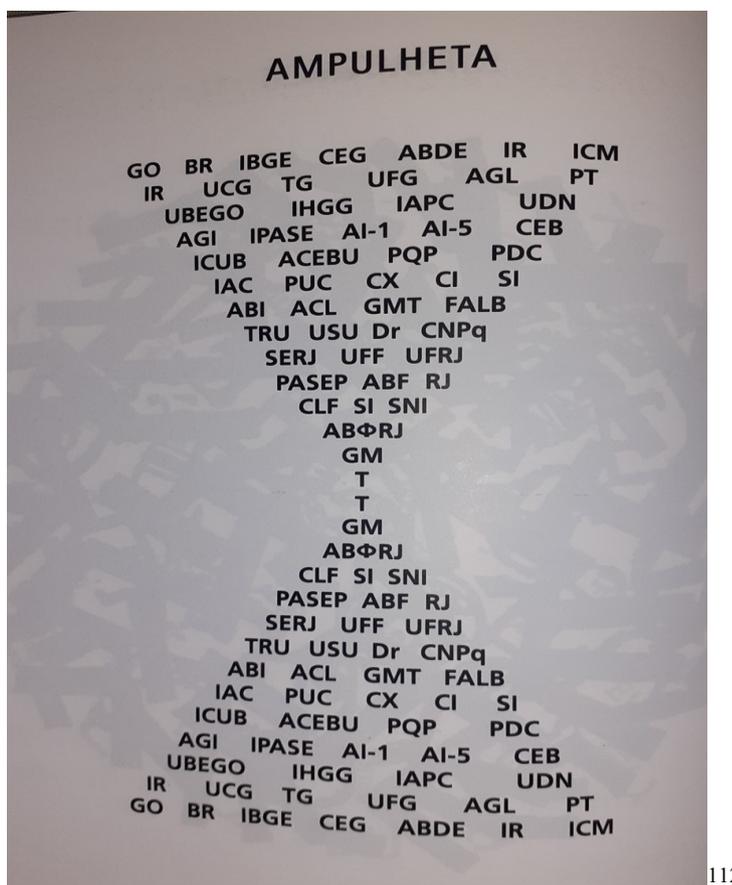
“Greenwich Meridian Time”, compõe outro poema visual, “Ampulheta”, cuja estrutura é conjugada duplamente, por dois triângulos equiláteros em siglas, com os vértices se encontrando para baixo e para cima, desdobrando-se no contorno de uma ampulheta, cuja função é medir a fração de um tempo. A forma deste poema representa um “relógio de areia”, que o poeta transfere por meio das letras atribuídas à contabilidade de pequenos tempos, num plano de intervalos, que se fragmentam e expressam as diferentes situações, lugares e trajetórias de sua experiência de vida. O tempo e o espaço marcam o significado visual do poema, que assinala as etapas das vivências e das passagens do poeta tanto por Goiás, quanto pelo Rio de Janeiro. A ampulheta assume esse caráter de explicitar a simbiose do homem goiano com a terra, que atravessa por distintos espaços, e que faz um trajeto circundante numa terra e outra.

¹⁰⁹ SUZUKI, 1997, p. 16.

¹¹⁰ Vale lembrar que este poema foi publicado também em *Saciologia goiana* (10ª edição). Na nota 106, p.168, na observação de José Fernandes, a sigla GMT está dentro e fora, a informar que o poeta sugere que é “maior” que as siglas do poema. E o vértice do triângulo forma um pequeno triângulo, novamente com as iniciais do nome do autor, além de acentuar o tema do erótico, ao se lembrar do point G.

¹¹¹ Cf. CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 1992.

O tempo decorrido corresponde ao relógio temporal, que marca a história construída pelo poeta, e de que maneira ela é representada nas siglas, como mosaico, que se afigura como painel arquitetônico, dos variados lugares e todo seu contexto, no movimento contínuo do passado e do presente, que interliga os percursos do autor.



Esse poema apresenta na primeira parte, como num espelho, a mesma imagem do poema “Greenwich Meridian Time”, mas em tamanho menor. Pode ser considerado um ícone do outro, com a diferença de que a “Ampulheta” tem dois triângulos, um dos quais (o inferior) invertido, como se fosse um reflexo do primeiro, ajudando a formar a figura de uma ampulheta clássica, que lembra uma silhueta feminina, afunilada na cintura. Observa-se, entretanto, que o conteúdo do triângulo inferior não se inverte, apenas a forma está invertida. Isso porque a inversão das siglas não permitiria a absoluta mensagem que o poeta desejaria transmitir, isto é, a de que os acrogramas, que refletem referências de ambientes e instituições ligadas ao seu trabalho, se deram numa espécie de vitória sobre o tempo, marcado pela ampulheta. É como se houvesse uma estrutura

¹¹² TELES, 2012, p. 36.

de uma ampola com areia ou letras, para medir o tempo, no afunilado da vida, assim, como no passado grego se usava a clepsidra.

A figura da ampulheta representa o cronômetro, que tem relação com a velocidade do tempo. Há um poema visual, de Símiias de Rodes, em que o tema maior é a brevidade da vida, ao apresentar que o tempo faz parte da natureza e se reflete numa dimensão fracionada de sua decorrência, seja ela presente, passado ou futuro.

UMA AMPULHETA



Vão correndo as horas /
E vem sem demoras
O dia de todas
As contas;
Faz o bem /
E vem.

P'ra na hora final dares conta do recado.

Pesa bem cada hora / deixa tudo arrumado;



E prepara!
Deus nos ampare
A outro lugar /
E hora de andar
E anunciando: /
Vai a areia escorrendo /

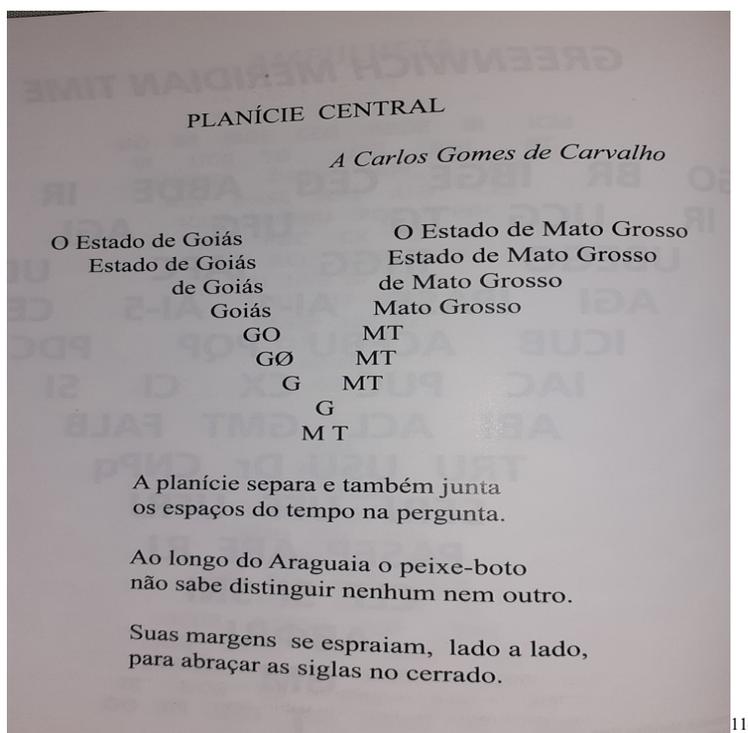


113

O poema de Gilberto se distancia da composição de Símiias de Rode no sentido de que há uma conquista do autor em relação ao tempo, ele se torna maior que a velocidade temporal, ao vencê-la, como se a dominasse. A ampulheta tem função de escoar as areias históricas do poeta, como uma visita no tempo, pelo relógio da vida, que se configura como um marco do seu exercício de professor, poeta e crítico literário. Já a ampulheta de Símiias de Rode possui o caráter próprio da efemeridade, a areia escorrendo nos versos visuais anuncia a urgência de compreender a transitoriedade da vida.

¹¹³ BARRENTO, João. *O Cardo e a Rosa: poesia do barroco alemão*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2002.

“Planície central” também é um poema de composição visual que apresenta as siglas dos Estados de Goiás e de Mato Grosso, ao sugerir o nome do poeta, no vão fragmentado, que separa e junta os espaços do rio Araguaia, cujas margens se espriam lado a lado, abraçando os acrogramas do cerrado:



O poema está dedicado ao ex-presidente da Academia do Mato Grosso, que escreveu o artigo que, a partir da 7ª edição, passou a figurar como prefácio do livro *Saciologia goiana*. O título se refere à região central do Brasil, que abrange Goiás, o Mato Grosso e o Mato Grosso do Sul. O poema compõe-se de duas partes: uma visual e outra verbal. Na visual, há o aproveitamento, primeiro do nome dos dois Estados, que fazem limites, separados pelo rio Araguaia, o qual deve ser lido no espaço em branco, que se vai estreitando, tal como o nome dos Estados, que se vão transformando em siglas de Goiás (GO) e Mato Grosso (MT). As duas siglas, por sua vez, acabam por sugerir o acrograma do nome do poeta, que, como sujeito lírico, passa a explicar, na parte verbal, como os dois Estados se juntam na planície, por onde corre o famoso rio, em direção à bacia Amazônica.

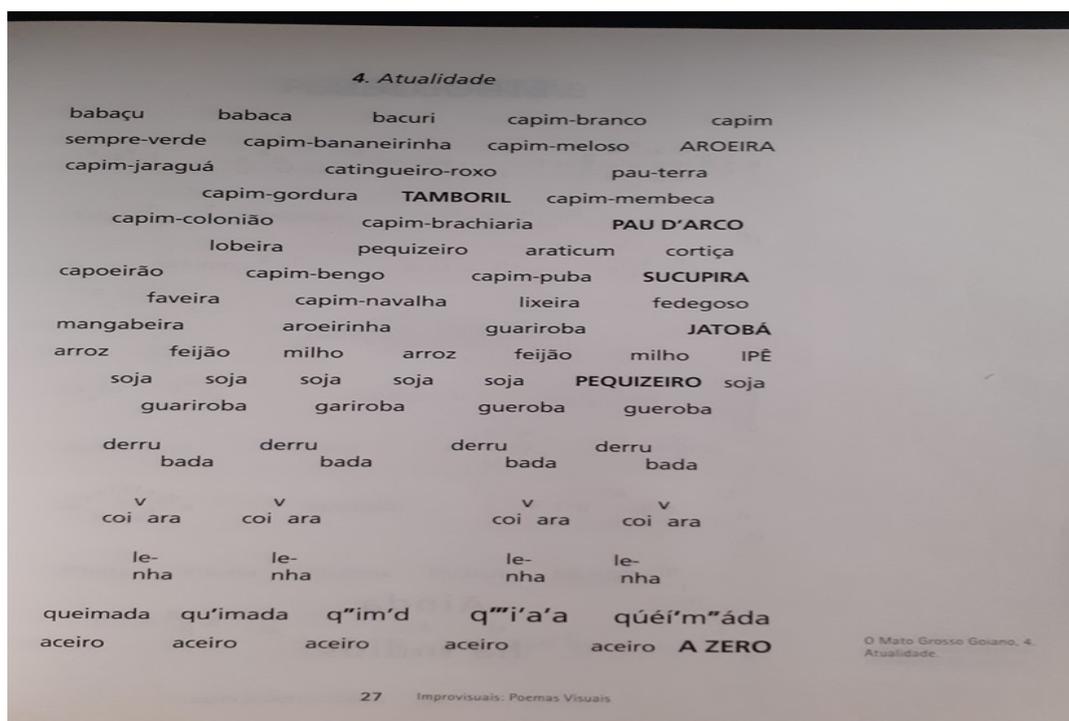
¹¹⁴ TELES, 2012, p. 38.

Deduz-se, com a leitura dos versos, que seguem após a estrutura fragmentada dos dois Estados, que os peixes do rio não sabem a que Estado pertencem. Pois as margens estão desejosas de abraçar o Cerrado, em cuja planície estão correndo. Ao fragmentar Goiás e Mato Grosso, o poeta brinca com as siglas separando e juntando esses espaços, como se fossem um só, uma única planície, fragmentada e ao mesmo tempo inteiriça. A forma visual do poema se figura feito um ambiente que se molda tal qual uma obra de arte, às margens do Araguaia, abraçando o cerrado. No fragmento 206 do *Athenäum*, Schlegel define o fragmento como perfeito em si mesmo: “um fragmento tem de ser como uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo como um porco-espinho”.¹¹⁵

O poema “Mato Grosso de Goiás reproduz uma linguagem de dinâmica visual relacionada aos espaços em branco e à disposição das palavras na página. O texto poético faz referência à natureza, cujo espírito ecológico apresenta os nomes de diferentes árvores do cerrado goiano, região que era conhecida por Mato Grosso de Goiás. É composto por quatro partes, que estabelecem uma interação entre o discurso verbal e imagético. Será apresentada apenas a última parte, “Atualidade”, que marca o caráter do fragmento, representado nas palavras esfaceladas, que instauram o ritmo da destruição gradativa das florestas e da degradação da natureza na região central e sudoeste do Estado.

A fragmentação das palavras materializa o processo do desaparecimento de algumas árvores do cerrado goiano. As palavras suprimidas traduzem a imagem real de uma prática destrutiva e negativa da atualidade deste espaço. O ritmo visual do texto poético, que nomeia as distintas espécies de árvores e arbustos cerradeiros, destaca aquelas mais evidentes de extinção, como Tamboril, Pau'darco, Sucupira, Jatobá e Pequizeiro.

¹¹⁵ SCHLEGEL, 1997, p. 82.



116

O discurso visual do poema instaura a ação antrópica, que modifica a paisagem deste bioma, cuja atividade principal é a agricultura, com as crescentes áreas de cultivo. Este processo é marcado na dimensão visual das palavras esfaceladas na página. Primeiro ocorre a derrubada das árvores, que tem como seguimento a coivara, o ato de atear fogo nas ramagens e roçadas, com o fim de adubar a terra, para plantio das diferentes culturas, como o milho, arroz, feijão e soja. A fragmentação do vocábulo “lenha” instaura a imagem do corte e da derrubada das árvores, tal qual a palavra “queimada”, que se configura como labaredas, cuja supressão das letras revela a redução da natureza e pinta uma paisagem de fogo e cinzas.

Interessante é que ao final do poema aparece a palavra “aceiro”, cujo sentido está atribuído à função de prevenção da passagem de fogo para outras áreas de vegetação, para evitar as queimadas e os incêndios. A repetição da expressão intensifica a sua não execução, de maneira que ao término do poema é reduzida “A ZERO”, uma crítica autêntica às constantes queimadas e ao ritmo de destruição no bioma do cerrado goiano. Atente-se para o fato de que a repetição vocálica da expressão **aceiro** intensifica a sua não execução, de maneira que, ao término da sequência, a palavra **aceiro** é reduzida “A

¹¹⁶ TELES, 2012, p. 27.

ZERO” [ACEIRO → a zero]. A maneira de explorar o espaço gráfico, a evolução da forma verbal, a disposição das palavras no papel e a atitude de empreender a sonoridade do poema aproxima Gilberto Mendonça Teles das experiências dos poetas do concretismo,¹¹⁷ embora ele componha poema visual¹¹⁸ e não poema concreto, como faziam esses poetas.

Nota-se que *Improvisuais* reúne poemas que se aspiram de “improviso” e ao mesmo tempo “visuais”. Logo, o comum dos poemas, ao considerar toda a sua milenar história, é serem “silenciosos” e “invisíveis”, numa compreensão a partir de Santo Agostinho,¹¹⁹ que descobriu o valor do silêncio na leitura. A exemplo desses poemas selecionados nesta análise, a hipótese é de que Gilberto Mendonça Teles explora o seu aspecto visual na aparência gráfica das letras e na acomodação dos versos na página, com um jeito próprio de inovar a estrutura do poema, que se configura numa constelação de relações temáticas, cujos parâmetros visuais, sintáticos e semânticos que, antes concebida pelo fragmento, formam uma conjuntura, que produz efeito diferenciado na visualidade e na leitura.

Ao citar alguns poemas de Gilberto Mendonça Teles como exemplo estético dessa modalidade, percebe-se que o poeta adota uma composição poética criativa moderna, com expressividade verbal, aparência da letra e da estrutura em que ela é apresentada, ao construir cifras para as descobertas do leitor. A associação entre os poemas visuais e os fragmentos permite uma leitura em que o desenho da letra, o espaço em branco, as

¹¹⁷ Em seu Livro *Improvisuais: poemas visuais* (2012), além dos poemas e da fortuna crítica dos *Improvisuais*, há textos do próprio autor sobre os poemas visuais. No texto “Concretismo e neoconcretismo”, ele faz uma síntese da história do concretismo. O crítico destaca que Stéphane Mallarmé, no fim de sua carreira literária, rompe com o sistema tradicional da linguagem. Cita Ezra Pound, que também contribuiu com suas experiências estéticas para o nascimento do concretismo. Dentre alguns outros, menciona Guillaume Apollinaire, que ajudou a construir o alicerce da poesia concreta, com seus *Calligrammes*, em que o conjunto de palavras é associado a desenhos. Além disso, exemplifica poetas modernos, como Oswald de Andrade, Cassiano Ricardo e João Cabral de Melo Neto, com poemas concretos. Cf. TELES, Gilberto Mendonça. *Improvisuais: poemas visuais*. Goiânia: PUC-GO: Kelps, 2012. 147 p.

¹¹⁸ O poeta crítico afirma que o poema visual ultrapassa as experimentações da poesia concreta, como uma volta à origem, à anterioridade da escrita. Daí valorizar a parte visual da escrita no papel. De acordo com Teles, “o sentido dos significantes expandiu-se pela força imaginativa de alguns poetas, e passou também a incorporar uma porção maior de espaço, indo da imagem obtida pela simples linha das letras à configuração de uma imagem maior, ampliada para ser percebida na sua totalidade de objeto, desenhando-o com maior teor de realidade. Está aí a filosofia do poema visual”. Cf. TELES, 2012, p.10.

¹¹⁹ Nas suas *Confissões*, Santo Agostinho descreve os hábitos da leitura silenciosa do seu arcebispo, Ambrósio, que costumava a ler com os olhos fixos nas páginas, ao repousar a voz e a língua, enquanto buscava o significado e a compreensão na intensidade do que sua visão mirava. Essa analogia tem relação com a prática do ler, que se aproxima do exercício do ver, que se desdobra para o gesto de observar e contemplar o visual da letra, que imprime o silêncio dentro da linguagem, cujo espaço é ocupado por elementos que a transformam de linguagem comum em literária.

lacunas, o estilhaçamento de palavras, a forma estilístico-visual, são pistas de um discurso literário que explora uma nova forma de expressão do texto poético.

1.3 Cidades Mineiras no Itinerário do Poeta

*O mim de Minas pesa,
Mineral e noturno:
Vem de dentro da pedra,
Vai ao centro do mundo.*

Gilberto Mendonça Teles.

Gilberto Mendonça Teles registra em seus poemas algumas cidades de Minas Gerais. Vale ressaltar que um dos seus livros, *Arte de Armar*, é dedicado a Alphonsus de Guimaraens Filho e a Carlos Drummond de Andrade, ambos escritores mineiros. A configuração da afinidade com lugares pode representar, como se pode ler em alguns poemas, que são apresentados neste capítulo, o seu contato com o Estado mineiro. É possível pensar a poesia e a experiência do poeta na e com a cidade, pela perspectiva visiva ou imaginada, em que o poema é o corpo-texto, que registra a imagem cidadina de diversas formas. *Arte de Armar* foi premiado no “Concurso Nacional de Poesia – Banco Bandeirantes”, em Belo Horizonte, laureado pelo predomínio da arte, método, consistência, valor literário e linguístico, conforme consta a ata de julgamento, cuja comissão teve como integrantes Henriqueta Lisboa, Antônio Houaiss e José Geraldo Nogueira Moutinho, em 1976. Esse livro também recebeu o prêmio “Brasília de Poesia, do XII Encontro Nacional dos Escritores”, em 1978.

A cidade é o ambiente eleito da representação poética e sua figura é marca da paisagem, das experiências, dos registros, dos costumes e culturas próprias. Ela é texto a ser lido e compreendido a partir do que se vê ou imagina. Essa afirmativa aproxima-se da ideia defendida por Armando Silva, em *Imaginários urbanos*, ao compreender que o espaço citadino é um conjunto de opções de estratos, desde o físico, o abstrato e o figurativo até o imaginário. Conforme Silva,

a cidade está aberta para ser percorrida, e tais confrontações com a urbe vão gerando as múltiplas leituras dos seus cidadãos. Podemos assumir, dessa

maneira, uma série de contatos até o interior dos territórios e descobrir diversas encenações.¹²⁰

A referência às cidades na poética de Gilberto Mendonça Teles está voltada para o aspecto alusivo a situações diversas, a acontecimentos, marcas da infância e da vida do poeta, lembranças, memória e cultura de diferentes espaços, brasileiros e estrangeiros, além de apresentar indícios da ironia, do humor e da crítica, presentes na obra do autor. O poeta apresenta em seus poemas as cidades, Estados e países de diferentes formas, seja pela citação do nome, ou por referências diversas, que estão ligadas ao lugar. A cidade, vista como escrita, é compreendida como discurso, espaço que fala a seus habitantes, cenário do real ou do imaginário:

É nesse sentido que a construção da imagem de uma cidade, em seu nível superior, aquele que se faz por segmentação e cortes imaginários de seus moradores, produz um encontro de especial subjetividade com a cidade: cidade vivida, interiorizada e projetada por grupos sociais que a habitam e que em suas relações de uso com a urbe não só a percorrem, mas interferem dialogicamente, reconstruindo-a como imagem urbana.¹²¹

O poema “Turismo”, do livro *& cone de sombras*,¹²² é um dos exemplos da experiência turística do poeta, ao se referir à cidade de Mariana, um dos patrimônios arquitetônicos do barroco mineiro, do período colonial brasileiro. Os versos estampam as imagens da urbe histórica e a maneira como ela é descrita repercute o imaginário cidadão, cuja memória cultural é símbolo do discurso literário e da representação da própria cidade, como espaço que recorda o passado e o perpetua na visibilidade e na fisicalidade, como também na inscrição da sua figuração no texto poético. Renato Cordeiro Gomes, em *Todas as cidades, a cidade*, destaca que a cidade é um livro de registro, cuja leitura se procede por aproximações, tentativas, rascunhos. Nessa direção,

o texto é o relato sensível das formas de ver a cidade: não enquanto mera descrição física, mas como cidade simbólica, que cruza lugar e metáfora, produzindo uma cartografia dinâmica, tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas.¹²³

¹²⁰ SILVA, 2011, p. 78.

¹²¹ SILVA, 2011, p. XXVI-XXVII.

¹²² TELES, Gilberto Mendonça. “Turismo”. *& cone de sombras*. In: *O terra a terra da linguagem: seis livros de poemas*. Rio de Janeiro: Batel, 2017.

¹²³ GOMES, 2008, p. 24.

O título, “Turismo”, indica o movimento temporário de um visitante a algum local, cuja visita, passeio ou aventura envolvem, habitualmente, antecedentes históricos, culturais, lazer, peregrinações e outras finalidades várias, possíveis de destacar a razão do deslocamento e as experiências no seu destino:

TURISMO

Os anjinhos barrocos chegam nas curvas
das montanhas e ficam voando maneiros
no interior das igrejas, nos retábulos,
agarrando-se nos retalhos das falas
que surgem da garoa dourada de Mariana.

São eles que entortam a rua Direita
e sobem as ladeiras pecaminosas.
São eles que puxam os cabelos debruçados
nas janelas e balcões, onde o poeta
ainda tortura a lã do peito e onde alguém
disfarça a esmeralda de seu silêncio.

Um dia eles se desprenderão das abóbadas,
se demitirão de suas linhas e arabescos,
abrirão os alçapões, os labirintos, as gelosias,
tirarão dos arquivos a poeira dos lipogramas
e desenharão nos becos e ladrilhos
a ara da aliança apenas retorcida.

Na calada da noite, entre murmúrios,
voltarão à tranquilidade de seus nichos.
Antes, arredondarão as bochechas cor-de-rosa
e soprarão risonhos a neblina acumulada
nos meus olhos de turista satisfeito
de torresmos, de couves e bambás.¹²⁴

Mariana foi a primeira vila, cidade e capital de Minas Gerais. O poema “Turismo” ilustra a relação do texto poético que remonta à imagem da cidade e insurge na mente do leitor suas suntuosas montanhas, seu contexto histórico e suas mais evidentes marcas citadinas do período colonial barroco do final do século XVII e século XVIII. O nome da cidade é homenagem do rei português D. João V à sua esposa, Maria Ana de Áustria. A leitura do poema transcende para o imaginário da cidade mineira, que faz parte do circuito do ouro, cuja relação histórica a registra como extrativa de minérios, para o Império Português, no século XVIII. Por isso, foi chamada de berço da civilização mineira.

A figura do anjo barroco aparece como personagem do imaginário, que reintroduz e resgata o cenário do panorama citadino, que flutua neste universo, na mobilidade da *imagerie*, cuja proliferação de imagens retorna à historicidade, à cultura e ao

¹²⁴ TELES, 2017, p. 285.

movimento, pondo em ênfase o ambiente arquitetônico, na constituição e na percepção do espaço e também do tempo. Os anjinhos barrocos são elementos figurativos de Mariana, símbolo evocador, cuja referência transborda o imaginário significativo da representatividade do lugar. Neste sentido,

as relações do imaginário com o simbólico na cidade dão-se como princípio fundamental em sua percepção: o imaginário utiliza o simbólico para manifestar-se, e quando a fantasia cidadã faz efeito de um simbolismo concreto como o boato, o chiste, o nome de um armazém ou a marca de um lugar como espaço territorial, então o urbano se faz presente como a imagem de uma maneira de ser.¹²⁵

Detalhes como as curvas das montanhas, a garoa dourada, característica da região, as ladeiras, os becos e ladrilhos, a neblina, orientam a paisagem e a descrição cidadina, seu turismo poético, um verdadeiro *tour* por Mariana. A cidade é contemplada pelo olhar turístico do poeta e pela apresentação dos anjinhos barrocos, como “guias de turismo”, que detalhadamente expõem e direcionam o passeio pela cidade histórica mineira.

A imagem dos anjinhos barrocos se movimenta na cidadepoema e elucidam marcas evidentes do barroco, como os retábulos, que ornamentam as igrejas, as abóbadas, os nichos, as arredondadas bochechas cor-de-rosa dos anjos e o gesto metafórico de entortarem a rua Direita. Este cenário montanhesco, exhibe a famosa rua Direita, onde se localizam os casarões e imóveis mais antigos, onde estão situados pontos de interesse turístico, como a casa do poeta Alphonsus de Guimarães, que hoje é um museu em sua memória, a casa do Barão de Pontal, a casa Setecentista, a Catedral da Sé e o forte comércio local, com boutiques e lojas de artesanato.

São também os anjinhos quem revelam o retrato da cidade típica de interior, a religiosidade (ao descrever o interior das igrejas), os retalhos das falas, os cabelos debruçados nas janelas; da cidade histórica, com seus alçapões, labirintos, gelosias, arquivos e lipogramas (expressões que fazem referência tanto ao período do ciclo do ouro, época da escravidão, quanto às estruturas das casas e casarões, e dos registros visíveis ou escamoteados dos acontecimentos da época); da cidade turística, com muitas marcas do barroco colonial, na aparência geral da estrutura arquitetônica, na culinária local, reconhecida como especialidade mineira e da herança da culinária africana, como ilustram os dois últimos versos, ao citar os “torresmos, couves e bambás”. Esses

¹²⁵ SILVA, 2011, p. 52.

aspectos conotam uma dimensão múltipla da leitura cidadina. Nessa perspectiva, “aprender, assim, as cidades é detectar o fio condutor de seu discurso, o seu código interno. Descrever e rearticular esse fio é a tentativa de ler a cidade”.¹²⁶

O poema “Turismo” pode ser lido como retrato citadino, que é descrito pelos aspectos históricos, artísticos e literários da cidade. Há algumas imagens embutidas nesses versos meio prosaicos, que traduzem ou sugerem o cenário neste passeio por Mariana. Por exemplo: “maneiros” é uma forma de ler “mineiros”, sem dizê-lo, “retábulos” induz a “retalhos”, no verso seguinte, e faz alusão a trechos de falas ouvidas nas ruas da região. O poeta que “tortura a lã do peito” tem a ver com um verso do Soneto X, de Alphonsus Guimarães, “Tentando unir ao peito a luz dos círios / Que brilhavam na paz da noite estranha”,¹²⁷ “ara da aliança” pode-se aludir à Arca da Aliança, que no poema se refere ao altar retorcido, por ser do estilo barroco.

A imagem dos anjos que entortam a rua Direita suscita a leitura da visão geográfica do relevo ondulado da cidade e, por outro lado, lê-se a rua “Direita” na sua falta de “retidão”, tanto no sentido geográfico, rua tortuosa, como no sentido humano, ao se referir às mulheres debruçadas nas janelas, atraindo os turistas, como pode ser entendido pela expressão das “ladeiras pecaminosas”, por exemplo. A figura dos anjinhos barrocos representa o elo entre o sagrado e o não sagrado, o mundano e o temporal nos versos que demonstram as faces da cidade. São eles que voam hábeis e leves no interior das igrejas, encurvam a rua Direita, sobem ladeiras pecaminosas, se desprendem das abóbadas e fazem “arruaça” na cidade, como cita a terceira estrofe, ao trazerem à luz o que estava encoberto, ao abrirem alçapões, labirintos, gelosias e arquivos. Depois, voltam à tranquilidade de seus nichos na calada da noite, mostrando a cidade silenciada e noturna, após um dia intenso de turismo. A metáfora de soprarem a neblina acumulada nos olhos do poeta, ao final do poema, faz referência ao desvendar dos mistérios e ao enveredar pela cidade brumosa, confinada nas curvas das montanhas mineiras.

Essa atividade imaginária e simbólica dos anjinhos barrocos se transforma em cenário de fundo no plano figurativo da representação da cidade. Em *Seis propostas para o próximo milênio*, Italo Calvino, ao tratar do conceito de visibilidade, argumenta que imaginar o conteúdo visual facilita a evocação visiva. Segundo Calvino,

¹²⁶ GOMES, 2008, p. 53.

¹²⁷ GUIMARÃES, Alphonsus. “Soneto X”. p. 322. In: MOISÉS, Massaud. *A literatura Brasileira através dos Textos*. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 318-324.

diversos elementos concorrem para formar a parte visual da imaginação literária: a observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura em seus vários níveis, e um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível, de importância decisiva tanto na visualização quanto na verbalização do pensamento.¹²⁸

A cidade é o território textual que reproduz o que nela se integra, imaginá-la é também escrevê-la, assim ela multiplica seu repertório de imagens. Curiosamente, em *Cidades Invisíveis*, de Italo Calvino, há a cidade de “Morianana”, cujo nome feminino é parecido com a cidade mineira de “Mariana”, apresentada no poema “Turismo”. Além da semelhança entre os nomes, cada uma tem uma forma de ser vista, uma é apresentada num cenário de curvas montanhosas, às vezes brumosa, a outra é descrita com portas de alabastro cristalino à luz do sol, devendo ser percorrida em semicírculo, para ver a face obscura da cidade. Os olhos são o espelho que refletem o que vai ser lido no espaço citadino. Dessa maneira,

uma cidade vai se tornando parecida com todas as cidades, lugares alternam formas ordens distâncias, uma poeira informe invade os continentes. O seu atlas mantém intatas diferenças: a multiplicidade de qualidades que são como as letras dos nomes.¹²⁹

O deslocamento dos anjinhos sobrevoando a cidade permite perceber o percurso imaginário do ambiente. A cidade é preenchida pela memória e suas particularidades. Esse pensamento se aproxima do que diz Marco Polo, ao descrever a cidade de Zaíra, cujas ruas têm a forma de escada, os arcos dos pórticos são redondos e as relações com as medidas do seu espaço tem a ver com os acontecimentos do passado. As ruas da cidade mineira possuem muitas ladeiras, o que pode ser comparado com as ruas de Zaíra, pela forma de escada, que conduz altos e baixos, subidas e descidas. Além disso, os pórticos das igrejas são estrutura da arquitetura barroca local. O movimento dos anjinhos que sobrevoam Mariana reflete essa dinâmica. A cidade reflui das recordações e se dilata, de maneira que,

a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das

¹²⁸ CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. 2 ed. 8ª reimp. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990 / 2001. p. 110.

¹²⁹ CALVINO, 1990, p. 81.

escadas, nas antenas dos para-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras.¹³⁰

Assim, o poema “Turismo” apresenta a cidade de Mariana como ambiente construído por vestígios da memória, lugar que documenta as experiências humanas, histórico-culturais, cotidianas e sociais, além de registrar o itinerário da viagem poética, que condensa as experiências vividas, as imagens e o discurso da cidade, que une imaginário e realidade, numa mesma expressividade poemática. O poema torna-se reflexo textual da cidade histórica no tempo presente, cujo itinerário também se projeta no futuro. De acordo com Renato Cordeiro Gomes, “reviver o passado é semelhante a reencontrar o futuro. Viajar, portanto, no passado, na tradição, é transformá-lo, salvando-o do esquecimento, tornando-o produtivo: ramos viçosos”.¹³¹

O poema “Turismo”, publicado em 1995, no livro *& cone de sombras*, registra a figuração citadina por meio do voo maneiro dos anjinhos barrocos, isto é, sob o olhar que vê o período histórico, o movimento sociocultural e o estilo arquitetônico, que traz consigo o relampejar do passado no presente. Mariana é uma cidade que no contexto contemporâneo ficou conhecida mundialmente. É válido mencionar nesta tese o acontecimento impactante ocorrido na cidade histórica mineira. Em 5 de Novembro de 2015, houve em Mariana um crime ambiental, com o forte impacto da tragédia do rompimento da “Barragem de Fundão”, pertencente à Samarco Mineração S.A., destinada a receber e armazenar rejeitos produzidos pela atividade para benefício de minério de ferro em Minas Gerais. Este evento foi considerado o maior desastre ambiental do mundo, com barragens, pois causou consequências encadeadas, como o extravasamento da barragem de Santarém, que acumulava água e retenção de sedimentos no local da empresa. Uma lama de rejeitos destruiu o distrito de Bento Rodrigues, situado a cerca de 5 km abaixo da barragem, alcançando até o Rio Doce, afetando a parte litorânea do estado do Espírito Santo.

Esses entornos da cidade mineira foram encobertos pelo mar de lama. Os danos causados ao meio ambiente, as mortes e a destruição são marcas históricas da memória e do tempo, que evocam por um lado um cenário de dor, descaso e revolta e por outro lado, omissão política, concentração de riqueza e escamoteamento, indícios da barbárie social contemporânea. Os anjinhos barrocos que movimentam o corpo do poema

¹³⁰ CALVINO, 1990, p. 14.

¹³¹ GOMES, 2008, p. 48.

“Turismo”, agora passam a apresentar a cidade de Mariana, no contexto do crime ambiental de 2015, num panorama de desolação, com o misto de desespero e indignação, de omissão e ganância, de comoção e matéria dos holofotes midiáticos. A paisagem citadina, nos con(en)tornos das montanhas de Minas, ainda reflete um cenário que virou registro e tema do lamaçal de terror, da avalanche de tristezas, da contaminação do Rio Doce, do abrupto capitalismo, da exploração das minas gerais.

O anjo da história, como mencionado anteriormente, ao citar o poema “Logradouros”, também aqui, tem diante de si o amontoado das ruínas, uma “tempestade”, a qual é chamada de progresso. A catástrofe que acumula ruínas sobre ruínas pode ser ilustrada ainda ao citar o desastre ambiental de Brumadinho,¹³² região metropolitana de Belo Horizonte, a 25 de janeiro de 2019, com o rompimento da “Barragem 1 da Mina Córrego do Feijão”, da mineradora multinacional Vale S.A, o que ocasionou a liberação de vários litros de lama e a morte de várias pessoas. O crime ambiental de Brumadinho, em 2019, ainda respinga sérias consequências e suas causas são consideradas desconhecidas. Os rejeitos da mineração atingiram o Rio Paraopeba, um dos afluentes do Rio São Francisco. Mais uma vez a avalanche de lama e resíduos da mineração muda o cenário e o panorama local. A repetição da tragédia de Brumadinho representa uma ruína da civilização atual, que visa o forte capitalismo, que resulta num desequilíbrio da excessiva exploração nas minas, em virtude do progresso, que impele irresistivelmente para o porvir.

Aproveitando expressões do poema “Turismo”, ao trazer os anjinhos barrocos, que chegam nas curvas das montanhas de Mariana, também se estendem a voar para a região montanhosa do município de Brumadinho, que lembra bem as brumas (agora ainda mais nebulosas, encobertas pelo triste lamaçal). Talvez vale alterar a última estrofe do poema de Gilberto Mendonça Teles, escrito em 1995, numa visão de ampliação, ao ler/ver um outro cenário citadino e seus arredores por sobre as asas do anjo de Paul Klee e expressar:

Na calada da noite, entre murmúrios,
voltarão à *intranquilidade* de seus nichos.
Antes, arredondarão as bochechas cor-de-rosa
e soprarão *tristonhos* a neblina acumulada

¹³² O crime ambiental de Brumadinho, em 2019, ainda respinga sérias consequências e suas causas são consideradas desconhecidas. Os rejeitos da mineração atingiram o Rio Paraopeba, um dos afluentes do Rio São Francisco. Mais uma vez a avalanche de lama e resíduos da mineração muda o cenário e panorama local

nos meus olhos de turista *insatisfeito*
de (**rejeitos**) torresmos, de (**lamas**) couves e (**voraz**) bambás.¹³³

O poema “Festival”, de *Arte de armar*, acena para uma concepção de memória como registro do vivido e receptáculo das experiências humanas, das recordações, das marcas da cultura e do resgate do passado histórico e poético de Ouro Preto. O título remete a uma ocasião de encontro, de solenidade, de comemoração artística, em que se celebra e homenageia com regozijo obras e autores, com atividades culturais propícias. “Festival” registra honradamente as homenagens à poesia mineira. É dedicado a Melânia,¹³⁴ que conheceu o poeta em um festival de poesia em Ouro Preto, a 1º de julho de 1975:

FESTIVAL

A Melânia

Das dobras desses montes e das obras
dos que amaram demais, vem o noturno
encanto dessas vozes que se juntam
à voz que restitui a cada coisa
o sentido dos dias e das noites

Como romper o estranho sortilégio
das sombras que se escoam das janelas
e me falam de Nize e de Marília
e me estendem, tangível, a certeza
de que os astros enfim se conjugaram
e conspiraram contra o meu silêncio?

Agora eu também tenho um coração
maior que o mundo e sei cantar de amor
esses tenros cuidados de quem tem
o peito repartido em dois pedaços

Agora amo-te muito, como as flores
da serenata ou como as ondas negras
do mar que vem de dentro do teu nome
e se atira perdido contra o tempo
de novo indecifrável.¹³⁵

Os versos iniciais apresentam imagens das inclinações montanhosas e da noturnidade citadina, cuja tradição preserva o imaginário do interior mineiro, marcado

¹³³ Poema com alterações, grifos meus.

¹³⁴ Melânia Silva de Aguiar foi doutora em Literatura Brasileira pela UFMG (1973). Foi professora da Faculdade de Letras / FALE-UFMG, entre 1970 e 1995. Em texto apresentado na PUC-RIO a 13 de outubro de 2005, “50 anos de poesia de Gilberto Mendonça Teles”, publicado em “A Plumagem dos Nomes Gilberto: 50 anos de literatura” (p. 173-174), ela declara que conheceu o poeta quando ele ministrou curso de poesia em um Festival em Ouro Preto.

¹³⁵ TELES, Gilberto Mendonça. “Festival”. *Arte de armar*. 5 ed. In: *As interfaces da poesia*. Goiânia: Kelps, 2020. p. 273.

por suas histórias, mistérios, costumes e lendas das sombras e vultos fantasmagóricos, que perambulam pela noite. A segunda estrofe difunde a imagem de um lugar que guarda lembranças, como as sombras das imagens das janelas, que refletem as figuras das musas dos poetas árcades, Nize e Marília, enquanto os astros conspiram contra o silêncio na noite. “É, portanto, a memória que condiciona a leitura da cidade, uma busca de sentido explícito e reconhecível, que a sociedade moderna já não permite”.¹³⁶

A referência aos montes torna-se elemento de ligação à paisagem mineira, que é presente na obra do poeta árcade, Cláudio Manuel da Costa, que canta no “Soneto I” os tenros cuidados: “Para cantar de amor tenros cuidados, / Tomo entre vós, ó montes, o instrumento, / Ouvi pois o meu fúnebre lamento, / Se é que de compaixão sois animado”.¹³⁷ As dobras dos montes fazem jus às inclinações das montanhas de Ouro Preto e se estendem para os aspectos da arte barroca local, além de lembrar a moeda de ouro Portuguesa dos séculos XVIII e XIX, equivalente aos réis nas colônias de Portugal, como era no Brasil. São símbolo de evocação das dobras barrocas, que se difundem num sentido de ver/ler a cidade como espaço dessas inclinações. A paisagem de Ouro Preto é permeada pelos montes, pelas curvas, becos, ladeiras tortuosas, janelas e portas detalhadas e repetidas, cuja decoração permite uma forma atraente para a urbanização da cidade, das igrejas, pelo aspecto labiríntico, que remetem aos traços do estilo barroco. A imagem revela a realidade múltipla da cidade e inscreve em suas metáforas outras várias percepções. “Nas dobras dessa linguagem, entretanto, é que a cidade gera as cifras de seu código. Ler/escrever a cidade é tentar captá-la nessas dobras; é inventar a metáfora que a inscreve, é construir a sua possível leitura”.¹³⁸

O cenário citadino é uma obra de arte única, cuja estrutura física e arquitetônica constroem formas imaginárias e constituem significado de temporalização de seus espaços essenciais. Armando Silva analisa a relação entre cidade, arte e o urbano como um acontecimento que excede a cidade. Para Silva, “a cidade é arte, em seu sentido espacial, por ser a arquitetura uma arte visual, ou também porque a história das formas da arquitetura corresponde à história da arte da cidade”.¹³⁹

Há um diálogo com a tradição, que remete aos escritores que fazem parte da memória e da história literária das cidades históricas mineiras, Mariana e Ouro Preto,

¹³⁶ GOMES, 2008, p. 46.

¹³⁷ COSTA, 1996, p. 51.

¹³⁸ GOMES, 2008, p. 30.

¹³⁹ SILVA, 2011, p. 215.

como Cláudio Manuel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga. T. S. Eliot, em *Tradição e talento individual*,¹⁴⁰ pondera que “o presente consciente constitui de certo modo uma consciência do passado”.¹⁴¹ Teles lembra os poetas árcades, como a Cláudio Manuel da Costa, no soneto XXXVIII, com os versos: “Quando, formosa Nise, dividido/ De teus olhos estou nesta distância, / Pinta a saudade, à força de minha ânsia, / Toda a memória do prazer perdido”.¹⁴² E a Alvarenga Peixoto, poeta carioca, que teve grande ligação com Minas, por ser um dos principais articuladores da inconfidência mineira. A ele é atribuída a inscrição latina na bandeira do Estado de Minas Gerais, “*Libertas quae sera tamen*”. O poema “Festival” retoma a musa “Nize”, ao lembrar os versos de Alvarenga Peixoto: “Eu vi a linda Estela, e namorado/ Fiz logo eterno voto de querê-la;/ Mas vi depois a Nize, e é tão bela, / Que merece igualmente o meu cuidado”.¹⁴³ Na terceira estrofe, Teles recupera o verso deste poeta, ao citar “o peito repartido em dois pedaços”, que assinala o coração enamorado e dividido do poeta.

O poeta canta uma distância entre o passado e o presente, como se lê nos versos da terceira estrofe, aludindo à Gonzaga, à Drummond e aos tenros cuidados de Cláudio Manuel da Costa. O poema retoma a lira II, parte II, de Gonzaga: “eu tenho um coração maior que o mundo, / Tu, formosa Marília, bem o sabes, / um coração e basta, / onde tu mesma cabes”.¹⁴⁴ Fica manifesto nestes versos o sujeito lírico, Dirceu, que confessa seu amor pela pastora, Marília. Também o recupera a Drummond, com os versos “mundo, mundo vasto mundo, / mais vasto é meu coração”, em “Poema de sete faces”, de *Alguma poesia*. Depois, em “Mundo grande”, de *Sentimento do mundo*, o poeta se retrata reconhecendo esse coração: “não meu coração não é maior que o mundo. / É muito menor. / Nele não cabem todas as minhas dores”. Isto tem a ver com o processo de atualização do texto poético, retomado com mente criadora, pois “o fundamental consiste em insistir que o poeta deva desenvolver ou buscar a consciência do passado e que possa continuar a desenvolvê-la ao longo de toda a sua carreira”.¹⁴⁵

¹⁴⁰ ELIOT, T. S. “*Tradição e talento individual*”. Trad. Ivan Junqueira. In: *Ensaio*. São Paulo: Art, 1989. p. 37-48.

¹⁴¹ ELIOT, 1989, p. 41.

¹⁴² COSTA, 1996, p. 68.

¹⁴³ PEIXOTO, Alvarenga. “Estela e Nize”. *Obras Poéticas*. Introdução e notas de Domingos Carvalho da Silva. Edição patrocinada pela Prefeitura do Município de São Paulo. São Paulo: Clube da Poesia, 1956. p. 29.

¹⁴⁴ GONZAGA, 1992, p. 109.

¹⁴⁵ ELIOT, 1989, p. 42.

Na última estrofe do poema, há a referência às serenatas da cultura popular das cidades mineiras, que geralmente são cantadas ao ar livre, na contemplação “das dobras desses montes”, “das sombras que se escoam das janelas”, ao som melodioso que se ecoa “amo-te muito como as flores amam”. A citação da serenata “Amo-te muito”, do montesclareense João Chaves,¹⁴⁶ marca o costume cultural das cidades interioranas, bastante comum ser cantada debaixo da janela das moças e brinda as noites mineiras. O poema recupera esse caráter festivo e seresteiro das noites e madrugadas da cidade de Ouro Preto, cenário da memória que conserva o passado no presente. Jacques Le Goff, em *História e memória*, afirma que “pode haver memória e inteligência sem amor, mas não pode haver amor sem memória e inteligência”.¹⁴⁷ Assim, memória e inteligência são cantadas na imagem do amor representado na serenata.

Imagens de Minas também são apresentadas no poema “O Nome e sua Tinta”,¹⁴⁸ de *Arte de Armar*.¹⁴⁹ Fragmentos referentes à cidade de Ouro Preto, representam a singularidade de Minas Gerais, ao destacar suas belezas e riquezas naturais, seu patrimônio histórico, sua cultura e memória, inscritas e contempladas em poesia. A imagem da cidade é memória de todo um povo, em conjunto com toda sua história. Jacques Le Goff defende que a escrita permite à memória coletiva um duplo progresso, o desenvolvimento de duas formas de memória, uma enquanto inscrição e a outra em forma documentada:

¹⁴⁶ Advogado, compositor, seresteiro, poeta, de Montes Claros-MG (1887-1970). Em 1964, compôs “Amo- te muito”, que foi gravada duas vezes pelo Coral de Ouro Preto e pela cantora Eli Camargo. Em 1973, foi regravada pelo cantor Luiz Cláudio, no LP “Caatingas”, lançado pela gravadora Odeon. Em 1976, na gravação de Luis Cláudio, contando com as participações de Iberê Gomes Grosso, no cello, Vidal Ramos, no contrabaixo e Radamés Gnattali, no piano, foi incluída no álbum “Cantares brasileiros I - A modinha”, da Companhia Internacional de Seguros. Em 1983, o mesmo cantor, Luis Cláudio, regravou “Amo-te muito” para o LP “Minas sempre-viva”. (Cf. <http://www.dicionariompb.com.br/joao-chaves-2/dados-artisticos>).

¹⁴⁷ LE GOFF, 1990, p. 454.

¹⁴⁸ Conferir o poema “O Nome e sua Tinta” na íntegra no anexo desta pesquisa.

¹⁴⁹ O livro *Arte de armar* (1977) é o último da trilogia com *Sintaxe invisível* (1967) e *A raiz da fala* (1972), reunidos hoje em *As interfaces da poesia* (2020). Estes livros receberam os melhores prêmios de poesia na atual literatura brasileira. *Arte de armar*, em questão, recebeu o “Prêmio Banco Bandeirantes de Minas Gerais”, em 1977 (este foi o único livro premiado entre 453 concorrentes). *Arte de armar* está dividido em três partes: FALAVRA, neologismo do poeta, para sintetizar o sentido teórico-metalinguístico, que abre o livro; HORA ABERTA, título que será aproveitado para nominar os poemas reunidos em 2003; e PÚBLICA FORMA que, possivelmente, aponta para a rápida experiência do poeta como advogado, o que tem a ver com alguns temas mais verossímeis do livro. Esta trilogia foi estudada em minha Dissertação de mestrado, publicada em livro, com o título *Poesia e Crítica: Trilogia Poética de Gilberto Mendonça Teles*, pela Kelps, em 2015. Recebeu o prêmio de crítica, “Afrânio Coutinho”, da Associação Brasileira de escritores, do Rio de Janeiro, em 2015. Está inserida hoje como quarto volume do Box de *As interfaces da poesia* (2020), como fortuna crítica dos três livros de poemas do autor. Cf. SOUZA, Rosemary Ferreira de. *Poesia e crítica: Trilogia poética de Gilberto Mendonça Teles*. 2 ed. vol. IV. In: TELES, Gilberto Mendonça. Box: *As interfaces da poesia*. Goiânia: Kelps, 2020.

A primeira é a comemoração, a celebração através de um monumento comemorativo de um acontecimento memorável. A memória assume então a forma de inscrição e suscitou na época moderna uma ciência auxiliar da história, a epigrafia. (...) A outra forma de memória ligada à escrita é o documento escrito num suporte especialmente destinado à escrita. Mas importa salientar que todo documento tem em si um caráter de monumento e não existe memória coletiva bruta.¹⁵⁰

Inserido entre os poemas da primeira parte de *Arte de Armar*, “O Nome e sua Tinta” se destaca, pelo seu tamanho, predeterminado pelo sentido mítico de que os nomes fazem os deuses, segundo a epígrafe tomada ao antropólogo e linguista Max Müller. A epígrafe em latim, “*Nomina, Numina*”, surge como inscrição de destaque na abertura do poema e quer dizer “os Nomes são deuses”, e deve ser compreendida como os deuses não passam de nomes atribuídos pelos homens, o que traduz o pensamento de que a linguagem é que cria os deuses. Em *O arco e lira*,¹⁵¹ Otavio Paz acentua que “a criação poética é um mistério porque consiste num falar dos deuses pela boca humana”.¹⁵² Nota-se, desde o título e pela epígrafe, a luta do poeta com o nome e com a palavra. É o “Nome e sua tinta”, sendo a tinta aquilo que fixa, que se impregna; portanto, o nome e sua marca, sua escrita, seu registro, palavras que conotam o obscuro.

O poema é composto por vinte partes iguais, tanto no número de estrofes, como no ritmo do verso de seis sílabas, exceção apenas para a primeira e última parte, que estão em redondilha maior. O poeta lê, etimologicamente, o nome de Melânia (do grego **μελανός, ας, mélanos**), mas sempre valorizando o valor da obscuridade na poesia. Assim, domina no texto poético a temática do “negro” (tinta, numa referência à impressão da cor da letra no papel), mais profundamente, ao nome próprio da professora, sugerido pela etimologia do grego **μελανία, ας**, que atravessa metafórica e simbolicamente todas as partes do livro.

As dezoito partes expressas em hexassílabo, constituem uma espécie de reiteração da tinta negra do nome, como um poliedro, cujas faces exibem a mesma imagem vista de ângulos diferentes. Já as partes de abertura e fechamento, em heptassílabos (estrofes I e XX), apresentam imagens e funções distintas. A primeira tem a primazia da introdução: dispõe as imagens numa sequência do claro da mágoa ao difícil da leitura que, no entanto, se torna fácil à medida que se entenda para o sentido do escuro da escrita. No meio do poema, a imagem da raiz que desce calada expressa a

¹⁵⁰ LE GOFF, 1990, p. 431-432.

¹⁵¹ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

¹⁵² PAZ, 1982, p. 196.

ambiguidade do que penetra em silêncio o corpo do discurso. Daí, na última estrofe, a bela antítese do dia se fazendo milênio (ou mil anos), em cada leitura na ótica barroca, romântica e moderna do leitor. A poesia se concretiza nos arranjos da linguagem, ou seja, na maneira como ela é organizada no poema, conforme ressalta Salete de Almeida Cara, em *A poesia lírica*:¹⁵³ “para o poeta e crítico moderno a poesia lírica vai-se concretizar, de fato, no modo como a linguagem do poema organiza os elementos sonoros, rítmicos e imagéticos”.¹⁵⁴

A partir deste portal, é preciso saber navegar pelas ondas das dezoito partes do poema e pela insistência nas imagens do escuro, que alimenta o sentido fragmentado do discurso, cujo ponto de chegada, cujo porto é, afinal, a última parte do poema (XX). As imagens marítimas que aparecem na exegese de “O Nome e sua Tinta” cedem lugar à imagem da água cotidiana de uma residência, uma vez que é de “poço e provérbio”, é filtrada para beber, matar “a sede por toda a vida”, água também amorosa, pois “flui pelos telhados” e é permanente, como uma “estalactite”, que demora muitos anos a se fazer. Gaston Bachelard, em *A água e os sonhos*,¹⁵⁵ discute a supremacia da água doce em virtude da água marítima, ao afirmar que o devaneio natural, o devaneio solitário, é o refúgio da experiência de todos os sentidos. É ele que projeta todas as fantasias sobre todos os objetos, de modo que “esse devaneio, mais uma vez, deve colocar a água comum, a água cotidiana, antes do infinito dos mares”.¹⁵⁶

A água cotidiana, constante, da residência, gota a gota, alimenta, fixa, permanece. É ao mesmo tempo manifestação de poesia e amor, temática recorrente na obra do autor. Esta é a água mais pura, porque vem da palavra e é ela “que lava, e reside”, verso final, que fixa o sentido de uma vivência, de uma vida em conjunto. Se a primeira parte (I) abre a significação do transitório, a última (XX) a exprime na percepção do estável, no que se quer permanente, por toda a vida.

O poema “O Nome e sua Tinta”¹⁵⁷ é um exemplo de teorização da poesia. Pela tinta poética do nome, o autor cria um jogo com a linguagem de modo que, se o nome

¹⁵³ CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. São Paulo: Ática, 1986.

¹⁵⁴ CARA, 1986, p. 8.

¹⁵⁵ BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

¹⁵⁶ BACHELARD, 1997, p. 160.

¹⁵⁷ “O nome e sua tinta” é um poema longo, composto por vinte partes. Algumas delas foram analisadas em minha Dissertação de Mestrado, com o enfoque metalinguístico e com a abordagem do erotismo amoroso da linguagem. Para esta pesquisa de doutorado, é interessante retomar o poema, que apresenta a temática da cidade, representada por “Ouro Preto”, e que se estende para toda Minas Gerais, ao

não se fizer presente, o louvor da criação não será profético. Há a tematização do nome, que aparece como meio de designar, atribuir, instituir. É o nome que possui a potência da nomeação, como se justifica pela epígrafe, uma vez que no ato de nomear está o próprio teor de divindade, de supremacia e de criação. Nesse sentido, “há como que uma presença real no Nome invocado. A invocação do nome evoca o ser”.¹⁵⁸ Há a imbricação do poeta na origem das coisas, antes mesmo delas serem instituídas. Ao tratar da linguagem, ele busca a palavra que é essencial para a fala e para escrita. E bem mais que isso, busca nas coisas a poesia, e tem a palavra como retorno, como mostram os versos:

V
Se te busco nas coisas,
vens através da língua,
como um resto de noite
pela manhã fugindo.¹⁵⁹

A poesia que surge mansamente está em contínua atividade no âmago das coisas, que se traduzem em palavras, e ao buscá-la o poeta encontra a essência poética, o cerne da própria palavra, que nomeia as coisas, seus veículos poéticos. Ao perquirir a poesia nas coisas, elas se transformam em poesia, ou mesmo, passam a existir por causa dessa. Quando mais adiante, no parágrafo VI, um verso diz “o nome era uma noite/ desdobrada e fiel”,¹⁶⁰ deflagra-se a reciprocidade entre o poetar e o ser, entre o nomear e o existir. A noite transformou-se em nome. Ou será que o nome criou a noite, no momento em que a nomeou?

A cor do nome assinala o pigmento expressivo, que nomeia em muitos pontos do poema a cidade mineira de Ouro Preto, o ouro-Minas, de brilho sombrio e glamuroso, muito explorado no período do ciclo do ouro em território mineiro. O nome da cidade mineira tem a ver com isto e com sua localização entre os montes, cercados pela névoa que cobre a rocha, pois “em toda a sua extensão, a cidade parece continuar a multiplicar o seu repertório de imagens”.¹⁶¹ O poeta apresenta essa imagem citadina e do seu negro

mencionar o “mim de Minas”, na parte X, e sugerir aspectos referentes à cidade mineira em outros pontos do poema. Cf. SOUZA, Rosemary Ferreira de *Poesia e crítica: Trilogia poética de Gilberto Mendonça Teles*. 2 ed. vol. IV. Prêmio de crítica “Afrânio Coutinho” - UBE/RJ-2015. In: TELES, Gilberto Mendonça. Box: *As interfaces da poesia*. Goiânia: Kelps, 2020.

¹⁵⁸ CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 640.

¹⁵⁹ TELES, 2020, p. 250.

¹⁶⁰ TELES, 2020, p. 250.

¹⁶¹ CALVINO, 1990, p. 62.

nome, que está na raiz, que o identifica como pigmento e caligem, inscritos na poesia e tutelado no nume, como mostram os versos finais do poema:

XIX

Pela raiz apenas
o fim da melodia,
revela o pigmento
de carvão e caligem.

Tudo o mais tem seu ouro,
tem seu tempo e se some
em andante no dorso
da poesia e do nume.¹⁶²

A antiga Vila Rica está situada na Serra do Espinhaço e em maio de 1823 foi elevada a cidade, com o nome de Ouro Preto, que representa o ouro escuro, encontrado pelos bandeirantes na era colonial, e também o ouro amarelado, que lembra a abundância da riqueza encontrada nas minas.

Este poema, que em outros pontos mistura amor e linguagem, abriga em sua X parte o “eu” de Minas, sua singularidade, na estrutura da linguagem marcada por versos de seis sílabas e pelas rimas toantes e cruzadas, que elaboram um tom narrativo na leitura dos versos, cuja disposição segue a forma poética literária do hexâmetro, padrão do metro épico grego, presente nas epopeias da *Iliada* e da *Odisseia*. O modo de proferir o nome “Minas” ocorre na sua impressão como sinal visível e ao mesmo tempo imaginário, envolto pelos mistérios da atmosfera poética. Nessa perspectiva, “uma paisagem invisível condiciona a paisagem visível”.¹⁶³ Minas agrega em si a preciosidade na tinta de sua grafia e sua representação simbólica, na riqueza de suas cidades, como Ouro Preto.

O poeta, ao se referir ao ouro, refere-se à própria cidade mineira e aos seus intelectuais escritores, como Alphonsus de Guimarães Filho e Carlos Drummond de Andrade, grandes amigos de Gilberto, aos quais dedica *Arte de Armar*. Ele mostra marcas de Minas como o ouro, as pedras preciosas e outros aspectos que identificam e permitem uma leitura do texto cidade. Ao evocar a cidade elabora-se a construção dos seus sentidos, pois “quando fala ou se expressa, recorre a outras lógicas simbólicas”.¹⁶⁴

¹⁶² TELES, 2020, p. 264.

¹⁶³ CALVINO, 1990, p. 18.

¹⁶⁴ SILVA, 2011, p. 87.

As letras do nome do lugar conferem-lhe existência. Ouro Preto torna-se álbum geográfico da representatividade do território mineiro, “o seu atlas mantém intatas diferenças: a multiplicidade de qualidades que são como as letras dos nomes”.¹⁶⁵

O “eu” de Minas incide como rocha mineral de ininterrupta centralidade. Como um filão de ouro circula pela tinta do nome e pela cor das coisas, que recuperam seu próprio amanhecer, isto é, se inscreve e cristaliza nos versos do poema e se consagra no imaginário contemplativo:

X

O mim de Minas pesa,
mineral e noturno:
vem de dentro da pedra,
vai ao centro do mundo.

Como um veio contínuo
e manifesto, de ouro,
circula pela tinta
do nome e pela cor

das coisas, que restauram
seu próprio amanhecer.¹⁶⁶

O “Mim”, pronome pessoal oblíquo, é seguido pela preposição “de”, indicando o “eu” de Minas, a sua originalidade. A preciosidade individual que Minas possui “vem de dentro da pedra”, essa matéria dura e sólida, da natureza das rochas. “Minas”, substantivo próprio, que ao mesmo tempo assinala o Estado de Minas Gerais é também o lugar de onde se extraem minérios preciosos de vários tipos. É das minas que se removem minérios raros. É de Minas que se surgem grandes escritores.

Esse “Mim” de Minas, que pesa mineral e noturno, que surge de dentro da pedra e se expande para o centro do mundo, indica toda ligação cultural, intelectual, histórica e o fluxo de memória desse Estado, que abriga campos de extração de inúmeros minérios, amparado por sinuosas montanhas, abundantes serras, que circundam rios e vales, múltiplos biomas, cujas cidades representam o singular e os gerais.

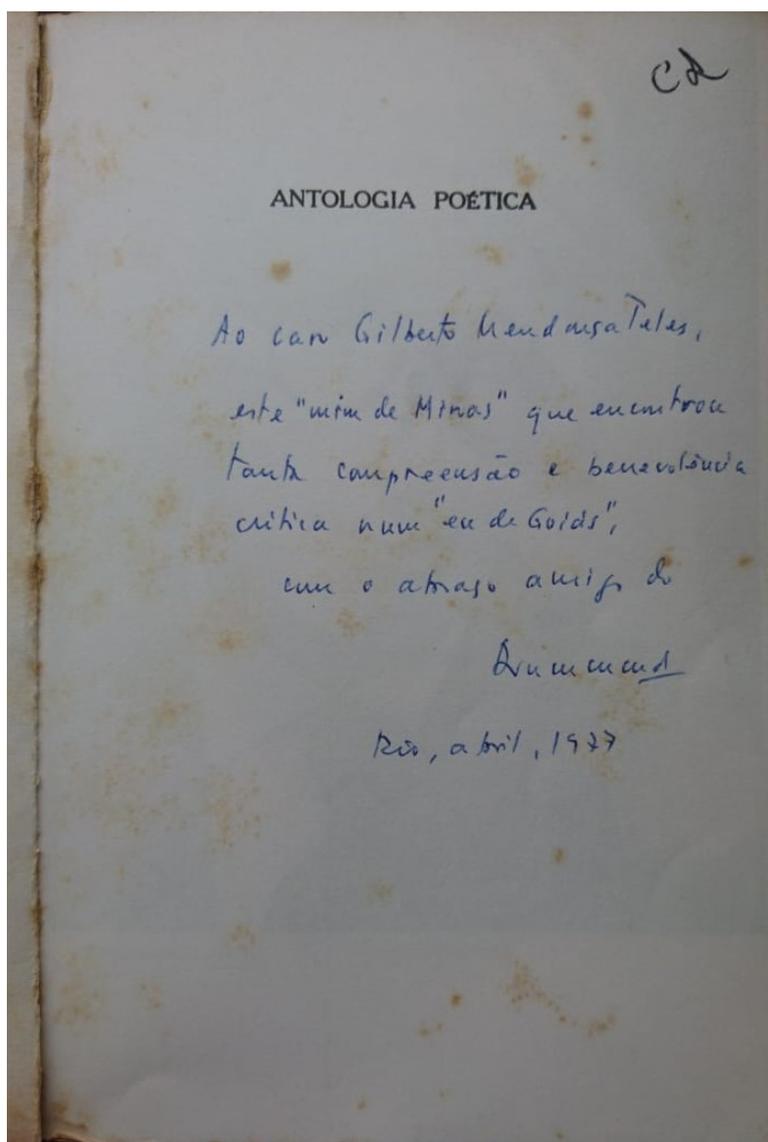
Carlos Drummond de Andrade, ao dedicar seu livro *Antologia poética* ao poeta Gilberto Mendonça Teles, imprime a marca do “mim de Minas”, que se encontra com o “eu de Goiás”. A dedicatória¹⁶⁷ é datada de Abril de 1977, o poema “O Nome e sua

¹⁶⁵ CALVINO, 1990, p. 81.

¹⁶⁶ TELES, 2020, p. 255.

¹⁶⁷ “Ao caro Gilberto Mendonça Teles, este “mim de Minas” que encontrou tanta compreensão e benevolência crítica num “eu de Goiás”, com o abraço amigo do Drummond. Rio, Abril de 1977”.

Tinta”, de Teles, foi publicado em *Arte de Armar*, em primeira edição no ano de 1977, embora todos os poemas desse livro fossem escritos entre 1971 e 1976. A dedicatória aponta para a postura crítica e poética do poeta goiano e transparece a sua proximidade com o poeta mineiro, que registra o “Mim de Minas”, expandindo sua cultura, intelectualidade e história, numa única memória do “G” dos Gerais, misturada ao “G” que se encontra com o “eu de Goiás”:



¹⁶⁸ A cópia desta folha de rosto, com a dedicatória de Drummond a Teles, foi retirada do arquivo pessoal do poeta, no Rio de Janeiro, do livro *Antologia poética*, 1976. Cf. ANDRADE, Carlos. *Antologia poética*. 9 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. Será publicada em *Drummond & Gilberto*, a sair, livro que reúne as cartas trocadas entre eles e as dedicatórias de Drummond ao poeta goiano.

A dedicatória comprova o encontro entre os dois poetas, Drummond e Gilberto, que significa a comunhão entre Minas e Goiás, num sentido direcionado para a expressividade poética e para a atividade crítica. Vale lembrar aqui que Gilberto Mendonça Teles é estudioso crítico da obra de Drummond. Sua tese de doutorado, *Drummond: a estilística da repetição*,¹⁶⁹ foi sobre a obra do poeta mineiro.

Em outros trechos do poema “O Nome e sua Tinta”, há referência à cidade de Ouro Preto, cujas imagens modulam a paisagem citadina e seus aspectos gerais. Na parte XI, o poeta contempla a cidade na cor d’ouro noturna, que enraíza seu leito barroco, cujo poema segreda faces nos versos e nas versões imaginárias que habita o ribeirão, numa menção à poesia narrativa “Fábula ao Ribeirão do Carmo”, de Cláudio Manuel da Costa, que homenageia o rio que banha a cidade natal do poeta, Mariana, e que tem sua nascente na Serra do Espinhaço, em Ouro Preto:

XI

E tudo
vem fluindo na cor
da noite, no recurso
desse leito barroco,

onde a cidade lima
os versos e as versões
da fábula que ainda
habita o ribeirão.¹⁷⁰

Ouro Preto é evocada como símbolo da tradição, da cultura, da memória e da história mineira. Sua paisagem é monumento natural da representatividade de todo Estado de Minas Gerais, que registra um cenário que se revela lugar de memória. A cidade é um livro de registro onde se inscreve a história e se preserva um patrimônio. Pierre Nora, em *Entre memória e história: a problemática dos lugares*,¹⁷¹ discute os lugares de memória. Para Nora, esses lugares se configuram numa simbiose entre

¹⁶⁹ *Drummond: a estilística da repetição*. Pref. de Othon Moacyr Garcia. Fotos do Autor e de Carlos Drummond de Andrade. (Col. Documentos Brasileiros). Prêmio Sílvio Romero, da Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1970. 202 p. – 2. ed. Idem, 1976. Capa de Mauro Kleiman. Apêndice: “Repetição ou Redundância?”. 216 p. – 3. ed. São Paulo: Experimento, 1997. Nota do Autor. Fotos de Carlos Drummond de Andrade, Joaquim Inojosa e do Autor. Capa de Ana Aly. 216 p. [A ed. inicial, mimeografada, com o título de A Repetição: Processo Estilístico de Carlos Drummond de Andrade, foi feita em Montevideu, em 1967. 72 p.]. Nova edição no prelo, 2020, pela Editora Batel, RJ.

¹⁷⁰ TELES, 2020, p. 256.

¹⁷¹ NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Trad. Yara Aun Khoury. Proj. História, São Paulo, v. 10, p. 7-28, dez. 1993.

memória-história, de modo que, “só é lugar de memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica [...] só entra na categoria se for objeto de um ritual”.¹⁷²

No parágrafo XIII, a cidade é apresentada e imaginada pelo ouro das arcádias, no sombrio do nome e nas brumas que invadem e decoram o rio e suas lendas:

XIII

O ouro te pressupõe
nos arcos das arcádias
e arcaíza teu nome
no preto de outras áreas.

A bruma te propaga
inteira, e te alimenta
nesse rio sem leite
fluindo a própria lenda.¹⁷³

O ouro pressupõe a imagem da cidade, na representação dos arcos das arcádias e no arcaico do nome, para justificar a arquitetura antiga e histórica de Ouro Preto. Os versos predizem o espaço imaginário da paisagem mineira citadina, marcada pelas brumas, pelo rio sem leite, o Ribeirão, e suas lendas. A cidade é um texto que permite uma leitura das variadas dimensões de suas metáforas. Assim, “ao lado dessas metáforas visuais, outra constante são as metáforas arqueológicas que sugerem a escavação dos significados, para recuperar as ruínas da memória”.¹⁷⁴

As imagens dos poemas apresentados inauguram a contemplação das cidades históricas mineiras, pelo real e pelo imaginário, como um retrato de Minas Gerais do século XVIII, arraigada na poesia contemporânea de Gilberto Mendonça Teles, que apresenta traços do espaço físico, das paisagens, dos ornamentos, dos costumes, dos mistérios, com uma linguagem poética e metafórica.

¹⁷² NORA, 1993, p. 12.

¹⁷³ TELES, 2020, p. 258.

¹⁷⁴ GOMES, 2008, p. 84.

2 O ESPAÇO GEOGRÁFICO E O ESPAÇO IMAGINÁRIO NA POESIA

Visto das mil janelas do imaginário, o mundo é mutável.

G. Bachelard

2.1 As Façanhas de um Poeta-Saci Goiano

*Falo do saci como se falasse
do saci-mandioca, do saci-fumo,
do saci-mapa e seus apodos,
como se alguém continuasse
rindo à socapa e pulando sem rumo
na memória de todos.*

GMT

Este capítulo apresenta o espaço geográfico e o espaço imaginário na poesia de Gilberto Mendonça Teles, ao mostrar Goiás como protagonista da geografia poética do autor. O poeta adota como alegoria a imagem e a representação do Saci-Goiano, figura folclórica, que povoa o imaginário local e que se identifica com as fronteiras do mapa do estado. Também é feita uma leitura da trajetória e das experiências do poeta em sua terra natal - Goiás, com vistas para a cartografia hídrica das cidades, numa relação com os rios goianos. Outros espaços, cidades e países, que aparecem nos versos do autor serão contemplados nos capítulos seguintes, mais aprofundadamente, ao estudar a contemplação da paisagem múltipla do Rio de Janeiro, atual morada do poeta, a experiência da viagem como percurso literário, seu circuito socioespacial de poeta itinerante, cosmopolita, considerando sua atuação como professor, conferencista e as viagens no estrangeiro, considerando que ele morou fora do Brasil, quando trabalhou como docente de Literatura Brasileira.

Serão apresentados, primeiramente, em sua maioria, poemas de *Saciologia Goiana*, que referenciam a experiência geográfica do poeta em sua terra natal, o estado de Goiás. Vale apresentar um breve comentário deste livro, ao analisar como a imagem do Saci é reinventada e apresentada nos poemas, a partir do título, que possui uma ligação com a geografia histórico-social da terra goiana e com a figura mítica do saci.

Saciologia Goiana provém da montagem que o poeta organiza com dois termos linguísticos: um com o seu viés científico (*Sociologia*); outro com a sua magnitude do *Imaginário (Saci)*. Os dois vocábulos se entrelaçam, se sobrepõem: o erudito e o obscuro, o da ciência dialoga com a diafanidade do popular e do folclórico, na intimidade lúdica da linguagem. O livro homenageia o território goiano e inaugura uma fase da concepção estética do poeta, em que se insere, além da identificação com as fronteiras internas de Goiás, um imbricamento com a esfera cultural, ao mostrar como o poeta vê o Estado e empreende em seus versos as peripécias saciológicas e sociológicas, como uma reconstituição poética da região. Este livro se vincula ao poético e se funde às imagens que o representa, por meio de recorrências verídicas e imaginárias. Ele é uma espécie do retrato da Sa (o) ciologia do espaço e da gente goiana. Goiás é apresentado como lugar onde habitam diferentes pessoas, onde a lembrança e a evocação do poeta permitem referenciá-lo, além de ser também lugar com limites geográficos e simbólicos. Armando Silva, em *Imaginários urbanos*,¹⁷⁵ mostra que

o território, como marca de habitação de pessoa ou grupo, pode ser denominado e percorrido física e mentalmente. Necessita, portanto, de operações linguísticas e visuais entre os seus principais suportes. O território denomina-se, mostra-se ou materializa-se numa imagem, num jogo de operações simbólicas, nas quais, por sua natureza, situa os seus conteúdos e marca os seus limites.¹⁷⁶

O título, *Saciologia goiana*, remete à figura do saci, imagem folclórica, de simbologia metafórica, que representa o Poeta-Saci, com todas as suas traquinagens, na ambivalência em que se mesclam o erudito e o popular. Este título está ligado à figura do Saci, que Gilberto vê como *símbolo fálico*, uma vez que não o vê sem uma perna, mas inteiriço, com uma perna só, além do que a lenda/mito narrada no conto “O Saci”, de Hugo de Carvalho Ramos (*Tropas e boiadas*, 1917), o negrinho traz duas cabaças nas costas e usa um cachimbo, elementos analógicos da forma imaginária do Saci.

A poética de Gilberto Mendonça Teles se concebe produzida como uma ciência do saci, que permeia os costumes de um povo e a sua terra natal, como registros da contemplação dos vãos e dos fundões de Goiás, em que se amalgamam aspectos no âmbito do literário e do social.

¹⁷⁵ SILVA, Armando. *Imaginários urbanos*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

¹⁷⁶ SILVA, 2011, p. 18.



Na décima edição, Mendonça Teles apresenta no início deste livro o texto da sua Conferência na abertura da Jornada de Estudos Brasileiros, o qual foi publicado com o título de “O r(h)umor inaudível das palavras”.¹⁷⁸ Nesta exposição, o poeta-crítico mostra a origem do topônimo “Goiás”. Além de descrever uma análise do título, ele também apresenta seu estudo sobre a figura e o mito do Saci-Pererê, com uma compreensão do lado histórico e fálico do Saci:

De repente, olhando o antigo mapa, vi sair de dentro dele o corpo do Saci, com a sua única perna (melhor: sem perna, inteiriço) se identificando com as fronteiras do mapa de Goiás: a perna totalmente fálica do Saci era o mapa do meu Estado, que ia possuindo o Brasil por dentro, limitando-se com quase todos os estados, quer dizer, o do meu estado de espírito quando escrevia os poemas para um volume que ainda não tinha título. Aí me apareceu “Saciologia”: reunião de todos os traços do Saci com as suas diabruras e libertinagens no Planalto Central e pelo Brasil inteiro. Foi a partir de então que comecei a me dar conta de que a malandragem do Saci provinha da sua própria forma fálica, tal como a descreveu Hugo de Carvalho Ramos: Um negrinho, com um gorro vermelho, um cachimbo, uma cabaça de feitiço nas costas e uma perna só, com a qual ia pulando as moitas do cerrado.¹⁷⁹

¹⁷⁷ Capa da primeira edição do livro, *Saciologia goiana*, 1982. Cf. http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_brasis/goias/gilberto_mendoca_teles.html. Acesso em 02/11/2021.

¹⁷⁸ Conferência de abertura da Jornada de Estudos Brasileiros, no Centro de Estudos Brasileiros da UFG, em 15 de março de 2018, com o título de “O sertão: imaginário e materialidade”.

¹⁷⁹ TELES, 2019, p. 18.

O Saci-Pererê tem sua imagem mítica atribuída ao folclore das regiões Sudeste, Sul e do Centro-oeste brasileiro, uma vez que é uma figura bastante popular desta região. O poeta, investido da figura do Saci, agrega códigos variados à sua poética, que vão além do lirismo e do ritmo do poema. Veja-se como se apresenta o saci-goiano, anunciando seus intentos e expondo suas facetas na sua (o) ciologia da terra, no poema “Camongo”, em que o poeta se figura como um Camões de Goiás. Investido da figura mítica do saci e espelhado em Camões, ele canta sua terra e elabora uma poesia analítico-reflexiva, ao percorrer o território goiano, cujo cenário regional se configura numa geografia da terra:

CAMONGO

Venho de longe e de perto,
Sou das campinas gerais,
Meu pé de verso por certo
não sabe deixar sinais,
mas reflete o céu aberto
da terra chã de meus pais.

(...)

Por mais terra que eu percorra
nas asas do bem-te-vi,
na pele da onça ou na gorra
do saci com seus ardis,
vejo girar como piorra
o Brasil noutros brasis.¹⁸⁰

Os versos do citado fragmento anunciam a imagem desse arteiro personagem mítico, que perambula pelas campinas gerais, região geográfica do planalto central brasileiro, espaço do bioma do cerrado, marcado pela flora e fauna específicas, que mostra o estado de Goiás e que se avulta para além dos limites fronteiriços. O primeiro verso abriga o nome do poeta (Gilberto), nas expressões “longe e perto”, e há o indício também no terceiro e no quinto versos, no jogo com as palavras “por certo” e “céu aberto”. Numa brincadeira típica de um Saci, o poema promove o eco da voz que fala da terra e que sugere uma crítica social e política do país, ao afirmar “vejo girar como piorra / o Brasil noutros brasis”.

O poeta-saci percorre regiões várias e não se afasta da sua terra chã. Ele carrega entranhado em si as propriedades naturais do seu lugar de origem, o cerrado goiano, como sugerem os versos. Ao investir-se “nas asas do bem-te-vi”, “na pele da onça” e “na gorra do saci”, com suas emboscadas, fazendo redemoinho nos versos do poema,

¹⁸⁰ TELES, 2019, p. 169.

vai deixando marcas em todo canto, revelando a imensidão do céu de sua terra pátria, onde o dia termina claro e a noite principia a céu aberto, isto é, antes de escurecer. Este é um dos aspectos visíveis no céu fulgente de Goiás, que parece juntar-se à terra, contemplado ao final do dia. Com sua façanha, o poeta faz girar o Brasil noutros brasis, adentra outros lugares, como Saci que percorre o mundo afora, nas veredas poéticas e literárias. No prefácio da décima edição, Carlos Gomes de Carvalho afirma que em *Saciologia goiana* vê-se “todo o Brasil cabendo em Goiás e em Goiás o homem *brasilis* se realizando na força imanente do verbo poético”.¹⁸¹

A imagem do Saci também é apresentada no poema “Descrição”, que evidencia suas peripécias, tal qual se pode observar nos versos abaixo:

DESCRICHÃO

o sarro do saci
 a farra do saci
o berro do saci
 a guerra do saci
o birro do saci
 a birra do saci
o gorro do saci
 a p. do saci
o pulo do saci
 a gula do saci.¹⁸²

Este poema delinea as tramas do saci, que atravessa os vãos e as fronteiras, multifacetado, que subverte o tempo e domina o espaço, numa configuração dinâmica, que mostra suas traquinices, pulando aqui, ali e acolá. Os versos do poema fazem um ziguezague na página, sugerindo o percurso do saci nas extensões de seu Goiás. O poeta brinca com as palavras, colocando-as em pulos nos seus versos, num jogo com vocábulos masculinos e femininos, anunciando as peraltices do saci na sa (o) ciologia goiana. No dicionário *Houaiss da Língua Portuguesa* essa personagem mítica é descrita como

uma entidade fantástica, negrinho de uma perna só, que fuma cachimbo e usa um barretinho vermelho, fonte de seus poderes de magia e que, segundo a crença popular, diverte-se espantando o gado e espavorindo os viajantes nos caminhos solitários, com seus longos assobios no meio da noite.¹⁸³

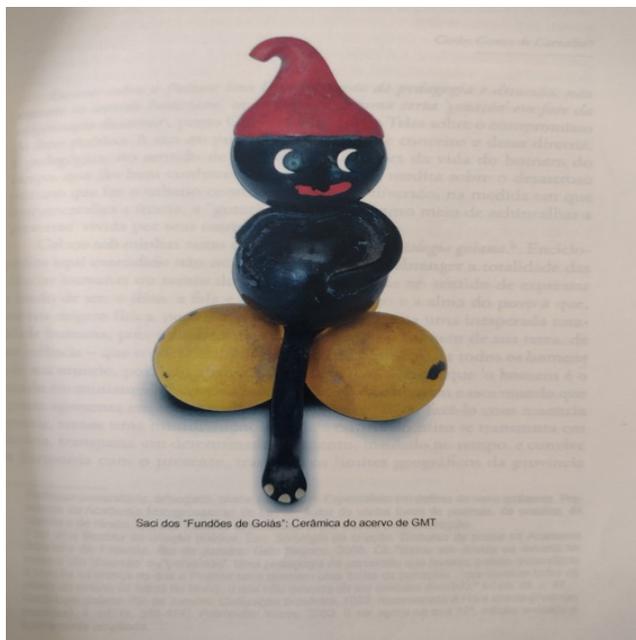
¹⁸¹ CARVALHO, 2019, p. 26.

¹⁸² TELES, 2019, p. 59.

¹⁸³ HOUAISS, 2001, p. 2492.

O poema “Descrição” identifica-se com esta definição de saci, pois apresenta as várias traquinagens e ações desse faceiro personagem do folclore brasileiro. Expressões como “sarro, farra, berro, guerra, birro, birra, gorro, pulo, gula” (e a que fica sugerida para o leitor ler nas entrelinhas) descrevem as molecagens e a sua astúcia, de forma humorada e lúdica. As aliterações e assonâncias produzem significado conjugado às suas atitudes, pois marca acusticamente o ritmo e a sequência do efeito de sentido dos versos. Além de provocar a repercussão do estilo, fazem ressoar o eco que confere a definição da conduta travessa do saci. Veja-se que o verso “a p. do saci” pode ser também interpretada como “a pe (r) na do saci”, e sugere a sua perna fálica, que saltita pelas moitas do cerrado, dominando o mapa do território goiano. A perna alcança uma conotação de amplitude. De acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant,

a perna é um símbolo do vínculo social. Permite as aproximações, facilita os contatos, suprime as distâncias. (...) O pé, prolongando a perna, tem simbolismo complementar: a perna cria os laços sociais, o pé é deles o senhor e a chave. Por extensão a perna está para o corpo social como o pênis está para o corpo humano: é o instrumento do parentesco uterino e das relações sociais, como o pênis é o instrumento da consanguinidade. A perna, como o membro viril, é símbolo de vida: desnudar a perna significa mostrar o poder e a virilidade.¹⁸⁴



185

Há um jogo no trocadilho “pe (r) na”, ao indicar a perna e a pena do saci. A “pena” do saci se inscreve como instrumento da escrita, relacionada ao ato criativo da

¹⁸⁴ CHEVALIER E GHEERBRANT, 2009, p. 710.

¹⁸⁵ Saci dos “Fundões de Goiás”: cerâmica do acervo de GMT. Cf. TELES, 2019, p. 23.

poesia, que cruza os vãos e os limites da região de Goiás. Por isso, o Saci se movimenta, ainda que com uma perna só. Ele faz sarro, berra, birra, pula, e com gula e seu gorro, faz magia e se diverte, com a poesia que canta a geografia da terra e seus gerais, pois “o território é algo físico, mas é também extensão mental”.¹⁸⁶

Em outros versos, como no poema “Ser tão Camões”, o saci que perambula pelo sertão tem sua imagem corporificada, e sua perna fálica possui dimensão conjugada também com o fazer poético. O poeta se aproxima de Camões, pela forma estética e metrificada do poema, ele quer ser como um Camões no sertão goiano. Danielle Fardin, em sua dissertação de Mestrado, *O poeta-saci: o camongo, o sertão e o folclore no livro Hora aberta*, de Gilberto Mendonça Teles,¹⁸⁷ estudou as figuras do saci e do “Camongo”, como personagens do sertão goiano, um do folclore e o outro da literatura de cordel, investigando a relação entre o popular e o erudito na poesia do autor. Segundo Fardin, essas personagens perpassam a obra de Teles como se fossem uma coisa só:

o saci carrega em seu corpo o peso das lendas, da prosa, da dualidade, da discussão, da dialética, enquanto Camongo é a poesia em vida, a poesia genuinamente brasileira, a poesia popular. Camões, em *Os Lusíadas* (1572), utilizou os mitos gregos e latinos, para conduzir o destino dos navegantes. De certa forma, é o que ocorre em *Hora aberta*, onde as lendas populares do Brasil conduzem essa narrativa “invisível”.¹⁸⁸

A pe (r) na do Saci-Camongo, que vaga por Goiás, se torna longa, símbolo fálico e instrumento da escrita, alegoria do poder de possuir as entranhas do mapa do Estado. Assim, os versos divulgam a beleza ideal das fantásticas e vãs façanhas, tão puras e cheias de si mesmas, mas também ousadas, impetuosas, como um rio, que carrega em suas águas os costumes de sua gente e, ainda, como um rio de lendas e mitos, que se cala na linguagem, como o dito do não dito, ou o silêncio do não poder dizer. Eis o fragmento do poema “Ser tão Camões”:

Minha pe(r)na se foi enrijecendo,
foi-se tornando longa feito um veio,
uma pepita de ouro, o estratagema
de uma forma visual que vai possuindo
as entranhas do mapa e divulgando

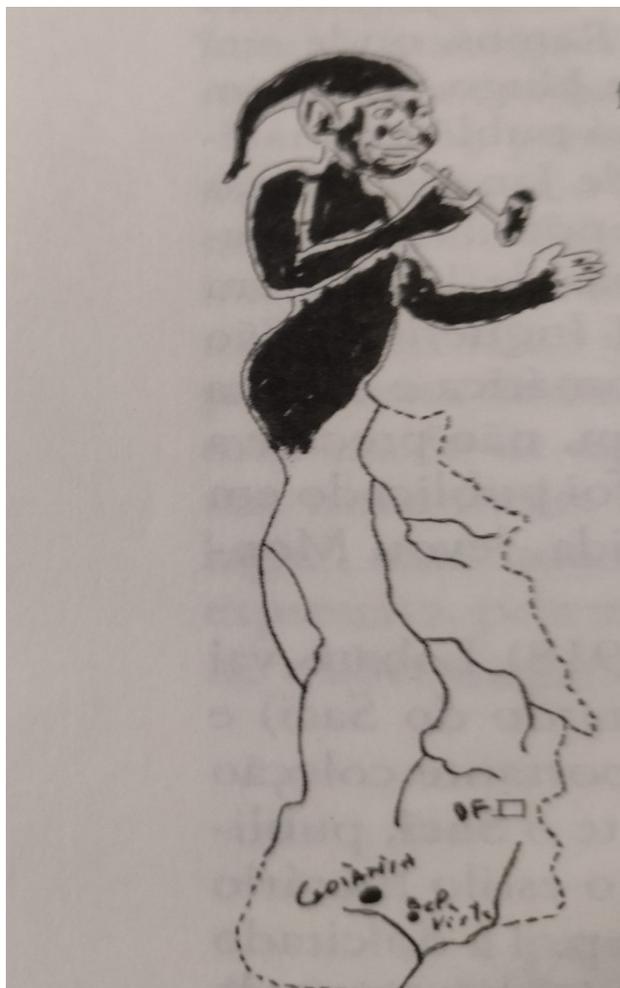
¹⁸⁶ SILVA, 2011, p. 18.

¹⁸⁷ FARDIN, Danielle. *O poeta-saci: o camongo, o sertão e o folclore no livro Hora aberta*, de Gilberto Mendonça Teles. Goiânia: Kelps, 2020.

¹⁸⁸ FARDIN, 2020, p. 20.

a beleza ideal destas fantásticas
e vãs façanhas, velhas, mas tão puras,
tão cheias de si mesmas, tão ousadas

como o rio de lendas que se cala-
mitoso na linguagem.¹⁸⁹



A pe (r) na do saci adquire um significado metafórico e autêntico, que caminha em todas as direções e escreve os rumos da trajetória poética sa (o) ciológica do autor. O poeta e sua pena recriam a imagem do saci e percebe nela o seu sentido fálico, que também é alegoria do poder gerador, pois assinala a força criadora e é venerado como a origem da vida. Com a proeza e com a astúcia de quem conhece bem a cartografia goiana, como se construísse uma epopeia, com as marcas indeléveis da pátria natal, o poeta, investido de saci, se prende aos vedados términos da sua terra chã, pois estará sempre entranhado à luminosa sombra do seu território:

¹⁸⁹ TELES, 2019, p. 64.

¹⁹⁰ TELES, 2019, p. 20.

CAMONGO

“Não passarás, Saci,
destes vedados términos. Goiás!
eis o sinal que vibrará canoro
e belicoso, abrindo na tua alma
vastidões e limites.

Terás sempre
o sal da terra e a luminosa sombra
que te guia e divide, e te faz duplo,
real e transparente, mas concreto
nas tuas peripécias.¹⁹¹

Saciologia goiana é um livro múltiplo e possibilita diversas leituras, desde a cartografia do estado de Goiás aos aspectos de esfera político-social. A simbologia do saci é máscara que povoa o estilo estético literário do autor, para imprimir em seus versos uma homenagem à terra natal e embutir a cultura e o imaginário local, sem deixar de tocar em sutilezas re/veladas na sa (o) ciologia goiana, que se expande em vários momentos na linguagem do poema, pelas vias do regional, do nacional e do universal.

O livro de Gilberto Mendonça Teles, embora seja poesia e não uma narrativa, imbrica o literário e o sociológico, numa única expressão poemática. Octávio Ianni discute a narrativa sociológica, que tende a ressoar na literária ou vice-versa, mesmo sendo ambas linguagens distintas. Conforme Ianni, o sociólogo e o escritor narram

à base de recursos narrativos distintos, com frequência o escritor e o sociólogo constroem tipos e tipologias. (...) Os tipos e tipologias revelam-se algo como que uma decantação do que se imagina que possa ser a ‘realidade’; ou de como se gostaria que ela fosse ou parecesse. [O sociólogo] lida com os dados, evidências ou significados, de modo a apreender o singular e o universal, bem como as mediações. O escritor, por seu lado, cria situações, incidentes, personagens, figuras e figurações imaginários. Ainda que situe a sua estória em algum lugar e em dado momento, o referencial histórico ou empírico pode tornar-se secundário ou mesmo diluir-se. (...) em geral, no entanto, quando bem desenvolvida, a narrativa literária desvenda ressonâncias mais gerais, ou propriamente universais, escondidas no singular. (...) A criatura nem sempre se comporta como pretende o criador. Esse é o momento em que o texto pode revelar algo ou muito de uma situação ou conjuntura. Há ocasiões nas quais o texto pode ser uma excepcional síntese de tensões e vibrações, inquietações e perspectivas, aflições e horizontes de indivíduos e coletividades, em dada situação, conjuntura ou emergência. Nesse sentido é que algumas obras da literatura, assim como da sociologia, podem ser e têm sido tomadas como sínteses de visões de mundo prevalentes na época.¹⁹²

¹⁹¹ TELES, 2019, p. 63.

¹⁹² IANNI, 1999, p. 38-41.

Pode-se dizer que *Saciologia goiana* é verdadeiramente um canto de amor à terra e, Gilberto Mendonça Teles, como filho dessa terra, a vê com admiração, com saudosismo, com a alma de quem traz dentro de si o mapa vivo de cada lugar que compõe o seu estado, demonstrando ser legítimo conhecedor da região, em seus mais diferentes aspectos. De acordo com Gaston Bachelard,

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 materializamos os nossos devaneios; é por ela que nosso sonho adquire sua exata substância; é a ela que pedimos nossa cor fundamental.¹⁹³

Em outros poemas, que serão apresentados mais adiante, o poeta evoca sua terra natal, valendo-se da experiência citadina, de sua vivência em seu espaço imaginário e dos registros da memória. Por meio do discurso poético, ele revela o sentimento de pertença, que envolve o sujeito na construção do imaginário citadino, do discurso histórico e social, valorizando os núcleos de lembranças individuais e coletivas. Pierre Nora conceitua os lugares de memória como uma mistura de história e memória, tem-se que identificá-los como espaços atribuídos ao elemento material, simbólico e funcional. Segundo Nora,

a memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente. [...] A memória instala a lembrança no sagrado. A memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer que há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é por natureza múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. A memória se enraíza no concreto, no gesto, na imagem, no objeto. A memória é um absoluto.¹⁹⁴

No livro de Mendonça Teles há uma relação entre memória e identidade da terra. Nessa perspectiva, Maurice Halbwachs, em *A memória coletiva*,¹⁹⁵ defende que o ser humano possui participação ativa em dois tipos de memória, uma individual e outra coletiva. Halbwachs assinala uma visão sociológica dos mecanismos da memória. Para ele, os agentes sociais são responsáveis pela configuração da vida em comunidade, de modo que a memória coletiva se associa à memória do grupo e seus componentes. Neste sentido, compreende-se que a memória coletiva, quando evocada, possui caráter social:

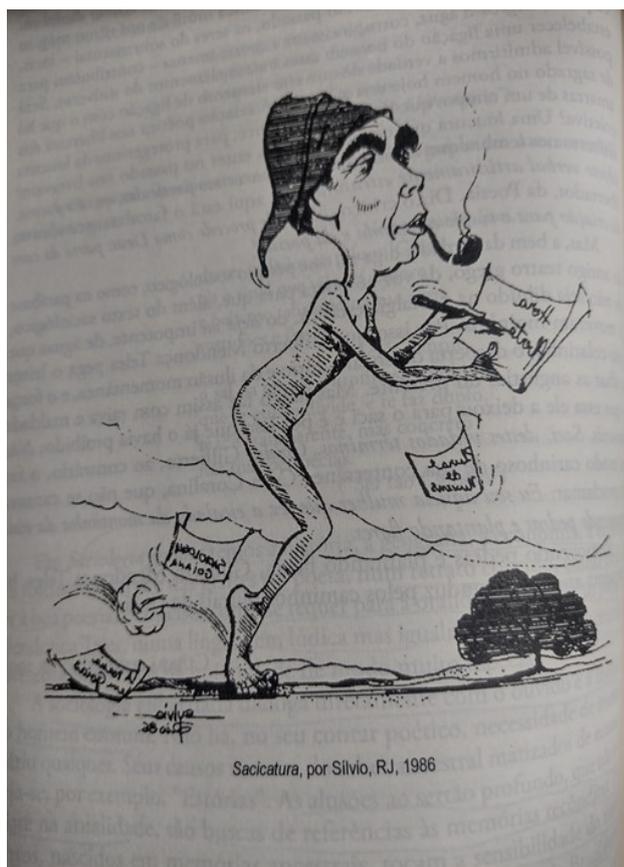
¹⁹³ BACHELARD, 1989, p. 09.

¹⁹⁴ NORA, 1993, p. 9.

¹⁹⁵ HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laurent Léon Shaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

a memória coletiva tira sua força e sua duração do fato de ter por suporte um conjunto de homens, não obstante eles são indivíduos que se lembram, enquanto membros do grupo. Dessa massa de lembranças comuns e que se apoiam uma sobre a outra, não são as mesmas que aparecerão com mais intensidade para cada um deles. Diríamos, voluntariamente, que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios. Não é de admirar que, do instrumento comum, explicar essa diversidade, voltamos sempre a uma combinação de influências que são, todas, de natureza social.¹⁹⁶

Saciologia goiana se apresenta como uma poesia híbrida, pelo caráter peculiar, cujo lirismo se envolve dos atributos que constroem um novo universo, a partir das imagens apreendidas da cotidianidade, como se verá em alguns poemas, que vão ser analisados mais adiante. O Poeta-Saci inscreve Goiás e o eterniza nos versos. Disfarçado na silhueta do saci, ele compõe a geopoética da terra natal, nas suas diferentes formas:



197

¹⁹⁶ HALBWACHS, 1990, p. 51.

¹⁹⁷ Sacicultura, por Sílvia, RJ, 1986. Cf. TELES, 2019, p. 38.

O poeta se investe da figura mítica do saci, que saltita entre o real e o imaginário, no universo poético, que interliga a geografia da terra, a história, a ecologia, a cultura, o folclore, a esfera político-social, pintando o perfil desse território, conduzindo-o pelos caminhos plurais de Goiás.

2.2 Trajetória e Experiências na Terra Natal

*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.*

*Num cantinho de Goiás,
Quem achar um verso é meu.*

G.M.T

A terra natal é um dos temas que muitos poetas têm em comum, cada um com o seu jeito de fazer poesia, com seu toque de encanto, de nostalgia, de saudade, com os aspectos referentes às marcas da história, da memória, do perfil social, das lembranças, do sentimento de pertença ou de ruptura com o seu lugar de origem. O poeta tem a maneira própria de evocar sua terra, com a expressividade poética, envolvida por uma atmosfera de relações individuais e coletivas, sucedidas da origem, da procedência pessoal, que se abre para a criação de vínculos afetivos, culturais, de valores e de vivências.

Nesta perspectiva, Armando Silva, propõe um estudo de compreensão da cidade/território para além do acontecimento gráfico, com a possibilidade de examinar a construção da imagem também a partir do modo como o cidadão vê o seu lugar de origem ou de convivência. O território se configura como “um espaço em que habitamos com os nossos, onde a lembrança do antepassado e a evocação do futuro permitem referenciá-lo como um lugar denominado por aquele ancestral, com certos limites geográficos e simbólicos”¹⁹⁸.

Gilberto Mendonça Teles nasceu em Bela Vista de Goiás, conhecida por Suçuapara, topônimo de origem Tupi, que significa veado-galheiro. O poeta já habitou em outras pequenas cidades, mas Bela Vista de Goiás foi sua primeira morada, onde deu início aos seus primeiros passos de menino, ao lado da sua mãe, Celuta Mendonça

¹⁹⁸ SILVA, 2011, p. 16.

Teles e do seu pai, José Alves Teles (Nêgo), onde criou laços (também depois de adulto), fincou raízes, e fez do G de Gilberto o mesmo G de Goiás, em homenagem à terra natal. Nascido no interior goiano, ele percorreu e percorre muitos lugares, teve morada em diversos países, residiu em diferentes cidades e, atualmente, mora na cidade do Rio de Janeiro, de onde canta as lembranças e desenha o perfil do significativo e saudoso mapa de Goiás.

A trajetória do poeta acontece numa atividade integradora, que compreende a noção de território como um conjunto de relações, em sua percepção histórico, social e cultural, como defende Rogério Haesbaert, em *O mito da desterritorialização: do fim dos territórios à multiterritorialidade*.¹⁹⁹ Segundo Haesbaert, “o território é também movimento, fluidez, interconexão – em síntese e num sentido mais amplo, temporalidade”.²⁰⁰ São nos poemas que o poeta espelha a terra e inscreve em seu nome a poesia que emite a bela vista de Goiás.

Em *Saciologia goiana*, Bela Vista de Goiás é mencionada em alguns poemas. Como um saci que passeia por Goiás (e como um funcionário do IBGE até os 29 anos), o poeta atravessa esse território, como profundo conhecedor de sua região, em vários âmbitos. Há também referência à sua cidade natal em *Lirismo rural: O Sereno do Cerrado* (2017/2019). No prefácio da décima edição do *Saciologia goiana* Carlos Gomes de Carvalho ressalta que

nessa perambulação única pelos territórios dos goiazes, o poeta vai construindo uma epopéia significativa, onde, sem temor e com jeito de ridendo castigat mores, transita pelos caminhos da Geografia, da Ecologia, da Culinária, da Etmologia, da Fauna e da Flora, da Política, do Homem e de sua alma. Daí ter dito ‘territórios’, assim no plural. Porque, na verdade, não há um único território em Goiás, sendo pelo menos dois (se é que não existem outros) os territórios percorridos pelo saci gilbertiano: o constituído pelas estruturas materiais, que se referem ao solo, aos rios, às matas e mesmo ao homem, e aquele outro que pertence às dimensões mais profundas e nos remetem às memórias ancestrais, quero dizer às lendas, aos mitos, aos sonhos coletivos, aos “causos”, enfim ao “espírito” do homem, das coisas e da natureza.²⁰¹

A terra natal é apresentada nos poemas de Gilberto Mendonça Teles de maneira que é possível perceber a experiência cidadina de uma determinada época, e as impressões reais e imaginadas da trajetória de vida do poeta. Desse modo, ele vê através

¹⁹⁹ HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: Do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*.

²⁰⁰ HAESBAERT, 2016, p. 67.

²⁰¹ CARVALHO, 2019, p. 29-30.

da linguagem do poema, posto que “entre o ver e o olhar é a própria configuração do mundo que se transforma”.²⁰² O poeta visualiza seu local de origem com o olhar de quem a ama e canta a sua cidade com o coração de quem sente orgulho e saudade de contemplar sua paisagem. O poema “Terra natal”, publicado em *Caixa de fósforos*, inserido em *Hora aberta: poemas reunidos* (2003), exprime uma íntima homenagem do autor ao lugar onde nasceu:

TERRA NATAL

Vejo o clarão de alguma coisa bela,
uma forma de amor, meio imprevista,
uma paisagem dentro da janela
que não se fecha nunca, nunca mais,
para que eu tenha sempre a bela vista
da minha Bela Vista de Goiás.

Rio, 5 de Junho de 1996²⁰³

A imagem sugerida nos versos é a de alguém que observa a paisagem por uma janela, possivelmente a do seu escritório, no Rio de Janeiro, por onde, de vez em quando, ele acompanha à noite o giro de Orion, com as suas três Marias, na direção de Goiás. Avistar o clarão de uma coisa bela pressupõe a satisfação e o desejo de contemplar tal beleza, que nos versos ressoam a forma de amor inesperada, e o gosto de apreciar esse cenário, pela janela, que não se fecha nunca. O poema é uma janela sempre aberta, para se fazer ver / perceber a singularidade da cidade natal do poeta. Para ele, enxergar o lampejo da sua terra, na paisagem vista pela abertura de uma janela, é o mesmo que acender tudo o que representa este panorama, que é o lugar cujo nome detém o encanto que conquista os olhos e torna saudoso o coração.

A contemplação poética do lugar suscita a representação unitária da coisa ou o sentimento que a acompanha. Essa analogia corrobora o pensamento de Georg Simmel, em *Filosofia da paisagem*,²⁰⁴ ao afirmar que “justamente quem deveras sente não saberia dizer se a imagem que se alterou acendeu o amor ou se este suscitou a transformação da imagem”.²⁰⁵ Veja-se que o poeta joga com as palavras “bela” e “vista” no corpo do poema, como mostram o primeiro e o segundo versos. A coisa bela e imprevista é admirar pela janela a imagem cidadina tal qual ela é. Imaginar e apreciar a

²⁰² CARDOSO, 1988, p. 348.

²⁰³ TELES, 2003, p. 958.

²⁰⁴ SIMMEL, Georg. *A filosofia da paisagem*. Trad. Artur Mourão. Coleção: Textos Clássicos de Filosofia, Universidade da Beira Interior, Portugal. Covilhã, 2009.

²⁰⁵ SIMMEL, 2009, p. 15.

cidade com o contentamento de quem a vê e sente, pois “o imaginário marca na cidade um princípio fundamental de percepção”.²⁰⁶

A cidade de Bela Vista de Goiás aparece em afinidade conjunta com o rio Meia-Ponte, como se pode ver no poema “O rio”, do livro *Saciologia goiana*, quando um verso ecoa que: “Primeiro, foi o Meia-Ponte de Bela Vista/ e seu obscuro pontilhão na travessia”.²⁰⁷ Após banhar-se nas águas desse curso, em sua terra natal, o poeta faz a travessia para outras águas, até alcançar águas mais profundas, no decorrer de sua história pessoal e das suas experiências vividas. Bela Vista também se destaca no tempo das frutas, ou seja, na época de jabuticabas. O poema “Frutas”, dividido em duas partes, é de encher os olhos e despertar o paladar, além de destacar, pelo jogo de palavras, traços do erotismo nos versos, pela ambiguidade de algumas expressões, que são notáveis nesse texto poético:

FRUTAS

1.

É tempo de jabucatiba em Bela Vista.
— Cada pé custa cinquenta mil-réis,
mas pode chupar uma hora por cinco.

A mão colhe depressa a maior, a mais negra,
o dente fere a casca e na boca ressoa
o estalido que a língua absorve,
e degusta, ininterrupta.

Às vezes no céu da boca a ferroadá
zombeteira do marimbondo invasor.
Mas é preciso comer depressa,
é preciso comer mais, e mais.

De repente, o acontecimento mais doce:
os seios durinhos da namorada insensível
cantam nos galhos.

2.

É tempo de gabirola,
tempo de amor e de cobras.

É tempo de tarde limpa
nos arredores de Grimpas.

Tempo de espera e de medo,
tempo de tato e de dedos.

Em cada moita um desejo,
gosto de fruta e de beijos.

Debaixo de cada moita,
há mãos e cobras afoitas.

²⁰⁶ SILVA, 2011, p. 222.

²⁰⁷ TELES, 2019, p. 73.

E dentro de cada fruta
veludo e sombras de grutas.
Ritual de línguas e cobras
no tempo das gabiobas.²⁰⁸

Neste poema, Bela Vista de Goiás é mencionada como espelho da memória afetiva e retrata momentos do período infanto-juvenil do poeta, além de colocar em foco a cidade interiorana, cujos hábitos da cotidianidade e suas particularidades são marcas que identificam a região. As frutas apresentadas, jabuticaba e gabioba, são símbolo da reminiscência da infância e também elementos da subsistência dos produtores da região, que a cultivam para produção de mercado, fonte de renda e emblema local.

O poema tem dois tempos, com o nome geral de “Frutas”. O primeiro tempo, em versos livres, a significar, talvez, a liberdade da adolescência; o segundo, em redondilha maior, possivelmente apontando para a maturidade estética do narrador ou sujeito poético. Na primeira parte do poema destaca-se a temporada de jabuticaba em Bela Vista, tempo de fartura, época de degustar a fruta que atrai pessoas de todas as idades para o território goiano, fazendo a alegria de todos. A safra da jabuticaba em Goiás ocorre no período de setembro a novembro. Na segunda, o poema se refere a Hidrolândia (Grimpas), e ao tempo de catar gabioba, que é o mesmo do de Bela Vista. É comum em alguns lugares, em algumas fazendas, as pessoas pagarem uma taxa para degustarem à vontade. A fruta também é vendida a quilo e em época de colheita aumenta o turismo na região.

Os versos deste poema são carregados de imagens atribuídas a essa fruta tão peculiar, com expressões figurativas, como por exemplo, “A mão colhe depressa a maior, a mais negra”, “/o dente fere a casca e na boca ressoa/ o estalido que a língua absorve,/ e degusta, ininterrupta/”, “De repente, o acontecimento mais doce”. Essas expressões estão ligadas ao erotismo, que é muito recorrente na poesia do autor. As imagens do dente que fere a casca, da boca que ressoa o estalido da mordida na jabuticaba, da língua que absorve e degusta, dos seios trêmulos da namorada, como o acontecimento mais doce, sugerem o apetite de delibar a saborosa fruta, como se deleitasse com os prazeres eróticos. O poeta demonstra a arte de conduzir a sensualidade da linguagem. O corpo da palavra é extensão dos gestos eróticos, como foi

²⁰⁸ TELES, 2019, p. 106-107.

analisado em *Poesia e Crítica: trilogia poética de Gilberto Mendonça Teles*,²⁰⁹ estudo sobre três livros de poemas do autor, *Sintaxe Invisível, A Raiz da Fala e Arte de Armar*, que em um dos capítulos foi discutida a temática do erotismo, como matéria de amor e linguagem na poesia. Dessa maneira, “a lírica amorosa de Gilberto Mendonça Teles se destaca pelo jogo erótico intelectualizado, as sensações do amor se transformam em seduções da linguagem poética”.²¹⁰

A leitura do poema “Frutas” direciona o leitor para familiarizar-se e conhecer como era / é o tempo de jabuticaba em Bela Vista de Goiás. Quem chega ao local pode ver e passar pela Avenida Jabuticabeira, onde há vários pés dessa fruta plantados ao ar livre. Nos quintais da maioria das casas, há pelo menos um pé para a alegria dos moradores. O gosto bom da jabuticaba se expande para as aventuras da infância do poeta, além de trazer as imagens que perpetuam a época da fruta na região. O modo de olhar a cidade reflete na maneira de percebê-la como ambiente, cujo cenário permite múltiplas leituras. Isso concorda com o que afirma Renato Cordeiro Gomes, ao enfatizar que “ler a cidade consiste não em reproduzir o visível, mas torná-la visível, através dos mecanismos da linguagem”.²¹¹

Na época das jabuticabas, há mesmo uma vista esplêndida da cidade, aprazível aos olhos e deleitoso ao paladar. A última estrofe se dedica ao fechamento do poema: “De repente, o acontecimento mais doce: / os seios trêmulos da namorada insensível / cantam nos galhos”. Ao perceber e comparar o acontecimento mais doce com os seios trêmulos da namorada, o poeta faz menção aos pássaros, vistos entre galhos da frondosa árvore, festejando o sabor da preciosa fruta.

A segunda parte do poema “Frutas” se refere ao tempo de gabioba em Goiás, nos arredores de Grimpas, antigo nome de Hidrolândia, onde o poeta viveu nos seus catorze anos. O destaque agora é para a pequenina fruta do cerrado, de sabor adocicado, de coloração verde amarelada, que possui pequenas sementes e de polpa suculenta. Quando é tempo de gabioba, o chão fica forrado de pontinhos amarelos no meio do mato, como se fossem pequeninas flores, enfeitando as moitas. O grande problema para os catadores de gabioba é que as cobras também gostam de comê-las no chão, por entre as folhas.

²⁰⁹ SOUZA, Rosemary Ferreira de. *Poesia e Crítica: Trilogia Poética de Gilberto Mendonça Teles*. v. IV. 294. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Box: As interfaces da poesia*. 2 ed. Goiânia: Kelps, 2020.

²¹⁰ SOUZA, 2020, p. 443.

²¹¹ GOMES, 2008, p. 35.

Os versos, em redondilha maior, mostram o cenário colorido da temporada de gabirola. As rimas externas e toantes se conjugam sonoramente, conferindo musicalidade ao poema e atribuindo a visualidade da fruta sendo colhida e degustada. As imagens apresentadas impõem o duplo sentido de algumas expressões, re / velando o lado erótico na linguagem poética. Palavras como “amor, cobras, tato, dedos, fruta, moita, veludo, grutas”, por exemplo, sugerem as marcas do erotismo no poema, e são elementos de expressividade característica da gabirola, a succulenta fruta, que excita as aventuras da pré-adolescência e desperta o sabor doce do desejo nos mais crescidinhos. A imagem da tarde limpa nos arredores de Grimpas evoca a memória da infância interiorana. O ato de procurar gabirola nas moitas representa uma aventura excitante para as crianças, cheias de curiosidades, de vontade e de descobertas.

Expressões como “Tempo de espera e de medo, /tempo de tato e de dedos/. Em cada moita um desejo, /gosto de fruta e de beijos. /Debaixo de cada moita, /há mãos e cobras afoitas”, demonstram as evidências do erotismo pueril no tempo de saborear a gabirola, no tempo de catar a frutinha debaixo da moita, no tempo de descobrir as delícias secretas da fruta escondida, em que a palavra cobra além de descrever o verídico aponta para outra realidade amorosa dos adolescentes. Gilberto Mendonça Teles consegue mostrar isso no poema de forma erotizada, bonita e saborosa, ao utilizar as marcas do erotismo sem violentá-lo, pois “o autor trabalha com a linguagem que envolve o jogo erótico prazeroso, em que os gestos ligados a ele são direcionados à arte”.²¹²

Na temporada de gabirola tem de se ter muito cuidado para coletar a fruta, pois ela nasce de um arbusto pequeno e, por isso mesmo, é bastante comum encontrar cobras em seu entorno, escondidas de tocaia, espreitando outros animais e, claro, degustando a frutinha. Daí os versos: “Debaixo de cada moita, /há mãos e cobras afoitas. /E dentro de cada fruta /veludo e sombras de grutas. /Ritual de línguas e cobras /no tempo das gabirolas”. A linguagem erótica lateja também nesses versos. A respeito da gabirola, é oportuno lembrar dois poemas de *Lirismo rural: O Sereno do cerrado* (2017/2019): “Frutas”, no qual se lê o nome da maioria das frutas do cerrado; e “T’Nestino” (Tio Ernestino), em que se lê uma cena erótica na cata da gabirola. O poeta atinge às vezes o tom erótico-humorístico, como no poema “Ti’Nestino” (*Lirismo rural*), em que o pai manda o filho de catorze anos acompanhar a mulher de um amigo seu a um sítio fora da

²¹² SOUZA, 2020, p. 442.

cidade. No caminho, a mulher resolve catar gabirola e pergunta ao menino: “--Você sabe namorar? / E antes que ele dissesse alguma coisa,/ “Então chega aqui para aprender.”

As imagens apresentadas no poema “Frutas”, de *Sociologia goiana*, são tecidas também das lembranças, como marca viva de um tempo, o período das frutas em Bela Vista de Goiás, nos arredores de Grimpas. As imagens podem trazer ao presente as recordações de coisas, pessoas ou acontecimentos. Diante disso, Henri Bergson afirma que “a lembrança espontânea é imediatamente perfeita; o tempo não poderá acrescentar nada à sua imagem sem desnaturá-la; ela conservará para a memória seu lugar e sua data”.²¹³

Ao apresentar uma das árvores típicas do cerrado, o pequizeiro, a terra natal do poeta é citada, em seu mais recente livro de poemas, *Lirismo rural: o sereno do cerrado*,²¹⁴ quando também é apresentada uma crítica social às caças, em relação ao risco de extinção de uma das espécies de animal da fauna desse bioma, o veado galheiro, que deu origem ao nome do arraial de Suçuapara, atual Bela Vista de Goiás:

O PÉ-DE-PAU

Não se trata de uma árvore qualquer:
é um pequizeiro, árvore grossa dos cerrados
e cuja flor [completando o Aurélio] é muito apreciada
pelos veados campeiros ou galheiros,
também conhecidos por suçuapara,
antigo nome de Bela Vista de Goiás.

Então em setembro e outubro, os caçadores
se aninhavam aos galhos mais baixos
e ficavam de tocaia, à espera do tímido animal
que vinha comer as flores oleosas do pequizeiro.
Era uma caçada covarde dos tempos passados
que serviu para eliminar grande parte da fauna
no mato ralo do cerrado.²¹⁵

O poeta lança o olhar para o lado ecológico, ao colocar em evidência a agressão ao problema da biodiversidade da fauna e da flora do cerrado goiano. O veado-galheiro é uma espécie considerada quase em extinção nesse bioma. O pequizeiro (ou pé-de-pau) (nome de qualquer árvore do cerrado) simboliza o “ouro do cerrado”, pela cor do seu

²¹³ BERGSON, 2006, p. 91.

²¹⁴ TELES, Gilberto Mendonça. *Lirismo rural: o sereno do cerrado*. Edição em português. 2. ed. Aum. Rio de Janeiro: Batel, 2019.

²¹⁵ TELES, 2019, p. 52.

fruto, pela sua importância na economia, gastronomia e cultura. É considerada árvore símbolo do estado, decretado em projeto de lei, desde 2017. Ao citar o nome da cidade de Bela Vista, o poeta elege uma visibilidade direta do animal que designa a origem do seu antigo nome, Suçuapara ou veado-galheiro. Ler o espaço do cerrado, ao elencar a ecologia, é ler o território integralmente. Portanto, a leitura da cidade se expande para a realidade local.

Outro aspecto que ilustra a cidade de Bela Vista, em poemas de *Saciologia Goiana*, é a fama do fumo. Por muito tempo, a cidade ficou conhecida por Capital mundial do fumo brasileiro, com a fabricação e exportação em potencial desse produto para diversas partes do país. Além disso, era ponto de pouso dos tropeiros e carreiros, que passavam por ali e que também apreciavam o cheiroso fumo bela-vistense. O cultivo do tabaco na região era o mais desenvolvido do estado e chegou a ser uma das atividades de destaque nos negócios da região durante décadas.

A fama do fumo de Bela Vista de Goiás aparece citada em dois poemas de *Saciologia Goiana*, “Rezão de philosophia” e “Camongo”, pondo em evidência também os aspectos sociológicos, pois interligam fatos e situações do convívio humano, como é possível perceber nos versos de um e do outro poema:

REZÃO DE PHILOSOPHIA²¹⁶

1.

Voz de tenor na vidraça:
Se o curso é sobre cultura
de Goiás, ninguém precisa
mais dele. Temos fartura
de milho, arroz e mandioca,
temos gente progressista,
plantadores de minhoca,
não se falando na fama
do fumo de Bela Vista.

II - CAMONGO

[...]

11. – o fumo de Bela Vista
cheiroso e tão natural
que a todo mundo conquista
seja por bem ou por mal

²¹⁶ Alusão ao Cel. Danilo, que comandou o golpe militar em Goiás (1964) e lhe perguntou: “Por que você, diretor do Centro de Estudos Brasileiros, não assinou o diploma do curso de reforma agrária em Goiás?”. “Porque não o autorizei”, respondeu Gilberto. “Foi esperteza sua”, gritou o coronel. Para exprimir a sua ironia, o poeta se vale da linguagem arcaica no título e de elementos de uma ópera bufa imaginada, jogando com “múvias” e “musas”, com voz de “tenor” (dos militares) e “voz de falsete” (do militar).

e que foi posto na lista
da subversão nacional.²¹⁷

A nota explicativa, por Maria do Rosário de Moraes Teles, em destaque no título “Rezão de philosophia”, esclarece o contexto do poema, que manifesta marcas da ironia na linguagem poética do autor. O poeta transcreve o verso do poema “Camongo”, (estrofe 11), onde se diz da notoriedade do fumo bela-vistense. É que na Praça principal de Bela Vista de Goiás, o prefeito José Lobo, em vez de flores, mandou plantar fumo no jardim, confirmando assim o sucesso do produto cheiroso da cidade. Mas, há também as jabuticabas, no tempo das frutas, que embelezam a avenida de entrada da cidade e a praça, elas põem “sabor” no ambiente. Em *Lirismo rural: o Sereno do cerrado*, outro poema, “Teleologia”, confirma essas imagens, ao citar Bela Vista de Goiás nas recordações do poeta, que no título do poema relaciona o seu sobrenome “Teles” ao grego Τέλος - fim e ato de levar à perfeição ou à iniciação nos mistérios, inclusive, ao da Poesia:

Além do friozinho da manhã em que nasceu
e do relincho do cavalo amarrado
na porta da loja do pai, ele guarda
de Bela Vista algumas imagens nítidas:
o cheiro áspero das folhas de fumo no jardim
o doce açúcarado das negras jabuticabas
e a beleza dos olhos azuis de alguma prima.²¹⁸

E assim, Bela Vista de Goiás se eterniza nos versos do poeta Gilberto Mendonça Teles, sendo lembrada de diferentes formas, a partir de uma concepção de memória, como registro do vivido, que preserva o tempo como imagem, como fluxo da rememoração, considerando o jogo da reminiscência marcada pela força da lembrança. Neste aspecto, tem-se o entendimento de memória como uma fruição da imagem, o poeta recupera na lembrança algo que marcou sua vida e o lugar onde nasceu. Diante disso, voltar-se para o passado pressupõe lembrar-se, fazer alusão aos acontecimentos, aos sentimentos vividos ou imaginados, mas constitutivos de memória. Segundo Henri Bergson,

na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. Na maioria das vezes, estas

²¹⁷ TELES, 2019, p. 118.

²¹⁸ TELES, 2019, p. 93.

lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais não retemos então mais que algumas indicações simples “signos” destinados a nos trazerem à memória antigas imagens.²¹⁹

Nos versos dos poemas se imprime um pouco da história da cidade de Bela Vista de Goiás, de seus costumes, de sua tradição e cultura. As imagens concebidas refletem uma admirável vista do lugar, estampada para além da arquitetura dos antigos casarões, além da igreja, localizada na praça central da sede do município, dos pés de jabuticabas, mas transmite também toda a beleza que é perceber a cidade e fazer da sua imagem uma poesia viva, que perdure no tempo, na memória e na lembrança bonita de mostrar esse panorama citadino.

Além de Bela Vista, outras cidades interioranas fazem parte do itinerário das vivências do poeta. Algumas delas são mencionadas nos seus poemas, Santo Antônio de Grimpas (atual Hidrolândia), São João (hoje, Braz Abrantes), Inhumas, Campinas e a capital, Goiânia são lugares que representam as moradas físicas e poéticas do escritor. Mais adiante, será feita uma análise da cartografia hídrica de Goiás, cujos rios tem nomes das cidades, muitas delas, onde viveu Gilberto Mendonça Teles, principalmente, na época de sua infância. Em *Imaginários urbanos*, Armando Silva discute a ideia de território também como espaço do habitar, onde as lembranças e as evocações permitem referenciar o lugar, com seus limites geográficos e simbólicos. Assim,

o território é marca da habitação de pessoa ou grupo, pode ser denominado ou percorrido física e mentalmente. Necessita, portanto, de *operações linguísticas e visuais* entre os seus principais suportes. O território denomina-se, mostra-se ou materializa-se numa imagem, num jogo de operações simbólicas nas quais, por sua própria natureza, situa os seus conteúdos e marca os seus limites.²²⁰

Em São João, atual Braz Abrantes, o poeta passou maior parte de sua infância. Há poemas que cantam a pequena cidade, outrora, povoado, narrando fatos da vida e das vivências do escritor. Ao apresentar o lugar, o poeta revive lembranças do seu tempo de menino, do seu contato com o pai, como ilustra um dos poemas do livro *Linear G*, que não deixa de sugerir traços da linha da vida, das experiências próprias e das marcas de como era o espaço onde ele viveu:

²¹⁹ BERGSON, 2006, p. 30.

²²⁰ SILVA, 2011, p. 18.

O PAI

Entre a roça e Braz-Abrantes
(mais roça que cidade)
ele aprendeu a imitar na viola
o canto repinicado do sabiá.

Um dia festeiro de São João,
encontrou no fundo de um depósito
os instrumentos enferrujados
de uma banda de música.

Enviou-os a São Paulo
para serem reformados.
Seis meses depois voltaram
brilhando feito ouro.

Entusiasmado contratou
um maestro para ensinar o filho
os segredos da arte musical
e os sons veludosos da clarineta.

Só que o dente cariado desdenhava
tamanha pretensão artística.²²¹

Os versos registram memórias da infância do poeta em Braz Abrantes, que ele descreve “mais roça que cidade”, pois ainda o progresso e o desenvolvimento não eram chegados na localidade. A primeira estrofe afirma isto e a terceira confirma, quando versa que os instrumentos musicais foram enviados a São Paulo para serem reformados. A beleza deste poema, que apenas menciona um dos lugares onde viveu o poeta, está conjugada ao simbolismo da música com a arte da poesia, ao mostrar que o menino imitava o canto do sabiá nas cordas da viola, o gesto e esforço do pai em arrumar os instrumentos musicais e contratar o maestro para ensinar-lhe os sons veludosos da clarineta. Isto repercute o exercício do poeta, que apesar de ter sido desdenhado pela pretensão artística musical do dente cariado, abraçou a arte da poesia, onde aparece, em outros vários poemas, as evidências da frustrada ou da impedida habilidade para a música, a disposição para a composição poética, tais como o ritmo, a metrificação, as rimas na composição de seus decassílabos, diversos sonetos e vários poemas, inclusive, os visuais.

Fatos da vida cotidiana do poeta menino são lembrados no poema “Anapolinas”, em *Sociologia goiana*, quando num trecho é descrita sua ida de São João até Anápolis. Vê-se nos versos que o trajeto de um lugar a outro é percorrido por estrada de chão. Neste fragmento, há o relato do menino, que atende ao pedido do pai, comerciante em São João, para buscar 50 contos de reis na cidade da qual o povoado iria se tornar

²²¹ TELES, 2019, p. 121-122.

distrito. A queda do mata-burro, num dia de chuva, a estrada sem pavimentar são marcas próprias de uma época e de um lugar interiorano, com pouca estrutura de urbanização:

2. Férias

Ele tinha 11 anos
quando o pai, comerciante em São João
e comprador de arroz para os Pinas,
o mandou a Anápolis
buscar 50 contos de reis.

Cauteloso, pediu a tia que costurasse
o dinheiro no bolso do paletó, inseparável.

Era tempo de chuva
e a estrada de volta estava interrompida
com a queda do mata-burro no João Leite.

O jeito era esperar a estiagem
enquanto o dinheirinho que trouxera
ia acabando no cinema e nos sorvetes.

Férias frustradas para o menino
que não tinha dinheiro
mas carregava pela cidade
50 contos de reis
no bolso do inseparável paletó.²²²

Situado às margens do rio Meia Ponte e com uma significativa área de preservação do cerrado, o pequeno povoado de São João foi elevado à categoria de distrito de Anápolis, com o nome de Braz Abrantes, em homenagem ao general goiano Bráz Abrantes. O poema “Anapolinas”, em outro trecho, registra isto:

8. Orgulho Distrital

São João virou distrito de Anápolis
com o nome do general Braz Abrantes,
amigo de Pedro Ludovico.
Para a solenidade administrativa
na sede do município levou a sua
banda de música que tocou o tempo todo,
mesmo quando a de Anápolis
desfilou saudando a visitante.²²³

O poema “Trabalho”, de *Lirismo rural*: o Sereno do cerrado, também cita a cidade de Braz Abrantes, ao apresentar o primeiro trabalho do poeta, na loja do pai, aos doze anos. Depois, aos quinze anos, na loja de um sírio, em Campinas, que outrora era cidade

²²² TELES, 2019, p. 135-136.

²²³ TELES, 2019, p. 138.

e atualmente é um bairro de Goiânia. Esses lugares são ambientes da vivência do escritor e neste poema representam espaços da cidade pequena, com características interioranas, localidades da vida inicial do autor. A cidade, enquanto território, é compreendida como espaço físico da integração das vivências e das elaborações simbólicas que ladeiam a vida da pessoa. Segundo Silva, “o território é umbral a partir do qual me reconheço. Dentro dos seus horizontes posso defini-lo como “eu com o meu entorno”.²²⁴

TRABALHO

O primeiro trabalho de Sereno (aos doze anos)
foi em Braz Abrantes: o de varrer a loja, espanar
a mercadoria e vender pequenas coisas: alfinetes
ramonas botões e até alguns metros de tecido
que estivesse na prateleira de baixo.

Da loja do pai passou (aos quinze anos) à
de um sírio ou armênio em Campinas.
Saiu sem receber os dias que trabalhou porque
naquele dia ia haver um eclipse solar e preferiu
ir vê-lo no campo do Atlético.²²⁵

Outros trabalhos,²²⁶ foram ofício do poeta, como ajudante de dentista, estagiário na Secretaria de Justiça, estatístico do IBGE, ocupando cargos de chefia, técnico e administrativo, professor do Ensino Médio, no colégio Estadual de Goiânia, até tornar-se professor universitário da UCG, em 1958, da UFG, em 1963, e PUC-RJ, em 1970. A partir daí, o poeta professor toma novos rumos, ao percorrer um itinerário que passa por diferentes cidades e países, que serão apresentados no terceiro e no quarto capítulo desta pesquisa.

O distrito de São João / Braz Abrantes é cantado no poema “Meus outros anos”, numa referência a Casimiro de Abreu, poeta romântico, que Gilberto Mendonça Teles leu quando adolescente, como se vê em várias de suas entrevistas ou se ouve em muitos de seus relatos, ao falar sobre poesia:

²²⁴ SILVA, 2011, p. 18.

²²⁵ TELES, 2019, p. 28.

²²⁶ Cf. TELES, Gilberto Mendonça. “Cronologia da vida e da obra do autor”. In: *Hora aberta: poemas reunidos*. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 2003, p. 973 s.

MEUS OUTROS ANOS

A Maximiano de Carvalho e Silva

Eu me lembro, eu me lembro, Casimiro,
no meu São João, no meu Goiás, na aurora
da minha vida, eu li o teu suspiro,
lí teus versos de amor que leio agora.

E que meu filho lê, e todo mundo
sabe de cor, de coração, de ouvido,
desde que sinta o apelo mais profundo
de tudo que tem força e tem sentido.

Contigo comecei a ver e vi
as coisas mais comuns — o natural:
o rio, a bananeira, a juriti
e a tarde que cismava no quintal.

Contigo descobri a travessia
do tempo na manhã, no amor, no medo,
nos olhares da prima que sabia
a dimensão maior do meu brinquedo.

E até este confuso sentimento,
esta ideia de pátria, que persiste,
veio de teus poemas, no momento
em que tudo era belo e apenas triste

era pensar no exílio e ver no termo
um motivo de doença e de pecado;
triste era imaginar o poeta enfermo,
tossindo os seus silêncios no passado.

Eu me lembro, eu me lembro! e quis de perto
ver o teu rio, teu São João, teu lar;
ler a poesia desse céu aberto
que continuas a escrever no mar.²²⁷

Dedicado a Maximiano de Carvalho e Silva, colega de magistério de Gilberto Mendonça Teles e estudioso do poeta de “Meus oito anos”, o poema começa com a modificação de um verso de Cassimiro de Abreu, como se Gilberto estivesse falando com ele num decassílabo. E, em cada estrofe, a partir da terceira, começa a se lembrar de pequenos temas de seus versos, tais como as saudades da infância, os amores pueris, a pátria, o exílio, a doença, as travessias da vida. O verso que é modificado é “Eu me lembro! Eu me lembro! Era pequeno”, que aparece no início para apresentar a cidade de São João, em Goiás, e ao final em referência à cidade de São João, no Rio de Janeiro.

Outros anos da vivência do poeta, a maior parte de sua infância, ele passou em São João, em Goiás. Os versos elencam as memórias desse tempo em que ele passou na cidade interiorana e também registram as lembranças de quando ele conheceu a cidade

²²⁷ TELES, 2019, p. 101.

do poeta de “Meus oito anos”, cujo tema envolve a saudade da infância e da terra natal. Jacques Lee Goff, diz que a memória é a arca de todas as coisas, ela “é um glorioso e admirável dom da natureza, através do qual reevocamos as coisas passadas, abraçamos as presentes e contemplamos as futuras, graças à sua semelhança com as passadas”.²²⁸ Assim, os registros de memória e vivência do poeta são preservados nesse baú de lembranças que ele inscreve no poema, como marca eterna da travessia do São João do sertão goiano para o São João do litoral no Rio de Janeiro.

De um lado está o distrito goiano, de onde o poeta vê as coisas mais comuns, “o natural: o rio, a bananeira, a juriti/ e a tarde que cismava no quintal”, onde vive as experiências amorosas de menino, o despertar do sentimento da ideia de pátria, que nasce com o contato da leitura do poeta carioca. Já nas duas últimas estrofes, os versos estão diretamente aludindo a Casimiro de Abreu, lembrando sua “Canção do exílio”, que versa um país estrangeiro (Portugal), ao cantar mais belezas que a pátria não tem e o pedido de não ter de morrer na flor dos anos sem ouvir à tarde, na laranjeira, o cantar do sabiá, e a tristeza de imaginar o poeta enfermo, o que deixa o entendimento de que a tuberculose também é uma forma de exílio. A última estrofe cita de fato a cidade Barra de São João, terra natal do poeta carioca. Ao lembrar da sua São João no interior de Goiás, Teles se compara com o mesmo tom saudosista de Abreu. Ao lembrar a cidade de São João da Barra, no Rio de Janeiro, Gilberto equipara o rio, o lar do poeta como a poesia a céu aberto, como inscrição permanente no mar. Os versos finais repercutem como metáfora poética, que continua a ser escrita no mar, já que o poeta se encontra enterrado ali, num cemitério à beira-mar.

Gilberto Mendonça Teles apresenta o território goiano desde as cidades pequenas. Ele vai tecendo versos que mostram Goiás como sua pátria, sua morada primeira, terra saudosa, lugar de muitas de suas vivências, espaço acolhedor de cada retorno que ele faz, ao voltar constantemente à região. O território, dessa maneira, é considerado a partir dos seus indicadores culturais, nos quais se inscreve, pois reforça sua dimensão como representação. a cidade, ao se equiparar à território, é lugar de encontro. Segundo Armando Silva, “identificam as cidades os lugares que se comemoram, sua escala cromática imaginada, seu caráter e clima, o lugar escolhido para marcar encontros ou suas simbolizações”.²²⁹

²²⁸ LEE GOFF, 1990, p. 255.

²²⁹ SILVA, 2011, p. 103.

O estado de Goiás é apresentado nos poemas de Teles de diferentes maneiras, desde a relação de territorialidade às outras abrangências, que incluem costumes, cultura, política, rios e etc. Em “Planície central”, já estudado no primeiro capítulo da pesquisa, o poeta mostra a região situada entre os dois estados do Mato Grosso, cuja área geográfica se localiza também no planalto central do Brasil:

PLANÍCIE CENTRAL

A Carlos Gomes de Carvalho

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

A planície separa e também junta
os espaços do tempo na pergunta.
Ao longo do Araguaia o peixe-boto
não sabe distinguir nenhum nem outro
Suas margens se espraíam, lado a lado,
para abraçar as siglas no cerrado.²³⁰

O título se refere à região central do Brasil, que abrange Goiás, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul e se estende pelo Distrito Federal. Composto por duas partes, uma visual e outra verbal. O poema destaca as siglas dos dois estados, que fazem limites, separados pelo rio Araguaia. O espaço em branco vai se restringindo, tal como o nome dos estados, que se transformam em siglas de Goiás (GO) e Mato Grosso (MT), a sugerir a abreviatura do nome do poeta. A junção de GO e MT formam a planície por onde corre o grande rio, cujas margens desejam envolver todo o cerrado, levando o nome de GMT.

A partir daí, o poeta celebra sua terra e apresenta diversos aspectos do estado de Goiás, como vão mostrar outros poemas. Em “Metamorfose”, de *Sociologia goiana*, que está inserido no conjunto de dez pequenos poemas, intitulado “Miscelânea”, ele relata, com arte e técnica a mudança estrutural da palavra “território”, que se vai fragmentando sonora e verbalmente numa espécie de “metamorfose” dentro do pequeno poema, em tom prosaico, os caminhos, a história e as transformações do território e da

²³⁰ TELES, 2019, p. 46.

goianidade, como um processo de variações, num ciclo que se quer eterno, como ilustram os versos:

METAMORFOSE

O território dos guayazes
a terra e a estória dos guaiazes
a eterna escória dos goiases
o éter na estória dos goiásios
e até na história de Goiás.²³¹

Armando Silva afirma que em uma cidade/território o físico provoca efeitos no simbólico, em suas escrituras e representações. A leitura que se faz da urbe, em suas particularidades, pode ser interpretada como identificação local, o que se volta para uma configuração da identidade. Na análise de Silva a identidade é entendida como “evocação feita como maneira de caracterizar a urbe, sobre a suposição de diferenciá-la de outras, ou melhor, como particularidade concreta que se assume e a define”.²³²

O poema “Goiás” é um canto de amor à terra natal do poeta Gilberto Mendonça Teles. Composto por rimas externas alternadas, marcado por versos decassílabos em cada quarteto, pode ser lido numa relação de espaço e tempo, entre o longe e o perto, na perspectiva de perceber e lembrar, que estão interligados. Ao lembrar Goiás, o poeta retorna às origens. A saudade da terra está enleada em seus versos, de maneira que a distância o aproxima desse lugar e a proximidade o insere dentro dele.

GOIÁS

Só te vejo, Goiás, quando me afasto
e, nas pontas dos 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 longe, não, nem tudo está perdido.
Há contornos e sombras pelo teto.
E cada coisa encontra o seu sentido
na colcha de retalhos do alfabeto.

²³¹ TELES, 2019, p. 121.

²³² SILVA, 2011, p. 103.

E, quanto mais te busco e mais me 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.²³³

Na primeira estrofe, identificam-se as imagens da terra de origem, que são percebidas de longe, por isso, incita a falta. Na segunda e terceira estrofes, nota-se a percepção do poeta quando vê a cidade de perto. Henri Bergson, em *Matéria e memória*,²³⁴ assinala que “perceber significa antes de tudo conhecer”.²³⁵ Estar perto do lugar que ama é um alento, um refúgio seguro. Ao mesmo tempo, esta proximidade permite uma realidade palpável. As imagens não ficaram marcadas no tempo, elas são visíveis, não são lembranças, são vividas no momento e são passageiras. Os versos sugerem a rotineira cotidianidade goiana, interiorana, e a realidade do que é próprio do caminho e costume habitual do lugar.

Já na quarta e na quinta estrofes do poema “Goiás”, o processo de estar longe interliga as lembranças, de modo que, “nem tudo está perdido”, pois “há contornos e sombras pelo teto”. Desta maneira, a distância permite trazer de volta as imagens que ficaram no tempo. O fato de estar longe provoca a saudade, por isso, a aspiração de verbalizar, pela imaginação, o lugar de origem e tudo o que há nele. O processo de rememoração é marcado por fragmentos de memória, tecido de pequenas lembranças, associadas de imagens, como marcas do tempo. Desse modo, “a imagem nunca é um “elemento”: tem um passado que a constituiu e um presente que a mantém viva e que permite a sua recorrência”.²³⁶

Morando no Rio de Janeiro há tanto tempo, atualmente, há mais de cinquenta anos, o poeta aprendeu a ver o Estado de Goiás de longe. Por isso, a tensão entre o ver de longe e o ver de perto. Quem vê de longe deseja enxergar o melhor, ou seja, o que mais lhe agrada, o que deseja ver, o que está dentro da linguagem poética, “na colcha de retalho do alfabeto”. Quem vê de perto observa as ninharias, os fuxicos, as misérias da

²³³ TELES, 2019, p. 56.

²³⁴ BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

²³⁵ BERGSON, 2006, p. 24.

²³⁶ BOSI, 2000, p. 22. Cf. BOSI, Alfredo. “Imagem e discurso”. In: *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: companhia das Letras, 2000. p. 19-47.

convivência social. Por outro lado, considera tudo que é corriqueiro, sabe distinguir todo e qualquer aspecto frequente do lugar.

O poeta lembra Drummond, no livro *José*, com o poema “Edifício Esplendor”, quando se fala de “Certo remorso de Goiás / Goiás a extinta pureza”. Esses versos sugerem a inquietação e talvez algum ressentimento ou lembrança do poeta melancólico em relação a Goiás. Interessante é que o poema “Edifício esplendor” foi publicado em 1942, num livro que predomina temas como a solidão humana na metrópole, as dificuldades individuais do ser e assuntos pessoais da vida do poeta mineiro. Como foi mencionado no primeiro capítulo, em 1976, Drummond escreve uma dedicatória a Gilberto, em seu livro *Antologia poética*. Agora, já é possível intuir que a suspeita daquele remorso é transferida por um sentimento de afeição por Goiás, ou pelo poeta goiano, que se torna amigo de Drummond, que afirma ter encontrado compreensão e benevolência crítica num “eu de Goiás”.

Já na última estrofe, o poeta se revela sentindo-se um Jó, talvez em relação ao que lhe acontecia em Goiás, com a perda dos seus cargos conquistados em concurso público.²³⁷ O nome e o contexto bíblico de Jó aparecem também no verso “vou te jogando em verso, em nome, em GO”. O Jó entra em “jogando”, motiva o verso e lembra o nome que se reduz a uma sigla (GO), como a dizer que só interessava ao poeta a essência, a pureza das coisas e das gentes que ele reduz a uma sigla, como a dizer, só interessa mesmo o melhor daí - o GO de Goiás.

O poema configura uma relação de espaço entre o ontem e o hoje, reconstituindo imagens pela memória, pela busca das lembranças passadas. Neste sentido, Octavio Paz aponta que, “o poema nos faz recordar o que esquecemos: o que somos realmente”.²³⁸ Quando o poeta está longe de Goiás a nostalgia se intensifica. Por isso, a força da

²³⁷ Gilberto Mendonça Teles sofreu as represálias do AI 1 e do AI 5. Em 1964, o poeta foi exonerado pelo AI 1 (Decreto de 9/10/64) da direção do Centro de Estudos Brasileiros [vale destacar aqui que, no dia 16 de Outubro de 2013, Gilberto recebeu em Goiânia o título de “Diretor emérito” do Centro de Estudos Brasileiros da Universidade Federal de Goiás. O centro foi fechado em 1964, quando GMT era diretor, e agora, há mais de 50 anos, é reaberto, tendo-o como diretor emérito]. Em 1965, o poeta vai para fora do País com bolsa de estudo do Instituto de Alta Cultura de Portugal, onde esteve até março de 1966, quando vai para o Uruguai como professor de Literatura Brasileira, onde fica até 1970. Em 1969 é aposentado pelo AI 5 (Decreto de 26/10/69) na UFG, quando ainda estava no Uruguai. Em Fevereiro de 1970, é transferido para o Rio de Janeiro como professor de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura na Pontifícia Universidade Católica (PUC-RJ). Cf. *Hora Aberta: poemas reunidos* (2003), em Cronologia da vida e da obra do autor.

²³⁸ PAZ, 1982, p. 130. Cf. PAZ. Octavio. “A imagem”. In: *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 119-138.

recordação, ao incluir a memória como arquivo de recordações vividas ou revividas pela lembrança. Desta forma, faz com que

a memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas.²³⁹

A última estrofe revela ainda a relação de amor do poeta com a sua terra natal. O lugar de origem não deixa de figurar em seus versos. Ao finalizar o poema, ele declara que enxerga Goiás nas “tintas do teu mapa”, canta seu estado nas letras poéticas, na força do nome desse lugar que desponta a saudade, sentimento universal, que se eterniza na alma.

Apresentar Goiás é descrevê-lo e traduzi-lo, por meio de acontecimentos, dos aspectos relativos ao espaço físico-geográfico, fatores sócio culturais e dos sentimentos vividos ou imaginados, mas constitutivos de memória. A referência às localidades goianas se manifesta pela construção imagética, que se expande desde as chapadas até as cidades, entre os lugarejos, hábitos e costumes regionais, cujo destaque dos variados lugares põe ênfase na geografia poética de Goiás, o que demonstra os caminhos, as fronteiras e as margens do território goiano. “Assim, o imaginário urbano pode ser tema-fronteira para recapitular diferentes estados de percepção”.²⁴⁰

Em *O mito da desterritorialização*: “do fim dos territórios” à multiterritorialidade, Rogério Haesbaert propõe uma definição de território como experiência integrada do espaço, ao compreendê-lo como representação e valor simbólico. Para Haesbaert, o conceito geográfico de lugar e paisagem deverá estar ligado à dimensão cultural do espaço, de maneira que não há território sem uma estruturação relacional entre esses fatores que envolvem o espaço econômico, político e cultural, num espaço contínuo e bem delimitado. Assim, “o território, de qualquer forma, define-se antes de tudo com referência às relações sociais (ou culturais, em sentido amplo) e ao contexto histórico em que está inserido”.²⁴¹

O poema “Localidades” ilustra bem isto. Nele, o poeta anuncia os lugares principais do estado, como se estivesse mesmo percorrendo o mapa e lendo / vendo a

²³⁹ LE GOFF, 2003, p. 419.

²⁴⁰ SILVA, 2011, p. 212.

²⁴¹ HAESBAERT, 2006, p.78.

descrição real dos municípios, dos distritos, dos povoados, das cidades goianas interioranas:

LOCALIDADES

Fragmento a unidade e falo do mapa de Goiás,
fazendo a chamada das localidades principais.
Não as de maior número de habitante e produção,
mas as que trazem no nome a poesia do sertão.
Chamo os municípios, os distritos e os povoados
(os arraiais, os patrimônios, as bibocas do mato)
e lhes corto de improviso alguma força e referência
para que tenham peso próprio na pronúncia e na lenda.

Tento perdoar aos políticos o mau gosto dos sufixos
com que familiarmente formam topônimos ridículos,
em -ânia, em -ândia e em -á/ópolis, apesar do evocatório
que envolve os nomes de Goiânia, Hidrolândia e Pirenópolis.

Gosto dos topônimos com prefixos que se espriam
enchendo de ressonâncias as margens plácidas do Araguaia:
Aragarças, Aruanã, Araguaci, Araguacema,
Araguaçu, Araguatins, Araguanã e Arapoema.

E é bom ouvir no termo o prefixo da pedra-lascada
acendendo no silêncio a pederneira das palavras:
Itaberaí, Itacajá, Itaguaru, Itarumã,
Itá, Itaguatins, Itumbiara, Itapirapuã.
E também Itapaci, Itapuranga, Itauçu,
Itaúna, Itapiratins, Itaguari e Itaguaçu.

E os prefixos que vêm vindo dos princípios de Goiás?
E os que chegam de Goiânia nas campinas e gerais:
Goiandira, Goianésia, Goialândia, Goiatuba,
Goianira, Goianópolis, Goiporá, Goiataba
e Goiavista, Goianorte, Goiáminas e Goiatins
nessas terras dos guaiases onde o mundo não tem fim?

Quero ler nas palavras o sutil dos estranhamentos,
nomes indígenas, de negros que se vão tecendo
em Saciânia, em Sacilândia (Sacilêndea) ou Saciópolis,
cidade onde passeia com seu pé de buriti
a figura ligeira e buliçosa do saci.

Belas são as designações que valem pelo que dizem
em sua estética e estrutura de palavras-valise.
Preciso ajuntá-las no baile desta página
e deixar que cada uma exiba sua força de imagem
e faça de sua forma um espelho sem conteúdo
capaz de revelar tudo de graça num só minuto.

Basta captar a essência de seu próprio significante
e deixar que seu novo significado vá se formando
e se nutrindo de cidades como Jataí, Caturaí,

Caçu, Paranaíba, Guapó, Uruaçu, Urutaí,
Inhumas, Iporá, Jaraguá, Pium, Mairipotaba,
Porangatu, Moiporá, Mambaí, Rubiataba,
Alto Paraíso de Goiás, Anicuns, Aporé,

Bela Vista de Goiás, Braz Abrantes, Ceres, Dueré,
Caiapônia, Cristalândia, Iaciara, Piracanjuba,
Uruaçu, Xambioá e as outras que não vêm à minha tuba.

E que dizer das vilas que se chamam Jeroaquara,
Capelinha, Natinópolis, Cartucho e Caiçara?

Ou Tupirama, Tamboril, Apinajé, Minaçu,
Tupiratins, Tupiratã, Uruíta e Beriaçu?

E que dizer das Bacilândia, Diolândia, Buenolândia,
Perolândia, Piolândia, Turvelândia e Adelândia?

Como não ter prazer em morar em lugares chamados
Sororoca, Itumirim, Chupe, Veadão, Xixebal, Papira,
Iapiruara, Araí,

Juscelânia,

Juscelândia,

JK,

Bugre, Congomé, Cacuri, Jacobá, Sucumbido, Indiará,
Maniratuba, Mato Redondo, Piaçaba, Muquém, Cormari,
Guarinos, Palitozinho, Bomba, Infusão, Tataíra, Cupim,
Socavão, Sumaúna, Broco, Mumbuca, Peri, Caraíba, Ressaca?

À noite, vou ajuntando estas palavras como caco
de vidro e vou recompondo a armação de um símbolo fálico
que se anima e se solta e sai pulando por aí,
transformado na figura indescritível de um saci.²⁴²

As divisões em regiões ou sub-regiões oferecem um perfil da representação cartográfica do estado de Goiás, cujos nomes dos lugares complementam a paisagem e demonstram esses espaços, que compõem o cenário goiano, a partir das localidades que lhe são fronteiriças. A leitura do poema permite visualizar ou traçar um mapa mental, como se observasse uma carta geográfica desses locais, uma vez que

o território alude, mais propriamente, a uma elaboração simbólica que não se cansa de apropriar-se das coisas e tornar a nomeá-las, num característico exercício existencial-linguístico: aquilo que eu vivo eu nomeio; sutis e fecundas estratégias de linguagem.²⁴³

As duas primeiras estrofes permitem notar a disposição das imagens ao longo do poema, como se o poeta estivesse mesmo fragmentando a “unidade” do mapa goiano, não as de maior número de habitantes ou produção, mas aquelas que expressam no nome a poesia do sertão cerradeiro, como um modo de valorizar a cultura local, seus costumes e tradições e de tudo aquilo a que estão ligados. Esse pensamento corrobora

²⁴² TELES, 2011, p. 67.

²⁴³ SILVA, 2011, p. 29.

ao que discute Armando Silva, ao defender que o território pode ser concebido de muitas formas, desde o espaço reconstruído até às mil maneiras de nomeá-lo. Segundo Silva, “a cidade mescla hábitos, percepções, histórias, enfim é cultura se fazendo costura”.²⁴⁴

A partir das demais estrofes, há a relação de topônimos começados com ara- (de Araguaia – ara significa baixada por onde o rio corre; ita (pedra em tupi); goi (de Goiás e Goiânia); na sétima estrofe, os topônimos são fictícios, inventados para homenagear o saci, figura mítica do folclore goiano e que, no livro *Saciologia goiana*, é símbolo da figura metafórica do poeta-saci, que perambula pelo território goiano. O poeta funda cidades imaginárias no seu território sa (o) ciológico, “Saciânia, Sacilândia (Sacilêdea) ou Saciópolis”, ele junta palavras e imaginário poético para re/compor territórios que nascem da junção do nome e da figura extraordinária do saci. Nas demais estrofes, os nomes das localidades, seja município, seja distrito ou simples povoado, eles são reunidos no poema a fim de serem nomeados, isto é, para serem celebrados. À noite, os nomes das localidades goianas são imaginados como cacos de um vidro quebrado, que o poeta vai arrumando-os ao comprido do mapa, que é mesmo um símbolo fálico, ou seja, a perna do saci.

Neste poema, são colocados em evidência os municípios, os distritos, os povoados, arraiais, os patrimônios, as bibocas do mato, numa confluência descontraída dos territórios, que se estendem pelo planalto central e conjugam a unidade do mapa de Goiás e que, ao serem fragmentados no poema, representam a extensão dos diversos lugares, o que possibilita pensar o Estado em toda sua dimensão, desde os lugarejos até as cidades maiores. Georg Simmel atribui ao artista a condição de extrair da torrente criativa e sua infinidade um dado fragmento, de modo a “apreendê-lo e formá-lo como uma unidade, que agora encontra em si mesma o seu sentido e intercepta os fios que a ligam ao universo e os reata de novo no ponto central que lhe é peculiar - eis o que também nós fazemos de um modo mais chã”.²⁴⁵

O termo “cidade” possibilita a pensar a partir dele para mais, isto é, a cidade se desdobra para além da grande metrópole, tornando possível estender-se para pequenos lugares. Existem várias concepções de cidade na terminologia política brasileira, sendo que se usa para designar a capital do Estado e, também, a sede do município, mas

²⁴⁴ SILVA, 2011, p. 26.

²⁴⁵ SIMMEL, 2009, p. 8.

existem as “cidades” menores, as vilas, sedes dos distritos e aquelas menores ainda, que são apenas povoações com nomes diversos, como mostra o poema “Localidades”, de *Sociologia goiana*. No Brasil, o significado de CIDADE desliza-se popularmente entre o maior e o menor, entre o grande e o pequeno, mas sobretudo entre o mais e o menos habitado. A Divisão Territorial do Brasil distingue o **MUNICÍPIO**, que tem a **Cidade** (com nome especial) e é a capital num território determinado pelo número de habitantes naquele espaço do país. O **DISTRITO** está dentro do Município tem a **Vila** como a sua “cidade” principal, também com seu nome e pode transformar-se em município. AS **DEMAIS POVOAÇÕES** dentro de um Município ou dentro de um Distrito, não têm território definido e recebem nomes variados, de acordo com o imaginário da região, como se vê no poema “Localidades”, acima transcrito.

O poeta critica o mau gosto dos sufixos usados pelos políticos na formação dos nomes das localidades goianas, e demonstra gosto pelas denominações cujos prefixos têm etimologia indígena, africana e os que vêm vindo dos princípios de Goiás, que têm peso próprio na pronúncia e na lenda. Há designações de localidades que valem pela sua estética e estrutura de palavras-valise, como Bela Vista de Goiás e Braz Abrantes, lugares que fazem parte da infância e da vivência pessoal do poeta, a primeira sua terra natal e a segunda foi um dos lugares onde viveu parte da infância, conforme foi descrito anteriormente.

As localidades fragmentadas no poema representam cada canto e recanto do estado de Goiás. Ao juntá-las no baile da página, são também apresentadas a força de sua imagem e a essência de seu significante. O poeta, ao lançar o olhar para esses lugares, faz e instiga uma leitura da cidade aberta a ser percorrida, que gera múltiplas leituras, a partir do interior dos territórios. “Uma cidade, pois, é uma soma de opções de espaços, desde o físico, o abstrato e o figurativo até o imaginário”.²⁴⁶

Além de cantar o Estado, o poeta homenageia a cidade homônima de Goiás, que foi capital do território por mais de duzentos anos. Em 1937, iniciou-se a construção da nova capital, a cidade de Goiânia, maior cidade do estado, inaugurada em 1942. A cidade de Goiás, também conhecida por Goiás Velha, inicialmente, foi ocupada pelos indígenas, a cujas tribos pertenciam os acroás, os xacriabás, os caiapós, os javaés e os xavantes, do grupo linguístico Macro-Jê. Outras tribos do estado se inserem nos grupos linguísticos Tupi-Guarani (Avá-Canoeiro, Tapirapé e Guajajara); Macro-Jê (Akuen,

²⁴⁶ SILVA, 2011, p. 79.

Kayapó, Timbira e Karajá) e os povos Goyá, Araé, krixá e Araxá, que não se sabe identificar com exatidão o seu entroncamento linguístico.

O município de Goiás surgiu como vilarejo, fundado com o nome de Arraial de Sant'Anna, que passou a ser Vila Boa em 1739, e posteriormente, cidade de Goiás em 1748. A cidade remonta a extração do ouro no século XVIII, com a chegada dos bandeirantes, vindos de São Paulo, liderada por Bartolomeu Bueno da Silva, o Anhanguera, com a finalidade de instalar-se no território. A comuna está situada na região do Brasil central, área de vegetação típica de cerrado, entre as margens do rio Vermelho, afluente do rio Araguaia, onde se destacam a Serra Dourada, os morros São Francisco, Canta Galo e Lages. Para Gilberto, o topônimo Goiás provém de **goi**, termo judaico, trazido pelos bandeirantes, de cuja bandeira faziam parte muitos cristãos-novos.



247

Em dezembro de 2001, a cidade foi reconhecida como Patrimônio cultural mundial, pela Unesco. Goiás velho possui uma arquitetura barroca moldada com elementos portugueses, que remontam o início do século XVIII. As ruas do centro histórico local conservam traços urbanos originais do período aurífero, com calçamento feito de pedras irregulares, além de exibir belas paisagens naturais.

²⁴⁷ Vista da Serra Dourada, cidade de Goiás. Foto: Arquivo pessoal.

A fundação da cidade de Goiás é apresentada no poema “Economia”, de *Sociologia goiana*, composto em quatro partes, que fazem referência aos estágios do esteio econômico do estado, desde o ciclo do ouro, a pecuária, a agricultura e as fábricas:

ECONOMIA

1.OURO

Bartolomeu Bueno ameaçou
botar fogo nos rios:
- Quero o ouro,
pois vim inaugurar o ciclo do ouro
neste çertaum.²⁴⁸

Apavorados os índios
se reuniram em sessão conjunta
de tribos e tributos²⁴⁹
e lhe deram o título de Anhanguera.

Para celebrar
o grande acontecimento histórico
cada índio recebeu de presente uma garrafa
de cachaça queimada com semente de umburana,
sinal de que estava sendo inaugurada
a febre do ouro em Goiás.

2.PECUÁRIA

O ouro de aluvião chegou ao fim
Para a tranquilidade dos peixes
e dos governadores que já não sabiam
como tapear mais os portugueses.

Foi por aí que alguém descobriu
que na raiz da palavra pecuária
havia muito dinheiro e peculato
além das futuras moratórias.

Não houve mais dúvidas: o gado
passou a sucedâneo econômico do ouro.
E começaram a chegar boiadas e mais boiadas
para a inauguração do circo do c'ouro²⁵⁰
que continua a funcionar regularmente
no Parque da Pecuária, em Goiânia.

3.AGRICULTURA

Juntamente com a criação do gado,
os antigos goianos foram tocando
a sua rocinha de milho e de arroz
entremeada de pés de feijão,
quiabo e melancia para o gasto.

²⁴⁸ O poeta se vale da escrita arcaica (çertaum) para expressar com ironia o sentido antigo.

²⁴⁹ Alusão irônica-humorística ao Congresso, fechado na época do poema.

²⁵⁰ O poeta não escreveu “ciclo”, mas circo para mostrar tanto o aspecto erradio de tudo como o sentido palhaçal de nosso primeiro estágio econômico. E ao escrever c'ouro está dizendo que em vez de “ouro” predominou o couro, isto é a criação do gado, ainda o grande esteio da economia de Goiás.

Aprenderam desde cedo que a terra se cansa
E que o melhor adubo é mesmo a cinza
da madeira de lei.

Em maio e Junho,
preparam alguns litros e alqueires de roça,
derrubando árvores,
ajuntando coivaras
e queimando tudo no mês de agosto,
quando as bruxas andam soltas e o fogo
se alastra sob a convivência do mormaço.

Esperam as primeiras chuvas de setembro
e de outubro para o plantio do milho,
esperam finados para o plantio do arroz,
esperam a cheia de São José para a colheita
e esperam passar os meses maleitosos
para ter força e começar tudo novamente.
Inauguram anualmente o círculo vicioso
das agruras agrárias de Goiás.

4.FÁBRICAS

No século XVIII proibiram engenhos e teares,
no XIX esqueceram de revogar a proibição
no XX, o esquecimento continua.
Menos em Aruanã,
Onde os carajás fabricam utensílios
indígenas para os turistas
e para as multiestaduais
de Goiânia e Brasília.²⁵¹

Este poema é emblemático para o contexto histórico de Goiás, pois além de pautar as fases da estrutura econômica do estado, apresenta como foi fundada a cidade homônima “Goiás”. Na primeira parte, “Ouro”, os versos registram o acontecimento histórico da chegada do bandeirante Bartolomeu Bueno da Silva, o Anhanguera, que desbravou essas terras do sertão, com a exploração do ouro, e fundou o Arraial de Sant’Anna, no século XVIII, às margens do Rio Vermelho, que corta a atual cidade de Goiás. Primeiramente denominada de Arraial de Sant’Anna, depois por Vila Boa de Goiás, por fim, Cidade de Goiás. Esta localidade, por ter tido grande quantidade de ouro extraída de suas minas, teve também importância econômica para a coroa portuguesa. O território pertencia à capitania de São Paulo, somente a partir de 1749, passou a ser capitania de Goiás.

A primeira parte do poema lembra a chegada dos portugueses e o período do início da colonização no Brasil, no ciclo do ouro, com as expedições exploratórias das minas, em várias regiões do país. Ao encontrar as jazidas no sertão goiano, o

²⁵¹ TELES, 2019, p. 88-89.

Anhanguera²⁵² ameaçou a comunidade indígena de colocar fogo nas águas do rio, valendo-se de uma armadilha ateando fogo numa tigela com aguardente, afirmando que o mesmo aconteceria com as águas dos rios. Tal feito convenceu os índios da tribo Goyá a dizerem os locais onde se achava o ouro. Era inaugurada a febre aurífera em Goiás.

As fases seguintes da economia do estado são descritas no poema, ao relatar o fim do ouro de aluvião e o investimento na pecuária, que o poeta destaca como “inauguração do circo do c’ouro”, para enfatizar a sucessão do ciclo do ouro pela criação de gado, que ainda hoje perdura como esteio da composição econômica da região. Na terceira parte do poema, o tema é a agricultura, que juntamente com a criação do gado se sobressai no cultivo diversificado em diferentes épocas do ano, e consagram o círculo vicioso das agruras agrárias de Goiás. Por fim, a última parte, que apresenta a inserção das fábricas, voltadas para o comércio e indústrias, com ênfase para as Goiânia e de Brasília, como mostram os versos finais. Este poema ilustra, portanto, as diversas etapas do estágio econômico do estado, cuja origem passou pela cidade de Goiás, que foi sua primeira capital.

A cidade de Goiás também é apresentada no poema “Arco-íris”, que é celebrada e inscrita nos versos do poeta, que homenageia a artista plástica e pintora Goiandira do Couto, artesã das paisagens e casarões do município. Este poema foi escrito no Rio de Janeiro, a seis de Junho de 2001, e musicado pelo cantor e compositor goiano, Marcelo Barra, no mesmo ano. Há outros poemas de Gilberto Mendonça Teles que também foram musicados por ele, numa parceria entre poesia e música, cuja expressividade se deslança para além do regional, com emotividade poética, constituída de imagens, no movimento da tonalidade de cores, que avivam o espaço citadino de Goiás:

ARCO-ÍRIS²⁵³

Cava a beleza dourada,
na serra encontra a jazida
da areia bem colorida
para os teus quadros reais.

Exibe o ritmo sereno
da tela simples da artista,

²⁵² Anhanguera foi o nome que os índios deram ao bandeirante Bartolomeu Bueno da Silva, cuja expressão possui o sentido de “diabo velho”, por causa das crueldades e pelo caráter genocida do sertanista com os nativos do lugar.

²⁵³ Este poema aparece em edições anteriores com o título “Pra Goiandira”. A citação referenciada de exemplo aqui é retirada de *Sociologia Goiana*, 10 ed, 2019.

essa pintura que a vista
só pode ver em Goiás.

Pinta e no cerrado
das linhas, formas e cores,
desenha o tempo das flores
no cenário e nos gerais.

Olhe, no silêncio
de tudo que se admira,
olhe bem a Goiandira
pintando o céu de Goiás.

Rio de Janeiro, 6.6.2001.²⁵⁴

O título remete aos anéis multicores, produzidos quando a luz solar é refletida pelas gotículas de água, na serra Dourada, de onde a artista extrai a areia para as cores de seus quadros. Essas gotículas de chuvas suspensas na atmosfera formam a circunferência luminosa do arco-íris. O termo “Arco-íris” lembra a arca da aliança, que tem fundamento e significado místico. Conforme consta no livro bíblico do Êxodo, a arca é um objeto sagrado, que servia como instrumento da comunicação entre Deus e seu povo escolhido. Nela eram preservadas as duas tábuas da lei, com os dez mandamentos, a vara de Aarão e um vaso do maná. Esta arca representava a aliança de Deus com o povo de Israel, significando a própria presença divina. Também no livro do Gênesis, o arco-íris lembra a aliança feita entre Deus e o homem, quando anuncia que não voltaria a enviar um dilúvio para destruir a vida na terra, e estabelece um sinal visível deste elo da promessa. Na mitologia grega, o arco multicolor reporta à figura da deusa Íris, personificação do arco-íris e mensageira dos deuses para os humanos, cuja função é de unir a terra e o céu. Na Grécia antiga diversas cidades-estado estabeleciam pacto por causa da disputa de poder entre cidades, criando ligas de comprometimento e fortalecimento, ao longo da sua história.

A cidade-estado de Goiás representa o elo entre o povo goiano e sua terra, no sentido de refletir aspectos próprios dos habitantes, seus costumes, sua história, sua religiosidade, sua cultura e tradição, que se expande por todo o Estado. Segundo Armando Silva, uma cidade se faz por suas expressões, seu imaginário é uma forma de chamar culturas. Para ele, “o que faz uma cidade diferente da outra não é só a sua capacidade arquitetônica, mas os símbolos que seus próprios habitantes constroem para representa-la”.²⁵⁵

²⁵⁴ TELES, 2019, p. 157.

²⁵⁵ SILVA, 2011, p. XXVI.

O poema “Arco-íris” configura as cores vivas e significativas da cidade barroca e histórica, gravadas nos versos e inseridas nas telas e nos quadros pintados por Goiandira, que constrói e pinta uma “cidade de areia”, ao utilizar a matéria-prima, os grânulos de minerais coloridos, retirados da Serra Dourada. A cidade de Goiás ganha forma e sua estrutura se condensa nos quadros reais, por meio da paisagem marcada pela coloração diversa e natural da areia, retirada da serra, onde se encontra a jazida mineral. Ela se sobressalta no poema, feito um arco-íris, que tonaliza a imagem cidadina e a expõe numa aquarela, que só pode ser avistada e percebida nesse lugar, com singularidade, como mostram as duas primeiras estrofes do poema:

ARCO-ÍRIS

Cava a beleza dourada,
na serra encontra a jazida
da areia bem colorida
para os teus quadros reais.

Exibe o ritmo sereno
da tela simples da artista,
essa pintura que a vista
só pode ver em Goiás.²⁵⁶

A pintora Goiandira utilizava a técnica de espalhar com os dedos os grãos da areia que ela mesma revolveia da serra, um trabalho manual e artístico, gesto de extrair o bruto e torná-lo suave e belo, construindo imagens da cidade, com areia e imaginação. Ela cria um cenário imaginário, pinta o cerrado das linhas, formas e cores, desenha o tempo das flores, na paisagem e nos gerais, como está no poema cantado. A última estrofe brinda a beleza deste arco-íris, cujo colorido pode se avistar à medida em que se que contempla, ao destacar ao final do poema a imagem da artista pintando o céu de Goiás.

²⁵⁶ TELES, 2019, p. 157.



Goiandira do Couto, retirando matéria-prima da Serra Dourada/GO²⁵⁷

É possível fazer uma leitura ligada diretamente ao ato de criação do poema. As imagens de cavar o pó arenoso das rochas da Serra Dourada e refiná-lo para executar a pintura, numa mistura de cola, areia, sombras e luz, bem como a exposição do ritmo sereno da tela, o risco das linhas, formas e cores, o desenho do tempo das flores e o silêncio contemplativo dos quadros reais, aguçam a imaginação e são referências próprias da habilidade, do manuseio, da criatividade e da inspiração, aspectos da representatividade dos artificios da pintura e da arte poética. Ao apresentar a figura da Goiandira pintando uma “cidade de areia”, em seus quadros reais, Gilberto Mendonça Teles grava a imagem cidadina, numa expressiva aquarela de poesia e paisagem pictórica. O poeta é aquele que tece o poema e inscreve nele a cidade de Goiás, por meio das palavras e seus significados.

²⁵⁷ Foto retirada do vídeo “Para Goiandira - Marcelo Barra”. Cf. https://www.youtube.com/watch?v=y-R_4UmiLms. Acesso em 27/10/2021.

2.3 Os Rios de Goiás: Cartografia Hídrica das Cidades

As imagens dos rios molduram o espaço do território goiano como emblema da fertilidade e figuram marcas da experiência da vida, da memória afetiva e das ligações com a terra natal do poeta. Ao apresentar os rios de Goiás, o poeta põe em evidência um dos elementos da geografia física do estado, incluindo nos poemas a hidrografia como componente da poesia local. Eles são apresentados em alguns poemas de Gilberto Mendonça Teles como componentes que distinguem e se identificam com as cidades por onde eles passam. As águas desses rios são simbólicas, no sentido de carregarem entranhadas em si o significado de território hídrico, refúgio das lembranças e das experiências tidas ou imaginadas, metáfora que constitui história, saudades, memórias. “A água torna-se assim, pouco a pouco, uma contemplação que se aprofunda, um elemento da imaginação materializante”.²⁵⁸

O poema “Lira goiana” interliga dois eixos centrais, que conjuga a vida e as recomendações imaginadas pelo poeta quando transcorrer sua morte. Liricamente, ele faz uma classificação do desejo da sua distribuição corpórea pelos rios goianos, como se estivesse percorrendo Goiás inteiro, por meio das suas águas, numa despedida poética, que acontece com os acordes líricos da poesia:

LIRA GOIANA

Repartam meu corpo pelos rios de Goiás:
a mão esquerda acariciando as águas do Araguaia,
a direita desenhando os rumos do Paranaíba,
os pés brincando nas águas do Aporé e do Verdão,
a cabeça na junção do Araguaia e Tocantins
(quero governar daí as artimanhas e latifúndios),
os joelhos no Rio dos Bois e no Caiapó,
o sexo bem enterrado na lama do Meia-Ponte.

Mas deixem minha alma no Rio das Almas,
deixem meu coração batendo no Rio Turvo,
deixem minha língua nas areias do Corumbá
e meus olhos secando nalguma lagoa
para a alegria dos bagres, dos lobós
e das piranhas traidoras.

Ah! deixem também meu cachimbo fumegando
nos borrifos de luz da Cachoeira Dourada:
quero ser como um instante de arco-íris
nos olhos das mulheres de Goiás.²⁵⁹

²⁵⁸ BACHELARD, 1998, p. 16.

²⁵⁹ TELES, 2019, p.141-143.

O título procede da influência de Mário de Andrade, no livro *Lira paulistana*, em cujos poemas a cidade de São Paulo é tema que sintetiza a trajetória do autor e as reflexões relacionadas à sua terra natal. Conscientemente, Gilberto Mendonça Teles escreve “Lira goiana”, inspirado no poeta paulista que, no poema “Quando eu morrer”, conhecido como poema-testamento, relata o desejo da distribuição do seu corpo por lugares que ele frequentava em São Paulo. Essa ideia do fragmentar-se lembra o que ressalta Friedrich Schlegel, em *Dialeto dos fragmentos*, ao pontuar que “o indivíduo é como que uma parte, um pedaço (Stück), fração, fratura ou fragmento (Bruckstück) de si mesmo, que se destaca do todo, mas ao mesmo tempo o pressupõe e quer retornar à unidade do “proto-eu” (Ur-Ich).”²⁶⁰ Assim, no poema “Lira goiana”, em vez de repartir seus membros pela cidade de Goiânia, o poeta os reparte pelos rios de Goiás, como se estivesse deitado em cima do mapa do estado, com a cabeça “na junção do Araguaia com o Tocantins”.

No decorrer do texto o poeta descreve a distribuição das partes do seu corpo pelos rios mais importantes de Goiás. A imagem do rio figura como símbolo que envolve os dois extremos, a vida e a morte do poeta. A partilha dos seus membros corpóreos por essas águas sucede de maneira gradativa nos versos, como se houvesse um ritual ao som da lira, como récita poética, cuja ressonância retine às margens dos rios goianos. Gilberto Mendonça Teles lança mão da linguagem poética para descrever a importância hídrica dos rios goianos, fluxo contínuo da poética do território das águas. Gaston Bachelard pondera que o poeta, na novidade de suas imagens, é sempre origem de linguagem. Para Bachelard,

A consciência poética é tão totalmente absorvida pela imagem que aparece na linguagem, acima da linguagem habitual; ela fala com a imagem poética, uma linguagem tão nova que já não se podem considerar utilmente correlações entre o passado e o presente.²⁶¹

A repartição do seu corpo começa pelas mãos, membro da atividade, inclusive, poética. A mão esquerda ele aponta acariciando o Araguaia, a direita desenhando os rumos do Paranaíba. O rio Araguaia, que divide Goiás e Mato Grosso, é um dos rios mais piscosos do mundo, aonde o poeta vai uma vez ao ano para pescar, com amigos e familiares. O gesto de deixar a sua mão afagando este rio simboliza a afetividade com o

²⁶⁰ SCHLEGEL, 1997, p. 16.

²⁶¹ BACHELARD, 2008, p. 192.

lugar e também a permanência nele e, no fundo, o sonho de Juscelino Kubtschek, de continuar a marcha para Oeste, civilizando o território até as fronteiras com os países hispano-americanos. Por outro lado, desenhar a direção do Paranaíba é não só traçar o trajeto deste rio, que nasce no estado de Minas Gerais, e percorre vários municípios mineiros, a partir de Coromandel e Guarda-Mor, ele forma a divisa entre Minas e Goiás, num encontro que une os dois Estados pelas mesmas águas e vai com o Tietê formar o grande rio Paraná. Para Gilberto, quando os futuros escritores de Goiás liam *Tropas e boiadas* (1917), do goiano Hugo de Carvalho Ramos, começavam a se dar conta de que atravessar o rio Paranaíba era movimentar-se do Oeste para Leste, para o Rio de Janeiro, para a capital do País, deixar Goiás à procura do *diferente*, uma vida nova, a saída do provincianismo, uma saída simbólica - um Êxodo ou uma travessia do Rubicão, uma determinação de “*Alea jacta est* - um grito interior na direção de uma nova vida literária. Poucos o fizeram: o apelo da terra, a mesmice, era mais forte, e coibia.

Os pés ele deseja que os deixem brincando nas águas do Aporé e do Verdão. Os pés são membros do movimento, que sustenta o corpo, que indica a direção. O desejo de que permaneçam nesses rios indica o entretenimento e favorece o desenvolvimento do vínculo afetivo. O ato de brincar possui uma dimensão simbólica, a de conduzir os itinerários por onde passam esses rios no Estado goiano. Além disso, “o pés” são a medida metafórica dos versos gregos e latinos, bases dos estudos da poética clássica. O rio Aporé, conhecido também como rio do Peixe, banha Goiás e Mato Grosso do Sul e faz divisa entre os dois Estados. Já o rio Verdão circunda todo o sul do estado de Goiás. Em seu curso se concentram belas cachoeiras e corredeiras, apreciadas pelo turismo na região.

A cabeça é o órgão da primazia, está ligada à razão, é o membro mais elevado do corpo humano, por ela se apercebe tudo o que está à nossa volta, por meio dos sentidos. O poeta imagina deixá-la na junção dos rios Araguaia e Tocantins e de lá governar, reger os estratagemas políticos. Este poema foi escrito em 1982, época em que havia lutas de posseiros na região, perto do lugar em que o Araguaia cai no Tocantins. Esse período foi marcado por muitas mortes na região que pertence hoje ao estado do Tocantins.

Esta referência faz jus ao destaque da atividade agropecuária no Estado, que possui importância no cenário econômico nacional, pois os territórios goiano e

tocantinense apresentam extensas áreas de pastagens e lavouras, onde há diversos latifúndios rurais ou fazendas, para criação de gado e agricultura de subsistência. Além disso, pode se inferir que há uma crítica apresentada no verso citado, voltada para a questão da reforma agrária, no contexto das transformações territoriais. Deixar a cabeça na junção desses rios ocorre resolver a política latifundiária da região. Em Goiânia há duas avenidas que possuem nomes desses dois rios, Araguaia e Tocantins, que partem da Praça Cívica, onde se situa o Palácio das Esmeraldas, sede do governo. Essas referências todas justificam o verso entre parênteses, (“quero governar daí as artimanhas e latifúndios”). Visivelmente, o poema fala da junção dos rios Araguaia e Tocantins, mas numa “sintaxe invisível” (nome de um de seus livros). O poema se dirige à Praça Cívica, ao governo de Goiás, onde também se encontram os nomes dos rios Araguaia e Tocantins. Veja-se adiante as observações sobre o poema épicoômico, “O Araguaia”, no capítulo seguinte.

A escolha do poeta por deixar os joelhos nos rios dos Bois e no Caiapó, significa prestar reverência às águas desses afluentes, como um gesto de deferência. O rio dos Bois nasce na Serra do Cogumé e banha todo o estado de Goiás, correndo de Oeste para o leste-sul. Suas águas calmas têm como afluentes os rios Verdão e Turvo, que desaguam no Paranaíba. O Caiapó é um curso de água que nasce no interior goiano e cuja foz é o rio Araguaia. Este é um rio considerado berçário de várias espécies de peixes, além de destacar uma paisagem que atrai tanto pescadores quanto turistas em geral. Os joelhos são a parte do corpo que se articula com as pernas, são os pilares de sua sustentação, pois abrigam a força corporal. A simbologia do joelho está ligada tanto à força e à autoridade e quanto ao ato de prostrar-se, em postura de súplica, veneração ou adoração por esses dois rios.

O sexo ele prefere bem enterrado na lama do Meia-Ponte, rio que banha Goiânia, a capital do Estado, onde o poeta começou a estudar e onde sempre viveu antes de ir definitivamente residir no Rio de Janeiro. Esse rio aparece em outros poemas, que serão citados e analisados mais adiante, e está muito relacionado à memória afetiva do poeta. Atualmente, está bastante poluído, após sua passagem pela capital, Goiânia. Mas em grande parte de sua extensão ainda é um rio de águas bem cristalinas. É muito sugestivo o ato de enterrar o sexo no limo do Meia-Ponte. Essa parte do corpo possui, neste sentido, um significado de poder gerador da natureza, simboliza a fecundidade. Plantá-la no barro desse rio é inserir, perpetuar suas raízes com sua terra, agora irrigada pelas

águas correntes do rio fértil e detentor da força criadora e fecundante do ciclo da vida, e agora do seu sempiterno repouso.

A alma do poeta ele a deseja repousando no rio das Almas, rio que banha Pirenópolis, a segunda cidade mais velha de Goiás, muito importante na hidrografia goiana e que incorpora várias histórias lendárias em torno de sua denominação. Um dos relatos que explicam o nome do rio é a promessa feita pelo bandeirante Manoel Rodrigues Tomaz, no período de exploração aurífera, ao comprometer que, se achasse ouro nesse rio, mandaria rezar uma missa em sufrágio das almas do purgatório. A outra versão tradicional e mais divulgada conta que o nome tem relação com as almas de mineiros que arranchavam às margens do rio. Por causa de uma enchente morreram e foram levados pelas águas, com seus corpos insepultos as suas almas faziam um clamor na curva do rio. Reza a lenda que o rumor só cessou quando se rezou missa e encomendaram essas almas ao purgatório.

O rio das Almas é lugar de repouso eterno, cujas águas percorrem o território goiano, num círculo de permanência e ao mesmo tempo de purificação. Esse rio banha grande parte do Estado e tem sua nascente na Serra dos Pireneus, no município de Pirenópolis, onde nasceu a mãe do poeta, Celuta Mendonça Teles. Por isso, o apreço de Gilberto pelo rio das Almas, que vai engrossar as águas do rio Tocantins, afluente do Amazonas. Ele corta vários municípios e seu curso no sentido sul-norte compõe a bacia do Tocantins. Deixar sua alma no rio das Almas é uma referência ao retorno às águas maternas, que convergem para o repouso perene e poético do poeta. Gaston Bachelard discute que a morte numa água calma tem feições maternas. Segundo Bachelard, “a água mistura aqui seus símbolos ambivalentes de nascimento e morte. É uma substância cheia de reminiscências e de devaneios divinatórios”.²⁶²

O poeta prefere que seu coração fique batendo no rio Turvo, como se almejasse o permanente pulsar dos seus sentimentos, sonhos e desejos de muitos peixes para as suas pescarias. Em suas artérias agora correriam águas nebulosas desse rio, cuja bacia hidrográfica abrange também vários municípios de Goiás, no sentido Oeste-Sul. Nesse rio palpita o seu coração no movimento ligeiro das águas do rio que representa a inquietude, o ir e vir constante do poeta em relação à sua terra.

Sua língua, ele escolhe deixá-la nas areias do Corumbá, que nasce perto de Pirenópolis, no sopé da Serra dos Pireneus, onde também nasce o rio das Almas, já

²⁶² BACHELARD, 1998, p. 93.

mencionado. As águas escuras desse rio são encobertas pelas folhas e pedras do cerrado, banham o município homônimo Corumbá de Goiás, onde se conserva até hoje traços coloniais dos casarões, construídos por bandeirantes, na época da exploração de ouro na região. A língua é o órgão responsável pelo paladar e auxilia na mastigação, deglutição e na produção de sons. Essa parte do corpo representa a língua fálica e buliçosa do saci goiano, figura mítica utilizada pelo poeta, em *Saciologia Goiana*, para encobrir ou disfarçar suas traquinagens, vividas ou imaginadas, e profere toda a sa (o) ciologia da terra, que envolve a crítica político-social, além de destacar, por outro lado, as belezas múltiplas e o gosto bom do sabor peculiar da gastronomia de Goiás. A palavra “Língua” é muito citada nos poemas de Gilberto Mendonça Teles, seja em relação à comunicação, à Fala e outros aspectos da construção poética, na profundidade da linguagem, ou diretamente ligada à conotação erótica, muito intensa na sua escrita. A língua é o instrumento da mobilidade, tanto do ato criador do poeta quanto do seu gozo, criativo ou libidinoso.

Os seus olhos devem ficar secando nalguma lagoa, para alegria de bagres, lobós e piranhas traidoras, numa referência aos seus desafetos. Esses peixes figuram as piores espécies e o poeta utiliza a imagem deles para fazer sua homenagem àqueles que considera ter alguma inimizade. Em vez de rios, a lagoa retém os olhos, para assim permanecerem vigiando, atentos aos fatos e a tudo o que estiver ao entorno do seu Goiás. Além disso, os olhos represados numa lagoa simbolizam a perpetuidade da contemplação das belezas infindas da terra. Bachelard diz algo intenso e belo sobre a visão, ao evidenciar que o exercício da contemplação pode ser compreendido como uma metáfora que invade o céu. Para Bachelard, “a vista reúne as imagens tal como o coração aglomera os desejos”.²⁶³ O brilho luzente dos olhos do poeta não se apagará, estará refletido nas águas que abrigam a essência da vista do panorama singular dos rios de Goiás.

Na última estrofe do poema “Lira goiana”, povoa o imaginário do cachimbo do saci, figura mítica da qual o poeta se investe no livro *Saciologia goiana*, para descrever Goiás, em suas muitas e variadas maneiras. O cachimbo representa a descontração, a inspiração, o sentido fálico e seu uso identifica-se com o estado de espírito de quem o está pitando. O desejo do poeta, em seu imaginário, é que ele fique fumegando nos borrifos de luz da Cachoeira Dourada, bela cachoeira que, atualmente, perdeu parte de

²⁶³ BACHELARD, 1998, p. 45.

seu encanto com a construção de uma hidroelétrica, que oferece luz ao sul do Estado. Esse objeto simbólico e semicurvo do cachimbo exala a fumaça que vai enlear-se junto ao brilho amarelo-dourado, provocado pelo vapor d'água em contato com a luz do sol, formando um arco-íris, cuja beleza de cores em volta da luz clara e da cor d'ouro das águas do lago, vão se eternizar nos olhos das mulheres de Goiás, numa homenagem do poeta à mulher goiana, musa de muitos de seus poemas.

Repartir-se pelos rios de Goiás implica estar presente em todo território goiano, num sentido de integrar-se a cada lugar, a cada cantinho de Goiás, por onde passam esses rios e permanecer neles, ponto de partida, curso de encontro entre as águas, rio que desagua noutro rio, águas infinitas e eternas, regaço acolhedor do corpo inteiriço, repartido, imaginariamente, numa lira goiana. A fragmentação corpórea do poeta nas águas dos rios de Goiás é uma bela metáfora da permanência. Dessa maneira, pode se dizer que “a metáfora, fisicamente inadmissível, psicologicamente insensata, é, todavia, uma verdade poética. Isso porque a metáfora é o fenômeno da alma poética. É ainda um fenômeno da natureza, uma projeção da natureza humana sobre a natureza universal”.²⁶⁴

O percurso dos rios na trajetória de vida do poeta é uma referência ligada à memória afetiva, ao seu contato com Goiás, a uma contínua permanência e ao eterno retorno à terra natal. O poema “O Rio” narra a vida do poeta às margens do rio Meia-Ponte, que corre para a bacia Platina e o acompanhou durante toda a vida, como se vê nas cidades mencionadas. Este é um dos rios mais importantes do estado de Goiás, ele banha diversos municípios, é um dos principais afluentes do rio Paranaíba, utilizado para irrigação de lavouras, abastecimento de água, dessedentação de animais e lazer. Era muito piscoso, mas com o crescimento das cidades que o margeavam foi se poluindo. Depois de Goiânia começa a se recompor, nas cidades interioranas, onde possui águas cristalinas.

Os versos do poema “O rio” imprimem visivelmente que a vida de Gilberto Mendonça Teles sempre esteve e teve um movimento na direção das cabeceiras do Meia-Ponte:

²⁶⁴ BACHELARD, 1988, p. 191.

O RIO

Para Ana Maria e José

Margeando esse rio, andei.

JOSÉ MENDONÇA TELES

Deve existir mesmo alguma trágica história
me empurrando para o fundo das nascentes:
a minha vida sempre foi uma longa trajetória
na direção das cabeceiras do Meia-Ponte.

Primeiro, foi o Meia-Ponte de Bela Vista
e seu obscuro pontilhão na travessia.
Mais tarde, o Meia-Ponte de Braz Abrantes
e sua festa de imargens nos banhos e brinquedos.
Depois, o Meia-Ponte dos arredores de Inhumas:
seu tempo de pescaria, de brigas e de brumas.

De início, foi preciso nadar contra a corrente,
subir o rio e descobrir os seus poços mais fundos.
Depois, foi só seguir a inclinação da correnteza
e deixar o corpo nos seus remansos e vadiagens.

A história desse rio é a minha estória:
o negro-d'água, o sucuri, o pé-de-pato,
a cobra, a febre, os peixes, as urtigas
e a tranqüila nudez da mulher que veio de Anápolis
para servir aos homens na festa de São João.

Na antiga cidade de Meia-Ponte
o rio se chama das Almas e corre para o Norte;
mas em Inhumas, Braz Abrantes e Bela Vista
as almas é que se banham de noitinha no Meia-Ponte,
assustando os meninos que tomam banho escondidos.

Sei que existem também o Meia-Ponte de Goiânia
e a meia ponte que atravesso neste Rio de Janeiro.
Mas por aí desaguam todas as minhas mágoas
e a alta solidão dos afluentes esquecidos.²⁶⁵

As cidades referidas no poema aparecem em afinidade conjunta com o rio Meia-Ponte, pois demonstra a relação afetiva, o contato cotidiano de época às margens dessas águas, seu conhecimento de cada região por onde ele passa, o elo direto com a experiência mítica, vinculada à história de vida do poeta, que é similar à história do rio. A trajetória das águas do Meia-Ponte unificada à vida de Gilberto é incorporada pela força da lembrança, como marca da memória e registro do vivido. Com os olhos da memória é possível ver. Segundo Jacques Lee Goff,

a memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o

²⁶⁵ TELES, 2019, p. 73.

homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas.²⁶⁶

A partir da primeira estrofe é apresentado esse percurso do sujeito poético, que revela ter a vida marcada pelo contato com o rio que corta as diferentes cidades goianas. Esse movimento transmite uma ideia circular de travessia por lugares onde as águas carregam o significado das experiências de vida, das reminiscências, dos mitos e histórias lendárias, que povoam o universo real e imaginário das vivências do poeta.

Na segunda estrofe lê-se que o primeiro contato do poeta com o Meia-ponte foi em Bela Vista de Goiás, cidade onde nasceu, pioneira na passagem dos itinerários da sua história. Mais tarde, a cidade de Braz Abantes, representa imagens da infância, ao trazer lembranças alegres dos banhos e brinquedos do menino às beiras do rio. O poeta cria o neologismo “imargens” para ilustrar imagens das margens do Meia-Ponte. Nos arredores de Inhumas ele rememora seu tempo de pescarias, de brigas e de brumas.

As águas seguem seu curso idêntica à travessia da vida do poeta menino, que cresce às cercanias desse rio, enfrentando as correntezas, que simbolizam os obstáculos da sua experiência de vida. A terceira estrofe consente ressoar essa ideia, quando os versos ecoam: “foi preciso nadar contra a corrente, / subir o rio e descobrir os seus poços mais fundos. / Depois, foi só seguir a inclinação da correnteza”.

O Meia-Ponte representa a história pessoal do poeta, quando na quarta estrofe se destaca “a história desse rio é a minha estória”, são interligados aspectos da memória afetiva de Gilberto e as experiências autênticas ou imaginadas às margens e nascentes desse rio. Elementos poéticos como o negro d’água, a sucuri, o pé-de-pato, a cobra, a febre, os peixes, as urtigas são referências lendárias, míticas e folclóricas da região, que no poema acrescentam marcas da cultura e tradição desse rio, que abrange também diferentes cidades de Goiás. A nudez da mulher de Anápolis, que aparece no rio, pode ser lida como uma das lendas que povoam o imaginário da cidade interiorana de São João. A imagem nua da mulher lembra a figura mítica da iara, a sereia, conhecida no folclore de algumas regiões por mãe d’água, que possui incrível poder de encanto e sedução. Para quem tem ou teve a chance de ouvir conferências ou aulas de Gilberto Mendonça Teles, ele costuma dizer algo sobre essa figura da “mulher nua do Rio Meia-Ponte” ao contar que foi a primeira vez que viu uma nudez de verdade, com seu

²⁶⁶ LEE GOFF, 1990, p. 423.

triângulo negro no quadril. Olhou e tirou os olhos, sem saber se de encantado ou de medroso.

A quinta estrofe de “O Rio” apresenta a cidade de Meia-Ponte, homônima do rio homenageado no poema, que hoje é o município histórico de Pirenópolis, por onde passa o rio das Almas, que corre para o Norte. A cidade teve o nome de Meia-Ponte até o séc. XIX. Esse rio não passa por Pirenópolis, mas sim, o rio das Almas, que teve esse nome em honra às almas do purgatório, como foi analisado no poema “Lira goiana”. O poeta incrementa um tom de mistério noturno aos arredores do rio Meia-Ponte nas cidades de Inhumas, Braz Abrantes e Bela Vista de Goiás, ao mencionar as almas que à noite assustam os meninos que banham escondidos no rio.

Por fim, é citado o Meia-Ponte de Goiânia, onde o rio já não é mais de águas cristalinas, como nas cidades pequenas, aí ele é depósito de esgotos domésticos e dejetos industriais. Também é citada a meia ponte que o poeta atravessa no Rio de Janeiro, numa referência irônica à ponte Rio-Niterói, na Bahia de Guanabara, vítima do despejo de resíduos orgânicos e esgotos domiciliares e industriais. Ao apresentar essa realidade adversa da primeira emoção das águas puras do rio Meia-Ponte, o poeta faz uma crítica ambiental à poluição dessas águas, ao finalizar o poema afirmando “mas por aí desaguam todas as minhas mágoas/ e a alta solidão dos afluentes esquecidos”. Essa ideia ressalta as consequências dos altos investimentos de desenvolvimento da grande Metrópole, que vão gerar transformações no espaço citadino, nas suas paisagens e recursos naturais. Os versos finais apontam ainda para um sentimento nostálgico do poeta em relação ao rio, à sua terra, e às experiências vividas às suas margens.

O Meia-Ponte é símbolo das lembranças dos caminhos do poeta. Esse mesmo rio que atravessa o município de Bela Vista, Braz Abrantes, Inhumas, representa muitos momentos da fase de sua vida. Foi nele que ele aprendeu a nadar, que pronunciou a tônica dos mitos goianos, que vivenciou etapas da sua infância às suas margens, como os banhos e brinquedos, as pescarias, as brigas de menino e os tempos de brumas. Nesse sentido, o Meia-Ponte pode ser visto como rio da reminiscência permanente, que não se apaga, que no fluir de suas águas permite que as recordações se mantenham vivas, presentes, como uma bela vista de Goiás. O processo de rememoração é marcado por fragmentos de memória, tecido de pequenas lembranças, associadas às imagens como marcas de um tempo vivenciado. Segundo Alfredo Bosi, “a imagem nunca é um

“elemento”: tem um passado que a constituiu e um presente que a mantém viva e que permite a sua recorrência”.²⁶⁷

O poema “Hidrografia”, apresenta imagens perenes dos rios, seus versos sublinham o Meia-Ponte e também mencionam os principais rios de Goiás, como o Grimpas, o Turvo, o Corumbá, o Paranaíba, o Tocantins, o Paranã, o Vermelho, o Pardo, o Araguaia, sobre o qual tem um poema “herói-cômico”, de que se falará adiante. A maioria deles são apresentados no poema “Lira goiana”, quando o poeta, imaginariamente, reparte o seu corpo pelos rios goianos, como se estivesse estendido em cima do mapa do Estado, en/cobrando todo o território, num gesto que se identifica com a permanência na sua terra natal:

HIDROGRAFIA

A Delza e Ideraldo

Os rios de Goiás, além de rios
de verdade, têm peixes, bichos, lendas.
Têm várzeas e vãos e seus resfrios
no fundo dos gerais e das fazendas.

Neles me batizei, levei meu couro,
aprendi a nadar e, bem menino,
fui-me encontrando neles, no tesouro
que imaginava haver no meu destino.

No Meia-Ponte, arnei os infinitos
da minha vida e andei sobre a corrente,
pronunciando a tônica dos mitos
espalhados nas margens pela enchente.

No Grimpas, o silêncio do mercúrio
marcou, além da febre, a travessia:
as coisas tinham nome e seu murmúrio
era mais do que nome, era poesia.

No Turvo, o risco n'água e a disciplina
da linha no correr da piampara;
ou a palavra presa na resina
da breve hesitação: caneta ou vara?

No Corumbá ou no Paranaíba,
o sentido da brecha, da viagem,
o princípio do além que vem por riba
das saudades contidas na linguagem.

No Tocantins, apenas a leitura
de um romance turuna de tão denso
no cálculo das águas, na fundura,
na distância a gritar no céu imenso.

Do Paranã, do Pardo e do Vermelho,
do Caiapó, do Sono e São Patrício,
guardo o lençol no fundo deste espelho

²⁶⁷ BOSI, 2000, p. 22.

tão cheio de fumaça e de artifício.

Mas é pelo Araguaia que, banzeiro,
meu corpo se distende e se reprime:
vontade de sonhar o dia inteiro,
vontade de chorar por tanto crime:

— Um índio passa bêbado na aldeia,
uma índia canta-e-chora o seu rapaz:
vontade de pôr gente na cadeia
e pôr fogo nos rios de Goiás.²⁶⁸

As imagens dos rios goianos estão bem interligadas aos mitos, às lendas, aos costumes, ao cotidiano, às reminiscências e à memória afetiva. Os versos apresentam um cenário da hidrografia de Goiás, como território das águas, que marcam ou remarcam as cidades, algumas delas homônimas deles, tais como Meia-Ponte, Grimpas, Corumbá, Paranaíba, São Patrício, além de acentuar os rios que formam a bacia hidrográfica Tocantins-Araguaia, que abrange seis estados brasileiros, Goiás, Mato Grosso, Tocantins, Maranhão, Pará e Distrito Federal.

O poema é dedicado a Ideraldo, irmão de Gilberto Mendonça Teles, e à sua esposa Delza. Assim como o poeta, o seu irmão também gostava de pescar, atividade que Gilberto pratica até hoje, sempre que consegue ir de férias a Goiás. Os versos contemplam as imagens dos rios, cujos mistérios e segredos surgem dessas águas, que recompõem cenas do passado, algumas delas da infância do poeta, e as apresenta num ritual lírico, que perpassa o imaginário da região e do povo goiano. Nas duas primeiras estrofes isto pode ser confirmado, quando os versos enunciam que os rios goianos têm peixes, bichos, lendas. Nessas águas o poeta foi batizado, levou seu couro, quando das travessuras de menino, aprendeu a nadar e foi margeando suas experiências de infância preparadas ao seu destino.

Os versos recuperam imagens do passado dos tempos de meninice do autor, mas também imprimem efígies poéticas, que articulam a tônica dos mitos espalhados nas margens dessas águas. Nas águas doces do Meia-Ponte, rio onde aprendeu a nadar, ele arma suas intermináveis peraltices de menino. Esse rio foi homônimo da atual cidade de Pirenópolis, que teve o nome de cidade de Meia-Ponte até o séc. XIX. Como foi dito, anteriormente, Pirenópolis é terra natal da mãe do poeta, e representa o reencontro com o significado maternal cada vez que é mencionada em seus poemas. No rio Grimpas, o sujeito poético menciona a febre, percebida pelo mercúrio, isto é, pelo termômetro,

²⁶⁸ TELES, 2019, p. 69-70.

componente químico utilizado nos garimpos e que afetava as águas dos rios que, uma vez contaminadas, atingiam quem vivia às suas margens e dela fazia uso. Esse rio é também homônimo do antigo distrito de Santo Antônio das Grimpas, atualmente, Hidrolândia, município do interior de Goiás.

Ao rememorar imagens e acontecimentos referentes a esse rio, o poeta evoca a memória da infância interiorana. Perante as impressões de uma paisagem existe o desejo de se fixar uma reminiscência. Conforme Georg Simmel, “só neste meio mais amplo se justifica a nossa interpretação da paisagem a partir dos derradeiros fundamentos configuradores da nossa imagem do mundo”.²⁶⁹ Noutros versos, ele fala da disciplina para pescar nas águas fluviais do rio Turvo. Gilberto Mendonça Teles, compara o ato de pescar ao de escrever, cuja constância exige esse exercício de cuidado, atenção, firmeza e disposição, além de descontração, num sentido de provocar regozijo. Na quinta estrofe isto pode ser confirmado quando os versos aclamam “No Turvo, o risco n’água e a disciplina/ da linha no correr da piampara;/ ou a palavra presa na resina/ da breve hesitação: caneta ou vara?”. A vara de pescar é comparada a uma caneta, numa primitiva prova de sua inclinação à metalinguagem, como diz a nota do poema, que aparece ao final da estrofe mencionada:

Vendo a vara de pescar como uma caneta, Gilberto compara o ato de pescar ao de escrever, como se pode notar no poema “Ars longa”, de Plural de nuvens (1985): “Assim como os deuses cochilam / para dar tempo de sobra à sedução do amante, / [...] assim também saberão descontar do Tempo / nosso tempo de pesca e de poesia [...] ”Seguramente os deuses estão dormindo /quando gasto a manhã procurando pescar / as palavras ariscas que se escondem /nas locas do silêncio ou se repetem /na duração do risco ou na espessura / de uma linha partida na fundura.”²⁷⁰

Os rios goianos são apresentados como itinerários de viagem, curso das águas do princípio das margens elevadas e das saudades contidas na linguagem, isto é, das lembranças vivenciadas nesses rios, que agora são retidas nos versos do poema. Esses rios representam nomes de cidades e sua referência está ligada muitas ao fato de serem rios/territórios, ou seja, rios que cortam lugares nomeados homonimamente, o que pode ser lido como uma homenagem poética a esses espaços goianos. As águas são o espelho que reflete o lugar, imagem de tom precisamente poético. Para Bachelard, o verdadeiro

²⁶⁹ SIMMEL, 2009, p.10.

²⁷⁰ TELES, 2019, p. 69-70.

olho da terra é a água. Assim, “nos nossos olhos, é a água que sonha. Nossos olhos não serão essa poça inexplorada de luz líquida que Deus colocou no fundo de nós mesmos?”.²⁷¹

Na sétima estrofe, o poeta faz uma ligeira referência ao rio Tocantins, homônimo do estado do Tocantins, quando menciona a leitura densa de um romance de Eli Brasiense, cujo tema é o rio Tocantins, no norte de Goiás, como está na nota de rodapé do poema, no livro *Saciologia goiana*. Os versos do poeta homenageiam ainda o rio Vermelho, que nasce na cidade de Goiás e desagua em Aruanã. Esse é um rio considerado referência cultural dos cidadãos de Goiás, considerado cartão postal da região. A história e memória cidadina corre pelas águas desse rio, como emblema das experiências cotidianas, da paisagem física e espacial, ao cortar a cidade ao meio, dividindo-a em duas. Ao passar pelo centro histórico da cidade de Goiás, o rio Vermelho passa em frente à casa da poetisa Cora Coralina, hoje museu com o nome dela. Mas este rio só adquire forma e força de rio quando vai se aproximando da sua foz no Araguaia.

Na penúltima estrofe do poema “Hidrografia”, o registro do rio Araguaia ultrapassa as lembranças do menino, agora, já aponta para o homem-poeta que, nostálgico de todos esses rios já mencionados, derrama nas águas do Araguaia lágrimas e sonhos, canto e brio, história e memória, poesia das águas: travessia. As duas últimas estrofes se conjugam na referência a esse rio tão amado por Goiás. O Araguaia tem divisa natural entre os estados de Goiás, Mato Grosso, Tocantins e Pará. Nasce em Mineiros/GO e Alto Taquari/MT e forma a bacia hidrográfica Araguaia-Tocantins, além de se destacar por ser um dos rios mais piscosos da região, cujo leito arenoso se encontra em constantes mudanças. Às suas margens, na cidade de Aruanã, se concentram aldeias indígenas, dentre elas, a dos índios Carajás, a qual a última estrofe se refere, e que a nota de rodapé, indicada no poema, em *Saciologia goiana*, confirma, ao advertir que o poeta conheceu, ao visitá-la junto com José Mauro de Vasconcellos:

Em Aruanã, GO, Gilberto conheceu José Mauro de Vasconcellos que o levou a uma aldeia dos índios Carajás, onde encontraram uma mulher que parecia cantar; na verdade (explica José Mauro), ela estava chorando a morte do filho numa corredeira do Araguaia.²⁷²

²⁷¹ BACHELARD, 1998, p. 33.

²⁷² TELES, 2019, p. 70.

Essa nota alude ao o que os versos apontam ao final do poema, quando apresentam a imagem da índia que chora a morte do filho, nas corredeiras do Araguaia, num canto triste de lamento, ritual lendário de despedida e da entrega do indígena às águas. Ao finalzinho, nos dois últimos versos, há a “alusão à lenda de que Bartolomeu Bueno da Silva (pai), o descobridor de Goiás no final do século XVII, teria queimado cachaça num prato, dizendo que faria o mesmo com as águas do rio. Amedrontados, os índios gritaram Anhanguera, isto é, “diabo velho”. Este acontecimento histórico é relatado na primeira parte do poema “Economia”, analisado anteriormente, quando registra a fundação da cidade de Goiás, com a exploração do ciclo do ouro no sertão goiano, em terras habitadas pelos indígenas. Vale realçar, entretanto, que nas duas últimas estrofes, o poeta deixa clara a sua visão do problema indígena, em relação ao tratamento que lhes dá o Governo Federal. Por isso, os versos “vontade de chorar por tanto crime” e “vontade de pôr gente na cadeia.”

Essa visão crítica do poeta com relação às nações indígenas é referenciada, enfaticamente, em dois de seus poemas, “Aldeia Global” e “Etnologia”, do livro *Sociologia goiana*. Esses poemas foram escritos há mais de quarenta anos e podem ser lidos e inseridos no contexto nacional atual, como síntese da crise humanitária e do descaso político-social com os povos da Tribo Yanomamis no Brasil. Gilberto Mendonça Teles, em “Aldeia Global”, fala dos índios de Goiás, primeiramente, especificando-os, a seguir, convoca-os à rebeldia, à luta pelo direito à educação, à preservação da memória e cultura própria. Ao citar o índio Guaiá, que deu origem ao nome de Goiás, Mendonça Teles alude às condições reais do povo indígena, ao dizer da fome, das doenças, dos desvios de suas reservas, dos danos e enganões que esses povos sofrem, situação claramente ligada ao assunto atual, vivenciada em aldeias e tribos no país.

ALDEIA GLOBAL

[...]

2.

o meio das tabas não quero ver dores
Mas morubixabas e altivos senhores.

Quero a rebeldia das tribos na aldeia.
Nada de poesia. Quero cara feia:
Cor de jenipapo e urucum no peito,
Não índio de trapo falando sem jeito.

Quero todos prontos, sabendo de tudo.
Não quero índios tontos, índios sem estudo.
Quero todos dentro de uma lei que existe
Como luar no centro de seu mundo triste.

3

Mas o índio Guaiá parecido fera,
Olha o rio lá da sua tapera
E, cheio de doença, de fome e de mugre,
Não vê diferença no comum do bugre.

Dança a aruanã, bebe muito e dorme,
E sonha a manhã como um sol enorme
Queimando cachaça com os Anhangueras.
E então acha graça sem saber deveras

Que os índios goianos
(Índios brasileiros)
Só conhecem danos
Sendo os verdadeiros
Donos desses rios, desses campos e ervas,
Donos dos desvios de suas reservas.

Donos da linguagem no fundo da boca,
Donos da folhagem, da raiz, da pouca
Certeza doída de quem sabe *a priori*
Que até sua vida vai virar folclore.²⁷³

O poema visual “Etnologia” reforça a crítica social mostrada em “Aldeia Global” em relação ao índio, ao ser apresentado com poucas palavras reprimidas na página, cujo espaço em branco se refere à diminuição do indígena em Goiás. A atenção para as três palavras elencadas ao final do poema pode ser lida tanto como crítica e sátira a desvalorização do povo indígena quanto como forma de um grito de resistência e pedido de socorro, para mostrar que “Ainda há índios” no Brasil. A nota que o poeta expõe no rodapé deste poema resume bem a ideia e a realidade do seu conteúdo, ao dizer que é um

poema visual, em que o espaço em branco, entre o título (Etnologia) e a frase que se quer nominal (*Ainda / há índios*), cala / revela o desaparecimento da maioria dos índios na história do Brasil, entre o século XVI e o XX. Gilberto tenta reproduzir, com três palavras, a fala nasalizada do índio goiano.²⁷⁴

²⁷³ TELES, 2019, p. 75-77.

²⁷⁴ Cf. TELES, 2019, p. 83. Nota de *Sociologia goiana*, em “Etnologia”.

Ainda
há índios.²⁷⁵

Ambos os poemas de Gilberto Mendonça Teles são atualíssimos no contexto brasileiro, que vive a desoladora, desumana e crítica situação dos povos Yanomamis, em Roraima, num cenário de genocídio, com muitas mortes, fome, doenças e o descaso de proporções político-sociais no Brasil.²⁷⁶

O poeta transforma o sertão goiano num ambiente único e ao mesmo tempo transcendente. Goiás é envolvido pelos mistérios da região, o cenário regional se configura numa geografia da terra, pela paisagem peculiar das chapadas cerradeiras, pelos rios e peixes, pássaros, flores, folclore, música, mitos e lendas, comidas típicas, que fazem do estado um lugar especial, terra chã, apresentada nos poemas, como uma epopeia goiana, na trajetória de vida do autor e de tudo o que ele apresenta poeticamente. Esses rios são uma metáfora da poética das águas, espelho que reflete a poesia da terra, “braços abertos que designam uma felicidade da terra”.²⁷⁷

²⁷⁵ TELES, 2019, p. 83.

²⁷⁶ Vale ressaltar que, até o momento da escrita e revisão dessa Tese, há notícias na mídia nacional e internacional sobre a situação dos povos Yanomamis, cujo Governo Federal anterior a 2023 é acusado por omissão, descuido e genocídio sobre o atendimento humanitário de saúde desses indígenas. “Guerra” política ou não, fato é que os índios sofrem as sérias consequências dos danos, enganos e da dizimação, outrora cantada nos versos de Gilberto Mendonça Teles, há mais de quarenta anos, e que ainda ecoam tão profundamente na atualidade, marca resultante de um contexto histórico que perdura há mais de quinhentos anos.

²⁷⁷ BACHELARD, 1988, p. 42.

3 IMAGEM E CARTOGRAFIA DO RIO DE JANEIRO

3.1 “Na Curva do Rio”: O Encontro

*Não é o angulo reto que me atrai.
Nem a linha reta, dura, inflexível,
criada pelo homem.
O que me atrai é a curva livre e
sensual. A curva que encontro nas
montanhas do meu país, no curso sinuoso
dos seus rios, nas nuvens do céu, no corpo
da mulher amada.
De curvas é feito todo o Universo.
O Universo curvo de Einstein.*

Oscar Niemeyer

Este capítulo, “Imagem e cartografia do Rio de Janeiro”, abrange uma leitura da cidade, em sua múltipla e expressiva visualidade, ao destacar os detalhes relacionados ao ambiente natural e urbano, cujo cenário demonstra as a/diversidades do espaço citadino, que diversifica e prolifera um repertório significativo de imagens. A relação entre o texto poético e a urbe, enquanto espaço textual a ser lido, demonstra a percepção da paisagem como lugar indissociável dos elementos literários, bem como físicos-geográficos, culturais e sociais. A poesia de Gilberto Mendonça Teles, que viveu em vários países e vive há cinquenta e três anos no Rio de Janeiro, apresenta este aspecto, uma vez que o poeta é o sujeito que contempla o panorama citadino e mimetiza algo da escrita ligado à figuração do lugar. O ambiente é percebido pela experiência e pela imaginação, ao descrever e apresentar a relação que ele estabelece com o espaço-cidade. Michel Collot, em *Poética e filosofia da paisagem*,²⁷⁸ mostra que a paisagem aparece como a própria imagem do mundo vivido e/ou apreendido. Segundo Collot, a percepção não é a simples adição de dados sensoriais, aos quais seria conferida, por associação, tal ou tal significação, mas uma construção significativa de si mesma. “O sentido de uma paisagem não resulta de uma análise intelectual dos elementos que a compõem, mas de uma apreensão sintética das relações que os unem”.²⁷⁹

²⁷⁸ COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Tad. Ida Alves [et al.]. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

²⁷⁹ COLLOT, 2013, p. 23.

Será apresentada uma leitura analítica do poema “Na Curva do Rio”,²⁸⁰ publicado em *Brumas do silêncio*. In: *O terra a terra da linguagem* (Editora Batel, 2017), no qual o poeta não só presta homenagem à cidade do Rio de Janeiro, por ocasião dos seus 450 anos de fundação, como, também, ao rio Araguaia (de 1.500 metros de largura média), que separa no centro do Brasil os estados de Goiás e Mato Grosso. O autor, depois da edição de *Brumas do silêncio*, fez outro poema, “O Araguaia”,²⁸¹ ligando o Rio Araguaia ao Rio São Francisco, e com ele dialoga, antes de seguir para o Rio de Janeiro e se lançar no mar.

Com um poema de feição épica e, ao mesmo tempo, de conteúdo bastante irônico, Gilberto Mendonça Teles reuniu a concepção poética de três de seus poemas num só, “O Araguaia”,²⁸² publicado em *O poeta da linguagem / A linguagem do poeta*, de Eliane Vasconcellos. Formou-se, assim, uma tríade de ideias que, provenientes de cada poema, não interferem na existência física de cada um. É um modo de pensamento que, embora neles e deles, corre paralelo aos três, mas de forma interior e, ao mesmo tempo, exterior na sua manifestação escrita. Para deixar mais claro o viés teórico, também literário, da estrutura inusitada de “O Araguaia”, trabalho possivelmente inédito na literatura brasileira, estabelece-se o modelo próximo de um poema épico, para juntar a trilogia de que se valeu o poeta para tantas manifestações de ideologia e cultura, do encontro do Araguaia com o mar do Rio de Janeiro.

²⁸⁰ “Na curva do rio” foi publicado primeiramente na *Antologia Rio de Janeiro: 450 anos de Verso & Prosa*. Rio de Janeiro: UBE-RJ, 2015. Também em Separata, na qual acrescenta o poema “Ser tão Camões”. Atualmente, acompanha o poema “O Araguaia”, publicado em *O poeta da linguagem / A linguagem do poeta*, num pequeno livro de depoimento, de Eliane Vasconcellos. Posteriormente, será republicado, em livro do próprio poeta. Quando Gilberto me enviou as primeiras versões deste poema, “O Araguaia, havia como título “Ser tão Camões na Curva do Rio”. Nas primeiras leituras que tive, percebi que o autor compara três de seus poemas, ‘Ser tão Camões’, no qual se vale de uma dupla alusão à versos de Homero (*Iliada*) e à ‘máquina do mundo’, de Camões, em *Os Lusíadas*, para um diálogo entre o rio Araguaia, tomado pelo estado de Goiás, e um eu lírico que está se separando de lá; o segundo (O Araguaia), fazendo uma comparação do Rio Araguaia com o São Francisco; e o terceiro, “Na Curva do Rio”, é um poema de homenagem aos 450 anos da cidade do Rio de Janeiro, quando usa a mesma imagem da ‘máquina do mundo’ – transformada em máquina do medo - para pagar o seu tributo à beleza geográfica da cidade”.

²⁸¹ Poema de cerca de 360 versos, de feição épico-burlesca que, correndo no Centro-Oeste em direção ao Norte e que, entre sério e cômico, na imaginação do poeta, faz o seu curso virar-se para o Leste, a fim de saudar os 450 anos do Rio de Janeiro, e se misturar com ele na baía de Guanabara. Mas, retorna depois para o sertão, entre Mato Grosso, Goiás e Pará, lançando-se, afinal, no Amazonas.

²⁸² Cf. VASCONCELLOS, Eliane. “O Araguaia”. *O poeta da linguagem / A linguagem do poeta*. Rio de Janeiro: Editora Batel, 2022. P. 60-66.

“Ser tão Camões”, poema do livro *Saciologia goiana*,²⁸³ começa com um pescador dizendo que o rio se levantou para lhe falar dos “mistérios do sertão”, oportunidade que tem para citar uma passagem da *Iliada* e fazer referência a outras de *Os Lusíadas*. Logo a seguir, aparece o Saci, personagem mítica e ser erótico goiano, que se vê amaldiçoado pelo velho rio “Aragueia”, contrário ao progresso da região. Mas, o novo “Araguaia” continua o seu curso normal para a bacia amazônica, ao Norte, enquanto vai sonhando com o mar até que, de repente, faz uma bela curva em direção ao Leste e corre para este lado, saudando os rios que encontra.

“O Fluido Acontecer”,²⁸⁴ trecho final de “O Araguaia”, em versões iniciais, antes de ser publicado, trata-se dos acontecimentos ocorridos durante a curva que o rio fez, quando virou o seu curso para o Leste, no desejo de encontrar o mar e saudar o Rio de Janeiro. O autor mostra no seu imaginário a cordialidade do rio Araguaia com o rio São Francisco, o qual vaticina o êxito de Sereno,²⁸⁵ personagem que atua, contrariamente, às peripécias do Saci e o substitui, ao longo do poema, em tom narrativo, aceitando o ludismo do sujeito poético no final do poema.

“Na Curva do Rio”, poema de homenagem aos 450 anos do Rio de Janeiro, comemorados em 1º de março de 2015, dá-se então o verdadeiro encontro do rio Araguaia com o mar e com o Rio de Janeiro. O sujeito lírico se vale novamente da imagem da “máquina do mundo”, agora transformada em “máquina do medo”, pagando assim o seu tributo à beleza e aos problemas sociais da cidade do Rio de Janeiro. Os dois rios (r e R) se juntam e, imediatamente, se separam, porque cada qual precisa cumprir a sua função fluvio-social. Despedem-se, e ambos se tornam turistas: O Rio de

²⁸³ TELES, Gilberto Mendonça. *Saciologia goiana*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / INL, 1982. Em edição atual e ampliada: TELES, Gilberto Mendonça. *Saciologia goiana*. 10. ed. Curitiba: CRV, 2019.

²⁸⁴ Por ocasião de composição do poema “O Araguaia”, o poeta enviou-me duas versões iniciais, por trechos, nas quais aparece o título “O fluido acontecer”. Com as alterações pessoais do autor, o título final ficou sendo “O Araguaia”, para corresponder ao encontro entre o rio goiano e o mar-oceano do Rio de Janeiro.

²⁸⁵ Vale destacar aqui que, em *Lirismo rural: o Sereno do cerrado* (2017 1 ed., 2019 2 ed), Gilberto Mendonça Teles cria um personagem, o “Sereno”, para figurar e descrever o cerrado goiano, que se torna símbolo do cerrado brasileiro em geral. No prefácio deste livro, escrevi que: “Conhecer o Sereno é conhecer também um pouco do Autor. Sereno, personagem, ganha vida nos poemas, tornando-se partícipe do cenário apresentado e de tudo aquilo que o envolve. Lendo os poemas pode-se perceber e inteirar-se da história de vida e das experiências que corporificam o poeta goiano, em muitos aspectos, transcritos nos versos de *Lirismo rural*, sejam reais ou imaginados, e que se agregam aos atributos da história, da cultura, dos costumes, dos mitos, das vivências, da cor local, da memória, tal qual é notável também em *Saciologia goiana*, livro em que o poeta faz uma profícua homenagem ao território goiano. Vejo, aliás, o livro *Lirismo rural* como a parte mais lírica da sua *Saciologia goiana*, escrita há trinta e cinco anos antes e hoje na 10ª edição. Cf. TELES, Gilberto Mendonça. Prefácio “O Sereno do Cerrado”. *Lirismo rural: o sereno do cerrado*. Edição em português. 2. ed. Aum. Rio de Janeiro: Batel, 2019.

Janeiro flui pela direita do leitor, vai mostrando e também admirando suas belezas naturais. O Araguaia, corre pela esquerda e aproveita para um banho de mar, tostar a sua pele na praia, tirar fotos das musas para exibi-las, nas praias de Aruanã, e aguentar os banhistas e os pescadores com minhoca. Os dois últimos poemas são partes de “O Araguaia”, poema herói-cômico que, afinal, estará também no livro *À Véspera do Espanto*, à venir.

No trajeto de uma curva poeticamente imaginária, na primeira parte do poema, “O Araguaia”, o poeta apresenta o rio goiano desejoso e ansioso por unir-se ao mar-oceano. Sonhando com suas barulhentas ondas, encurvando-se para outra margem, ele circula ao redor das ilhas, arquipélagos e vastos promontórios:

O ARAGUAIA

*Um rio se levanta da planície
goiana e se detém calamitoso
para lutar comigo e revelar-me
o mistério mais fundo do sertão.*

(“Ser tão Camões”, *Saciologia Goiana*, 11ª edição, 2019)

Todo cheio de si, o ARAGUAIA,
na sua velha mania de fuxico,
depois de me dizer: *Não passarás, Saci,*
destes vedados términos: Goiás!,
resmungou, cuspiu, e *voltou ao leito Antigo*,
onde se ocultava na forma de *Arangueira*,
ser maligno das águas sujas e barrentas
que em torvelinho só vão fazendo o mal.

Silencioso, agora sonha o Araguaia
com barulhentas ondas do oceano,
assim como os goianos (e mineiros)
sonhamos um recanto à beira-mar
salpicados de sal e sol do mar-oceano.
Vê-se agora entrando no mar, misturando-se
às ondas, dando os seus cangapés
e circulando ao redor das grandes ilhas,
arquipélagos e vastos promontórios.²⁸⁶

“O Araguaia”, está relacionado a outro poema, “Ser tão Camões”,²⁸⁷ de *Saciologia goiana*, de onde é retirada a epígrafe, que aparece como póstico, que cita e introduz o rio goiano. A citação epigrafada constitui uma referência mais abrangente e fornecedora de sentido no decorrer dos versos, nos quais o poeta, falando do rio

²⁸⁶ TELES, 2022, p. 60. In: VASCONCELLOS, 2022.

²⁸⁷ O poema é composto a partir de versos de Homero e de Camões. Teles se investe da figura mítica do saci, personagem do folclore local, que dialoga com o Araguaia, o grande rio, cheio de lendas, que luta com o poeta-saci e se *cala-mitoso na linguagem*.

Araguaia e de suas pescarias, mistura imagens tomadas a Homero e a Camões. Teles faz referência ao Araguaia, comparando-o com o rio de Homero, o Escamandro, da *Iliada*. De etimologia indígena, ara-papagaios+gaia-baixada, Rio das araras/dos papagaios, assim com o antigo desejo no seu curso, o Araguaia (novo) se levanta da planície goiana e se curva e vai desaguar as suas águas nas águas do mar, como que transpondo para o curso marítimo os mistérios mais fundos do sertão:

Um rio se levanta da planície
goiana e se detém calamitoso
para lutar comigo e revelar-me
o mistério mais fundo do sertão.

[...]

Depois, foi-me atirando as suas ondas,
foi-me arrastando pela correnteza
e me foi perseguindo nas vazantes,
como o rio de Homero ou como aquele
piscoso e grande rio a que os indígenas
chamaram de Araguaia, pronunciando
o dialeto das aves que povoam
os longos descampados.²⁸⁸

Em “Ser tão Camões”, o velho-do-rio-Araguaia é a personagem que se levanta e amedronta o pescador que, depois, transformado na forma do Saci, recebe a profecia do Aragueia de que ele, sujeito poético, jamais deixará aquelas belas planuras de águas doces de Goiás. Segundo Bachelard, a água doce é uma água privilegiada, “a água doce é a verdadeira água mítica”.²⁸⁹ O velho-rio prediz que ele não conseguirá deixar Goiás, sua terra natal (os “vedados términos”, de *Os Lusíadas*). Também o previne, informando-o de que nada vale a cabaça de mandinga e o que se diz dele em Goiânia sobre sua perna fállica:

*Há vozes que te agridem
e dedos levantados te apontando
nas porteiras, nas grotas, na garupa
das éguas sem cabeça, como há sempre
uma tocaia, um canivete, um susto,
uma bala perdida, que resvala
em tuas costas.*

[...]

*Todo o teu ser
tão cheio de lirismo e de epopeias
tenta escapar-se em vão aos refrigerios
dos fundões de Goiás.*

Assim lhe disse

²⁸⁸ TELES, 2019, p. 62-63.

²⁸⁹ BACHELARD, 1998, p. 162.

e, queixoso, voltou ao leito antigo.
Minha pe(r)na se foi enrijecendo,
Foi-se tornando longa feito um veio,
uma pepita de ouro, o estratagema
de uma forma visual que vai possuindo
as entranhas do mapa
como um rio de lendas que se cala-
mitoso na linguagem.²⁹⁰

A perna fállica do Saci, que o representa por inteiro, ao tornar-se longa e comprida, toma a forma do antigo mapa de Goiás, como um lápis, elemento metafórico, que irá escrever os versos e os sonetos, possuindo o Brasil por dentro, penetrando no mapa nacional, desobedece a predição de que “Não passarás, Saci,/ destes vedados términos: Goiás!” O rio se cala num jogo de palavras que o desvenda repleto dos mitos ribeirinhos. Gaston Bachelard argumenta que a água vive como um grande silêncio materializado. Mesmo dormente e silenciosa, ela introduz na paisagem “lagos de canto”, de maneira que, “a água tem também vozes indiretas. A natureza repercute ecos ontológicos”.²⁹¹

Num contínuo diálogo com o Saci, o rio novo Araguaia conta sua trajetória, revelando o desejo de alcançar largos horizontes. O rio sonha, deslizando-se, serenamente, entre as terras de Goiás e Mato Grosso, vira-se para Leste, numa belíssima e formidável curva, até chegar aos grandes rios que encontra, saudando-os respeitosamente. Ao chegar ao rio São Francisco, o Araguaia se ajoelha na margem esquerda e agradece a função fluvio-social do Velho Chico. Dialoga com ele a respeito das secas do Nordeste, despedem-se, e o São Francisco prediz ao pescador do Araguaia (agora, transformado em Sereno) que ele e sua perna de Saci serão lembrados no Rio de Janeiro e em todo o Brasil, no fluído acontecer da poesia. Bem ao contrário da predição do Aragueia, o rio São Francisco faz agora a sua profecia:

*Tu passarás, Sereno, e, com teu jeito
silencioso de sonhar, tu sonharás”.*

Depois da arenga com o Saci, o rio se deixou ir no azul da correnteza e num remanso, de noitinha, foi -se virando para Leste na mais bela curva do imaginário Centro-Oeste e se pôs logo a seguir o Capricórnio, as navalhas do sol pelo cerrado, na direção do dia, quando, nítidas,

²⁹⁰ TELES, 2019, p. 64.

²⁹¹ BACHELARD, 1998, p. 203.

as araguaias águas das araras,
no seu novo rumor cantam saudando
os rios que atravessam jubilosas:

- o das Almas, Tocantins e Paranã
que vão ao Norte ver a Grande Ursa
e seu trajeto pelo céu austral
num áureo raspão na linha do Equador;
e o Corumbá (seus *Ermos* e *gerais*)
que corre ao lado do Paranaíba
para engrossar o Paraná, regando antes
o centro do sertão da farinha podre
e separando os goianos dos mineiros
no discurso infinito de Drummond
que, mesmo com “certo remorso de Goiás”,
sabe saudar amável numa dedicatória
“*o menino novo de Goiás, com um abraço
afetuoso do menino-antigo de Itabira*”.

Foi então, em outra curva memorável,
que se deu o encontro majestoso
do Araguaia e do rio que se orienta
pelo Nord/Este a direção polar
das águas do precioso velho Chico
que começam a correr para, naturalmente,
curva-se e fluir caprichoso pelo espaço
que o leva às curvilíneas ondas do oceano.

Antes, porém, o São Francisco presente
a beleza nordestina do seu estuário
e às avessas, vendo Sereno, faz outra predição:

- *Araguaia, gamei na tua história
da algazarra de arara e ararinha
voando de dentro de teu leito;
e percebo surgindo nos barrancos
a figura calma e discreta do Sereno
para quem das águas franciscanas
ordeno à minha fala dadivosa:*

*-Tu passarás, Sereno, e, com teu jeito
silencioso de sonhar, tu sonharás.
E enquanto houver amor e poesia
Terás a sombra lúcida de Orfeu
Iluminando o teu caminho na beleza
Da projeção do sol no sul da Mantiqueira.*

Feliz de haver saudado os grandes rios,
seus irmãos naturais na geografia,
da planura ao planalto de Goiás,
o Araguaia chega, afinal, cumprindo
o seu destino de se lançar ao mar,
e seguir adiante, ser chuva, vento
e fecundar a terra para florir
no oceano do cerrado a força
do ser, de **ser tão** grande, de ser do mundo.²⁹²

Após saudar os grandes rios da planura ao planalto de Goiás, o Araguaia cumpre o seu destino de se lançar ao mar/oceano, para seguir adiante, e “ser chuva, vento/ e

²⁹² TELES, 2022, p. 64-66. In: VASCONCELLOS, 2022.

fecundar a terra para florir/ no oceano do cerrado a força/ do ser, de **ser tão** grande, de ser do mundo”, como ilustram os versos. A expressão “ser tão grande”, além de aludir ao poema de Teles, “Ser tão Camões”, poema escrito para a celebração do “IV Centenário de *Os Lusíadas*”,²⁹³ e que marca a figura do poeta como um Camões de Goiás, e lembra o *Grande Sertão-Veredas*, de Guimarães Rosa, que prefigura, metonimicamente, “o sertão é o mundo”.

Pelas corredeiras de “O Araguaia” o poeta atravessa pelo cerrado na direção do litoral, ocasião em que o rio goiano homenageia os rios que vão aparecendo, principalmente, o São Francisco, que fala sobre Sereno, personagem de *Lirismo rural* e *alter ego* de Gilberto Mendonça Teles. No curso que se encurva para outra margem, um mapa, majestoso e legível, se abre para o poeta como um guia, que o acompanha no itinerário do encontro confluyente entre as águas fluviais do rio Araguaia com a imensidão do mar-oceano e com as águas de um “rio” do Rio de Janeiro. Correndo agora pela direita, depois que se afasta do Araguaia, o rio do Rio de Janeiro traça um retrato citadino, em seus mais diversos aspectos, aparecendo os diferentes espaços, monumentos e outros ícones paisagísticos e culturais apontados nos versos. A cidade carioca é apresentada como texto, que funciona como pano de fundo ao convite para um passeio, como se fizesse uma viagem pelas belezas naturais, geográficas e urbano-arquitetônicas do Rio de Janeiro, além de deixar rastros e rasuras da cidade moderna, excludente e excluída, o que lembra as crônicas de Lima Barreto sobre o Rio.

O poema “Na curva do rio”, dividido em vinte e oito estrofes desiguais, no ritmo poético, descreve a urbe carioca, e pode ser percebido como um compêndio visual citadino, cujas imagens vão sendo construídas a partir desse mapa imaginário, em diálogo com o poeta, que, ao instituir um encontro poético com esse lugar, passa os olhos pela cidade e a inscreve nos versos, ao representar o cenário diversificado do ambiente. A imagem poética da confluência do Araguaia com o mar é apresentada num movimento curvilíneo, cujo ciclo ondulante é imaginado no desaguar da placidez de suas águas, unidas à suntuosidade, que delinea o litoral entrecortado do Rio de Janeiro. Esse encontro representa a conexão entre a terra natal do poeta, Goiás, com sua morada

²⁹³ O poema “Ser tão Camões”, de *Sociologia goiana*, nasceu de um pedido do Prof. Dr. Jacinto do Prado Coelho, da Universidade de Lisboa a Gilberto Mendonça Teles. Foi escrito para a celebração do “IV Centenário de *Os Lusíadas*”. Além de haver escrito o poema “Ser tão Camões”, publicado na revista *Colóquio / Letras* (nº 58, julho de 1980), Teles obteve o prêmio do concurso de ensaios do “IV Centenário”, com o livro *Camões e a poesia brasileira*.

atual, Rio de Janeiro. Além de estabelecer o significado que envolve o tempo e seu porvir, traceja o panorama emblemático do Rio:

NA CURVA DO RIO

Ou na forma (Im) possível do soneto
*Vês aqui a grande máquina do mundo,
Etérea e Elemental, que fabricada
Assim foi do Saber alto e profundo
Que é sem princípio e meta limitada.
Quem cerca em derredor este rotundo
Globo e sua superfície tão limada,
É Deus: mas o que é Deus, ninguém o entende,
Que tanto o engenho humano não se estende.*

Os Lusíadas, X, 80

1.O Encontro

O rio mais piscoso do Planalto,
de Araguaia beleza nominado
de repente se curva, circunflexo,
muda o sentido do seu curso e vem
desaguar volumoso e reticente
o ciclo ondulante, a placidez
de suas grandes águas sempre limpas
na curva de outro Rio - neste mar
que desenha no tempo o litoral
entrecortado e sempre majestoso.

Hoje o rio se faz de pura essência
e se levanta clássico, arengando
comigo sobre o tempo, repetindo
no presente o porvir e seu sentido
memória desdobrada pelas margens
na penumbra das nuvens, rio máquina
ser-movente no medo disfarçado
que me conduz acima das distâncias
e me diz:

*“Toma, e lê. Encontrarás
neste compêndio a forma, o tom, a cor
o jeito de louvar este outro Rio
que se esconde e se mostra soberano
nas curvas da baía e do oceano”.*

Por aí me dei conta de que um mapa
se abria em minha frente e, bem falante,
começou a dizer-me: - Olha, repara
que a cidade se inscreve no seu rio
de lenda e calendário. Tudo brilha
nas praias e nos morros. Um navio
fotografa de longe a bela imagem
do mar se repetindo nas montanhas.²⁹⁴

Neste primeiro momento do poema, o rio Araguaia é protagonista da união entre as águas doce e salgada. Este rio é símbolo da emoção do poeta, isto é, está ligado às

²⁹⁴ TELES, 2017, p. 570-571.

muitas lembranças factuais de sua vida e representa aquele que conduz o trajeto do autor para novas águas. A imagem do Araguaia, ao alterar o sentido do seu curso, desaguando no mar, aponta uma visualidade do rio, que chega formado em ângulo arqueado, circunflexo, que se unifica com o ciclo das águas do grande rio, num encontro infinito com o oceano. A imagem visual do “rio que se curva, circunflexo”, é uma observação para mostrar o sentido da criação do poeta com a linguagem - a figura pequena de um “circunflexo” se torna expressão da curva de um grande rio. Curiosamente, essa expressão “**Λ**”, pode indicar, além do acento gráfico, indicador fonético do timbre fechado na língua portuguesa ou para o *chapeau chinois* do francês, o acento circunflexo na matemática, que é aplicado para representar uma potência, para expressar uma multiplicação contínua. Ademais, o sinal circunflexo é visualmente uma curva, tal como está no *vê* invertido no corpo do poema:

No encontro o rio faz seus cumprimentos
Ao grande aniversário da Cidade –
Os peixes de água doce experimentam
a salsugem e alegres se embebedam,
os do mar bebem tanto a água do rio
que a baía se esquece dos detritos
e celebra a chegada do Araguaia
com estrelas do mar e cortesia.

Λ

Aqui se dá outro belo momento da relação
rio e mar: este se *vê* no mapa desdobrando-se
em bairros, em subúrbios e litorais;
aquele, bem tranquilo e futurista
Macunaíma de Copacabana –,
recolhe no celular o perfil
das iaras, sereias e morenas
para exibir à beira do Araguaia.²⁹⁵

No encontro dos **rRios**, um se *vê* no mapa e desdobra-se nos lugares e partes da cidade, no anseio de percorrê-la por inteiro. O outro, o rio, se refugia tranquilo, como um Macunaíma de Copacabana, numa referência direta à personagem de Mário de Andrade, e reúne o perfil das iaras, sereias e morenas, para apresentar à margem do Araguaia. Ao comparar o rio como um Macunaíma, que recolhe no celular o perfil das musas nas praias, o poeta se refere aos turistas, inclusive, estrangeiros, que chegam à cidade e não se dão conta da realidade dos subúrbios e periferias, apenas curtem e se divertem, como os inocentes do Leblon, que mais adiante serão lembrados nesta análise.

²⁹⁵ TELES, 2022, p. 68-69. In: VASCONCELLOS, 2022

Além disso, pode ser feita uma crítica ao próprio carioca, não generalizando, mas um aspecto daquele que não “vê” a “cidade partida”, lembrando a Lima Barreto, com seus contrastes, suas revoltas, suas ruínas, sob o vento do “progresso”; mas “vê” e recolhe no celular o perfil, não só das moças nas praias, fato comum num ambiente litorâneo, mas também de toda a paisagem da “cidade maravilhosa”. Apenas *en passant*, vale lembrar aqui a crítica que Gilberto Mendonça Teles expõe no seu poema, “Salmo-césio 137”, ao criticar a indiferença do carioca com relação ao acidente radiológico, que aconteceu em Goiânia, em 1987, por falta de cuidado técnico das autoridades. O manuseio impróprio de um aparelho de radioterapia abandonado, onde funcionava o Instituto Goiano de Radioterapia, provocou um incidente com radioatividade de 50.9 Tbq (1375 Ci), que continha cloreto de césio, composto químico de alta solubilidade. Segue um trecho do poema, que ilustra a reação indiferente do povo do Rio de Janeiro, sabendo das manchetes no jornal e aéreas ao fato de dimensão nacional e universal:

SALMO-CÉSIO 137

1. Junto às margens poluídas deste Rio de Janeiro nem houve tempo de nos assentarmos e chorar a as manchetes doloridas de Goiás.
2. Nas amendoeiras, nos altos edifícios e favelas dependuramos, silêncio de violas goianas.
3. Porquanto aqueles que zombaram de nós e andam que nem cegos no ritmo burocrático do Brasil apenas sabem do Serra Dourada e dos banhos de água quente e só para se alegrarem com a nossa desgraça nos dizem, cariocos: “Contai-nos mais algumas estórias de Goiás.”
4. Mas como falar do azul de nossas coisas verdes a pessoas tão estranhas, que vivem apenas de suas praias e de seus carnavais ou de suas saudosas mordomias federais?

Outubro, de 1987²⁹⁶

A partir do título e, por ele, o poeta faz um intertexto com o Salmo 137 / 6, que estabelece o seguinte paralelo, que é quase uma paródia: os judeus, às margens dos rios na Babilônia, chorando saudade de Sião; ele, às margens do Rio de Janeiro, com saudade de Goiânia, sabendo de longe dos trágicos acontecimentos. O acidente do césio na capital de goiás ocorreu em setembro, de 1987. Note-se que o poema foi escrito um mês depois, em outubro, como se vê datado ao final, no livro *Saciologia goiana*. O aniversário da cidade de Goiânia é 24 de outubro. A cidade ainda con/vive com os rastros e os vestígios da contaminação do maior acidente nuclear do mundo, que gerou

²⁹⁶ TELES, 2019, p. 147-148.

fortes consequências (sociais, de saúde, materiais, psicológicas e pessoais) para os cidadãos goianos.

Chama a atenção do leitor do poema, “Na curva do Rio”, a epígrafe tomada à estrofe 80 do Canto X, de *Os Lusíadas*, no qual se lê a imagem da “máquina do mundo”, fabricada pelo “Saber alto e profundo”, que “È Deus: mas o que é Deus, ninguém o entende,/ Que a tanto o engenho humano não se estende.” A significação da epígrafe é para tematizar o que vai ser escrito ou determinar a filosofia literária presente no texto completo do poema. A citação é como um portal, que introduz a curva do rio, no encontro do Araguaia com o mar oceano, ao permitir a passagem de um lugar para outro. A inscrição epigrafada, posta como uma força especial e mágica, se derrama por todo o poema, como se o poeta, conhecedor de Camões,²⁹⁷ estivesse lhe pedindo que intercedesse ao “Saber alto e profundo” a competência para ir adiante no seu trabalho, tanto que, ao longo do poema, está se referindo à linguagem de Camões, pelo uso repetido dos termos, “olha, vê, repara”. Os quinze subtítulos estruturam a narrativa poética do olhar sobre a cidade cantada como “maravilhosa”.

Além do toque sensual da confluência entre os rios, no circuito sinuoso, que consolida e delinea a forma das curvas do Rio, vê-se uma configuração do Araguaia como elemento característico de um território, cujo sentido se relaciona com a história de vida do poeta, que carrega em suas águas verde-claras não unicamente a pura essência do encanto, mas as memórias desdobradas pelas margens, como um rio-máquina, ser movente, numa alusão a Camões, a partir da “Máquina do mundo”, de *Os Lusíadas*, como já foi mencionado. Vale lembrar, em tom biográfico, que Gilberto, com familiares em Goiânia e, vivendo no Rio de Janeiro, fez muitas vezes esta viagem guiando seu automóvel e apreciando a paisagem nos 1.500 km que atravessava, admirando e recolhendo as diferentes imagens do cerrado. A posteriori, em 2017/2019, o autor publica *Lirismo rural: o Sereno do cerrado*, que revela muito do que contemplou de perto naquele bioma.

“Na curva do rio”, o Araguaia se levanta clássico e discursiva para o poeta no presente o porvir e seu sentido, memória ininterrupta pelas margens. Gaston Bachelard,

²⁹⁷ Cf. TELES, Gilberto Mendonça. *Camões e a poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa /MEC-DAC, 1973. Prêmios: IV Centenário de Os Lusíadas (1972); Fundação Cultural do Distrito Federal, do VIII Encontro Nacional de Escritores, Brasília (1973) e Menção Honrosa do Instituto Nacional do Livro (1974); 2a.ed., São Paulo: Quíron / INL, 1976; 3a. ed., Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979; Coleção Biblioteca Universitária de Literatura Brasileira, 4a. edição. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999, acrescido de *O Mito Camoniano na Língua Portuguesa*.

fala da “curva”, numa relação de tempo e espaço, em que o trajeto curvilíneo é mais que a mudança ou desvio de direção, como apregoa Henri Bergson, prefigura também um espaço construído e ocupado. Para Bachelard, “a graça de uma curva não é um simples movimento bergsoniano de inflexões bem colocadas. Ela não é somente um tempo que se desdobra. É também um espaço habitável que se constrói harmoniosamente”.²⁹⁸ Desse encontro das águas doce com o mar se projeta o perfil de uma cidade que se esboça cheia de curvas para todo lado, na baía da Guanabara, na praia de Copacabana, até na subida do Corcovado. O Rio de Janeiro é um lugar que abriga em si uma estrutura de muitos contornos, seja geograficamente, ou em seus monumentos e outras obras. As “curvas” que o poeta desenha em versos se lançam na visibilidade da costa sinuosa e sensual, entrecortada por montanhas e serras, que parecem se juntar ao mar, ao despontar a beleza da amplitude da paisagem oceânica, que ornamenta um panorama verde e azul, refletido nas ilhas e baías. Dessa maneira, ele sublima e destaca a cidade, olha, vê, repara e a inscreve em poesia. É o rio quem diz:

*“Toma, e lê. Encontrarás
neste compêndio a forma, o tom, a cor
o jeito de louvar este outro Rio
que se esconde e se mostra soberano
nas curvas da baía e do oceano”.*²⁹⁹

A orientação do rio ao poeta é para ler, e leitura aqui significa observar e descrever, caminhar pela cidade, que será apresentada em seus mais diversos aspectos, como se revela nas demais partes do poema. A frase tomada a Santo Agostinho, “Toma e lê” (*Tolle et lege*),³⁰⁰ enfatiza a observância dos elementos visuais de forma, tom, cor

²⁹⁸ BACHELARD, 1998, p. 110.

²⁹⁹ TELES, 2017, p. 570.

³⁰⁰ A conhecida frase, “toma e lê”, é referenciada às *Confissões*, de Santo Agostinho. Considerada a gênese do pensamento do autor, esta obra expõe a sua história de vida e apresenta algumas de suas ideias, como a origem do mal, a Trindade, teologia sacramental e outras diretrizes. A frase que Santo Agostinho diz ter ouvido, quando cansado da vida que levava, procurou a solidão de um bosque e ouviu a passagem, para qual não tinha explicação. Mas quando chegou à casa de seu amigo Alipo e viu a *Bíblia* aberta na epístola de Paulo, teve logo a consciência daquele acaso, que o levou ao Cristianismo, como ele mesmo expõe nas suas *Confissões*. O Oitavo livro, cap.XII, narra a conversão de Santo Agostinho, que se decide por uma mudança de comportamento, após ouvir uma voz com os dizeres “*tolle et lege*”, a qual compreende como uma direção divina, para abrir o livro da Bíblia e ler a primeira inspiração que lhe apresentasse diante dos olhos. “Mas eis que, de repente, ouço da casa vizinha uma voz, de menino ou menina, não sei, que cantava e repetia muitas vezes: “Toma e lê, toma e lê”. E logo, mudando de semblante, comecei a buscar, com toda a atenção em minhas lembranças se porventura esta cantiga fazia parte de um jogo que as crianças costumassem cantarolar; mas não me lembrava de tê-la ouvido antes. Reprimindo o ímpeto das lágrimas, levantei-me. Uma só interpretação me ocorreu: a vontade divina mandava-me abrir o livro e ler o primeiro capítulo que encontrasse. [...] Peguei-o, abri-o, e li em silêncio

e definição do espaço citadino, que se esconde e se expõe, soberano, nas curvas da baía e do oceano. Abrir o livro de registro da cidade, é considerar tudo o que se apresenta diante dos olhos e, tal qual Santo Agostinho, ser tomado por um envolvimento único de contemplação, ao decifrar o conteúdo visível da escrita e mergulhar nas diversas interpretações a ela atribuídas, também com o uso dos sentidos. Esta analogia pode ser voltada para o processo poético, no exercício que inclui a leitura da cidade e a sua visibilidade, inscrita no poema.

O mapa da cidade se abre diante dos olhos do poeta, como um diagrama falante, cuja representatividade se mostra como um gráfico visual, ao revelar traços do espaço geográfico e imaginário do Rio de Janeiro. O convite para o sujeito lírico é para olhar e reparar que a cidade se exhibe no seu rio. As imagens de tudo que chameja e se destaca, das praias e dos morros, do navio que registra a emblemática figura metafórica do mar se refletindo nas montanhas, numa prefiguração em que a coisa se vê personificada, e que passa a ilusão de que as montanhas, com as suas sinuosidades, se movimentam como as ondas do mar, são símbolos efetivos da representação local. O ambiente citadino é um livro de paisagens, de múltiplos cenários e representações. Michel Collot argumenta que a paisagem ultrapassa a localização geográfica, ela não se limita a uma região ou país:

A paisagem não é a região, mas certa maneira de vê-la ou de figurá-la como “conjunto” perceptiva e / ou esteticamente organizado: ela jamais se encontra somente *in situ*, mas sempre também *in visu* e / ou *in arte*. Sua realidade é acessível a partir de uma percepção e / ou de uma representação.³⁰¹

A cidade é um texto, cuja leitura assinala aspectos que se identificam com o cenário natural e exuberante, cultural e histórico, urbanístico e imaginado, resultado do encontro aberto para as descobertas e encantamentos, como um percurso, que se direciona para a amplitude, registrada nesse rio de “lenda e calendário”, como se lê nos versos e se reflete no decorrer do poema:

Por aí me dei conta de que um mapa
se abria em minha frente e, bem falante,
começou a dizer-me: - Olha, repara
que a cidade se inscreve no seu rio
de lenda e calendário. Tudo brilha

o primeiro capítulo que me caiu sob os olhos”. Cf. AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p.78-79.

³⁰¹ COLLOT, 2013, p. 50.

nas praias e nos morros. Um navio
fotografa de longe a bela imagem
do mar se repetindo nas montanhas.³⁰²

Intertextualmente, o poeta se vale do Canto X, de *Os Lusíadas*, ao retomar as expressões “olha, vê, repara”, em várias estrofes, tal como se percebe ao longo deste canto do poema épico, que mostra as terras por onde passaram os portugueses. O sinal do lambda Λ , - um “v” invertido” -, que aparece na primeira parte do poema, além de indicar a curva entre os rRios, que apresenta em si uma marca sensual do feminino, sugere, ainda, o processo do “ver”, que nasce do encontro do Araguaia com o mar-oceano. O poeta utiliza a alegoria do mapa falante, que instiga a olhar e reparar a cidade, que se inscreve em toda sua plenitude de espaço e de tempo. Walter Benjamin, nas *Passagens*, apregoa que a percepção do espaço corresponde a do tempo, é a “transparência da interpenetração e superposição do mundo do *flâneur*. Estas sensações de espaço e de tempo foram o berço para a escrita folhetinesca moderna”.³⁰³ Ver a cidade é uma ação habitual de quem a contempla, indica uma ação ocorrida no exato momento em que é descrita, pois o verbo “ver” está relacionado também com o olhar, que atribui uma dimensão maior da percepção local.

A incitação para olhar e reparar a imagem da urbe é uma forma de elencar a sua diversidade cultural, como também um chamamento, para observar e conhecer o Rio de Janeiro. A cidade é também um lugar turístico, cuja beleza natural se mistura com o cenário urbano, numa relação que destaca um local conhecido por seu marcante calendário anual de comemorações, como o carnaval, por exemplo, considerado o maior do mundo, e por sua notoriedade pelo encantamento das praias e morros, ao formar o retrato cidadão, onde o mar se repete nas montanhas, imagem poética, que se repercute nas curvas do rio, eternizada no encontro das águas do Araguaia com o oceano Atlântico.

³⁰² TELES, 2017, p. 570.

³⁰³ BENJAMIN, 2009, p. 588.

3.2 Rio Múltiplo: Lugar e Metáfora

No mar estava escrita uma cidade...

Carlos Drummond de Andrade

*Cidade Maravilhosa
Cheia de Encantos Mil...
Cidade maravilhosa,
Coração do meu Brasil!*

André Filho

A ideia do Rio como lugar e metáfora passa pelo entendimento do Rio múltiplo, local que diversifica e prolifera o repertório das imagens da cidade. A epígrafe que destaca o eco de uma canção, a marchinha de carnaval, “Cidade maravilhosa,”³⁰⁴ composição de André Filho, enuncia o Rio de Janeiro inscrito na força emblemática de um refrão, que institui a visibilidade metafórica da cidade, na dinâmica que dispõe uma significação polissêmica do lugar, não somente como espaço geográfico, mas de afeto e percepção, de diversidade, num contexto histórico e cultural, político e social. Ana Fani Alessandri Carlos, em *O espaço urbano: novos escritos sobre a cidade*,³⁰⁵ apresenta uma leitura que articula teoria e prática, para se pensar a cidade e o urbano, considerando três níveis de análise: o econômico, o político e o social, além de estabelecer uma reflexão sobre a espacialidade das relações sociais e o modo de se pensar a vida dos habitantes da cidade. Assim,

a cidade pode ser analisada como lugar que se reproduz enquanto referência para o sujeito e, nesse sentido, lugar de constituição da identidade que comporá os elementos de sustentação da memória, e nesta medida, a análise

³⁰⁴ O epíteto de “cidade maravilhosa”, para o Rio de Janeiro, foi empregado pela primeira vez em obra literária pela escritora francesa, a poetisa Jane Catulle Mendès (Jeanne Mette), em visita à cidade, e, 1912. Encantada pela flora e beleza natural do Rio, ela escreveu vários poemas em sua homenagem, publicados em Paris, no final do séc. XIX, em *La Ville Merveilleuse - Rio de Janeiro - Poèmes*. Chegando de navio à Baía de Guanabara, vislumbrada com a vista, escreveu que “Jamais tant de splendeurs n’ont ébloui les yeux! C’est ici le pays de toute la lumière” (Jamais tantos esplendores deslumbraram os olhos! Aqui é a terra de todas as luzes)” e no poema final, “Adieu” (“Adeus”), escreve: “Rio douce et fouguese au visage doré” (Rio doce e briosa de semblante dourado”). Essa emblemática frase revisita a terra exaltada, como foi em épocas remotas do séc. XVI. Em 1935, André Filho compôs a marchinha de carnaval, “Cidade maravilhosa”, com arranjos de Silva Sobreira, que na década de 1960 quase foi oficializada como hino local. Somente em 2003, a Câmara municipal carioca decidiu torná-la como hino oficial do município. O famoso título foi inspirado no programa de rádio local, onde eram lidas as “Crônicas da Cidade Maravilhosa”, escritas por Genolino Amado, imortal da Academia Brasileira de Letras.

³⁰⁵ CARLOS, Ana Fani Alessandri. *O espaço urbano: novos escritos sobre a cidade*. São Paulo: FFLCH, 2007.

da cidade revelaria a condição do homem e do espaço urbano enquanto construção e obra.³⁰⁶

O panorama citadino se revela na imagem múltipla da urbe moderna, que se fragmenta, mas se define completa, ao adotar a configuração que a inscreve, no discurso do livro de registro da sua legibilidade, que se efetua na leitura e na representação. Vale destacar que o poema de Gilberto Mendonça Teles é um texto poético em comemoração aos 450 anos da cidade do Rio. Portanto, um escrito de homenagem tende, na maioria das vezes, a ser um registro de louvação e / ou de exaltação, o que não o impede de evidenciar ou sugerir aspectos mais sérios ou questões indiretas de outros aspectos da cidade, como é mostrado em alguns momentos desta análise.

O Rio de Janeiro é apresentado “na curva do rio”, cujas imagens são lidas pela perspectiva do olhar, que se transpõe para além do ver, e alcança a dimensão do observar e do perscrutar o cenário urbano, tendo em vista o seu espaço geográfico e imaginário na poesia. Em *Imaginários urbanos*,³⁰⁷ Armando Silva destaca que o imaginário é tema-fronteira, que recapitula diferentes estados de percepção, pois “os imaginários tornam-se um caminho excepcional por entender o espaço”.³⁰⁸

A cidade é expressão de visibilidade, nela se contempla toda sua escritura. Sua configuração é uma maneira de externar o conteúdo in/visível e instigar o imaginário para quem a observa. Em *A imagem da cidade*, Kevin Lynch³⁰⁹ mostra que olhar para as cidades provoca um prazer especial, ainda que seu panorama seja comum. O Rio de Janeiro possui um cenário diversificado, cuja imagem é a de um retrato da “cidade feita de montanha,/ em casamento indissolúvel/ com o mar”, como diz o poema de Carlos Drummond de Andrade. Nos versos de Gilberto Mendonça Teles, o Rio “desenha no tempo o litoral/ entrecortado e sempre majestoso”. Ver e ler a paisagem e as passagens desta urbe, a partir de uma percepção mais apurada, vai além de receber dados sensoriais, envolve uma construção que os organiza e produz sentido, sob a perspectiva do olhar que contempla, confronta e identifica aspectos relacionados ao âmbito urbano, social, cultural e natural do lugar.

³⁰⁶ CARLOS, 2007, p. 23.

³⁰⁷ SILVA, Armando. *Imaginários urbanos*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

³⁰⁸ SILVA, 2011, p. 47.

³⁰⁹ Cf. LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Trad. Maria Cristina Tavares Afonso. Lisboa: Edições 70, 2010.

Em todas as cidades, a cidade,³¹⁰ Renato Cordeiro Gomes argumenta que cidade e escrita são indissoluvelmente ligadas, o seu livro de registro é preenchido do que ela produz e contém. Por isso, sua leitura se dá por aproximações, tentativas, rascunhos. O poema de Gilberto Mendonça Teles permite ler e ver o Rio de Janeiro como múltiplo, enfatizando a metáfora da cidade como texto. Sob esta ótica, a cidade construída pelo discurso “possibilita visões diversas, leituras e interpretações que dependem do leitor, o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita”.³¹¹

O Rio de Janeiro se mostra num cenário de repertórios histórico-culturais, paisagísticos, naturais e urbanos, através do seu mapa, que se desdobra e nomeia seus morros, serras, baixadas, praias, rios, baía e ilhas, repetindo noutra ritmo: “toda a cidade é bela”, para que se possa olhar, ver e reparar a urbe em toda sua dimensão. Para tratar dos nomes (topônimos) da cidade, o poeta ainda segue imitando a técnica de Camões, de pôr na boca de Tétis, a rainha das ninfas, a descrição do mundo, através das expressões iniciadas pelos verbos **olha, vê, repara**. Em outro ritmo, porque agora o poema é apresentado em verso livre, como se a voz do Mapa viesse do alto, da “Máquina do Mundo”:

2. Os Nomes

Olha - repetiu noutra ritmo: “Toda a cidade é bela”,
embora Machado de Assis tenha dito que preferia
os estrangeiros elogiando, não a geografia
mas os costumes especiais de nossa gente.

Mas olha, vê, repara: ali está a beleza dos *morros*
da Babilônia do Pavão do Pavãozinho
do Cara de Cão (o *Jaguaratoba* e sua história)
Do pão de Açúcar (chamado o morro isolado e pontudo)
o Morro da Viúva (que se esconde), os Dois irmãos
o do Catete do Anhangá dos Cabritos
o encanto do Corcovado com seus braços abertos
e a majestade do *Metaracanga* que os tamoios viam
como o cocar na cabeça de seu chefe de tribo
e que os descobridores transformaram em Pedra da Gávea
fazendo a gente ficar imaginando um navio
antigo todo cheio de inscrições rupestre dos fenícios.

Olha vê repara - Camões me guia -
O Bico do Papagaio na Serra da Tijuca
as baixadas de Guaratiba Sepetiba Jacarepaguá
a ponta do Arpoador as enseadas, os sacos as baías

³¹⁰ GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*: literatura e experiência urbana. Ed. ampl. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

³¹¹ GOMES, 2008, p. 24.

as praias de Copacabana e do Leblon
a lagoa *Socopenypen* que já foi Fagundes Varela
e hoje, sob o nome de Rodrigues de Freitas, exhibe a beleza
dos *flamboyants* florindo nas suas margens
sua árvore de Natal suas garças e regatas
seus peixes mortos.

Repara na pronúncia indígena de alguns rios:
o Catete, o Catumbi o Maracanã
O Guandu o Andaraí, o Bangu o Miriti
o Pavuna o Comprido o Sarapuí
o do maciço da Pedra Branca
e o famoso Carioca que ninguém vê.

Olha, repara a baía com suas ilhas:
Brocoió Fiscal as da bela Moreninha de Paquetá
A grande ilha aérea e culta do Governador
que já foi *Paranapuã* e seu mar redondo.
Repara também no mar as de nomes esquisitos
Cagarra Guaratiba Sermambetiba e seu Pontal
que de manhã é istmo à tarde ilha e à noite
a grande praia extrema da Barra da Tijuca.
Mas pensa na bela e sábia conjunção dos índios
que diziam *Unãpara* para o seio do mar que esconde
e *I teroy* para a pequena água escondida.³¹²

O poema põe em evidência os aspectos físico-geográficos ao destacar-se a beleza natural citadina, “embora Machado de Assis tenha preferido os estrangeiros elogiando não a geografia, mas os costumes de nossa gente”, como cita o poeta no início. Ao falar desses costumes, os versos refletem a referência à cultura local, aos hábitos, à rotina e ao estilo de vida do carioca. Isto se refere diretamente ao sujeito que tem o olhar voltado para a rua. Essa relação se conjuga a uma série de atitudes e gostos, tais como, praias, culinária, feiras, pontos turísticos, carnaval, dentre outros. Essa relação dos costumes e cultura tem a ver com a historiografia do lugar, classificada como ciência humana ou ciência social. Em sua tese de doutorado, *Linha, choque e mônada: tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin*, o pesquisador, Georg Otte, discute que a historiografia leva em conta as condições temporais e locais específicas, que deve

ter como objeto de estudo o Homem e lidar não com fatos naturais, mas culturais. A diferenciação entre natureza e cultura só faz sentido quando se atribui um papel específico ao Homem, papel este que residiria no fato de ele, além de ser condicionado pela natureza, poder condicionar, ele mesmo, determinados acontecimentos e gerar fatos históricos originais e particulares.³¹³

³¹² TELES, 2017, p. 571.

³¹³ OTTE, 1994, p. 15-16.

A cidade é um texto que se molda numa relação de exuberância e de construção urbana. O procedimento descritivo da urbe investe na tentativa de ver claramente, para possibilitar uma apreensibilidade legível, como imagens metafóricas, de identificação do lugar. Assim, “a representação imagística da cidade está estreitamente ligada às metáforas visuais, numa recorrência que forma uma tradição. A cena da escrita faz-se sob o signo da visibilidade; traduz-se no “dar a ver”.³¹⁴ O epíteto de “cidade maravilhosa” é uma das metáforas mais fortes para citar o Rio de Janeiro. Neste trecho do poema, essa imagem é figurada nos diversos morros, como cartões-postais, com destaque para os principais e mais conhecidos, como o Pão de Açúcar, o encanto do Corcovado, com o Cristo Redentor de braços abertos, a Pedra da Gávea, além das ilhas, de Paquetá, do Governador, e a grande praia extrema da Barra da Tijuca. As metáforas permitem a aproximação da cidade com o olhar do observador, que contempla a cidade da rua.

A ênfase dos verbos “olha, vê, repara” sugere não somente ao poeta, mas também ao leitor, a uma *flânerie* pelo Rio de Janeiro, observando, atentamente, com o olhar totalmente interessado em perceber a geografia da cidade, nos múltiplos lugares, que são nomeados e descritos nos versos. A retomada dessas expressões camoneanas, “Olha, repara”, demonstram não só a importância de saber contemplar o lugar e o que nele contém, mas se refere, ao mesmo tempo, à observância da cidade e seus arredores, com olhar de *flanêur*, como destaca Baudelaire, ao figurar como observa o caminhante das ruas. Nas *Passagens*, há várias referências de identificação do tipo de *flanêur*, uma delas descreve-o da seguinte forma:

para o perfeito *flanêur*... é um deleite imenso escolher como seu domicílio a multidão, o ondulante. Estar fora de casa e, no entanto, se sentir em casa em toda parte; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos prazeres menores desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais [!!], que a língua não pode definir toscamente. O observador é um *príncipe* que frui por toda parte o fato de estar incógnito.³¹⁵

O epíteto de “cidade maravilhosa”, se instaura não apenas no imaginário brasileiro, mas também pelo olhar do turista estrangeiro, que ama seu capricho, mais que a sociedade na qual vive ou se movimenta, como é lembrado no livro *Teoria da*

³¹⁴ GOMES, 2008, p. 82.

³¹⁵ BENJAMIN, 2009, p. 487. [M 14a, l].

viagem,³¹⁶ de Michehl Onfray, ao tratar de uma poética da geografia. João do Rio é uma das figuras mais emblemáticas de *flâneur* do Rio de Janeiro. Através de suas crônicas e reportagens, ele mostrou um olhar móvel, de quem ama as ruas cariocas, um espetáculo fragmentado, ao percorrer pela cidade, captando instantes do cotidiano. *Em todas as cidades, a cidade*, Renato Cordeiro Gomes atesta que João do Rio é direto e breve em cada tema, ele “mimetiza seus processos de produção textual e aponta para o leitor o propósito de não se aprofundar no âmago das coisas. Do olhar que apenas roça a superfície do observado, nasce o grande panorama da vida fixado pela ilusão”.³¹⁷ Em sua crônica, “A rua”, João do Rio declara: “eu amo a rua. Esse sentimento de natureza toda íntima não vos seria revelado por mim se não julgasse, e razões não tivesse para julgar, que este amor assim absoluto e assim exagerado é partilhado por todos vós”.³¹⁸ Para o cronista, o espaço da rua é o lugar de inúmeros acontecimentos, “a rua é um fator da vida das cidades, a rua tem alma!”.³¹⁹

Ao empreender a leitura do fragmento do poema de Mendonça Teles, na descrição e na nomeação dos diversos espaços, tem-se a imagem da cidade como território, que expõe seu cenário, como lugar não só do parecer, mas do aparecer. Armando Silva faz uma comparação da urbe com uma vitrine, e esta como uma janela, um espaço para que os outros olhem e para se olhar através dele. Para Silva, a vitrine “constitui-se num jogo de olhares, uns que mostram, outros que veem, uns que olham como os veem sem saber que são vistos”.³²⁰ A vitrine é uma paisagem local, é uma janela urbana, um espaço de desejos, que excita a imaginação e constrói um cenário de possibilidades. A cidade toda é uma grande vitrine, um espaço para ser visto da rua, pois cria um apelo visual. Além de estimular o desejo da contemplação, ao ser tocada com os olhos, pode ser encantadora ou frustrante, mas constrói uma comunicação de leitura.

O registro visual do Rio de Janeiro é concebido pela atividade que conjuga a relação entre o ver e o ler, já que o imaginário marca na cidade um princípio fundamental de percepção. Perceber o ambiente se relaciona com a atividade do olhar

³¹⁶ ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem: poética da geografia*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009.

³¹⁷ GOMES, 2008, p. 119.

³¹⁸ Cf. DO RIO, João. *A alma encantadora das ruas*. In: MINISTÉRIO DA CULTURA - Fundação Biblioteca Nacional. Departamento Nacional do Livro. http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/alma_encantadora_das_ruas.pdf. Acesso em 29/out/2022.

³¹⁹ Idem.

³²⁰ SILVA, 2011, p. 27.

que, em todo o poema, é fundamento de leitura. A contemplação da beleza dos morros, mencionados no texto-corpo-cidade, faz luzir a visibilidade natural e geográfica local. Além disso, ao destacarem-se as serras, praias, lagoa, rios e ilhas, a cidade se inscreve, metaforicamente, como “cidade maravilhosa, cheia de encantos mil”, como um retrato, a partir de um olhar panorâmico, como moldura poética, no azul infinito do céu e do mar.

Ver e ler a cidade é percebê-la, construir imagens, a partir das cifras de seu discurso. No primeiro capítulo, essa abordagem do ver / ler, a partir do que sugere Sérgio Cardoso, parte do entendimento de que há uma distinção entre o ver e o olhar, sendo um voltado para o plano do contínuo, no aspecto da horizontalidade, ao perceber a cidade como fragmento, compreendendo seus detalhes. Já o outro, está para a verticalidade, numa dimensão que se articula com a temporalidade, ao perscrutar, ao ler a cidade, num desdobrar de leituras várias e de significados múltiplos.

O poeta fragmenta a urbe para ver e ler os vários aspectos e movimentos que ela contém. A imagem dos lugares revela a cidade múltipla que é o Rio de Janeiro. De maneira que, “a cidade como um texto se concretiza com fragmentos de uma cidade (um texto infinito)”,³²¹ como afirma Renato Cordeiro Gomes. O poema destaca a paisagem geográfica desses diversos locais, de maneira que a leitura permite percorrê-los com os olhos, ao contemplar e examinar detalhes, como se estivesse caminhando por cada parte, ao adotar o papel de *flanêur*, como um espectador urbano, como investigador da cidade.

Ao apresentar esses lugares como passagens do Rio de Janeiro, o poeta se mostra leitor da cidade, um espectador que observa seu panorama, ao olhar, ver e reparar. Ele estabelece relações com a urbe e se torna partícipe dela, ao contemplá-la, com mais profundidade. Nessa clave, Renato Cordeiro Gomes articula que a leitura da multidão equivale à leitura da cidade por cortes seletivos (não totalizantes). “E efetivada pela *visão* que incita o exame, a análise, a classificação - procedimentos racionalizantes, que desembocam num discurso avaliativo, na tentativa de ler o que parece ilegível, ler a cidade como um livro que não se deixa ler”.³²²

A nomeação e descrição dos diferentes morros, reflete não somente o sentido da fragmentação citadina, bem como os seus contrastes. Os morros da Babilônia, Pavão e

³²¹ GOMES, 2008, p. 39.

³²² GOMES, 2008, p. 78-79.

Pavãozinho são fragmentos situados entre os bairros ricos e mais conhecidos da cidade carioca. O morro da Babilônia, que possui uma considerável área de mata atlântica e reserva ambiental, abriga duas favelas, a do Morro da Babilônia e a do Chapéu Mangueira, situadas entre os bairros de Botafogo, Urca, Leme e Copacabana. Pavão e Pavãozinho são nomes do conjunto de favelas, também localizadas na zona sul, de Ipanema e Copacabana, com fundos para famosos edifícios e para a Avenida Nossa senhora de Copacabana. Esses morros são os primeiros a serem citados no poema, eles possuem vista privilegiada da cidade, direto para o mar.

Ao ver / ler cada um desses espaços, com suas peculiaridades, observa-se também que a beleza natural não se configura apenas como um quadro paisagístico, que faz jus à metáfora da cidade maravilhosa, mas torna-se objeto de sua representação, associada a diversos aspectos. Em *Todas as cidades, a cidade*, Renato Cordeiro Gomes dedica uma parte do seu estudo para tratar da cidade do Rio de Janeiro. Ao discutir a visão do livro de registro citadino, o autor pontua que a diversidade, a proliferação das formas e códigos, as múltiplas linguagens, conotam a ótica babélica da metrópole monumentalizada, que afirmam a atomização espacial da urbe moderna, que é vista como “texto e constituído, assim, por um conjunto desordenado em que convivem, em tensão no contexto para onde foram deslocados, citações de universos culturais não acopláveis”.³²³

Esse conjunto de morros, que podem ser lidos como fragmentos, formam dimensões isoladas, que apresentam elementos marcantes da paisagem carioca. O morro Cara de Cão (o *Jaguaratoba*) está relacionado à história de fundação da cidade do Rio de Janeiro. É onde começou a cidade, pelo capitão Estácio de Sá, em março de 1565.³²⁴ Lugar que atualmente abriga os sítios históricos da Fortaleza de São João ou Forte de São João, no bairro da Urca. Situado às voltas da Baía de Guanabara, ao lado de Pão de Açúcar, esse morro é marco de implantação e seus primeiros assentamentos são conhecidos por cidade velha. Outros nomes, Catete, morro da Viúva, Dois Irmãos, Cabritos e Anhangá, aparecem conjugados na descrição e leitura citadina, num

³²³ GOMES, 2008, p. 26.

³²⁴ A cidade do Estado do Rio de Janeiro foi fundada às margens da Baía de Guanabara. No séc. XVI, em 1 de janeiro de 1502, Gaspar de Lemos, navegador português, numa expedição, chega à Baía da Guanabara, que confundiu com um rio e batizou de Rio de Janeiro. A cidade começou a ser organizada nas encostas e várzea entre o morro Cara de Cão e o penhasco do Pão de Açúcar, na Urca, com o nome de São Sebastião do Rio de Janeiro. Neste local se assentou o marco de fundação, onde também foram erguidos uma fortificação e se erigiu um povoado.

compilado que se fragmenta e ao mesmo tempo se elabora como espaço geográfico e turístico, de representação da cidade. A metáfora de cidade maravilhosa é ilustrada iconicamente também pelo Pão de Açúcar, chamado morro isolado e pontudo e pelo encanto do Corcovado, como se destaca no poema.

O complexo do Pão de Açúcar, junto com o Morro da Urca e Corcovado estão margeados pela Baía de Guanabara e são ícones de referência internacional do Rio de Janeiro. O Pão de Açúcar é de uma estrutura geológica rochosa de impacto cultural, sendo considerado patrimônio mundial pela Unesco, em 2012. O morro serviu como sinalização no período de fundação da cidade carioca. Esse monumento natural é famoso pelo passeio teleférico do bondinho, cuja vista panorâmica se estende da cidade do Rio de Janeiro e Niterói. O teleférico é um marco da modernidade local e interliga Praia Vermelha, morro da Urca e Pão de Açúcar. Sua forma é similar aos cones que transportavam açúcar para Europa entre os séculos XVI e XVIII.

Já o morro do Corcovado, com a estátua do Cristo Redentor, eleita uma das sete maravilhas do mundo, em 2007, pela ONU, é o maior cartão Postal da cidade. Considerado uma das paisagens-símbolo do Rio de Janeiro, possui também um significado cristão, cuja data de sua inauguração é 12 de outubro, dia de Nossa Senhora Aparecida, padroeira do Brasil. O seu cume pode ser avistado desde a Baixada Fluminense até a Região Serrana, o morro proporciona uma vista privilegiada para a toda cidade carioca. Assim, o fragmento representa uma totalidade, pela sua dimensão de visibilidade conjunta do lugar, como um todo. O ver se desdobra para um olhar mais amplo, cuja direção se complementa nos diversos pontos contemplados do alto. Esses dois icônicos morros, o Pão de Açúcar e Corcovado, representam a fotomontagem cidadina, como fachada-monumento, de tal forma que, “o monumento, como marco urbano, é a mais completa auto-representação da cidade e sua história e redonda, aqui, na imagem simbólica da metrópole”.³²⁵

A ênfase significativa dos verbos, “olha, vê, repara”, ao repetir-se no poema, consiste no permanente exercício de ler a cidade. Observá-la é percebê-la, com intensidade, dizê-la, nos seus mais diferentes detalhes. Ler o ambiente das cidades é penetrar suas distinções. O movimento de olhar, ver, reparar, tem relação com a conduta do observador. Olhar para a cidade é estabelecer um ponto de vista, integrado à leitura simbólica que dela se faz. Essa é uma relação de mediação:

³²⁵ GOMES, 2008, p. 28.

a que se produz entre o quadro ou imagem e seu observador real. Por isso, implica um exercício de visão, o captar um registro visual, mas que também compromete o olhar. Isto é, o sujeito das emoções que se projeta e se ‘enquadra’ naquilo que vê.³²⁶

O sujeito poético destaca os marcos que a cidade contém, e os apresenta no expressivo encanto de suas particularidades, com um olhar de quem contempla e distingue proeminências. A percepção imaginária da cidade corresponde a um nível superior de perceber sob duas instâncias, a primeira, como registro visual, a segunda como marcas de leitura, pontos de vista. Sob esta ótica, “uma cidade, é uma soma de opções de espaços, desde o físico, o abstrato e o figurativo até o imaginário. [...] Está aberta para ser percorrida e tais confrontações vão gerando múltiplas leituras”.³²⁷

Ao nomear cada um desses emblemas, muitas vezes icônicos, o poeta evoca a história da cidade. Esses elementos sempre estiveram nesse espaço, de forma muda e, ao serem trazidos para o poema, adotam sentido e visibilidade, além de refletirem todo o contexto histórico e a memória cultural que representam. A cidade, assim, “corresponde a uma organização cultural de um espaço físico, mediático e social. Pois uma cidade tem de ser vista com a construção de seus sentidos”.³²⁸

Em alguns momentos, o poeta relembra o passado histórico, o que foi esquecido e silenciado, que nos versos ressoam e expõem o caráter imagético e legível, como por exemplo, o majestoso morro *Metaracanga*, “que os tamoios viam/ como o cocar na cabeça de seu chefe de tribo/ e que os descobridores transformaram em Pedra da Gávea”, bem como a “bela e sábia conjunção dos índios/ que diziam *Uanãpara*, para o seio do mar, que esconde/ e *I teroy* para a pequena água escondida”. A água marítima se torna símbolo que abriga, mas também que oculta, na linguagem do indígena, que nomeia o seio do mar, provocando o sentido de que, na curva do rio, há algo encoberto, que a água-mãe carrega no oculto, e que o poema não diz, porém, dá margem para uma sugestão indireta. Georg Otte, numa ótica benjaminiana, ao falar da tese 17^a, aponta que a recuperação de uma mentalidade histórica parte de suas ruínas, o seu procedimento tem basicamente um caráter metonímico-evocativo:

Os vestígios que restaram das gerações anteriores, o “sopro do ar” e os “ecos de vozes que emudeceram” [Tese 2^a], são evidências materiais que apontam para uma totalidade ignorada. Nas Teses, Benjamin articula, portanto, um

³²⁶ SILVA, 2011, p. 11.

³²⁷ SILVA, 2011, p. 78.

³²⁸ SILVA, 2011, p. 221.

materialismo *sui generis* que, num procedimento quase criminalístico, persegue as pistas materiais do presente, por mais precárias que sejam, para chegar à totalidade enterrado no passado. É o fragmento presente que via evocação, representa o passado, superando, de maneira “fulgurante”, a distância temporal pela presença simultânea e espacial de uma ‘constelação’”.³²⁹

A pedra da Gávea, uma das maiores montanhas monolíticas do mundo à beira do mar, também é um dos cartões postais do Rio de Janeiro. No cume dessa pedra começaram as primeiras expedições, empreendidas por portugueses, no século XVI. Ela nomeia um dos bairros do Rio e sua origem justifica pelo formato de gávea, um cesto utilizado no mastro das caravelas portuguesas. Por estar do lado oposto para o mar, os índios a chamavam de “metaracanga”, cabeça do imperador, como ilustra o poema.



Pedra da Gávea, vista de Copacabana- RJ. Foto: arquivo pessoal.

Após revelar o cenário natural, a voz do mapa passa agora a mostrar a paisagem urbanizada da cidade. A imagem citadina é representada em todo seu esplendor, cujo panorama é apontado a partir da área de zoneamento de ruas e bairros, que estão inseridos no seu contexto histórico de criação, e que manifestam a visibilidade, de acordo com o espaço em que estão situados. Nota-se que agora a voz do mapa enuncia em “velho tom”, para demarcar que o poeta voltou à metrificacão e à rima, diferente dos versos livres nas “curvas” iniciais do poema:

³²⁹ OTTE, 1994, p. 94.

3. O Zoom

A voz do mapa, agora em velho tom,
tenta mostrar de dentro o que era bom,
o melhor o mais belo, a majestade
da música do sol pela Cidade.

Olha agora de perto, vê, repara
a paisagem urbanizada dentro
de cada rua e bairro - joia rara
da Zona Sul à Zona Norte e Centro.

Aqui tudo se fez se faz história
no charme especial da Lapa e da Glória
no imperial São Cristóvão e com certeza
na Gamboa e também Santa Tereza.

As Barras da Tijuca e Guaratiba,
Recreio Grumari e bem arriba,
o Alto da Boa Vista, o Grajaú,
Realengo, Engenho Novo e Bangu.

Na Zona Sul, o mar e seu poema
do Leme ao Leblon, por Ipanema
e por Copacabana e Arpoador
nas ondas da poesia e muito amor

Vê Meier, Cascadura e Bonsucesso
e Morro do Alemão e seu progresso
e antes que o olhar te dê canseira
Vê Benfica, Pavuna e Madureira.³³⁰

O poema se direciona para a percepção óptica do ver pelo zoom, expressão inglesa, cujo significado está voltado para a proximidade, a ampliação de uma imagem, focalizada num lugar específico. O ver possui sentido de percorrer, de observar atentamente esses locais, que registram a paisagem urbanizada do Rio de Janeiro. O poeta, ao escrever, ao ler o texto-cidade, conjuga experiência urbana e modernidade. Vista como panorama emblemático, o Rio pode ser lido como lugar e metáfora, um “espaço físico e mito cultural. Cidade e modernidade se pressupõem”.³³¹

O olhar do poeta transforma a imagem cidadina em movimento, e esse mover envolve o *flaneur*, que executa o exercício de observar, de reparar, com o “olhar” da câmera, que converte a imagem em uma direção motriz. O zoom é isto: o poeta amplia seu olhar para mostrar a imagem múltipla da cidade, que se fragmenta, e se move, com rapidez, como se estivesse sendo vista / lida por meio de uma câmera, ao ver o espaço citadino e privilegiar seus fragmentos, destacando-os do todo, e tornando-os visíveis, pelos mecanismos da linguagem poética, que desenha a cidade e a representa, como uma foto-imagem da metrópole, em suas mais diferentes dimensões. O poema de

³³⁰ TELES, 2017, p. 572-573.

³³¹ GOMES, 2008, p. 114.

Gilberto Mendonça Teles, ao apresentar a paisagem urbanizada do Rio de Janeiro, citando os diversos bairros, da Zona Sul à Zona Norte e Centro, transmite essa ideia do olhar da máquina, numa experiência que capta a pluralidade da metrópole, na qual o poeta cria uma imagem, uma atmosfera viva de cada um desses bairros.

Assim, o poeta se torna “Um homem com a câmera”, citando o filme do cineasta soviético Dziga Viértov, que transmite essa ideia do olhar, pelos meios técnicos, ao apresentar cenas e passagens, que se tornam elemento sintático próprio da edição filmica. De teor didático-metalinguístico, a intenção do filme é de produzir uma linguagem cinematográfica, tecida por fragmentos do cotidiano da cidade moderna, ou em processo de modernização. O olhar do poeta para a cidade é como esse olhar da câmera, que capta todos os movimentos, que tenta mostrar de dentro, ampliando os detalhes. Ao focalizar de perto, ele aproxima e aumenta a visão, como se estivesse vendo do interior de uma lente fotográfica, que possui uma capacidade maior de registro de uma imagem. Como um *flâneur* do Rio de Janeiro, Mendonça Teles apreende o movimento urbano, ao destacar seus bairros, que estão sendo vistos / lidos como fragmentos, que compõem toda a urbe, como várias cidades dentro de uma única. Walter Benjamin, ao falar da fotografia, não a identifica como uma atividade artística, mas como uma técnica da obra de arte, isto é, como uma reprodução fotográfica. Para Benjamin, só a fotografia revela o inconsciente ótico:

A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra esta atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação.³³²

Cada bairro possui sua história e se configura como espaço citadino importante na construção e memória local. A ideia de temporalidade e espacialidade, nesse trecho do poema é vista sob o olhar que está direcionado para um passado histórico que se torna ainda vivo, evidentes nas suas construções, resquícios e toques atualizados, sem desfazer do antigo. Jacques Le Goff, em *História e memória*, articula a ideia de que a dependência da história do passado em relação ao presente acontece na medida em que o passado não deixa de viver e de se tomar presente. Segundo Le Goff, “a história é bem

³³² BENJAMIN, 1985, p. 94.

a ciência do passado, com a condição de saber que este passado se torna objeto da história, por uma reconstrução incessantemente reposta em causa”.³³³ Para o historiador, a interação entre passado e presente é aquilo a que se chamou a função social do passado ou da história. O bairro da Lapa, por exemplo, é conhecido não só pelo seu berço boêmio, mas pelo seu cartão-postal, a arquitetura singular do Arqueduto da Carioca, ou os arcos da Lapa, construído na época do Brasil colonial. Esse Arqueduto é via do bonde que liga o centro do Rio ao bairro de Santa Tereza, que assim como o Glória e Catete, faz parte do Rio antigo, conhecido pelas construções históricas dos séculos XVIII e XIX, pelos casarões, inspirados na arquitetura lusitana e francesa da época. O Imperial São Cristóvão também é um bairro de caráter histórico, pois foi escolhido por D. João VI para alojar a família imperial, no período do Brasil Império. Nele residiu a família real de Bragança e sua nobreza. O antigo palácio foi tornado sede da Assembleia Nacional Constituinte e depois foi onde abrigou o Museu Nacional, destruído por um incêndio, em 2018.

O olhar do poeta se estica para as barras da Tijuca e Guaratiba, nomes de origem Tupi, também para Recreio, Grumari, áreas nobres e de reservas naturais, que se integram, sendo a Barra da Tijuca o centro cultural, econômico e administrativo dessa região. Outros bairros, Alto da Boa Vista, Grajaú, Realengo, têm maior proximidade com as serras. E os famosos bairros das regiões praias, na zona sul, Leme, Leblon, Ipanema, Copacabana e Arpoador, que conjugam uma imagem mais cotidiana e conhecida do Rio, como cidade maravilhosa, que se configura num ambiente que mescla natureza e elementos urbanos, espaço moderno, que tenta manter o estilo e a cara da cidade turística e cosmopolita. Ana Fani Alessandri Carlos, em *O espaço urbano: novos escritos sobre a cidade*, ao falar das cidades, em sua relação de espacialidade e movimento, afirma que, “o ritmo da cidade determina o ritmo da vida e contamina as relações pessoais”.³³⁴

Muitos bairros do Rio de Janeiro permitem ler que a cidade contém rastros da história, como já foi mencionado. Os bairros da zona norte, Méier, Bonsucesso, Cascadura, possuem traços arquitetônicos e outros elementos que identificam a história de uma época. Esses locais estão ligados historicamente às regiões das fazendas, engenhos e desenvolvimento ferroviário. Atualmente, abrigam população de classe

³³³ LE GOFF, 1990, p. 20.

³³⁴ CARLOS, 2007, p. 39.

média e classe média alta, e sua estrutura e desenvolvimento condizem com a aparência urbana que apresenta.

O Méier é cortado pela estrada de ferro “Central do Brasil”, cuja data de fundação é 13 de maio, de 1889, um ano após a abolição da escravatura no país. A estrada de ferro significou a inserção do progresso nesta área do Rio de Janeiro. Assim também, o bairro Cascadura, que é cortado por ramais ferroviários. O bairro Bonsucesso constituiu um dos principais centros industriais da cidade no passado. Na época do Brasil colonial, esta região foi onde existiu o Engenho da Pedra, com instalações da moenda de cana-de-açúcar. Paradoxalmente, é um local ladeado por comunidades de baixa renda, como a Maré e Complexo do Morro do Alemão, que fazem parte do conjunto de favelas da Zona da Leopoldina, denominados subúrbios da zona norte do Rio. No poema, o morro do Alemão, que por muitas décadas foi considerado uma das áreas mais violentas da capital fluminense, é citado como um fragmento de “progresso”, para demarcar sua enorme extensão e a expansão das favelas que fazem parte deste complexo.

Esses fragmentos, bairros, favelas, compõem ao mesmo tempo uma ideia de progresso e de modernidade no Rio, como também de desigualdade, extensões ambivalentes, que configuram a imagem de uma cidade, ou de várias cidades, retrato que projeta um desenho inacabado da metrópole. Por fim, Pavuna, Benfica e Madureira, bairros que estão mais relacionados à parte do subúrbio carioca, mas que se divide por uma população de classe média alta, média baixa e baixa, de importância histórica, cultural e de serviços. O pesquisador Georg Otte, ao especificar sobre a ideia do “progresso”, criticada por Benjamin, argumenta que o filósofo desmascara a suposta objetividade do procedimento lógico, que se transformou num mito autônomo (em parceria com o mito do progresso). Conforme Otte,

A crítica às ideologias do progresso, no entanto, não se limita a uma polêmica contra determinadas forças políticas. O alvo do anarquismo benjaminiano não é simplesmente a ideologia do progresso, mas a ideia da progressão, vista geralmente como qualidade indissociável do tempo.³³⁵

O paradoxo cartográfico e sociocultural do Rio é reflexo da visão disfórica do espaço citadino, que é marcado pelo traço crítico direcionado ao progresso da urbe moderna, em constante desenvolver-se e construir-se. Jacques Le Goff argumenta que o progresso se faz por acumulação, pois o tempo é o grande inventor e a verdade é filha

³³⁵ OTTE, 1994, p. 7-8.

do tempo e não da autoridade. Segundo Le Goff, é a experiência do progresso que leva a acreditar nele, “a sua estagnação é, em geral, seguida de uma crise de tal ideia. Acontecerá, portanto, que a aceleração do progresso material fará nascer, pelo contrário, um novo progresso. Será esse fenômeno que caracteriza o século”.³³⁶ No Rio de Janeiro, tem-se a visão de que toda e qualquer mudança que interfere na construção e no seu modelo de cidade é tomado como “progresso”. Essa equiparação lembra a escrita de Lima Barreto, que vê o terrível ao lado do belo, o cômico somado ao trágico, a loucura em tensão com o lógico, como atribui Renato Cordeiro Gomes, ao citar o nome do escritor em seus estudos. Em Lima Barreto, a construção da cenografia citadina carioca representa a fachada moderna, que mascara o cosmopolitismo. Ela busca camuflar o impensável das “reformas do “bota-abaixo”, que mostra o caco, o escombros, o entulho, a poeira, mas o lado visível e diurno exhibe ufano uma construção afetada que busca apagar qualquer vestígio de destruição”.³³⁷ Em *Os Bruzundangas*,³³⁸ Lima Barreto faz um registro textual sobre a reforma urbana do Rio de Janeiro, ao final do século XIX e início do séc. XX, ao demonstrar um cenário que se mantém atual: “de uma hora para outra, a antiga cidade desapareceu e outra surgiu como se fosse obtida por uma mutação de teatro. Havia mesmo na coisa muito de cenografia”.³³⁹

O livro da cidade fornece elementos para a sua representação. A escritura da urbe privilegia a significativa fragmentação dos múltiplos lugares, que formam em conjunto um panorama que reflete encanto, diversidade e percepção da motricidade urbana, uma espécie de poesia visual no zoom do poema. Também o leitor do texto-cidade pode tornar-se um tipo de *flâneur*. Como espectador, que observa de perto, que vê e repara, pode ir percorrendo a paisagem urbanizada de cada rua e bairro, desenhando seu movimento e seu repertório de imagens. Cada bairro carioca, no poema de Gilberto Mendonça Teles, apresenta-se como uma passagem da cidade, espetáculo panorâmico, lugar afetivo, de história, vivência, ambiente onde o olhar vagueia e os passos percorrem ininterruptamente.

Mendonça Teles apresenta pontos de referência do Rio de Janeiro, articulados com a cartografia dos bairros, ruas, praias, ao produzir a leitura da cidade, fragmentada pela topografia, ligada à história. Assim, o poema “funciona como espelho em que o eu

³³⁶ LE GOFF, 1990, p. 208.

³³⁷ GOMES, 2008, p. 118.

³³⁸ Cf. BARRETO, Lima. “Os Bruzundangas”. In: *Obras de Lima Barreto*. São Paulo: Brasiliense, 1956.

³³⁹ BARRETO, 1956, p. 106.

e a cidade se refletem, identificados. [...] O espaço figurativo é feito daquilo que o eu vê, das coisas que sabe e se lembra, de notícias. Neste cenário, o eu se encena”.³⁴⁰

A partir daí, a cidade vai sendo apresentada em toda sua dimensão e distinção. A paisagem, *landscape*, agora é exibida do alto, cuja vista panorâmica aparece como um retrato aéreo, no qual se pode ver o que é exposto, ou imaginar o que está envolvido ou distante, como o túnel Rebouças, as praias cheias de moças, os táxis buzinando e a beleza da cidade ao natural:

4. O Landscape

Do alto do Corcovado
você pode ver o Baixo Leblon
uma parte do elevado Paulo de Frontin.
Você não pode ver dentro do Rebouças
mas pode muito bem imaginar
as praias cheias de moças.

Você pode ver a ponte e a baía
o Maracanã e o Engenhão,
pode ouvir o ritmo dos sambas
ensaando seus passos na Avenida
e pode ver e ler e declamar
a poesia suspensa no ar.

Você pode ver tudo:
a PUC e seu estudos
a Urca com seu Pão de Açúcar
o Botafogo, o Flamengo (Fluminense e Vasco)
Ver o Santos Dumont e Niterói
e até o morro dos Cabritos
onde se não me engano
ainda cantam bonito
as cigarras de Olegário Mariano.

Você não pode ver mas pode imaginar
a educação do povo pela rua:
os táxis buzinando e furando o sinal
e a beleza da cidade ao natural.³⁴¹

O *landscape* apresentado por Gilberto Mendonça Teles se aproxima da canção popular, “Samba do avião”,³⁴² composta em 1962, por Antônio Carlos Jobim, que descreve um desembarque no aeroporto do “Galeão”, no Rio de Janeiro. Ao contemplar a beleza panorâmica do Rio, há um imbricamento sinestésico do local, a cidade é vista e sentida, como se lê no poema e se canta na música:

³⁴⁰ GOMES, 2008, p. 110.

³⁴¹ TELES, 2017, p. 573.

³⁴² Canção composta por Antônio Carlos Jobim. A letra no idioma Inglês é de Gene Lees. Tom Jobim “Samba do Avião” foi feita para um filme italiano, Copacabana Palace (1962), filmado no Rio, com aparições de Jobim, João Gilberto e o conjunto musical “Os Cariocas”.

Minha alma canta,
Vejo o Rio de Janeiro,
Estou morrendo de saudade.
Rio, teu mar, praias sem fim,
Rio, você foi feito pra mim.

Ver o espaço citadino de cima implica uma visibilidade por um todo. Imaginá-lo, sugere expandir esta vista e capturar a imagibilidade do que compõe este ambiente, ao evocar uma imagem mental e crítica do cenário legível e dos seus significados. Por meio da subjetividade do olhar, o poeta descodifica dados, ao construir as imagens do lugar e apresentá-las no poema. Esse trecho do poema de Mendonça Teles, o *landscape*, possibilita uma leitura do espaço citadino, que configura uma relação com o exercício do ver e do imaginar, ao contemplar a urbe em seus mais diferentes aspectos e lugares. Kevin Lynch, em *Imagem da cidade*, apresenta os conceitos de legibilidade e de imagibilidade, pontos de vista que se imbricam, oferecendo certa dificuldade em separá-los. Ao apresentar esses termos, Lynch examina a cidade como representação mental e constituição física. Para o crítico, a legibilidade é uma qualidade visual urbana, caracterizada pela clareza aparente da paisagem dela. A cidade não deve, assim, ser considerada apenas como uma coisa em si, mas do modo como a percebem seus habitantes. Desse modo,

uma cidade legível seria aquela cujos bairros, marcos ou vias fossem facilmente reconhecíveis e agrupadas num modelo geral”. O conceito de imagibilidade está associado ao de legibilidade. A imagibilidade é a qualidade da paisagem, assinalada pela forma, cor, densidade e disposição. Conceitua-se como “a característica, num objeto físico, que lhe confere uma alta probabilidade de evocar uma imagem forte em qualquer observador dado.”³⁴³

Do alto do Corcovado a cidade é vista em toda sua dimensão e amplitude. O morro do Cristo Redentor é símbolo local, nacional e internacional. Tem a ver com as curvas do Rio, já que possui uma curvatura convexa, com vista aberta para grande parte da cidade. A imagem do Cristo além de ser considerada uma das sete maravilhas do mundo, é ícone que identifica o Rio de Janeiro e o Brasil. De lá, pode ver tudo, e o que não se vê, é acessível à imaginação, como mostra o poema: “pode ver e ler e declamar / a poesia suspensa no ar”. Contemplar a urbe, do alto, significa adotar uma visão ininterrupta de toda a região que ela ocupa, com os olhos de um observador que

³⁴³ LYNCH, 2010, p. 11.

experimenta a cidade e faz dela seu panorama maior de descobertas. Gilberto Mendonça Teles, como um *flâneur* que leu a “alma encantadora” do Rio de Janeiro, apresenta o *landscape* geral da cidade, primeiramente, com o zoom, abrindo e fechando a câmera, e depois, o poeta dá um *close* mais rápido e, por vezes, repetido, deste lugar e metáfora, Rio múltiplo, Poema-cidade.

Ver, ler e declamar esta paisagem implica reconhecer seus diferentes aspectos. Nesta parte do poema, a cidade é vista / lida pelo movimento do olhar que percebe marcas da Metrópole moderna. A cidade se escreve na superfície da linguagem poética e nas suas construções. Vê-la do alto implica a visibilidade com maior abrangência, fixando nas retinas a totalidade da contemplação, e na memória, as marcas de sua história. O olhar de cima oferece uma visão mais completa da realidade. Não é como ver parcialmente, é o ver que se desloca para diversos lados, numa abertura ampliada. O destaque de edificações como o elevador Paul de Frontin, o túnel Rebouças, a ponte Rio/Niterói, o Maracanã e o Engenho, classifica a cidade grande, que visa a expansão e a construção, como marcas do progresso. Da mesma forma a menção à Universidade da PUC, onde trabalhou o poeta, como professor, a Urca com seu Pão de Açúcar, os bairros de Botafogo e Flamengo, que remontam a época de fundação da cidade, o Santos Dumont, que representam a cidade em desenvolvimento e seu desejo contínuo de evolução, num movimento de destruir e construir, os famosos “bota-abaixo” do Rio de Janeiro. Walter Benjamin, nas *Obras escolhidas II*, esclarece sobre o caráter destrutivo, que possui a consciência do homem histórico, ele é sinal que evita apenas o criativo, pois elimina até os vestígios da destruição. Assim,

O caráter destrutivo só conhece um lema: criar espaço; só uma atividade: despejar. Sua necessidade de ar fresco e espaço livre é mais forte que todo ódio. [...] O caráter destrutivo está sempre trabalhando de ânimo novo. É a natureza que lhe prescreve o ritmo, ao menos indiretamente; pois ele deve se antecipar a ela, senão é ela mesma que vai se encarregar da destruição. [...] O que existe ele converte em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas.³⁴⁴

Outro ponto de leitura no *landscape* é a sonoridade do espaço urbano, em destaque no poema. Ver / ler a paisagem geográfica do Rio de Janeiro abrange o uso dos sentidos, com uma dimensão maior da percepção. No espaço citadino os sons urbanos também são imagens da paisagem local. Ao apresentar elementos relacionados à

³⁴⁴ BENJAMIN, 1987, p. 236-237.

paisagem sonora do Rio, o poeta adota a postura auditiva do *flâneur*, que escuta o movimento da cidade. Ao contemplar a urbe do alto, ouve-se o vento que sopra os ruídos urbanos, de diferentes maneiras. No poema, algumas das paisagens sonoras são postas em evidência. Ouvir o ritmo dos sambas, ensaiando seus passos na avenida, é uma referência cultural do carnaval carioca, que representa não somente uma expressão tradicional local, mas envolve o “espetáculo da rua”.

A cidade é concebida como um discurso, espaço da diversidade entre culturas, em sua dimensão erótico-sensualizada, de cidade em “festa colorida”, como ilustra o poema “Retrato de uma cidade”,³⁴⁵ de Drummond, e que não deixa de trazer uma reflexão crítica de que o país só começa a funcionar depois do carnaval. Tanto o carnaval quanto o futebol são expressões da manifestação cultural, que compõem a paisagem sonora da cidade. O poema de Mendonça Teles faz menção aos clubes do futebol carioca, entre eles, Botafogo e Flamengo, que dão nomes aos dois bairros da cidade. Nos versos de Drummond, carnaval e futebol fazem parte desse sonoro *landscape* citadino:

O Rio toma forma de sambista.
É puro carnaval, loucura mansa,
a reboar no canto de mil bocas,
de dez mil, de trinta mil, de cem mil bocas,
no ritual de entrega a um deus amigo,
deus veloz que passa e deixa
rastros de música no espaço
para o resto do ano.
E não se esgota o impulso da cidade
na festa colorida. Outra festa se estende
por todo o corpo ardente dos subúrbios
até o mármore e o fumé
de sofisticados, burgueses edifícios:
uma paixão:
a bola
o drible
o chute
o gol
no estádio-templo que celebra
os nervosos ofícios anuais
do Campeonato.³⁴⁶

Outras mostras de paisagem sonora neste trecho do poema “*Landscape*” aparecem referenciadas ao canto das cigarras de Olegário Mariano, no Morro dos Cabritos. No verão, ouve-se a cantiga das cigarras no referido morro, a cem metros da janela do

³⁴⁵ ANDRADE, Carlos Drummond. *Discurso de primavera*. In: *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

³⁴⁶ ANDRADE, 2007, p. 36.

poeta. O cantor das cigarras, o poeta Olegário Mariano, morava na casa da rua Pompeu Loureiro, derrubada para construção do “Edifício Marbella”, onde vive GMT. A melodia das cigarras sugere a altura máxima do som que transmitem, podendo alcançar cem decibéis. Isso tem relação com o barulho intenso da Metrópole moderna, que no caso do Rio, acontece entre a natureza e a selva de pedra. Por isso também o poeta apresenta ao final dos versos o caos no trânsito, com o barulho das buzinas dos táxis furando o sinal. Assim acontece a contemplação da paisagem vista do alto, em meio aos sons dos ruídos urbanos, misturados à beleza natural local, com as marcas visíveis de suas construções e espaços, que desenham a imagem da cidade.

Após apresentar o panorama da cidade, o poema ilustra o *Close no Verão Carioca*, ao trazer imagens de fogo e brasa, que registram a temperatura local das avenidas e ruas do Rio de Janeiro. A estação climática da cidade urbanizada é demonstrada nos versos, ao marcar numericamente os ares elevados, quando o poeta não perde a oportunidade de uma crítica à administração da cidade. Lembra também as chuvas rápidas e intensas, que ocorrem nessa época, ao citar as serras de Petrópolis:

5. Close no Verão Carioca

As imagens de fogo e brasa
queimam o caminho de casa:
39° no relógio da Av. Atlântica
40° no outro da Av. Atlântica
41° do da Av. de N. S. de Copacabana
38° no da Barata Ribeiro
36° no da Toneleros
32° no da Pompeu Loureiro
que passa para 30° em atenção
à floresta do Morro dos Cabritos
e à sua favela em formação.

Enquanto isso a TV noticia
que a chuva cai noite e dia
e já vai – cavalo a galope –
pelas serras de Petrópolis.³⁴⁷

Ao colocar em evidência os nomes de avenidas e ruas no *close* do verão carioca, o poeta lança o olhar para caminhos específicos, que possibilita uma leitura referencial desses espaços, ao transitar por eles, observando-os e experienciando os seus arredores, ao apresentar imagens que identificam efeitos da própria cidade. O *Close no Verão Carioca* transmite a ideia de um exame detalhado do lugar. Ao observar o ambiente da cidade, o poeta revela suas peculiaridades, tal qual apresenta ao referir-se ao período do

³⁴⁷ TELES, 2017, p. 574.

verão na capital fluminense. Mais uma vez a figura do *flâneur* pode ser referenciada, para ilustrar esse observador das avenidas, das ruas, a atenção à Floresta do Morro dos Cabritos e sua favela em formação, em seu arredor e, já ao final, a chuva na serra de Petrópolis. É como se o olhar do poeta estivesse mesmo bem próximo da lente de uma câmera, ao focar em detalhes específicos. Nesse fragmento, a alusão abrange um pouco mais que apenas contemplar, ao observador é dada a capacidade de sentir o forte calor, que indica algo visível, na paisagem da cidade. Isto sugere a pensar num olhar que fotografa e ao mesmo tempo filma, no mover da câmera-olho, que captura a imagem cidadina em movimento, numa dinâmica parecida com o que se vê no cinema. Walter Benjamin, em seu texto “Pequena história da fotografia”, reflete sobre o cinema, ao atribuir a dimensão política da reprodução de imagens, em que a superação do olhar comum pelo olhar mecânico e técnico de representação permite alargar a percepção. Segundo Benjamin, “o decisivo, aqui, é que no cinema, mais que em qualquer outra arte, as reações do indivíduo, cuja soma constitui a reação coletiva do público, são condicionadas, desde o início, pelo caráter coletivo desta reação”.³⁴⁸

Ao mostrar de perto o espaço urbano que também circunda áreas de reservas naturais, é apresentado o *close up*, cujo sentido é de uma imagem fotográfica, que possibilita uma visão mais próxima e detalhada da cidade:

6. O Close-up

E há o tempo da febre -- um tempo curvo,
asas de urubu batendo na janela,
sombrias da noite no ermo das paredes,
borboletas pretas no carvão inútil.
É um tempo de grilos e de gralhas
nos ouvidos. Tempo de formigas
corredeiras pelo corpo, ziguezague
de fogo nas órbitas do medo.
Tempo de coisas úmidas
escorrendo no musgo da linguagem,
áspero prenúncio enferrujado
de junho na garganta.

.....
É aí que escuto a zoeira das cigarras
do Olegário dando vaia à voz modernista
de Mário de Andrade, que lê sem jeito
os originais de sua Paulicéia.
E é precisamente aí, no antro da meia-noite,
que a Minha Loucura trepa corajosa
no silêncio do Morro dos Cabritos
para dizer bem alto:

³⁴⁸ BENJAMIN, 1987, p. 107.

— Olé, Mário,
vinde ver! vinde ouvir os versos do Olegário.³⁴⁹

A imagem agora é exibida numa conexão com o tempo, cuja dimensão está relacionada a um período não linear, é um tempo curvo, de coisas úmidas, voltado para o plano encoberto, enevoado, feito musgo da linguagem. Algumas expressões do poema sugerem o toque de uma atmosfera, primeiramente, enegrecida ou turva, a aludir, em alguns pontos, ao próprio processo de criação poética: (tempo curvo, asas de urubu batendo na janela, sombras da noite, borboletas pretas, grilos e gralhas nos ouvidos). Graficamente, o poeta registra uma pausa, ao quebrar esse tempo curvo, com o uso da reticência prolongada, que demarca a ideia de temporalidade. Numa perspectiva benjaminiana, Georg Otte ressalta que “as marcas do tempo têm que se manifestar em algum fundo que resista ao passar do tempo, ou seja, indiretamente, elas também são indícios de permanência”.³⁵⁰

Nos versos finais desse *close-up* - “E é precisamente aí, no antro da meia-noite,/ que a Minha Loucura trepa corajosa / no silêncio do morro dos Cabritos / para dizer bem alto:/ — Olé, Mário,/ vinde ver! vinde ouvir os versos do Olegário” – é preciso destacar que a “Minha Loucura” é a loucura de Mário de Andrade, na *Paulicéia desvairada* (1922), livro que abre o modernismo brasileiro e, também, a visão moderna da poesia. O “Olé, Mário” é o grito de Gilberto Mendonça Teles, que faz de Olegário (Mariano), poeta neoparnasiano, em cuja casa Mário de Andrade teria lido,³⁵¹ em 1921, poemas dos originais de sua *Paulicéia desvairada*, o contrapé de Mário de Andrade (Olegário / Mário), ao qual o poeta goiano pede que aprecie também os versos de Olegário Mariano, como no verso alexandrino “vinde ver! vinde ouvir os versos de Olegário.” Há, portanto, alguma ironia na carnavalização do belo verso de Olegário Mariano, no poema “Meu Brasil”, cujo primeiro verso é “Vinde ver, vinde ouvir homens de terra estranha”.

Em outros trechos do poema “Na Curva do Rio” aparecem diferentes aspectos relativos à cidade do Rio de Janeiro, como elementos identificadores desse lugar. A pronúncia é traço singular do sotaque carioca, que num fragmento é representado em contraposição à pronúncia de Goiás. O título do próximo poema, “A pronúncia”, parece

³⁴⁹ TELES, 2017, p. 574-575.

³⁵⁰ OTTE, 1994, p. 19.

³⁵¹ Este detalhe é uma informação coletada da fala do poeta-crítico, em sua conferência, *Mito e Vanguarda na Semana de Arte Moderna*, proferida em Campinas, pela Unicamp, em agosto de 2022.

desviar o sentido principal dos seus poucos versos, em que a rima se faz masculina, no verbo “rimo”, para se contrapor ao feminino “prima”, como que “rimando” com ela. A diferença de “pronúncia” se verifica na palavra *incesto*, que em Goiás é fechado - **incêsto**, no Rio, é aberto - **incesto**. O “bissexto” quer dizer “de vez em quando”. Para o poeta, no Rio há, porém, liberdade de pronúncia:

7. A Pronúncia

Em Goiás
sou bissexto:
rimo prima
com incesto.

Mas no Rio
e no resto:
pronuncio
e incesto.³⁵²

A curva da praia, as gaivotas, os surfistas, a vista do mar, também são descrições de referência do espaço litorâneo do Rio de Janeiro. Esses elementos compõem o mosaico citadino, cuja fachada é uma vista privilegiada, que anestesia o olhar, como se a beleza do lugar, no misto entre natureza e paisagem urbanizada, fossem um “colírio”, para os olhos. Neste trecho do poema, a questão do olhar é apresentada sob uma reflexão crítica, que envolve a forma de observar não só a paisagem, mas de perceber fatos, sem deixar de reparar no que é fundamental de ler / ver numa cidade:

8. O Poema do Olhar

*Os inocentes do Leblon
não viram o navio entrar.*

Drummond

A inocente do Leblon
especula a curva da praia,
aproveita seu privilégio de vista
e olha o mar que lhe vem lambe a mão.

Olha as gaivotas / os surfistas
o delfim nadando na Avenida
e, nostálgica, olha o peixe voador
no céu da ponte-aérea.

A última inocente do Leblon
chega à janela para olhar
os homens que passam e, distraída,
não vê o navio que vai entrando
pela sua casa a dentro, lançando âncora,
na festa de chegada e despedida.³⁵³

³⁵² TELES, 2017, p. 575.

O “Poema do olhar”, de Gilberto Mendonça Teles estabelece uma relação intertextual com o poema de Carlos Drummond de Andrade, “Inocentes do Leblon”, que faz uma crítica social aos moradores e frequentadores da praia do nobre bairro carioca de tempos passados, que tinham o habitual costume de passar muito tempo a curtir a areia da praia e o sol, sem prestarem atenção aos acontecimentos do mundo, ignorantes de tudo, bastavam-lhes passar “um óleo suave nas costas”, e esquecer de todo o resto. Os versos de Mendonça Teles fazem referência semelhante aos do poeta mineiro, na medida em que versam sobre esse olhar dos “inocentes do Leblon”, cujo privilégio da vista, mar, sol e classe social, são desligados da realidade, alienados ao que se passa ou acontece na cidade.

Não ver o navio entrar é símbolo desse não “enxergar”, do não observar o entorno do mundo ou da cidade e do que há dentro dela. Isto reflete, conseqüentemente, na falta de visão mais apurada dos fatos reais que a cidade vive ou apresenta. O modo de ver dos “inocentes” é destituído de observação e percepção crítica da realidade, é uma forma inconsequente de ver e agir. Os versos de Drummond remontam ao período da segunda guerra mundial, quando as nações se voltavam para o genocídio que acontecia na Europa. Acontece que, diante da exuberância do Atlântico, ricos moradores de uma das cidades ícones do Brasil, curtiam a vida, na praia, areia e sol forte, buscando o bronzeado regado ao óleo suave nas costas. Essa imagem repercute historicamente, no Rio e noutras partes do mundo. Em terras fluminenses, o quadro é pintado de diversas maneiras. Uma delas é ajustada à situação de Pandemia no país, que causou um número exorbitante de mortes e sérias conseqüências econômicas-sociais. Neste cenário, jovens inconsequentes, os apresentados “inocentes do Leblon”, curtiam a vida, sem pensarem no risco do vírus mortal (coronavírus SARS-CoV-2) e, menos ainda, em situações político-sociais local e mundial. Ao frequentarem suas festas-bailes clandestinos, sem o uso de máscara, eles ilustram a mesma leitura que o poema drummondiano apresenta, agora, na atualidade da Metrópole moderna, que persiste recordar que “a areia é quente, e há um óleo suave/ Que eles passam nas costas, e esquecem.”³⁵⁴

O Leblon é um bairro da Zona Sul do Rio, emoldurado pela Pedra da Gávea e o morro Dois Irmãos. É uma das regiões mais caras para estabelecer residência ou para

³⁵³ TELES, 2017, p. 575.

³⁵⁴ Este fato referente à Pandemia de Covid 19, na Zona Sul do Rio de Janeiro, foi noticiado em jornais nacionais e outras mídias, em todo o Brasil. Esta leitura é apenas para retomar a imagem, quase visual, do poema de Carlos Drummond de Andrade, que serviu de mote para “O Poema do Olhar”, de Teles.

investir, por estar localizada em território urbanizado e de considerável área natural. O local é favorecido por uma paisagem que envolve sofisticação de imóveis num ambiente atrelado à natureza exuberante, com mar, sol e luxo, mas que é também espaço que alimenta a cultura marginalizada da sociedade. No poema de Mendonça Teles, há a possível leitura de uma “inocente” do Leblon que, distraída e envolvida pelo privilégio da vista local, é incapaz de perceber, criticamente, a própria situação e o que ocorre ao seu redor. A última estrofe deste poema ilustra bem a imagem da prostituição local e a alienação em que vive a “última inocente do Leblon”, “mulher de janela” que, inserida numa área “distinta” da cidade, se desloca vagarosamente para uma “zona de meretrício”. Essa é uma referência que desenha outra face da cidade, escavando um passado que articula esse espaço como cena que encena o livro da rua, passagem vista pelos olhos do *flâneur*.

Outro poema de “Na curva do Rio” versa sobre o famoso calçadão de Copacabana, imagem emblemática, na Avenida Atlântica, símbolo significativo da visibilidade, da imagibilidade e da legibilidade da cidade do Rio. O calçadão é texto, cuja leitura proporciona empreender significados no espaço e no tempo. O seu traçado é inspirado na figura/desenho do Largo do Rossio, em Lisboa, que representa a junção das águas do rio Tejo com o oceano Atlântico. “Copacabana, bairro tomado como sinônimo da modernidade perversa e desastrosa, que transformou o paraíso do início do século”.³⁵⁵ Este local é passagem icônica, que moderniza e amplia a paisagem urbana do Rio de Janeiro, pelo seu *designer* de pedras e sua largura, cuja forma se aparenta como o mar largo e ondulante:

9. O Calçadão

Às seis horas da manhã ouço Wagner
no calçadão de Copacabana.
Melhor, ouço alguém discorrendo
sobre Wagner, eruditamente
e trombeteando a sua própria grandeza
retórica de baiano.

Às seis horas da manhã, no meu *Cooper*,
acompanhado de um cachorro emplumado
para gáudio de alguns intelectuais
que se exibem catando pulgas gramaticais:

– Sabe que fulano diz, apesar de escritor,
“*Mais amor e menos confiança*”?
É um pobre de espírito e enfeia a cultura

³⁵⁵ Gomes, 2008, p.

que a brisa do Brasil beija e balança.
Vou escutando, mas pensando: “Acho
que hoje eu preciso urgentemente
de um professor de javanês...”³⁵⁶

O calçadão é cartão postal da cidade, ponto turístico, cujo mosaico português representa não só uma estrutura imagética das ondas do mar, mas artefato de memória cultural. Envolvendo um espaço que percorre as praias de Copacabana e Leme, a calçada é marco que harmoniza o ambiente citadino, pavimentação que acentua uma paisagem contemporânea do lugar e, ao mesmo, tempo conjugado à atmosfera natural da orla. As sinuosas curvas do Calçadão de Copacabana sugerem o desenho sensual das ondas, representadas no encontro das águas doce do Tejo e salgadas do mar, que no início do poema acontece, na confluência do Araguaia com o Oceano. O traçado das belas e ondulantes curvas permite uma visibilidade prazerosa e convidativa, por isso, o local é muito frequentado e conhecido. Gaston Bachelard estabelece uma comparação poética da “curva”, ao destacar que a curva é quente e o ângulo é frio. Sendo que este é masculino e aquela, feminina. Segundo Bachelard,

a graça de uma curva é um convite a habitar. Pode-se fugir dela sem esperança de retorno. A curva amada tem os poderes do ninho; é um apelo à posse. Ela é um canto curvo. É uma geometria habitada. Nela, estamos num mínimo do refúgio, no esquema ultra-simplificado de um devaneio do repouso. Só o sonhador que percorre caminhos arredondados para contemplar conhece essas joias simples do repouso desenhado³⁵⁷

Mais que de passagem, vale lembrar que na segunda estrofe acima há alusão a um livro de João Cabral de Melo Neto, *O cão sem plumas* (1950), o seu *Cão emplumado*, visto como “cachorro emplumado”, que acompanha o poeta e ironiza um baiano especialista em crítica gramatical. Logo a seguir, aparece a desapontá-lo os versos “que a brisa do Brasil beija e balança”, tirado de “O Navio Negreiro!”, o belo poema do baiano Castro Alves. Essa parte do poema termina com alusão a um famoso conto humorístico de Lima Barreto, “O homem que sabia javanês”.

É no calçadão que se alargam os encontros culturais, sociais e comerciais da cidade. Os versos do poema ressaltam traços comuns vivenciados nesse espaço, como por exemplo, a referência da música / da conversa sobre o maestro e compositor, Wilhelm Richard Wagner, a atividade do *cooper*, quase sempre acompanhado por

³⁵⁶ TELES, 2017, p. 576.

³⁵⁷ BACHELARD, 1998, p. 292.

caõzinho emplumado, e as corriqueiras conversas de grupos de intelectuais, em seus encontros nos bares ou quiosques do calçadão. O Calçadão é um espaço de ordem cultural da cidade, cuja legibilidade reforça a ambiência cidadina, o movimento e as influências que afetam diretamente na percepção de um território. Caminhar por esta passagem carioca é percorrer parte do que ela representa. Ponto de predominância visual em Copacabana, este local é via do observador da Metrópole que, como um *flâneur*, identifica e lê o ambiente com o uso dos sentidos. O passeio do *flâneur* pelo calçadão é de um andarilho, que vê /lê de perto tudo o que acontece neste ambiente, além de aguçar a percepção, para ouvir o que acontece a sua volta. Essa imagem se expande no fragmento seguinte, que apresenta a cidade do Rio descrita como retrato nacional, Metrópole turística, Ex-Capital Federal, com seu lado boêmio e descontraído, bem como a real face “dos que se dizem cultos”:

10. A Ex-Capital Federal

No Rio de Janeiro, a metade
da população vive na praia
ou nos bares, tomando chope,
discutindo futebol, carnaval, mulheres
e contando sempre a piada da hora.

A outra metade, a que se diz culta,
essa discute nas livrarias ou nos cafés;
ala de literatura, elogia o escritor novo,
e, discretamente, pergunta-lhe se não aceitaria
um prefáciozinho no seu próximo livro.³⁵⁸

Este trecho do poema versa sobre o Rio de Janeiro, cidade que sentiu negativamente os efeitos da mudança para Brasília. O autor, vivendo na Cidade, percebeu e ironizou esses efeitos, sobretudo, com a visão deformada dos turistas, em dividir a cidade entre as pessoas cultas e outra que “se dis-cute” (que se diz culta), num fácil trocadilho.

O poema destaca a realidade do trânsito caótico da cidade grande, como uma crítica à falta de disciplina e fiscalização. O título faz referência ao provérbio latino *sic transit gloria mundi*, cujo sentido indica que toda glória do mundo é transitória. Driblar o *poli position* da largada é a grande jogada, é a arma em favor do estilo, que sugere a permanência, a constância, como mostra o poeta, ao final dos versos deste fragmento:

³⁵⁸ TELES, 2017, p. 576-577.

12. Sic Transit

Diariamente,
eu passo os cariocas para trás:
com a mania de levar vantagem,
eles dão sempre um passo a mais,
desrespeitando

as faixas e os pardais.

O que lhes interessa não é bem
o vermelho ou o verde que não veem,
mas o *pole-position* da largada,
o charme da infração em cada esquina,
pois só saem na luz da disparada
se ouve o toque de caça da buzina.

Tranquilo
e obediente,
eu saio sempre à frente
vibrando a lança
em prol do estilo.³⁵⁹

A frase *Sic transit gloria mundi* (assim passa a glória do mundo), é tirada da *Imitação de Cristo*, do alemão Tomás Kempis, publicada em 1441. Vê-se que o poeta, ao citar as palavras latinas, traz o *transit* latino para falar do *trânsito* no Rio de Janeiro, onde os taxistas, principalmente, costumam buzinar antes de o sinal abrir. No final do poema o “vibrando a lança em prol do estilo” é inteiramente um verso da “Profissão de Fé”, de Olavo Bilac, que sugere ao poeta falar de si mesmo, da sua conduta no trânsito do Rio de Janeiro. E por falar em jogada, o uso dos trocadilhos é um recurso de que o autor utiliza, como figura fônica estilística, cujos significados são aplicados de diversas formas:

13. A Barra

Ao Márcio Catunda

Todo mundo tem sua cachaça, diz o poeta.
Eu penso é que todo mundo tem a sua barra
ou a sua birra, o seu limite e utopia.

Há quem tem a barra de chocolate,
outros a da musculação.
Há os que só desejam a barra da saia
e os que vão parar na barra dos tribunais.
Existem os que sabem que a barra do dia e-vém
e os que olham os navios saindo da barra.

Quando a barra está pesada
ou o técnico me barra na partida,
pego as minhas coisas e vou dormir na Barra,
meu recreio, meu limite e utopia,

³⁵⁹ TELES, 2017, p. 577.

A expressão “barra”, topônimo de origem tupi, é empregada em múltiplos sentidos nos versos, dentre eles, faz referência à Barra da Tijuca, bairro moderno, onde se localiza a maior praia do Rio de Janeiro, e onde estão situadas regiões de preservação ambiental. A última estrofe demonstra isso, quando destaca a “Barra” como espaço de recreio, limite e utopia, passaporte para a poesia, sugerindo a tranquilidade em meio a uma área urbanizada e natural, que é favorecida por infraestrutura de prestígio e extenso encantamento, que envolve prédios, casas, condomínios, comércio diversificado, praias, lagoa e florestas. Os dois últimos versos deste fragmento fazem referência ao processo criativo, ao sugerir o ambiente propício para a escrita, o recanto poético, localizado na Barra da Tijuca, onde o poeta tem um apartamento.

O poema permite ver e ler um pouco do bairro da Barra da Tijuca, cujo modelo urbano foi planejado sob o pensamento moderno, com suas construções e outros edifícios marcados por uma textura contemporânea. Esses aspectos são percebidos nos vários condomínios fechados, “cidade condomínio”, complexos que estão situados entre o visual urbano e natureza, integrados à harmonia paisagista de uma arquitetura contemporânea.

É curioso neste poema, “Na Curva do Rio”, a repartição fragmentada e multifacetada do rio de Janeiro, ao mostrar a “cidade maravilhosa”, que é toda representada pela beleza natural citadina e seus aspectos diversos, como um espelho partido, que reflete os diferentes lugares, muitas vezes, paradoxalmente. Para ter acesso à região da Barra é preciso passar pelo conjunto da favela da Rocinha, ao cruzar o Túnel Zuzu Angel. Isso marca a disparidade da cidade moderna, que sempre tentou imitar a Paris, mas que ladeia um conglomerado de bairros, favelas, subúrbio, como fragmentos “in/visíveis” do texto cidade.

Por fim, a voz do mapa que, inicialmente, discursou todo o percurso da curva do rio, agora silencia, e como um pássaro cantou o velho e o novo Rio, um eco ficou vibrando, e a linguagem que vinha de longe, se desagua inteira na curva mais extrema da cidade. O “curso que não passa” virou poesia, agora é a linguagem fixada no poema:

³⁶⁰ TELES, 2017, p. 578.

14. O Fim

Aqui, a voz calou-se, fez-se pássaro,
cantou de longe o velho e o novo Rio;
deixou de lado o curso que não passa
e engendrou em si mesma outro sentido.

A máquina do medo, com seu vidro,
sua lâmina de vento, sua graça,
pousou no azul do tempo redivivo
e se deixou sumir na madrugada.

Quem sabe do Eco que ficou vibrando,
do que a história não quis na sua letra?

Em sinal de louvor, como arremate,
sua linguagem vibra em contracanto,
vinda de longe desaguar inteira
na curva mais extrema da Cidade.³⁶¹

Em todos esses fragmentos do poema, Gilberto Mendonça Teles consegue apresentar um encontro com a cidade do Rio de Janeiro, em seus diferentes aspectos. Agora, ao falar do Velho e do Novo Rio, o livro de registro da cidade envolve e recorda não apenas sua topografia, como moldura poética de belezas e grandezas, mas também propicia uma leitura do expansionismo do Rio, numa persistente realização que visa o progresso, marca da modernidade que, paradoxalmente, indica uma desconstrução, que sinaliza um ambiente partido. Esses fragmentos da cidade moderna podem ser lidos como estilhaços, que compõem a cartografia da cidade, numa relação de tempo e espaço. Walter Benjamin afirma que a modernidade, justamente, cita sempre a história primeva. A modernidade, para Benjamin, possui o caráter da aparência, por isso ela é uma repetição, “*aparência dialética do novo e do sempre-igual é a base da “história cultural”*”.³⁶² E como a concebeu Baudelaire, a modernidade é o transitório.

Entre os poemas que compõem as quinze partes desta parte final de “O Araguaia” e que se intitula “Na Curva do Rio” (como se fosse um poema autônomo), estão os de número 11 e 15, sobre os quais são feitos um comentário à parte. A começar por ler / ver de perto o poema 11. “O Complexo de Geraldo”. Teles Transpõe no poema o fato de uma amiga poetisa, Stella Leonardos, que lhe pediu prefácio (que ele fez) e que já lhe dedicou alguns poemas, “vinga” a ocorrência de Stella, de vez em quando, o chamar de Geraldo, em frases como está na segunda estrofe do poema. O poeta já relatou, em uma de suas falas públicas, que sabia que Freud esteve na Argentina e lamentou o fato de ele não ter passado pelo Rio de Janeiro, pois teria estudado o “complexo de

³⁶¹ TELES, 207, p. 578.

³⁶² BENJAMIN, 2009, p. 1005.

Geraldo”, que Gilberto imaginou. Como grande parte dos habitantes do Rio e a multidão de turistas vão constantemente à praia, o poeta diz que o fato de Stella o chamar algumas vezes de Geraldo era um complexo da cultura e da “insolação” do Rio de Janeiro. Quando Stella o chamava de Geraldo, ele imediatamente a corrigia, daí os “lapsos e psius” da terceira estrofe. Mas na imaginação histórica o fez lembrar do “Gerardo Sem Pavor”, personagem meio lendária da história da Reconquista de Portugal (séc. XIV), na luta contra os mouros, no sul da Península Ibérica. Daí a sua impressão “meio pagã” de que Geraldo tenha passado disfarçado no Rio de Janeiro. Ou ele, ou o célebre D. Juan, personagem espanhola, criada por Tirso de Molina, e cuja história é a de um sedutor aventureiro, a qual corre mundo em poemas, teatro e romances. Gilberto Mendonça Teles o cita de vez em quando nos seus poemas, como no livro *& Cone de sombras*, de 1995.

Já a última parte, “15 Estrambote”, é mesmo um soneto *estrambote*, melhor dizendo, um soneto com estrambote, como se o poeta quisesse resumir num “soneto”, com quatorze poemas (não com catorze versos) a sua visão geográfica da cidade do Rio de Janeiro. Trata-se de um poema, mas com variada estrutura métrica, de mistura com versos livres, ainda que terminando tudo com um soneto bem comportado, embora com estrambote. Vale lembrar que o grande poema, “Na curva do Rio”, tem como subtítulo a informação da impossibilidade de ser um soneto, embora tenha catorze partes, melhor, tenha quinze, uma a mais com o título de “Estrambote”, isto é, o termo retórico para designar o verso que se costuma acrescentar às catorze sílabas, para terminar a frase - uma além das catorze tradicionais. Note-se que, ao final, o poeta data o poema, no mês de aniversário da cidade, que é comemorado em 1 de março. O poeta se vale da estratégia estilística de escrever “Guana – Barra”, em vez de “Guanabara”, para marcar que a Barra está na Guanabara, pode ser pelo fato do autor ter na região o seu apartamento, seu “passaporte para a poesia”, ou ainda, exprimir o ludismo ou montagem de palavra, comum em sua escrita:

15. Estrambote

Na Cinelândia,
à tardinha,
ela se faz de escondida
e vai ganhar a vida
atrás do Municipal.

Na Biblioteca, danada de sapeca,
ela finge ler e, assim,

acaba dançando ballet
na grama do jardim.

Perto dali, nalguma ilha,
ela exhibe seu muque
jogando truque
e blefando
com o espadilha.

É ela é ela é ela,
a pálida donzela.

GUANA-BARRA, 25.3.2015.

Neste poema, o poeta apresenta a região da Cinelândia, largo aberto, no entorno da Praça Floriano, no centro da cidade do Rio. Cercada por edifícios importantes, como a Biblioteca Nacional e o Teatro Municipal, a região ficou muito famosa a partir da década de 30, também por seus bares, boates, restaurantes, pontos de encontro da noite carioca. Além disso, foi importante palco de manifestações políticas da história do Brasil. Neste trecho do poema, o espaço urbano é trazido como pano de fundo do disfarce da condição feminina, com a prostituição, na cidade do rio de Janeiro, que aparece também “No poema do olhar”. Dessa maneira, esse movimento das ruas torna-se um retalho do território urbano, como consumo do corpo e atividade do “lazer”, cujo local é espaço de passagem de um antagonismo que vai desde a arte cultural à triste realidade do comércio sexual que atesta, muitas vezes, o desenvolvimento desigual na cidade capitalista moderna. Por telefone, em uma de nossas conversas, Gilberto me informou que, nos versos finais, ele alude ao fato de Eduardo Portella ter comprado o voto de Antônio Olinto para impedir que o poeta fosse eleito para a ABL.

Armando Silva, ao apresentar discussões em torno dos imaginários urbanos, ressalta que a cidade é reconhecida não só pela sua estrutura física, mas por suas construções e diferentes situações. Assim, a urbe é lida em sua dimensão estética, histórica e social. Para Silva,

a construção da imagem de uma cidade em seu nível superior, aquele que se faz por segmentação e cortes imaginários de seus moradores, produz um encontro de especial subjetividade com a cidade vivida, interiorizada e projetada, por grupos sociais que a habitam e que em suas relações de uso com a urbe não só a percorrem, mas interferem dialogicamente, reconstruindo-a como imagem urbana.³⁶³

³⁶³ SILVA, 2011, p. XXVI-XXVII.

Todo o poema “Na Curva do Rio” apresenta legibilidade e expressividade poético-visual, no sentido de estabelecer um registro da cidade, cuja leitura encena uma metáfora de múltiplos lugares, os quais são representados em fragmentos, mas que compõem um repertório de identificação local. A cidade,

dessa maneira, quando fala ou expressa, recorre a outras lógicas simbólicas. (...) Suas projeções, ao falar da cidade nas formas ocultas da retórica, a identificam desde outra cena, onde o silêncio, a imagem espontânea, a associação ou o bloqueio se constituem em formas de ver o mundo.³⁶⁴

Ver / ler o Rio é mergulhar no seu mar, contemplar de perto suas montanhas e sentir a poesia que ladeia o retrato de uma cidade. Gilberto Mendonça Teles reside no Rio de Janeiro há mais de cinquenta anos. A cidade acolhe o poeta e ele a abraça e a considera como terra-mãe. Olha, vê, repara, inscreve-a no poema, numa homenagem à curva do rio, lugar de belas e sinuosas curvas, local da cultura e da arte, espaço onde ressoa a música e a poesia visível de uma imagem.

Seja no Rio e seus contrastes, na urbe e sua beleza natural, a cidade fragmento é representada na “curva do rio”, com o encontro do Araguaia com o mar-oceano. A própria palavra “CURVA” externa uma sensualidade e poeticidade, que vai além de sua grafia. A cidade é apresentada na dinâmica do ver e do ler, que incide em perscrutar o ambiente e percebê-lo a partir de várias abordagens. Ao apresentar as curvas do Rio, em sua expressão erotizada, a urbe é lida como texto que sente, que vibra, que goza. O Rio de Janeiro é um território curvilíneo, percebido nas suas montanhas e morros, nas ilhas e baías, nos monumentos e nas moças, na estrutura do poema, em alguns fragmentos, para mostrar que, “de curvas é feito o universo”, como frisou a epígrafe de Oscar Niemayer, ou como afirma Bachelard “todo o universo se fecha em curvas”.³⁶⁵

³⁶⁴ SILVA, 2011, p. 87.

³⁶⁵ BACHELARD, 2008. p. 300.

4 O UNIVERSO PLURAL E AS VIAGENS

4.1 O Poeta Itinerante: A Experiência da Viagem como Percurso Literário

De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas.

Italo Calvino

Este capítulo, “O universo plural e as viagens”, envolve uma análise investigativa da referência às cidades e países na poesia de Gilberto Mendonça Teles, ao discutir de que forma o poeta vê / lê e apresenta as imagens citadinas, considerando os aspectos estéticos, expressivos e semânticos da sua criação literária. Ao se fazer uma leitura dos lugares apresentados na poesia do autor, pode-se articular, paralelamente, o papel do poeta itinerante-cosmopolita, numa percepção do deslocamento espacial e da contemplação da paisagem, pensando na experiência da viagem como percurso literário. Michel Onfray, em *Teoria da viagem*,³⁶⁶ profere que “uma poética da geografia gera uma estética dinâmica, uma filosofia das forças e dos fluxos, das formas e dos movimentos”.³⁶⁷ A experiência geográfica do escritor goiano, referenciada em alguns dos poemas, retrata imagens dos diversos lugares pelos quais passou, sejam elas reais ou imaginadas. Os olhos do poeta leem as cidades e buscam mostrar o ambiente, ao expressar as distinções dos múltiplos lugares.

Ler o Poema-Cidade, perscrutar esse espaço e suas estruturas, é percorrer um itinerário poético e literário, pela experiência e pela imaginação. O modo de ler e ver a urbe impregna em si o exercício da percepção, com o olhar atento para observar e para identificar as suas particularidades. Essa leitura acontece na prática da visão, que capta e distingue as pistas, que recolhe do espaço e do tempo proeminências, e as representa por meio da linguagem poética.

Gilberto Mendonça Teles conheceu todas as capitais do Brasil, como conferencista nas mais diversas Universidades brasileiras.³⁶⁸ No exterior: Montevidéu, Assunção, Buenos Aires, Rosário, Santiago do Chile, Caracas, Cidade do México, Nova

³⁶⁶ ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem: poética da geografia*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009.

³⁶⁷ ONFRAY, 2009, p. 78.

³⁶⁸ Cf. TELES, Gilberto Mendonça. *Hora aberta: poemas reunidos*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2003. p. 973-982. Cronologia da vida e obra do autor.

York. Conhece as principais cidades da França, da Bélgica, da Dinamarca, da Alemanha, da Espanha (onde morou em Salamanca) e fez conferência em várias cidades espanholas, como também em Chicago (onde residiu), Michigan e Filadélfia, Paris, Rennes, Roma e Veneza. Visitou Londres, Aachen (antiga Aix-la-Chapelle, capital do Império de Carlos Magno), Luxemburgo, Marrocos, Praga, Salzburgo (Áustria) e em Munique esteve com Curt Meyer-Clason, tradutor de Guimarães Rosa e que, também, traduziu cinquenta poemas de Gilberto Mendonça Teles.³⁶⁹

Serão apresentados, nesta análise, alguns desses lugares por onde o poeta transitou, seja a trabalho, conferencista ou viajante. Ele se deixa ler como um andarilho cosmopolita, uma espécie de *flâneur* benjaminiano, que contempla e se desloca, que vê e imagina o espaço citadino, das mais diversas maneiras. Ao olhar as cidades e países, o poeta constrói o poema e os insere numa construção de palavras e pedras, efeito estilístico que tem sido observado ao longo da pesquisa, na leitura analítica dos textos poéticos.

Ao trazer a imagem da *flânerie*, centrada na personagem de Baudelaire, destacada no século XIX, na França, como um caminhante destemido, que percebe o ambiente e fixa os olhos em tudo à sua volta, a ideia passa por ampliar a visão deste tipo literário, para além de uma conotação negativa, “vadiagem, preguiçosa”. A análise, nos poemas de Mendonça Teles, parte de um observador que alarga os horizontes, para uma percepção mais aguçada do espaço e dos atributos que o compõem, das situações apresentadas e das que podem ser imaginadas no ambiente, que são construídas no corpo do poema-cidade.

Primeiramente, será citado o trajeto inicial do poeta, que começa no interior do Estado. Posteriormente, ele avança para outras partes do mundo, ao sair de Goiás, mas sempre retorna à sua terra chã, sem se desligar das origens, como mostra no poema “Eterno retorno”, que será apresentado mais adiante neste capítulo. A imagem de um poeta *flâneur* inscrita das travessias, quando ele parte para as Metrôpoles, uma vez que esta é uma figura tipicamente urbana.

³⁶⁹ Ao final deste capítulo, é incluída a entrevista feita com o escritor e crítico literário, Gilberto Mendonça Teles, em outubro de 2022, em que ele relata os nomes dos lugares por onde passou, mostrando o mapa geográfico, que desenha o seu perfil de experiência, assinalada por um projetado percurso literário. Em toda a tese isto é apresentado, pelos temas recorrentes, que provêm da própria essência do ato de viajar, por países e lugares conhecidos na literatura, ambientes que o poeta eterniza em seus poemas. Cf. Entrevista concedida a Rosemary Ferreira de Souza, inclusa ao final deste capítulo, com o subtítulo de “Memórias entre / vistas: um depoimento de Gilberto Mendonça Teles”.

O espaço primevo da trajetória do autor é Bela Vista de Goiás, sua terra natal que, em afinidade contígua com o rio Meia Ponte, incorpora as marcas e os registros do cruzamento dos percursos da sua história de vida, lembranças, afetividade e memória. Gaston Bachelard apresenta uma visão da terra natal, de forma poética e intensa, ao destacar que ela é menos uma extensão que uma matéria. Segundo Bachelard, a terra nata é “um granito ou uma terra, um vento ou uma seca, uma água ou uma luz. É nela que materializamos os nossos devaneios; é por ela que nosso sonho adquire sua exata substância; é a ela que pedimos nossa cor fundamental”.³⁷⁰

Bela Vista de Goiás reflete o ambiente inicial das passagens que vão ser percorridas por Gilberto Mendonça Teles, passando desde lugarejos do Estado de Goiás à capital Goiânia, até suas andanças nacionais e internacionais. A partir de seu nascimento, em 1931, nos ermos do cerrado, ele principia sua jornada itinerante. Mais tarde, esse movimento se expande, ao perpassar as cabeceiras do Meia Ponte, os caminhos do poeta vão se estender para outras margens – travessia:

O RIO

Para Ana Maria e José

Margeando esse rio, andei.

José Mendonça Teles

[...]

a minha vida sempre foi uma longa trajetória
na direção das cabeceiras do Meia-Ponte.

Primeiro, foi o Meia-Ponte de Bela Vista
e seu obscuro pontilhado na travessia.³⁷¹

Pode-se dizer que os caminhos, as passagens iniciais do escritor, começaram na “roça”, no interior de Goiás. Traços desse trajeto são registrados nos poemas “Teleologia”, de *Lirismo rural: o Sereno do Cerrado*³⁷² e “O pai”, em *Linear G*, ao mencionar a terra natal, Bela Vista de Goiás, e Braz Abrantes, o antigo povoado de São João. Esses ambientes marcam fases da meninice do poeta, os versos resguardam recordações da terra, pois, “permanecemos prisioneiros de nosso nascimento, de nossa terra natal, de nossa língua materna, murados nas dobraduras primitivas da infância”.³⁷³

³⁷⁰ BACHELARD, 1998, p. 9.

³⁷¹ TEELES, 2019, p. 73.

³⁷² TELES, Gilberto Mendonça. *Lirismo rural: o sereno do cerrado*. Edição bilíngue (Português / Inglês). Trad. Carol Piva. Rio de Janeiro: Batel, 2017. Edição em português. 2. ed. Aum. Rio de Janeiro: Batel, 2019.

³⁷³ ONFRAY, 2009, p. 44.

Em “Teleologia”, poema analisado com mais acuidade no segundo capítulo, Bela Vista é identificada como ambiente que reaviva as lembranças do escritor, no espaço interiorano que, tal como o cenário de Braz Abrantes, é marcante na história de vida do poeta:

Além do friozinho da manhã em que nasceu
e do relincho do cavalo amarrado
na porta da loja do pai, ele guarda
de Bela Vista algumas imagens nítidas:
o cheiro áspero das folhas de fumo no jardim
o doce açucarado das negras jabuticabas
e a beleza dos olhos azuis de alguma prima.³⁷⁴

Ao aludir à pequena cidade de Braz Abrantes (mais roça que cidade), onde passou parte da sua infância, Mendonça Teles incorpora nos versos a aprendizagem do menino-poeta que, imitando o canto repinicado do sabiá na flauta, treina o exercício da composição poética, que mais tarde refletiu no seu processo criador:

“Entre a roça e Braz-Abrantes
(mais roça que cidade)
ele aprendeu a imitar na flauta
o canto repinicado do sabiá.”³⁷⁵

Como amante da terra, e “sendo terra” pelo nome (*Teles* = do lat. *Télluris*, derivado do grego antigo *Τέλος*, da Idade do Bronze e já usado por Homero com a significação de “aquele que sabe guardar seu pedaço de terra”) o poeta vai cantar Goiás, no telurismo local, na representação dos rios, na cultura do povo goiano, na geografia local, com muita intensidade, no seu livro *Saciologia goiana*, cuja leitura maior foi referenciada no segundo capítulo desta tese. Com autenticidade, Teles revela conhecer a região em seus mais variados aspectos. O poema “Goiás” é um ícone dessa referenciação, cujos versos ornaram uma profícua identificação do olhar e do estar de longe, ou de perto, dos espaços goianos. Como foi analisado no segundo capítulo, esse “olhar de longe” integra e incita a falta, ao passo que o estar de perto envolve uma relação afetuosa de encontrar-se unificado ao meio. Gaston Bachelard, em *A poética do espaço*,³⁷⁶ apresenta a imagem metafórica dos “caracóis”, que constroem uma pequena

³⁷⁴ TELES, 2019, p. 93.

³⁷⁵ TELES, 2019, p. 121.

³⁷⁶ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

casa a qual carregam consigo: “o caracol está sempre em casa seja qual for a terra para onde viaje”.³⁷⁷ O poeta é como um caracol, ele carrega dentro de si suas origens, suas recordações, alguns hábitos e costumes, que não se apagam e nem se esquecem. Afastado da terra, o poeta deseja extrapolar fronteiras, e sem deixar de lançar seu olhar para seu chão poético, de vida e poesia, ele confessa que avista Goiás nas tintas do seu mapa, com a saudade que brilha no coração de todas as ausências. A última estrofe sinaliza isto:

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.³⁷⁸

A partir da cronologia da vida e obra do autor, registrada no livro *Hora aberta*, pode-se compreender que os fluxos primários do poeta foram vivenciados nas cidades interioranas de GO: Bela Vista (1931-1934), Hidrolândia (1936), Aparecida de Goiânia (1937), Braz Abrantes (1938-1940), Inhumas (seis meses, em 1941) e novamente Braz Abrantes (1941-1943). Em 1945, transfere-se para Goiânia, onde deu prosseguimento aos estudos e formação, aos trabalhos em diferentes instâncias, dentre elas, Mensageiro da secretaria do Estado do interior, IBGE e professor da Escola técnica de Campinas/GO, do ensino médio e universitário.

Para representar a cidade de Goiânia, tem-se como exemplo o poema “Flamboyants”, publicado num dos primeiros livros de Gilberto Mendonça Teles, *Estrela-d'alva*. Teles estreou em 1955, com um pequeno livro, intitulado *Alvorada* e, no ano seguinte, publicou *Estrela-d'alva*, ligeiramente maior. Os dois livros eram uma seleção dos inúmeros poemas que o poeta foi escrevendo desde os doze anos. Só depois dos setenta anos, ele resolveu publicá-los, em edição mais completa, num livro que modestamente chamou de *Aprendizagem* (2011), cujos poemas documentam o processo inicial de sua criação poética. Como não podia deixar de ser, as imagens predominantes nos seus dois primeiros livros se relacionam com seus títulos, com predomínio de palavras astronômicas como céu, estrela, Vênus, Sírius, clarão, madrugada, amanhecer, firmamento, aurora e tantas outras do mesmo campo semântico. Não resta dúvida de que elas formam o universo simbólico de um escritor que se iniciava e que estava ainda

³⁷⁷ BACHELARD, 2008, p. 93.

³⁷⁸ TELES, 2019, p. 56.

preso à leitura de autores românticos, parnasianos e simbolistas, a Olavo Bilac, principalmente. Na introdução de cada um desses livros é fácil perceber as marcas do futuro crítico de poesia e o sentido maior do seu primeiro livro: o de assinalar para o poeta o início – a saída da obscuridade da noite comum para a luminosidade do dia, da poesia que começa. Na apresentação de *Estrela-d'alva*, o autor afirma:

Estrela-d'alva é o meu coletivo de saudades. É o meu símbolo de alegria. Reúne versos de que, por motivos pessoais, sempre gostarei. Falta-lhes, é verdade, a arritmia do momento em que vivemos. E isso me contenta. Escrevi-os obedecendo à minha sensibilidade e ao meu gosto estético, e não às normas liberais do modernismo.³⁷⁹

Esse gosto inicial do poeta pelos fenômenos do amanhecer pode ser explicado no poema “A Hora Aberta do Dia”, que está no livro de Eliane Vasconcellos, *O Poeta da linguagem / A linguagem do poeta*. Rio de Janeiro: Editora Batel, março de 2022. O título do poema repete o da reunião de toda a sua poesia em 2002. Trata-se de um poema em versos livres, beirando a prosa. O parágrafo final toma a forma de um depoimento que explica não só os nomes de seus primeiros livros de poemas, como o sentido da poesia, que se abre como um especial amanhecer. Vale apresentar um relato de Gilberto Mendonça Teles, em contato por e-mail, ao descrever que

Muito tempo depois me dei conta de que meu gosto pelo despertar às cinco da manhã e por aprender a surgir com o dia veio do meu avô que, na sua pedagogia matinal, me enchia de entusiasmo, me inspirava e me conduzia ao sentido da descoberta na incessante novidade do tempo, que antecipava o gosto por “alvorada e estrela-d'alva”, nomes comuns com que tentei imprimir na linguagem o fulgor da poesia.

Rio de Janeiro, 2 de setembro de 2021.³⁸⁰

Pelo que foi dito acima, vê-se que o poeta, escrevendo à moda antiga, já tinha noção do modernismo, isto é, não obedecendo às normas liberais do modernismo, ele seguia seu gosto estético como uma maneira de mostrar um jeito próprio de escrita. Gilberto Mendonça Teles se tornou um dos mais respeitáveis estudiosos do Modernismo, com o livro *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro* (21ª edição da Editora J. Olympio, 2022,). Em *Estrela-d'alva* como também em outras de suas obras, o poeta imprime e eterniza a imagem poética da capital de Goiás, ao escolher a árvore do pé de *Flamboyant*, para pintar o cenário arborizado, vivo e alegre que a cidade transmite.

³⁷⁹ TELES, 2003, p. 776.

³⁸⁰ Informação em conversa com GMT, por e-mail. Acesso dia 2 de setembro de 2021.

Flamboyant é uma expressão originada do francês, cujo sentido é “flamejante”, o que faz jus ao título de *Estrela-d’alva*. A harmonia do nome combina com a beleza da árvore frondosa, de floração em tons avermelhados, alaranjados e amarelos, entretons do cerrado, que colorem a paisagem de Goiânia:

FLAMBOYANTS

Eu não cantei ainda os *flamboyants* floridos,
alegres, majestosos, multicores,
que, ao vir da primavera, embevecidos,
policromos, sensuais, adornam-se de flores.

E, enfileirados, vão, floridos e felizes,
balouçando a ramagem espontânea,
como saudando a rir em rútilos matizes
as amplas avenidas de Goiânia.

E nas quentes manhãs de setembro e de outubro,
quando o vento lhes beija as franças, no alto,
sussurram, musicais, despetalando o rubro
véu de flores vermelhas pelo asfalto.³⁸¹

As palavras ornamentam os versos, ao sugerir uma aquarela goiana, na maravilha poética das cores dos *Flamboyants*, do sussurro dos ventos, no balanceio das ramagens, despetalando o afogueado véu de flores vermelhas pelo asfalto, que formam um espetáculo de beleza, ao se estenderem feito um tapete estampado, como uma campina que nasce no meio da cidade. Todo o poema é um texto imagético da urbe arborizada, ao destacar as múltiplas expressões da árvore, que se tornou alegoria da representatividade local, nas suas várias e envolventes adjetivações, que embelezam ruas e avenidas, deixando o ambiente aprazível em cor e mais sombreado.

A descrição que o poeta faz dos *flamboyants* atribui, metaforicamente, à cidade que, ao vir da primavera, fica mais alegre e majestosa, ao exibir nas largas avenidas árvores enfileiradas, policromas e sensuais, estampando cores rutilantes, nas manhãs quentes de setembro e de outubro. A metáfora do vento que beija as franças e do alto sussurra musical, despetalando o cortinado de flores vermelhas pelo asfalto, sugere o desenho visual da cidade, que abraça os *flamboyants*, como uma espécie de cartão postal. A palavra “franças”, que o vento beija no poema, remete à França, ao lembrar o colorido das flores na primavera e o período do matiz dourado do outono, que transcorre entre setembro e dezembro, quando as ruas e avenidas ficam forradas pelas folhas secas das árvores. *Flamboyant* nomeia em Goiânia um Shopping Center, que é conhecido

³⁸¹ TELES, 2003, p. 843.

como vitrine da urbe, batiza também o parque, localizado no bairro Jardim Goiás, referenciando que há muitas frondosas e embevecidas árvores no local.

O poema foi publicado há mais de cinquenta anos e perpetua em seu contexto de cantar os *flamboyants* de Goiânia, que ainda colorem ruas e avenidas da cidade. Acontece que, no afã de cidade grande, que quer expandir, buscar o progresso e se mostrar como metrópole modernizada, esse panorama belo e tão louvado nos versos, tem sido alterado. Já não há tantos *flamboyants* enfileirados, “saudando a rir em rútilos matizes / as amplas avenidas de Goiânia”. Haja vista que, numa das avenidas, cujo nome, Goiás, houve derrubada de dezenas de árvores, em 2015, para construção e implantação do corredor do Ônibus de Transporte Rápido (BRT). Para dar passagem a este meio de transporte foi necessário demolir parte deste cenário romântico e sedutor, aquarelado pelos *flamboyants*. Este fato registra os efeitos do chamado “progresso” na cidade moderna. No intuito de oferecer bem-estar e comodidade aos cidadãos, a ideia de progresso acontece como um aporte material, que para se concretizar passa pelo processo de destruição, muitas vezes da natureza.

Charles Baudelaire critica a noção de progresso e expressa o lado negativo da modernidade, ao perceber que “a modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável”.³⁸² As transformações no espaço citadino, as mudanças, as construções, são efeitos do progresso, da modernidade, e se tornam “aparência” da história cultural vigente. A crítica que Benjamin faz à modernidade é bem explicitada na obra das *Passagens*, quando ele diz que “o novo possui um caráter de aparência e coincide com a aparência da eterna repetição. A aparência dialética do novo e do sempre-igual é a base da “história cultural”.³⁸³

O poema “Goiânia”, publicado em *Sociologia goiana*, analisado no primeiro capítulo, ilustra bem isto, ao trazer imagens da cidade planejada, construída em meio ao choque com a antiga capital sediada na Cidade de Goiás (Vila Boa), cercada pela serra Dourada, com o vislumbrado desenvolvimento e o anseio da nova capital, que ia crescendo. No poema “Goiânia”, o poeta, com leve humor, descreve que

³⁸² BAUDELAIRE, 1996, p. 22.

³⁸³ BENJAMIN, 2009, p. 937.

desejo do eu lírico, de transpor fronteiras e de fincar os pés na terra que o incita a sonhar com a aventura da partida. Michel Onfray, em *Teoria da viagem*, afirma que existe sempre uma geografia que corresponde a um temperamento, o importante é descobri-la:

uma palavra, um lugar legível no mapa retém, então, a atenção. Nome de um país, de um curso de água, de uma montanha, de um vulcão, de um continente, de uma ilha ou de uma cidade. [...] Sonhar uma destinação é obedecer à ordem que pronuncia, dentro de nós, uma voz estrangeira”.³⁸⁵

Diante do impasse de permanecer ou de ir mais além, aprisionado ao ideal que projeta e sonha, na solidão da praia derradeira, o poeta risca na areia o poema que supõe guardar na memória a vida inteira, no anseio de traçar itinerários, ao percorrer outros caminhos, com o sangue da gente aventureira, com o movimento de viajante, neste poema que fecha o seu terceiro livro, *Planície*:

DILEMA

Tenho o sangue da gente aventureira
e o amor à terra que me deu o sonho.
Mas me encontro parado na fronteira,
sem saber se recuo, ou se a transponho.
Aprisionado pelo ideal que sonho
na solidão da praia derradeira,
risco na areia o poema que suponho
ficará na memória a vida inteira.
O gosto de lutar contra o imprevisto
fez-me todo de vento e não resisto
ao desespero bom de ir mais além.
Estendo os olhos para o mar, e penso:
“— Tenho chumbo nos pés e o mar é imenso:
só me resta sonhar como um refém.”³⁸⁶

A aspiração de lutar contra o imprevisto faz do eu lírico, que é o poeta, um ser de vento, que se movimenta e desloca para diferentes espaços, pois não resiste ao desespero bom de ir mais além, com o despertar do desejo aventureiro de um viajor, que possui alma inventiva, que tem afincado à sua terra e lança seus olhos para o mar imenso, certo de sua afeição ao lugar de origem e aberto para o sonho de suas andanças, na trajetória que a vida lhe trouxer. Os últimos versos do poema ilustram bem esta imagem de permanecer e de expandir fronteiras, “— Tenho chumbo nos pés e o mar é imenso: / só me resta sonhar como um refém,” na aspiração itinerante a que se vê como um

³⁸⁵ ONFRAY, 2009, p. 16.

³⁸⁶ TELES, 2003, p. 772.

cativo. Há no poema (um soneto) uma dupla alusão ao mito, segundo o qual O Pe. José de Anchieta escreveu no poema à Virgem Maria (*De Beata Virgine dei Matre Maria*), na areia de Iperoig (atual Ubatuba, SP, (muitas canoas em tupi). Daí os versos “risco na areia o poema que suponho / ficará na memória a vida inteira”; e a palavra “refém” no verso final, que remete ao fato de Anchieta ter (ou teria) ficado como refém dos tamoios, aproveitando para escrever na areia de Ubatuba o poema da Virgem. É uma das mais belas ficções na origem da literatura no Brasil, datada do século XVI.

A construção do poema “Dilema” se equipara com o processo de criação do texto poético. O poeta é este que tem o sangue da gente aventureira, por vezes, ele se encontra parado na fronteira, como um limite ou numa espera do ato criativo, sem saber se recua ou transpõe. É belo ler nos versos expressões relacionadas com essa afirmação, “aprisionado”, como cativo do ideal de poesia, “solidão da praia derradeira”, como uma metáfora do retiro, para compor a versão final dos versos, que ficarão na memória a vida inteira. O gosto de lutar contra o imprevisto e o anseio bom de ir mais além são marcas intensas de quem é refém da criação e “profetisa” a sua vida no porvir. Assim, o poeta caminha, com a vontade e o desejo de linguagem, ao construir sua trajetória de vida e poesia, como declara no poema “Vida”, publicado em *Estrela Dalva*:

E, fiel ao meu destino, mas sem pouso,
com o mesmo ideal de um cavaleiro-andante,
levo-a, todo feliz, como um diamante
inimitado e por demais valioso.³⁸⁷

O poema “Trajetória”, do livro *Sintaxe invisível*, está relacionado aos futuros caminhos a serem percorridos pelo poeta, em vários momentos de sua vida, ao viajar por um itinerário que se realizará por diferentes espaços, embora os versos se identifiquem mais com Montevidéu, o primeiro lugar onde foi trabalhar no exterior. Chamo a atenção para diversos poemas de Gilberto Mendonça Teles configurando cenas de um contexto político, que vigora no período da escrita do poema. Mais adiante,³⁸⁸ há uma análise direcionada para este aspecto, ao apresentar-se poemas que sinalizam o período histórico da repressão política no Brasil. Em 1964, Teles foi atingido pelo Ato Institucional nº 1 (AI-1) e, ao mesmo tempo, recebeu uma bolsa do

³⁸⁷ TELES, 2003, p. 785.

³⁸⁸ No subtópico, “Silêncio, grito e exílio nas passagens in/visíveis do poema”, serão apresentados poemas alusivos a lugares do itinerário do poeta e que imprimem o sentido político-poético, simultaneamente.

Instituto de Alta Cultura de Lisboa (Portugal), onde ficou todo o ano de 1965. Fez na Universidade de Coimbra um “Curso Superior de Língua Portuguesa”, participou de um Congresso Internacional de Línguística na Universidade Complutense de Madrid e, no início de 1966, voltou e, imediatamente, foi convidado pela Divisão de Cooperação Intelectual do Itamaraty, para ir trabalhar no Uruguay, onde esteve por quatro anos. De lá, veio para o Rio de Janeiro, onde está há mais de cinquenta e três anos, de onde não saiu mais, a não ser para fazer jus aos convites que recebeu de Universidades em Portugal, Espanha, França e Estados Unidos e Argentina, além dos que não pode aceitar. No Brasil, destacam-se as Universidades de Goiás, Rio grande do Sul, Rio de Janeiro, Santa Catarina, São Paulo, Niterói, Espírito Santo, Bahia, Recife, Natal, Ceará, Pará e Manaus.

Nos poemas escritos entre 1962 e 1967 (período em que se alastrou o medo na sociedade brasileira, pela atuação dos militares) aparecem muitas marcas políticas, disfarçadas na linguagem. O título de *Sintaxe invisível* é bem sintomático, disfarça as alusões ao golpe militar de 1964 e, sobretudo, impõe uma linguagem difícil, asilada na poesia. Assim, o poema “Trajetória” relata (sem claramente descrever) essa travessia de Goiânia a Lisboa, e de Madri a Lisboa, de Lisboa (de navio) ao Rio de Janeiro, do Rio a Goiânia, e de Goiânia a Montevideú, no Uruguai. Os versos não delineiam esses detalhes, mas eles podem ser bem lidos, quando pesquisados na cronologia da vida e obra do autor, registradas no livro, *Hora aberta: poemas reunidos*,³⁸⁹ pela Editora Vozes, 2003. Este poema vai refletir-se num outro, “Eterno retorno”, analisado mais à frente, e que dará uma dimensão de continuidade da trajetória itinerante do poeta, ao demonstrar o aspecto da experiência das viagens, como um percurso literário, neste universo múltiplo, por onde ele transita. Veja-se a abertura desse amplo percurso:

TRAJETÓRIA

Arrastamos nosso caudal de medo
e desaparecemos na substância
noturna da cidade.

Além dos edifícios e semáforos
as ruas se recolhem coniventes:
saltam casas das sombras decepadas
e os plátanos reúnem confundidos
sua folha de sono.

Tão justa e essencial a trajetória

³⁸⁹ Cf. TELES, Gilberto Mendonça. *Hora aberta: poemas reunidos*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2003. p. 973-982. Cronologia da vida e obra do autor.

de noite se organiza, fabulosa,
crescem cactos de fogo no silêncio
da linguagem perdida.

Só o material de espuma, a forma
primitiva das coisas, permanece
girando sobre si, anterior
à descoberta.³⁹⁰

No mais íntimo do poema se podem ler fortes e sintomáticas expressões como “caudal de medo”, a “substância noturna da cidade”, “ruas que se recolhem coniventes”, “sombras decepadas”, “cactos de fogo no silêncio”, que estão voltadas, diretamente, para o demasiado silêncio angustiante da época de repressão no Brasil. A atmosfera da noturnidade citadina, representada nos edifícios e semáforos, nas ruas que, cúmplices se refugiam, e nas sombras que insistem em encobrir a claridade dos plátanos, confundindo sua folha de sono, sugerem imagens dos tempos obscuros, em que viveu o poeta. Quando os versos ecoam, visivelmente, os plátanos que reúnem confundidos sua folha de sono, é uma referência à beleza noturna da cor amarelo alaranjada das folhagens, no outono, em Montevideu, e se estende para o sentido de um tempo de censura, ocasião em que o poeta viveu no estrangeiro, do período de um pesado silêncio, manifesto no âmago da poesia, onde as malhas da linguagem são os poros por onde a liberdade respira. “A poesia nasce no silêncio e no balbuciamiento, no não poder dizer, mas aspira irresistivelmente à recuperação da linguagem como uma realidade total”.³⁹¹ Curiosamente, o plátano do Canadá tem a tonalidade avermelhada, que se tronou símbolo do país, cujas folhas possuem recortes grandes. O tom ruborizado das folhas lembra não apenas a cor representada pelos comunistas, a que os militares temiam, mas emite a conotação metafórica que os versos apresentam em “cactos de fogo no silêncio”, aludindo ao tempo sombrio, reduzido aos espinhos e às brasas ardentes do silêncio, expressão de conteúdo político e poético, que se liga ao momento de feitura do poema, na angústia silente do criar. Versos finais do poema “Descobrimiento”, incluído em *Sintaxe invisível*, ecoam e resumem a apologia do obscuro para a liberdade e para a poesia:

Todas as coisas lindas e livres
se organizam no secreto rumor da angústia
e do tempo.³⁹²

³⁹⁰ TELES, 2003, p. 622.

³⁹¹ PAZ, 1996, p. 120.

³⁹² TELES, 2003, p. 621.

O caudal de medo que paira nesses versos reúne Goiânia e Montevideu na trajetória do poeta. Mas, dentro desse terror, a noite se organiza fabulosa para o sonho, para a imaginação fazer renascer a “linguagem perdida”, referência à censura que o exército fazia à imprensa, à literatura e ao teatro. A última estrofe diz (que a despeito de tudo) a “forma primitiva das coisas permanece”, “anterior à descoberta”, do que estava acontecendo e sugerindo que tudo em breve passaria, como passou.

No início de 1966, no Rio de Janeiro, Gilberto Mendonça Teles foi contratado pela Divisão de Cooperação Cultural do Itamaraty, para trabalhar como professor no Uruguai. No início de 1967, sai de Goiânia, de carro, junto com a esposa Maria do Rosário e com o filho Antônio, de um ano, para morar em Montevideu. Leva consigo os poemas escritos em Portugal e Goiânia e, com alguns de Montevideu, organiza para publicação o volume de *Sintaxe invisível*, bastante mencionado nessa tese, a pedido da “Coleção Cancioneiro de Orfeu”, do Rio de Janeiro. Além da edição deste livro, o poeta publica, em 1967, no Uruguai, *La palabra perdida*, antologia poética, traduzida por Gastón Figueira, poeta uruguaio, com quem teve muito contato. Escreveu artigos para a “Revista de Cultura Brasilenã”, de Madri, e para a “Inter-American Review of Bibliograph”, de Washington.

O tempo itinerante do poeta em Montevideu transcorreu no percurso de quatro anos, até seu retorno para o Rio de Janeiro, em 1970. Um ano antes, foi aposentado pelo AI-5, decreto de 26-10-1969, na UFG, quando ainda estava no Uruguai. Em fevereiro, de 1970, já no Rio, o poeta começa a lecionar na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC/RJ, onde estabeleceu morada até hoje, apesar de seu eterno retorno a Goiás e suas várias viagens ao estrangeiro, como vão ser retomadas nas análises, a partir dos poemas.

Em “Aquarela montevideana”, do livro *A Raiz da Fala*, há imagens de Montevideu, como uma pintura da cidade, impregnada nos versos. A paisagem citadina é diluída nos versos, feito uma gravura, que revela o painel urbano, nas cores e nas sensações do outono, ao ser traçado o desenho da capital uruguaia, no corpo-texto do poema:

AQUARELA MONTEVIDEANA

O outono esteriliza o áspero
mover das folhas, cobre o vão
das árvores e dança fricativo
na ferrugem das coisas, no mormaço.

Seu ácido rumor trespassa
o brilho seco dos esqueletos
disfarçados entre os galhos
e os rótulos de febre.

Seu tato inveja a cor do ocre,
sabe ao acre volume das cidras
e esmerila a dura contração
dos nervos na pedra.

O tempo pôs anúncio de venda
nessas ruas de ouro e plátanos
e abriu no abril a sua tenda
de âmbar e girassol.

O seu breve arco de silêncio
brincou nos amarelos e filtrou-se
como o corpo de um canário
pelos poros da tarde.³⁹³

Os olhos do poeta estão atentos ao movimento das folhas das árvores, dançando fricativas (esfregando umas nas outras, no balanço e no atrito entre si, como que saudando o vento e os tons das cores desta calorosa estação), na ferrugem das coisas, no mormaço, que sinaliza a temperatura quente e o forte calor do outono, em Montevideu. Seus ouvidos captam o ácido rumor, que atravessa o brilho seco dos esqueletos disfarçados entre os galhos, numa referência ao barulho das pontas das árvores desfolhadas, em meio ao ambiente envolto da neblina abafada e quente. Seu tato inveja o entretom do pigmento amarelo avermelhado, que enfeita o outono e exala o aroma acre das cidras, num misto entre odor e gosto, que combina amargo, ácido e azedo, e ao cobiçar o toque ocre /acre, esmerila a habilidade de compor o poema e perceber a cidade, sinestésicamente. A expressividade da correspondência sinestésica nos versos revela as diferentes percepções sensoriais do poeta, que observa e experimenta a paisagem, pelo uso dos sentidos. “A imaginação põe sempre um estímulo em todos os nossos sentidos. A atenção imaginante prepara nossos sentidos para o instantâneo”.³⁹⁴

A quarta estrofe apresenta a imagem da paisagem urbana, ao destacar as ruas de ouro e plátanos, que claramente se refere ao cenário da estação do outono, quando os tons áureos, no misto do alaranjado das folhas, pintam um novo colorido no painel da cidade. Os versos ressoam e imprimem o movimento visual das ruas montevidéas, como se o eu lírico, como *flâneur*, transitasse por passagens forradas pelas folhagens, contemplando o que ocorre nesse espaço. Ao citar o “tempo pôs anúncio de venda” e “abriu no abril sua tenda”, lembra bem o período em que transcorre a duração do

³⁹³ TELES, 2003, p. 568.

³⁹⁴ BACHELARD, 2008, p. 147.

outono, os passeios, o comércio, as vendas e os diferentes destinos de quem transita por esses caminhos. O poeta joga com as palavras “abriu e abril”, para ilustrar tanto o ato de alargar e de deslocar pelas passagens de Montevideú, quanto o momento próprio em que esse percurso acontece, no mês de abril, onde o outono se estende até junho.

O poema finaliza projetando a imagem arborizada da cidade, que é comum ter árvores dos dois lados das ruas, que ao se entrelaçarem no alto, formam um arco de ramagens e folhas que, são verdes no verão e ficam, primeiramente, amareladas, depois, bem forte no matiz laranja, no outono, como mostram nos versos, ao citarem a beleza dos plátanos, cujas folhas adornam o chão das ruas neste tempo, em Montevideú.

O título “Aquarela Montevideana” sinaliza uma pintura do retrato da cidade, com o uso emblemático de expressões que marcam o tempo e o espaço, no outono: “mover das folhas, cobre o vão das árvores, dança fricativo (que está relacionado com a linguagem, ao tratar do próprio processo de composição do texto poético), ferrugem das coisas, mormaço, brilho seco, rótulos de febre. Outros vocábulos expressivos visuais (“cor do ocre, ruas de ouro e plátanos, âmbar e girassol, canário”) se referem aos matizes da aquarela, que pigmenta e representa Montevideú, pelos olhos do poeta, pelo seu caminhar no estrangeiro, longe de sua pátria, onde a “Aquarela do Brasil” soa e pinta outros tons, para lembrar a coincidência poética dos termos.

O girassol é a flor do sol, ela está relacionada com o tempo, de certa forma. Seu amarelo vibrante, além de simbolizar o calor, se destaca pela beleza e exuberância. As referências de tonalidades em amarelo-ferrugem, citadas de variadas formas nos versos da aquarela de Montevideú, refletem o panorama de uma estação na cidade, o outono. Um tempo cujo colorido se espalha e o cair das folhas neste misto entre dourado / amarronzado, meio vermelho / alaranjado, sobressai entre as poucas ramagens verdes, no balanço quente do vento que sopra nas ruas, provocando a vontade de caminhar e sentir a paisagem, olhar vagorosamente o cenário, para contemplar de perto a cidade e seus arredores. O pigmento do amarelo indica a cor luz, que nos versos se mescla com o brilho seco dos esqueletos das árvores, em sobreposição resultante do verde e do vermelho.

Os matizes mencionados no poema, nas expressões “ferrugem das cores, brilho seco, cor do ocre, ruas de ouro e plátanos, âmbar e girassol, canário”, lembram a arte do pintor holandês, Vincent Van Gogh, cujas obras são marcantes pelo amarelamento causado pelo verniz e pelo envelhecimento. O poeta sugere essa referência, ao

finalizar o poema, ele pinta o mover do ruído cálido das árvores, brincando nos amarelos que, feito o corpo de um canário, brilha como ondas de luz e calor pelos poros da tarde:

O seu breve arco de silêncio
brincou nos amarelos e filtrou-se
como o corpo de um canário
pelos poros da tarde.³⁹⁵

A “Aquarela montevideana” torna-se um retrato paisagístico da cidade, no tempo em que o poeta a contempla de perto e a inscreve nos versos. Como *flâneur* que observa e sente, ele vê / lê o ambiente e tudo em seu entorno, a maneira de olhar e descrever o que percebe vai-se diluindo como pintura, os olhos do poeta são o seu pincel e suas mãos são o cinzel que compõem toda a contemplação cidadina e a modela no corpo do poema, ao escrever o texto-cidade. Michel Collot, ao discutir sobre paisagem, afirma que ela envolve três componentes que cingem a percepção, um local, um olhar e uma imagem. De tal maneira,

a relação que a experiência da paisagem estabelece entre a extensão de uma região [de um país] e aquele que a observa é uma modalidade especificamente humana do vínculo que une todo ser vivo ao seu meio. Um ambiente não é suscetível a se tornar uma paisagem, senão a partir do momento em que é percebido por um sujeito.³⁹⁶

O percurso de viagem do poeta é representado no poema “Eterno retorno”, em *Plural de nuvens*. Os versos apresentam bem as andanças do poeta, em direção a diferentes cidades, as quais conheceu e as deixa gravadas na escrita, ao exprimir seu perene regresso, por uma via circundante, entre os múltiplos lugares, no espaço e no tempo:

ETERNO RETORNO

Em Santiago de Compostela, curtindo
a mordomia de um quatro-estrelas,
olhou enternecido o tecido da chuva
e teve saudade do apartamento de Lisboa.

Em Lisboa, gozando os íntimos instantes
da temporada no céu do Lumiar,
olhou vagamente as nuvens do Ocidente
e teve saudade do apartamento do Brasil.

³⁹⁵ TELES, 2003, p. 568.

³⁹⁶ COLLOT, 2013, p. 19.

No Rio, perseguindo alguma ninfa
na ilha do escritório refrigerado,
olhou por muito tempo o risco do avião
e teve saudade da casinha de Goiás.

Em Goiânia, voltando a ser menino
e guardando bem fundo o carinho da mãe,
olhou emocionado o caminho de Santiago
e teve saudade do tempo em que estava

vendo terras de Espanha,
areias de Portugal.³⁹⁷

“Eterno retorno” está ligado à sequência das viagens, que levam e trazem o poeta, como um reencontro recorrente, porém, inacabado, e que, duradouro, se torna constante. A vontade, o desejo, a leitura definem o projeto da viagem, que começa no exato momento da partida, da saída do domicílio, quando se deixa para trás o porto de matrícula, ao girar a chave na fechadura da porta de casa, como lembra Onfray, em *Teoria da viagem*. Assim,

o primeiro passo instala, de fato, um entremeio que tem a ver com uma lógica especial: não mais no lugar deixado, ainda não no lugar cobiçado. Flutuando, vagamente ligado a duas margens, num estado de ausência de peso espacial e temporal, cultural e social, o viajante penetra no entremeio como se abordasse as costas de uma ilha singular. Cada vez mais longe do seu domicílio, cada vez menos distante da sua destinação, circulando nessa zona branca, neutra, o indivíduo escala ficticiamente uma encosta ascendente, atinge um ponto zenital, para depois iniciar a descida.³⁹⁸

Gilberto Mendonça Teles esteve como professor de Literatura Brasileira em diferentes Universidades, tanto no Brasil quanto no estrangeiro, como já foi mencionado, anteriormente. Em Montevideú (Uruguai), Lisboa (Portugal), Nantes e Rennes (França), Chicago (Estados Unidos) e Salamanca (Espanha), além de ter visitado várias outras cidades brasileiras e estrangeiras, o escritor fez conferências em muitas delas. O percurso de ir e vir se relaciona com o deslocamento no espaço e no tempo, por diferentes épocas. Nos poemas, o poeta registra imagens das cidades e / ou países, ao contemplar o ambiente, lendo-o de diversas maneiras, ele vê a cidade e constrói o poema, faz dela um poema-cidade, texto aberto para ler e olhar, percorrer e sentir.

As cidades de Santiago de Compostela, Lisboa, Rio de Janeiro e Goiânia, são os espaços que este cavaleiro andante desfruta e percebe no seu decurso de itinerante

³⁹⁷ TELES, 2017, p. 234.

³⁹⁸ ONFRAY, 2009, p. 26.

cosmopolita. O poeta transita de um lugar a outro, sempre num movimento de retorno, seja às origens ou pela saudade nostálgica de estar de volta às terras por onde andou. “Depois do tempo ascendente do desejo, depois do tempo excitante do acontecimento, chega o momento descendente do retorno”.³⁹⁹ O sujeito lírico no poema está sempre em trânsito, ele não se limita num único lugar, ao contrário, seu trajeto é permanente, e cada uma dessas cidades possui algo que o cativa e o faz sentir o desejo de retornar, de maneira que, sua permanência nelas, acaba sendo, algumas vezes, temporária / passageira, o que faz do poeta um *flâneur* de passagem.

Santiago de Compostela, capital da Galiza, na Espanha, é a primeira cidade apresentada neste poema, o que referência a abertura da jornada do poeta viajor, como um caminhante estrangeiro, dada a significação da rota citadina estar relacionada com as peregrinações, prática milenar, atribuída ao cristianismo, e que se estende para o destino de conhecer e percorrer os caminhos de Santiago. O caminho de Santiago⁴⁰⁰, ou o Caminho, como é mais conhecido, refere-se ao itinerário percorrido por peregrinos que afluem a Santiago de Compostela, que vão, em grande maioria, para venerar as relíquias do apóstolo São Tiago maior, em visita ao seu sepulcro, na Catedral da cidade. Além disso, o percurso é atração turística, para caminhantes e andarilhos aventureiros, que ao traçarem uma rota, almejam alcançar o destino, que transita entre o espiritual, cultural, histórico e contemplativo, tendo em vista que observar o trajeto e intercalar os caminhos é a motivação mais pretendida do viajante. Michel Onfray, ao descrever a visão do viajante, pontua que

nada melhor para obter um tipo de visão panóptica e controlar a diversidade a fim de produzir uma unidade legível e codificável. O devaneio do viajante circula nesse mundo de marcas e linhas, cifras e números de que se alimenta o desejo nômade nas primeiras horas.⁴⁰¹

Na abertura do texto poético, lê-se que o itinerário inicial do poeta acontece a partir de Goiânia - Lisboa. O poema exprime isto, ao destacar o usufruto das regalias do sujeito lírico, em um hotel quatro-estrelas, que olha enternecido o tecido da chuva e sente saudade de Lisboa. Ao contemplar da janela o cair da chuva, ele se recorda da cidade em que esteve antes, trazendo na memória alguma lembrança e o sentimento

³⁹⁹ ONFRAY, 2009, p. 64.

⁴⁰⁰ O Caminho de Santiago de Compostela é formado por diferentes caminhos, que partem da Europa. O início do caminho pode decorrer em três países, Portugal, França e Espanha.

⁴⁰¹ ONFRAY, 2009, p. 22.

nostálgico do lugar. Ver a chuva de Santiago de Compostela é enxergar imagens de Lisboa, em terra estrangeira. Doravante ocorre o retorno, e agora o poeta regressa a Lisboa. Que se dará numa sequência de regressos.

Na segunda estrofe a cidade portuguesa é o espaço da estadia e da contemplação do poeta. O eu lírico, que neste caso é o poeta, ao observar ligeiramente o sol se pondo, quando contempla vagamente as nuvens do Ocidente, sente saudade do Brasil. Ele aproveita os últimos momentos na cidade lisboeta e, prazerosamente, aprecia a temporada contemplando o céu do Lumiar, freguesia de Lisboa, relativamente modernizada, entrecortada por zonas de lazer e recreio, universidade e ofertas culturais variadas, como teatro, museus, biblioteca e cinema. É a partir deste lugar que o olhar do poeta se direciona para o alto, ao contemplar as “nuvens do Ocidente”, cujo sentido se estende para o ver parcial, que não desvenda tudo, sem ter muita transparência, quando a percepção é ligeira. Isto indica que a passagem do poeta neste lugar foi rápida. Ao “gozar seus íntimos instantes”, ele joga com a palavra “íntimos” que, no poema, possui sentido dúbio, voltado tanto para o movimento de olhar rapidamente a cidade, quanto para o prazer do deleite sexual, que tem ligação com o ato criativo, ao compreendê-lo como momento pleno de fruição. Por outro lado, o “lumiar” é uma expressão que está voltada para algo que ilumina, que emana luz, e este luzir permite enxergar as singularidades do ambiente, com gozo e satisfação, pelo o que é visto ou experimentado.

Esta vista da paisagem do Lumiar faz o poeta recordar do apartamento do Brasil, de onde admira as ninfas, na ilha do seu escritório, no Rio de Janeiro, referência ao labor poético, sua prática inspiradora do exercício e composição do poema. Diferentemente de Lisboa, agora o olhar do poeta é mais demorado: “olhou por muito tempo o risco do avião/ e teve saudade da casinha de Goiás”. A maneira de fixar o olhar para o rastro do avião, permite o sujeito lírico contemplar o desenho esboçado da antiga morada, em Goiânia, onde viviam seus pais - “saudade da casinha”. O risco do avião alude, ao mesmo tempo, o traçado ousado da fumaça das turbinas, quanto a própria ameaça da ocorrência de perigo no itinerário de viagem do poeta. No Rio de Janeiro, ele permanece saudosos de outras terras, de sua terra de origem, o eterno Goiás.

O deslocamento do poeta vai acontecendo num círculo permanente, por diferentes lugares. Este movimento faz dele um caminhante-viajor em trânsito, que ora está num lugar, ora em outro, ao executar a trajetória de um eterno retorno. O exercício de

retornar é necessário, faz parte do trajeto múltiplo dos viajantes. Michel Onfray reflete que nunca retornar, ficar girando sempre, provocaria uma embriaguez de dervixe. Reencontrar o lugar que habitamos permite aproximar *habitus*, habitação, habitar. Depois da viagem, do movimento, o retorno à casa é importante, pois autoriza a recuperação das forças e das energias despendidas, para um novo regressar:

O lugar deixado e depois reencontrado é o eixo em torno do qual oscila a agulha da bússola. Sem ele não há pontos cardeais, nem rosa dos ventos, nem possibilidade de deslocar-se e de organizar uma busca nos mapas do mundo. Nele, treme e vibra, frágil, o aço que indica o norte magnético da bússola, sem a qual não há direção, nem ida nem retomo possíveis. Uma cartografia sem indicações de direção não apresenta interesse, não tem sentido. Tampouco quando lhe falta uma escala. O domicílio funciona como bússola, cuja etimologia remete à forma original, uma pequena caixa – como a casa.⁴⁰²

Em Goiânia, o poeta volta a ser o menino, que guarda bem fundo o carinho da mãe, numa menção ao aconchego materno e ao regresso acolhedor, de pertença à terra-mãe, seio que ampara e entenece as emoções, lugar dos seus afetos. É de lá que ele olha no céu as estrelas do caminho de Santiago, a Via Láctea, saudoso de regressar às terras de Espanha e Portugal. Contemplar o céu estrelado de Goiânia é ter a sensação de se deslocar para Santiago de Compostela, à noite, pela estrada - “Via Láctea”, seu itinerário poético, por meio da imaginação. “Parece que, em tais imagens, as estrelas do céu vêm habitar a terra. As casas dos homens formam constelações sobre a terra”.⁴⁰³ O poeta imagina um percurso pela Galáxia, como um caminhante, que segue a rota-guia das estrelas, que do céu orienta o caminho para se chegar a Santiago de Compostela. Afinal, ser peregrino neste Caminho é andar pelas estradas da história, que o construiu e o constrói, ao percorrer passagens que montam o ambiente, tornando-o um trajeto histórico, que atrai e encanta, com suas diversas paragens, num espetáculo do cenário que acompanha o viajante. Michel Onfray assevera que “um bom viajante possui uma capacidade de registrar as menores variações, é sensível aos detalhes, à informação microscópica”.⁴⁰⁴ O poema termina com dois conhecidos versos de um famoso poema medieval, a “Nau Catrineta”, atualizado por Almeida Garrett, no século XIX, “vendo terras de Espanha,/ areias de Portugal”, para sinalizar o recorrente percurso do poeta para outras terras, suas andanças, no eterno ir e regressar.

⁴⁰² ONFRAY, 2009, p. 67.

⁴⁰³ BACHELARD, 2008, p. 36.

⁴⁰⁴ ONFRAY, 2009, p. 44.

Como um *flâneur* benjaminiano, Teles prossegue sua trajetória, pelos mais diversos lugares. O poema “Flanando”, do livro *Brumas do silêncio*, é emblemático nesta percepção do sujeito que caminha e observa o ambiente e o que está à sua volta. O título está interligado com esta figura urbana e observadora, que exercita o ofício de flunar, despreocupadamente, pela cidade, que capta o movimento, os ruídos, as sensações e as imagens que vê no espaço citadino, lendo-o, em seus mais específicos aspectos. Os versos traduzem uma caminhada por Paris, em dois momentos, pela manhã e pela noite, ao finalizar com o passeio de mãos dadas, à beira do Rio Sena, cena intimamente poética:

FLANANDO

A manhã fria de Paris
me traz hoje muita alegria.
Saio de sobretudo andando devagar
principalmente quando desço
o boulevard San Michel
com o pensamento solto
e a imaginação cavalgando
pelo céu cinzento e cheio
de rastros de avião.

É aí que neste frio que desejo
cobrir como um touro, um garanhão,
aquela mulher desnuda nos anúncios
de todas as esquinas.

Agora mesmo pensei em visitar
o hotel onde viveu Rimbaud.
Rever as casas de Balzac e Victor Hugo.
Foi por aí que me lembrei da livraria
que não existe mais na praça da Sorbonne.

Mas vou descendo e olhando de soslaio
as moças que passam rápidas
me olhando de esguelha.

Afinal passei por uma livraria
à procura do II v. da *Iliada*
edição bilíngue grego-inglesa
Não encontrei, mas vi um livro
meu perdido entre os demais.

Afinal, a noite me salvou
de todos os mistérios e silêncios:
passei de mãos dadas à beira do rio
com a beleza de Marília,
a de cabelo curto, rosto de anjo
e dedos trêmulos de frio.⁴⁰⁵

⁴⁰⁵ TELES, 2017, p. 567-568.

Todo o poema “Flanando” manifesta traços do poeta-*flâneur*, que caminha, tranquila e alegremente, pela cidade de Paris, observando o ambiente citadino e registrando seus detalhes, ao ver / ler o espaço físico, como um texto visual, andando pelas ruas parisienses, curtindo o ambiente e a paisagem friorenta do inverno francês. Num dos fragmentos da obra das *Passagens*, Benjamin declara que Paris criou o tipo de *flâneur* e que os próprios parisienses fizeram desta cidade a sua terra prometida. Paris é vista / lida como

a “paisagem construída de pura vida”, como Hofmannsthal certa vez a chamou. Paisagem - é nisto que a cidade de fato se transforma para o *flâneur*. Ou mais precisamente: para ele, a cidade cinde-se em seus pólos dialéticos. Abre-se para ele como paisagem e fecha-se em torno dele como quarto.⁴⁰⁶

O texto poético apresenta elementos indicativos desse tempo frio, em Paris, com o uso de expressões como “manhã fria, céu cinzento, dedos trêmulos de frio, e o “sobretudo”, que conota dúbio sentido nos versos, ao se referir tanto ao casaco, para aquecer e proteger do frio, como enfatiza, principalmente, o modo de andar do poeta, caminhando devagar, para apreciar e ver as proeminências do lugar e do que há à sua volta. Walter Benjamin, nas *Passagens*, argumenta que Baudelaire foi quem primeiramente apresentou Paris como objeto da poesia lírica. Sua poesia não é aquela que canta a terra natal, ao contrário, é o olhar que o alegórico lança sobre o ambiente citadino. Ele trata da visão do *flâneur* que busca um asilo na multidão. Nela, a cidade é ora paisagem, ora sala acolhedora. O espaço da urbe é o lugar por onde transita o poeta, que “no asfalto sobre o qual caminha, seus passos despertam uma surpreendente ressonância”,⁴⁰⁷ ele flana pelas ruas, vendo / lendo o que surge diante dos seus olhos.

Benjamin atribui à figura do *flâneur* a um tipo que se move e se desloca por vários espaços. Ao se mover pela metrópole moderna, ele mapeia este ambiente e o observa, como um detetive, que fixa os olhos atentamente nos detalhes, que persegue os vestígios do caminho por onde passa, apreendendo o ambiente da cidade como um viandante de expressiva percepção:

A figura do *flâneur* prenuncia a do detetive. O *flâneur* devia procurar uma legitimação social para seu comportamento. Convinha-lhe perfeitamente ver sua indolência apresentada como aparência, por detrás da qual se esconde de

⁴⁰⁶ BENJAMIN, 2009, p. 450.

⁴⁰⁷ BENJAMIN, 2009, p. 450. [M 1, 2]

fato a firme atenção de um observador, seguindo implacavelmente o criminoso que de nada suspeita.⁴⁰⁸

Flanando, pelo boulevard San Michel, via larga e arborizada, que se estende da Pont Saint-Michel até a Avenue de l'Observatoire, o poeta segue com o pensamento solto, livre para imaginar e captar os atributos que a cidade oferece, atento ao que vê, criando em sua mente as imagens deste cenário, que se apresenta como um retrato, diante de seus olhos, que anseia por contemplar as ínfimas e destacadas especificidades. O céu cinzento e cheio de rastos de avião, não só faz menção ao frio e à neve, como ornamenta a paisagem parisiense, em tons que lembram o tempo chuvoso, nublado, comum nesta época, além de aludir aos matizes da cidade, destacados nas suas ruas molhadas, em seus telhados de zinco, nas pedras dos prédios, nas vestes dos transeuntes, na fumaça de cigarros, no vapor que sai das saídas dos metrô, automóveis e chaminés, descrições da cidade moderna. O rasto do avião sinaliza o movimento de aeroportos na capital francesa que, atualmente, comporta três opções, o Charles de Gaulle, o Orly e o Beauvais, o que justifica Paris como uma cidade bastante visitada por turistas.

O tom gris na atmosfera de Paris é descrito por Benjamin, nas *Passagens*, como mostram alguns fragmentos, ao apresentarem o cenário da chuva, a descrição da imagem das chaminés, a cor-estrutura do Arco do Triunfo e o tédio cinzento, alegoria do índice do sono coletivo. Assim, o tom do cinza, na cidade francesa, indica tanto o panorama visual local, ligada às construções e aos seus monumentos, quanto a fatos e a outras significações a ela correspondentes:

O tempo de chuva na cidade, com toda sua astuta sedução, capaz de nos fazer voltar em sonhos aos primeiros tempos da infância, só é compreensível à criança de uma cidade grande. A chuva faz tudo parecer mais oculto, torna os dias não só cinzentos, mas também uniformes.⁴⁰⁹

Sobre a “filigrana das chaminés” como “miragem” do *intérieur*: Quem olha para cima em direção aos telhados dos enormes blocos cinzentos dos *boulevards*.⁴¹⁰

Caminho rua acima até o arco de triunfo, construído cinzento e glorioso para Lodovico Magno. Na base das pirâmides esculpidas em seus pilares, repousam leões e encontram-se armas, couraças e troféus crepusculares.⁴¹¹

Tédio e poeira. Sonho, um casaco que não se pode virar do avesso. Por fora, o tédio cinzento do sono.⁴¹²

⁴⁰⁸ BENJAMIN, 2009, p. 472. [M 13a, 2]

⁴⁰⁹ BENJAMIN, 2009, p. 126.

⁴¹⁰ BENJAMIN, 2009, p. 243.

⁴¹¹ BENJAMIN, 2009, p. 840.

Caminhar pelas ruas, com a imaginação cavalgando, é uma metáfora excitante do poeta, que flana e cria imagens, ao perceber o ambiente e dele recolher e inserir significados. Quando nos versos ecoam “cobrir como um touro, um garanhão,/ aquela mulher desnuda nos anúncios/ de todas as esquinas”, transmitem as marcas desejantes, arraigadas no erotismo voluptuoso, que ressoam um ponto da realidade da metrópole moderna, na publicidade da imagem do corpo feminino, como aparato das propagandas francesas. A figura da mulher despida é o objeto da atração e da excitação que, ao ser olhada, é também um texto para ser lido e contemplado e que, exposta, pode ser compreendida como “oferecida”, como objeto que está à espera de ser possuída. Paris é esta cidade-mulher, atraente e sedutora, *outdoor* da beleza, lugar de muitos encantos, destino aberto para quem deseja ver / ler suas passagens e percorrer por seus espaços. Nas *Passagens*, Benjamin apregoa que, sob o domínio do fetichismo da mercadoria, o *sex appeal* da mulher toma mais ou menos intensamente as cores dos apelos da mercadoria, de tal modo que,

o reclame moderno demonstra, por um lado, quanto os atrativos da mulher e da mercadoria podem se confundir. A sexualidade que, anteriormente, fora estimulada pela fantasia do futuro das forças produtivas, de um ponto de vista social, é agora mobilizada pela fantasia do poder do capital.⁴¹³

O poeta-*flâneur* vai caminhando e recordando de lugares dantes visitados, como ilustra a terceira estrofe do poema, ao citar o hotel onde viveu o poeta Rimbaud, as casas de Balzac e Victor Hugo, escritores franceses, e a praça da Sorbonne. A lembrança desses recintos eclode como um trajeto cultural e literário, como um retorno ao passado, ao destacar-se o nome desses autores, o lugar onde viveram e a menção de uma livraria, que não existe mais nesses arredores. A praça da Sorbonne, cujo nome se atribui pela localização da Universidade parisiense, é uma referência de passagem na cidade de Paris. É um local cercado por livrarias, cafés, restaurantes, ambientes de encontros, pontos de acolhida dos turistas e transeuntes, que caminham pelas ruas parisienses e fazem da cidade um cenário histórico, diversificado e cultural.

O olhar do poeta às vezes é ligeiro, disfarçado, porém, atento a todo movimento. Com seu ar de *flâneur*, ele vai andando, descendo e olhando de soslaio as moças que passam rápidas e o olham de esguelha, sem encarar, talvez, com o olhar dissimulado.

⁴¹² BENJAMIN, 2009, p. 855.

⁴¹³ BENJAMIN, 2009, p. 380.

No seu percurso, o poeta chega a uma livraria, e ao procurar a edição do II volume da *Iliada*, em exemplar bilíngue grego-inglesa, encontra um dos seus livros, perdidos entre os demais. O espaço da livraria é o lugar propício dos livros, onde estão guardadas, segredadas, localizadas as páginas da “viagem” – leitura, pois este ambiente representa o repositório dos múltiplos discursos, como o celeiro da cultura, local aberto para viajar, para conhecer. Ler é viajar, é percorrer por diferentes itinerários e buscar caminhos infinitos. Quando Michel Onfray faz menção às viagens, ele estabelece uma equiparação com o processo da leitura, que age como um rito iniciático da viagem que

começa numa biblioteca. Ou numa livraria. Misteriosamente, ela tem lugar ali, na claridade de razões antes escondidas no corpo. No começo do nomadismo, encontramos assim o sedentarismo das prateleiras e das salas de leitura, ou mesmo do domicílio onde se acumulam os livros, os atlas, os romances, os poemas, todas aquelas obras que, de perto ou de longe, contribuem para a formulação, a realização, a concretização de uma escolha de destino. Todas as seções de uma boa biblioteca conduzem ao bom lugar: o desejo de ver um animal extravagante, uma borboleta rara, uma planta quase inencontrável, um veio geológico numa pedreira, a vontade de andar sob um céu como o fez um poeta, tudo leva ao ponto do globo cujo sinal carregamos às cegas. O papel instrui as emoções, ativa as sensações e amplia a possibilidade próxima de percepções preparadas.⁴¹⁴

A quinta estrofe reforça que Teles é um leitor e pesquisador da tradição literária. Lê-se / vê-se, em muitos de seus poemas, marcas do seu conhecimento e de sua leitura, desde autores clássicos até aos mais modernos. O fato de localizar um livro seu em Paris é um modo de citar sua obra na Europa, haja vista que o escritor possui livros traduzidos em outras línguas, inclusive, em francês. A citação dos autores franceses, Rimbaud, Balzac e Victor Hugo, a referência à livraria, o desejo de encontrar a edição da *Iliada* (epopeia que narra o cerco à cidade de Troia), bem como o volume do poeta brasileiro perdido entre os demais, evoca o espaço citadino como uma paisagem literária, cenário para ser percorrido, lendo seus detalhes. A cidade é um livro aberto, cujas páginas são escritas nas suas construções e no panorama integral que ela apresenta para o observador, disposto a experimentá-la. Esta equiparação alegórica da cidade como livro permite ver / ler e viver a urbe por meio da leitura, da arte e da cultura literária. Benjamin, em *Obras escolhidas - II*, no texto “Paris, a cidade no espelho”, descreve a declaração de amor dos poetas e artistas à “capital do mundo”, ao mostrar a imagem da cidade feita de livros, vendo-a como um grande salão de biblioteca:

⁴¹⁴ ONFRAY, 2009, p. 18.

De todas as cidades não há nenhuma que se ligue mais intimamente ao livro que Paris. Se Giraudoux tem razão e a maior sensação de liberdade humana é flunar ao longo do curso de um rio, então aqui a mais completa ociosidade, e portanto, a mais prazerosa liberdade, ainda nos conduz livro e livro a dentro. Pois sobre os desnudos *quais* do Sena há séculos se deitou a hera de folhas eruditas: Paris é um grande salão de biblioteca atravessado pelo Sena.⁴¹⁵

A caminhada do poeta, flanando por Paris, termina com um passeio, à beira do Sena, rio que banha a cidade, quando ela está sob as luzes, no tempo em que os mistérios e silêncios da noite contribuem para um cenário romântico, num trajeto a pé, que permite ir observando o ambiente e seus detalhes mais de perto. O Sena é elemento poético e alegórico, que encena e espelha a cidade. Benjamin, ao falar deste rio, afirma que ele é o grande e sempre desperto espelho de Paris: “diariamente, a cidade lança neste rio suas sólidas construções e seus sonhos de nuvens como se fossem imagens. Magnânimo, ele aceita as oferendas e, em sinal de agradecimento, as fragmenta em mil pedaços”.⁴¹⁶

Às margens do Sena, o poeta-*flâneur* passeia de mãos dadas com Marília, não a de Dirceu, mas a moça de Paris, que representa a figura feminina, muito marcante na vida e na poesia do autor de *Brumas de Silêncio*. Teles manifesta seu gosto pelos passeios, ao andar pelas ruas parisienses, contemplando a paisagem brumosa do frio, às margens do Sena, no silêncio da noite, quando as luzes da cidade cintilam e decoram o espaço, tornando-o, visivelmente, uma pintura urbana e poética. O nome de “Marília” nos versos lembra a obra *Marília de Dirceu*, do poeta árcade luso-brasileiro, Tomás Antônio Gonzaga. As líras de Gonzaga compõem uma imagem da musa como uma pastora, ao passo que o eu lírico deseja uma vida simples, bucólica, ao lado da sua amada, exaltando a beleza dela e da natureza em sua volta. A companhia da beleza de Marília, que no poema de Teles é descrita de cabelo curto e rosto de anjo, com os dedos trêmulos de frio, sugere a figura da musa moderna que, em Paris, passeia de mãos dadas, contemplando a cidade e seus artefatos de Metrópole.

Flanando por Paris, o poeta percorre diferentes espaços, ele vê a cidade e lê seu conteúdo visual, a percebe em seus mais distintos aspectos, ouve seus ruídos, capta sua imagem e faz dela um poema, um texto, que será lido e percorrido com os olhos, com a imaginação cavalcando e com o pensamento solto, criando cenários e identificando

⁴¹⁵ BENJAMIN, 1987, p. 195.

⁴¹⁶ BENAJMIN, 1997, p. 198.

detalhes da urbe cosmopolita, traços importantes na poesia e que faz lembrar os filmes, “Meia noite em Paris” e “Paris é uma festa”.

“Por vales e planícies”, publicado na terceira parte do livro *Álibis*, é um poema que realça a expressividade fluvial da França, ao apresentar os nomes dos rios franceses, em sua maioria, femininos, a exceção masculina do rio Rhône. Além disso, esta composição poética de Teles é carregada de imagens eróticas, marca estilística do processo criativo do autor, em cujos poemas o erotismo é matéria de amor e linguagem, em que a sensualidade posta nas palavras se refere à mesma da atitude criadora do poeta. Georges Bataille, em *O erotismo*, destaca que “toda a concretização do erotismo tem por fim atingir o mais íntimo do ser, no ponto em que o coração nos fala”.⁴¹⁷ Em diálogo constante com o poeta, ele me explicou uma vez num e-mail que, o erotismo, para ele, diz respeito ao AMOR, como nas elegias eróticas romanas. O termo erotismo nas línguas românicas, suscitado pelo “erotismo popular”, que beira o lúbrico, o obsceno, o licencioso e o pornográfico, não está nos meus poemas. O amor para Gilberto foi sempre este prazer que envolve as almas, que faz a mulher ser atraída pelo homem, que faz o homem ser atraído pela mulher, num enlevo que nasce, cresce, desenvolve e aperfeiçoa-se com a vida do ser humano até não ter mais jeito. Entretanto, na nova edição de *Hora Aberta*, agora com o nome de *Nova Hora Aberta*, ele está acrescentando um opúsculo assinado por Don Juan del Rio (*As Quatro Estações de um Vivaldino*), este sim, assume a pornografia, mas o livro não é seu, é do autor citado.

POR VALES E PLANÍCIES

A Kyra e Emanuel

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 e la Dordogne.

Embora exista a exceção masculina de le Rhône, que lambe o perfume do delta, são rios silenciosos que não conhecem a vertigem das grandes quedas e cachoeiras, nem vivem, como os antigos deuses, dormindo nos festivais de espuma e de arco-íris.

Só sabem desfilar por vales e planícies no prazer de exibir as modas e estações: basta aparecer algum turista e logo há veludo nas margens e requebro 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.

Nos seus destinos de *fleuve* ou de *rivière*, os rios passam, passam sem ter fim. De suas margens secretas surge sempre alguma fada — Viviane,

⁴¹⁷ BATAILLE, 1987, p. 16.

Morgane ou Mélusine. E há nos seus murmúrios o riso das mulheres que um dia perfumaram a barba de Merlin.⁴¹⁸

O poeta destaca que algo se origina da fonte dos nomes dos rios franceses, que os tornam femininos, que faz com que o curso sombrio / noturno de suas águas ultrapasse a paisagem gaulesa (uma referência a antiga região francesa, Gália, adotada como uma província do Império Romano), e se revele atraente na pronúncia vocálica de la Seine, la Loire e la Dordogne. De acordo com Chevalier e Cheerbrant, existe uma presença real no nome invocado, a invocação do nome evoca o ser. “A invocação do nome está ligada, por certos aspectos, ao simbolismo do som e da linguagem. [...] O nome de uma coisa é o som produzido pela ação das forças moventes que o constituem”.⁴¹⁹ Como enuncia o título do poema, os rios nascem ou estão inseridos em regiões de vales e planícies, entre montanhas e colinas, cujo relevo se descreve com uma depressão mais alongada, ou em superfície mais plana, com maior extensão territorial e sem muitos desníveis.

O olhar do poeta para esses rios é um ver mais apurado, que escorre poética e metaforicamente pelo corpo-texto do poema, como um rio que passa pelas páginas secretas e infindas da linguagem, ao enxergar o percurso dessas águas, que desfilam pelos vales e planícies da França, como as mulheres que passeiam pelas ruas de Paris. Com o aspecto fluvial feminino, la Seine, la Loire e la Dordogne não são rios das grandes quedas e cachoeiras, e não estão adormecidos nos festivais de espuma e de arco-íris. Eles percorrem, taciturnos, por vales e planícies, e na fluência de suas águas desfilam, imponentes, e seguem seus destinos de *fleuve* ou de *rivière*, como rios que passam, e cursam sem ter fim. O *fleuve* é um curso d’água maior que deságua no oceano, e *rivière*, um afluente dele. Chevalier e Cheerbrant tecem a seguinte consideração sobre o curso das águas:

Seja a descer as montanhas ou a percorrer sinuosas trajetórias através dos vales, escoando-se nos lagos ou nos mares, o rio simboliza sempre a existência humana e o curso da vida, com a sucessão de desejos, sentimentos e intenções, e a variedade de seus desvios.⁴²⁰

No terceiro parágrafo do poema, o poeta alude à época da primavera, sempre cheia de turistas nas margens dos rios, cheias de flores. Ele fala do “requebro da língua

⁴¹⁸ TELES, 2019, p. 384-385.

⁴¹⁹ CHEVALIER E CHEERBRANT, 2009, p. 640-641.

⁴²⁰ CHEVALIER E CHEERBRANTT, 2009, p. 781.

que se alonga, langue e doce, pelas canções dos ventos nos trigais”. Há, neste trecho, uma imagem erótica, como se a língua (le Rhône) estivesse penetrando o delta do Mediterrâneo, na região costeira da França, no território que se chamava Languedoc, palavra que se esconde na expressão “langue doce” (ou seja, língua em francês) e doce, pelo francês literário do “país” outrora chamado Langue s” Oc, em que o *Oc* significava o sim (*Oui*) do atual francês. O le Rhône, que é representado como masculino no poema, nasce na Suíça e corre para o sul, antes dos Alpes, e vai se lançar num delta do mar Mediterrâneo.

“Delta” é a quarta letra do alfabeto grego, sua forma se assemelha a de um triângulo, mesmo formato da foz de um rio, que se caracteriza por ser uma região bastante fértil. O poeta lê / vê o delta (triângulo) como imagem metafórica da vagina, ao perceber o caminho que le Rhône percorre, comparando o movimento do rio com o gesto excitante da língua que passa, erógena, sobre a área da genitália da mulher que, no poema, é figurada na imagem dos rios franceses. Esse percurso entre le Rhône e o Delta imprime a atitude do ato criador, numa alternância de ida e de volta, com o trabalho da língua, para atingir o orgasmo (do erótico e da criação poética). A afluência entre le Rhône e o Delta lembra, eroticamente, a carícia orogenital, cuja harmonia excitante do encontro da boca com o órgão genital tem a intenção de chegar ao orgasmo. Em vários poemas de Gilberto Mendonça Teles, a “língua” é o artefato do mover poético e erótico, conexas à atitude da criação e do jogo sensual erotizante. O impulso orogenital faz parte desse processo, ao exprimir, pelo gesto erótico, o sentido amoroso da sensualidade da língua, que lambe e percorre os meandros mais profundos do órgão genital feminino, assim como o poeta penetra intensamente na linguagem. A palavra “lambe” possui conotação extremamente erotizada nos versos, está ligada ao processo das águas do rio, ao passar e tocar levemente entre os rochedos, num encontro das águas, que se misturam e se osculam. Lamber / sentir o perfume do delta do Mediterrâneo propaga a ideia tanto do ato erótico quanto do ato poético. Isso se realiza com uma escolha vocabular no arranjo das palavras dentro do poema, de maneira que,

o ato erótico, por si mesmo, induz ao sentido de vida, a imaginação criadora do poeta é gestada pela forte sensualidade da linguagem poética. Expressões

referentes à mulher no momento do ato sexual são direcionadas à palavra, que se transforma em poesia.⁴²¹

O toque do erotismo nos versos de Teles aparece interligado ao exercício de sua criação poética. Lamber / sentir o aroma do delta no Mediterrâneo, imprime o sentido de perceber e aperfeiçoar o poema, que se torna corpo-texto do panorama do curso erótico e sensual dos rios franceses, como um corpo feminino, que se derrama, deleitoso e magistral, margeando pelos vales e planícies da Europa. Gaston Bachelard é um autor que possui o dom natural de percepção da poética das águas. Ao indagar sobre a função sexual do rio, ele sugere que ela refletiria a mais bela das imagens, a de evocar a nudez feminina:

A água evoca a nudez *natural*, a nudez que pode conservar uma inocência. No reino da imaginação, os seres realmente nus, de linhas sem toção, saem sempre de um oceano. O ser que sai da água é um reflexo que aos poucos se materializa: é uma *imagem* antes de ser um *ser*, é um desejo antes de ser uma imagem. Para determinados devaneios, tudo o que se reflete na água traz a marca feminina.⁴²²

O poeta, como um *flâneur*, contempla e descreve o trajeto elegante e delicado dos rios franceses, ao fazer uma comparação com o desfile, termo ligado à moda, expressão que surgiu em 1920, com forte influência europeia, ao unir arte, inspiração e estilo. O terceiro parágrafo do poema ilustra bem isto, ao destacar que os rios

só sabem desfilar por vales e planícies no prazer de exhibir as modas e estações: basta aparecer algum turista e logo há veludo nas margens e requebro na língua que se alonga, langue e doce, pelas canções dos ventos nos trigais.⁴²³

Expressões como “desfilar, exhibir, estações, veludo, requebro”, estão tanto para o contexto da moda, quanto para o efeito de feitura do poema, como um bordado, que o poeta tem de tecer, para figurar o cenário onde se localizam os rios femininos franceses, que são lidos / vistos como uma mulher, que passeia pelas passarelas da França. A referência ao veludo nas margens, contemplado pelos turistas, se volta para a imagem erótica da palavra, ao lê-se a parte pubiana feminina. Por outro lado, o veludo é marca estilística da moda em Paris, principalmente, ao distinguir seu tecido macio, revestido de pelos que, vinculado ao luxo e ao poder, foi muito usado pela elite da Europa, entre

⁴²¹ SOUZA, 2020, p. 450.

⁴²² BACHELARD, 1998, p. 40.

⁴²³ TELES, 2019, p. 384.

os séculos XIII e XIV, incidindo uma imagem rica e sofisticada através dos séculos. Walter Benjamin, nas *Passagens*, ao falar da moda, cita Alphonse Karr, quando afirma que nada está inteiramente em seu lugar, mas é a moda que fixa o lugar de tudo. O aspecto mais interessante da moda é sua extraordinária capacidade de antecipação. Ao refletir este pensamento, Benjamin descreve que

a moda está em contato muito mais constante, muito mais preciso, com as coisas vindouras graças ao faro incomparável que o coletivo feminino possui para o que nos reserva o futuro. Cada estação da moda traz em suas mais novas criações alguns sinais secretos das coisas vindouras. Quem os soubesse ler, saberia antecipadamente não só quais seriam as novas tendências da arte, mas também a respeito de novas legislações, guerras e revoluções - Aqui, sem dúvida, reside o maior encanto da moda, mas também a dificuldade de torná-lo frutífero.⁴²⁴

Após observar o desfile dos rios, o olhar do poeta se estende para o curso noturno deles: “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”. Neste trecho do poema, há a referência direta aos celtas e romanos, para mostrar a suavidade artística das formas curvilíneas e espiraladas do movimento das águas nos remansos, na quietude segredada dos seus leitos.

O charme da paisagem gaulesa se conjuga com a atração da pronúncia dos rios femininos, la Seine, la Loire e la Dordogne, que no texto poético assumem o legado de ser canais da beleza fluvial do cenário estrangeiro para o poeta. A água serena e silenciosa desses rios se introduz como uma voz que reflete a paisagem. “A água tem também vozes indiretas. A natureza repercute ecos ontológicos. De todos os elementos, a água é o mais fiel “espelho das vozes”.⁴²⁵ Teles enxerga esses rios como um espelho d’água, que reproduz a panorama refletido em suas águas, tornando-se tela visual do olhar que capta e da mão que compõe, ao transmitir uma vista da primavera, que desfila como “festivais de espuma e de arco-íris”.

La Seine é um rio do norte da França e banha a capital, Paris. Cartão postal parisiense, que desagua no oceano Atlântico, le Seine possui, em suas proximidades, atrativos e conhecidos pontos turísticos, como a Torre Eiffel, Cathédrale Notre-Dame e os museus D’Orsay e Du Louvre, dentre outros. Esse rio serviu de inspiração para

⁴²⁴ BENJAMIN, 2009, p. 87.

⁴²⁵ BACHELARD, 1998, p. 199.

pintores renomados, como Vicent Van Gogh e Claude Monet. Um dos conhecidos quadros de Monet, “Primavera pelo Sena”, ambienta paisagem, estilo e beleza da estação das flores. Os olhos do poeta-*flâneur*, quando veem / leem o panorama de le Seine, sugerem a contemplação da pintura do artista francês que, na gradação das cores, produz luz e movimento nas pinceladas da tela. Isso se equipara com o efeito e sentido contemplado no poema, pois o poeta possui o olhar que percebe a decorrência de luminosidade e de sombras no curso das águas do rio. Os versos revelam uma imagem que pinta um cenário visual do frescor, como metáfora nítida da sensação corporal, ou como “uma fresca paisagem, de um fresco quadro, de uma página literária cheia de frescor”.⁴²⁶

Assim como foi mostrado no poema “Flanando”, o rio La Seine espelha o retrato da cidade, refletindo em suas águas a imagem espelhada dos transeuntes caminhando à sua volta, dos bistrôs envidraçados, dos cafês, das construções e da paisagem, que formam um painel aquático de beleza. O rio francês possui o sentido metafórico do espelho, alcunha dada a Paris, como cidade dos espelhos, a *Ville Lumière*, que reflete a luz e reproduz o contorno das pessoas e das coisas. Para discorrer sobre esta cidade luz que, nesta análise, passa a ser vista nas águas do La Seine, Benjamin destaca que ela também

se espelha em milhares de olhos, em milhares de objetivas. [...] Aqui, as mulheres se veem mais do que em qualquer outro lugar. Destes espelhos é que sai a beleza dos parisienses. [...] Espelhos são o elemento intelectual desta cidade, seu brasão, no qual se inscrevem os emblemas de todas as escolas poéticas.⁴²⁷

La Loire, o mais longo da França, desemboca no oceano Atlântico, por meio de um estuário. Pela sua foz alargada e extensa, misturam-se as águas doce do rio com as águas salgadas do mar, por isso, se localiza em áreas de transição, entre terra e mar. Esta é a imagem descrita quando le Rhône lambe o perfume do delta, o que traduz o lado geográfico erotizado no poema, ao mostrar o rio que passa pelos rochedos, no encontro das águas, tocando / lambendo, suavemente o delta. Ao curvar-se para o oeste atravessa um grande vale, o “Vale do Loire”, que abrange um conjunto de cidades, charmosas pelo encanto dos castelos em sua volta. La Dordogne é o rio que atravessa o homônimo departamento francês de Dordogne e desagua num estuário. O vale deste rio

⁴²⁶ BACHELARD, 1998, p. 155.

⁴²⁷ BENJAMIN, 1987, p. 197.

possui vista deslumbrante, e como la Loire, possui um cenário de vestígios históricos, marcados pelos vilarejos e castelos de arquitetura medieval, que atraem turistas do mundo todo.

O poeta ilustra a última estrofe do poema citando nomes femininos das personagens míticas do Ciclo Bretão, que aparecem nas lendas do rei Arthur, na Bretanha Francesa, onde Teles trabalhou por três anos como professor e onde escreveu a maior parte dos poemas de *Álibis*: “De suas margens secretas surge sempre alguma fada — Viviane, Morgane ou Mélusine. E há nos seus murmúrios o riso das mulheres, que um dia perfumaram a barba de Merlin”. Os nomes dos rios e das personagens míticas sobrealçam o sentido substancial das águas, com o cunho profundamente feminino. Gaston Bachelard estabelece uma comparação que faz da água uma mulher-paisagem, ao descrever o sonho de Novalis, que destaca a projeção da mulher-natureza, que é experienciada na água e no sonho. A última estrofe do poema de Teles, mais especificamente, os versos finais, pode ser entendida como uma releitura do sonho de Novalis, descrito por Bachelard, ao expor tão bela e poeticamente o gesto deste poeta do primeiro romantismo alemão que, ao sonhar molhando as mãos numa lagoa e umedecendo os lábios, sente o indomável desejo de mergulhar na água e tornar-se parte dela:

Depois de ter molhado as mãos e umedecido os lábios numa lagoa encontrada em seu sonho, Novalis é acometido por um “desejo invencível de banhar-se”. Nenhuma visão o convida a isso. É a própria substância que ele tocou com as mãos e os lábios que o chama. Chama-o materialmente, em virtude, parece, de uma participação mágica. O sonhador despe-se e entra na lagoa. Só então as imagens vêm, saem da matéria, nascem, como de um germe, de uma realidade sensual primitiva, de uma embriaguez que não sabe ainda projetar-se: De todas as partes surgiam imagens desconhecidas que se fundiam igualmente uma na outra, para tornar-se seres visíveis e envolver [o sonhador] de forma que cada onda do delicioso elemento se lhe colava estreitamente, como um doce peito. Parecia que nessa água se tivesse dissolvido um grupo de donzelas encantadoras que, por um instante, se convertessem novamente em corpos ao contato com o jovem.⁴²⁸

O contato de Novalis com a água faz com que ela se materialize, formando sua imaginação criadora, ao perceber a imagem das encantadoras donzelas se fundindo a esse elemento líquido e fértil, num devaneio sensual, que se projeta nas formas femininas, que nascem da própria água. É o toque das mãos do poeta que faz brotar as virgens nas águas, de modo que a água só se torna mulher quando é tocada, tornada ao

⁴²⁸ BACHELARD, 1998, p. 135.

mesmo tempo substância quente e suave, envolvente e protetora, íntima e sedutora. Ao tocar os lábios com as mãos molhadas, ele sugere o ato e efeito da pronúncia, que está relacionada ao fiat da criação, poética e da vida, pois indica a ação fecunda, que é própria do ser feminino. É como se os lábios, de encontro com a sensação da liquidez e suavidade da água, beijassem o mais íntimo do ser feminino, como acontece no poema de Teles, ao apresentar o rio le Rhône, que lambe o perfume do delta no Mediterrâneo.

No ciclo das águas dos rios franceses eterniza-se o panorama visual, erótico e feminino, que é lido / visto como passagem do itinerário poético e fluvial, que o poeta vai construindo, em suas viagens, reais e imaginadas. A *Teoria da viagem*, de Onfray, propõe uma poética da geografia, que se estende para uma reflexão temática da viagem, em diferentes âmbitos. A preparação de uma viagem requer o aumento do desejo, que desemboca num prazer refinado, elegante e singular. Segundo Onfray, “a existência de um erotismo da viagem supõe que se ultrapasse uma necessidade natural, a fim de suscitar a ocasião de regozijo artificial e cultural.”⁴²⁹ O poeta vê / lê nas águas dos rios da França a elegância e a singularidade feminina, que suscita o anseio e o deleitoso gosto de viajar, poética e efetivamente no seu curso.

“Canário Belga” é um poema do livro *Plural de Nuvens* (1986), que ilustra mais um percurso da experiência das viagens do poeta, em território estrangeiro, ao apresentar o autor como itinerante-cosmopolita, na percepção do deslocamento espacial e da contemplação da paisagem:

CANÁRIO BELGA

Em Ostende, o mar me estende
a sua bruma gris como um domingo,
como um pingo de chuva no nariz.

Em Brugge, talvez me enrugue
num glossário
como a ponte que se some
no seu próprio nome.

Em Gent, ponho luvas de lã
e sinto o calor e o estro do Maestro.
Mas apascento também, nalgum relance,
os anhos de Van Eyck
nos olhos azulados de Marijike.

Não vi Antuérpia nem Lovaina,
nem percebi a retórica de Liège,
mas pude apreciar a chuva que protege
o ritmo de fandango do flamengo.

⁴²⁹ ONFRAY, 2009, p. 18.

Em Bruxelas, tentei abrir umas janelas
a ver se havia mesmo algum canário
nas planícies nostálgicas da Bélgica.⁴³⁰

O poema é dedicado ao casal Yolanda Goes e ao maestro, Jean Douliez,⁴³¹ que musicou seis poemas de Gilberto Mendonça Teles, daí a grande amizade deles, em Goiânia e no exterior. O maestro foi diretor do Conservatório Musical de Gent, bela cidade medieval da Bélgica. O título evoca essa ligação da poesia com a música, ao lembrar-se o compositor, arranjador, intérprete, maestro e professor, que o autor conheceu e teve bastante contato, conjugada ao nome do canoro pássaro amarelo, de canto melodioso e potente, originário dos Açores, da Ilha da Madeira e das Ilhas Canárias, embora sua linhagem, “Fringillidae”, tenha tido origem na Bélgica. Esta equiparação ressoa o sentido da própria poesia que, enquanto gênero lírico, envolve a prevalência estética da língua ante o conteúdo, que além de empregar elementos fonéticos, sintáticos e semânticos, resulta numa linguagem rítmica, marcada pela subjetividade e experiência sensorial, manifestada de diferentes formas e comunicada por distintos tipos de arte, dentre elas, a literatura. Portanto, o título deste poema exprime a ideia da poesia como um canto, em que o poeta é o “pássaro canoro” da resistência e vigor de uma arte.

As estrofes mencionam as principais cidades da Bélgica, por onde o poeta transitou e para as quais ele lança seu olhar, apresentando algum aspecto referente a elas e que as distingue, ao destacar os seus nomes e fazer da viagem um itinerário poético e

⁴³⁰ TELES, 2017, p. 225.

⁴³¹ Jean François Douliez foi músico, compositor, interprete, arranjador, maestro e professor, nascido em Hasselt, na Bélgica. Em 1946, veio para o Brasil para divulgar a música belga e estudar as composições artísticas brasileiras, passando pelo Rio de Janeiro, Minas Gerais e Goiás. Sua trajetória foi firmada como uma missão cultural no país, nas cidades de Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Goiânia. No Rio, encontrou com Heitor Villa Lobos, de quem era amigo, desde 1926, onde trabalhou na divulgação da música belga. Em 1949, veio para Belo Horizonte, onde cumpriu nova tarefa diplomática. Estabeleceu-se na capital mineira por algum tempo, deixando a carreira diplomática, ao optar pela atividade profissional artística. Em Belo Horizonte, Douliez fundou e foi professor da Escola de Formação Musical do Departamento de Instrução da Polícia Militar de Minas Gerais (DIPM-MG); fundou e regeu a Orquestra Sinfônica e Coro Orfeônico da Polícia Militar de Minas Gerais. Em viagem a Goiânia, em outubro de 1954, fundou o Instituto de Música da Escola Goiana de Belas Artes (IMEGBA). O maestro colaborou com a construção da identidade musical de Goiás, ao formar o Quarteto de Cordas da Orquestra da Câmara da Alvorada, da Orquestra Sinfônica de Goiás e da Orquestra Sinfônica Feminina. Ele contribuiu também para a inclusão do Conservatório Goiano de Música na UFG, que posteriormente passou a se chamar EMAC (Escola de Música e Artes Cênicas). Douliez foi colaborador do “Jornal O 4º Poder”, como titular da coluna MÚSICA, a partir de 12 de maio de 1964, assinando como Maestro Jean François Douliez, do Conservatório de Música da UFG. Em seus escritos, Douliez procurou semear cultura e erudição, até o fechamento deste hebdomadário da UFG, em 1964. Cf. BITTENCOURT, Marcia Terezinha Brunatto. *A presença de Jean François Douliez na música em goiás*. Goiânia, 2008. In: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tde/2697/1/marciatere.pdf>. Acesso em 10 de out, 2022.

cosmopolita. O uso das rimas internas e externas, marcadas por assonâncias e aliterações, no decorrer do poema, atribui a proposição rítmica dos versos, que indicam tanto a cadência sonora das palavras quanto o atrativo harmônico que movimenta a linguagem, que reflete o movimento do deslocamento do poeta de um lugar para outro, tornando o espaço citadino passagem e cenário de suas andanças e da sua contemplação no estrangeiro. Michel Onfray atribui a poética da geografia atrelada à geografia coremática, neologismo cunhado pelo geógrafo, Roger Brunet, em 1980, para especificar a representação dos espaços e seus tipos. Ao contemplar uma paisagem, um espaço coremático, o poeta vai se valer do que está diante de seus olhos. Desse modo, o trabalho poético se torna possível, como exercício do devaneio e da meditação, do sentimento e da sensação, pois,

uma poética da geografia supõe essa arte de deixar-se embeber pela paisagem, para querer depois compreendê-la, vê-la em suas combinações, antes da partida para as regiões lúdicas onde o poeta acompanha o geógrafo e o filósofo, como complemento, não como inimigo. Então nos aproximamos daquela estética do Diverso em que Segalen buscava vestígios poéticos imemoriais.⁴³²

Ostende é a primeira estância turística citada no poema. É a maior cidade belga costeira, banhada pelo Mar do Norte, no Atlântico, situada na província da Flandres Ocidental. No início do poema, a imagem em destaque dessa região é direcionada para a panorama marítimo, que estende sua bruma gris, num imenso e expandido mar azulado acinzentado, que reflete o nevoeiro local, contemplado num dia de domingo. A cidade, em posição geográfica estratégica, fica de frente para Londres, e a praia de Ostende tem muito do fog (nevoeiro) londrino. Isto lembra a “bruma gris”, tão forte que, às vezes tem-se dificuldade de ver as coisas com mais clareza.

Na segunda estrofe, o poeta se desloca para Brugge, ao revelar, gradativa e contemplativamente, o seu estilo viajante, que percorre um roteiro, pelas cidades belgas, lendo-as em suas especificidades, ao aludir a algum ponto que as identifique e as represente. Capital da província da Flandres Ocidental, Brugge é cercada por diversos canais e pontes, que a levam a ser chamada de “Veneza do norte da Europa”, ligando-a à cidade de Gent. Suas ruas e ruelas são passagens que conferem um cenário medieval para o deleite de turistas e viajantes. A cidade ainda é marcada pelo estilo gótico arquitetônico, com pedras da época da idade média. Em fins do século XIX, a

⁴³² ONFRAY, 2009, p. 82.

arquitetura foi alterada para o estilo haussmanniano, abandonando alguns vestígios medievais. Na paisagem urbana local se inserem fachadas e construções de mistura arquitetural, que expõem a projeção da arte contemporânea. Nos versos do poema a identificação cidadina visível é referente às pontes, quando o poeta faz um jogo de palavras, nas rimas internas, que brincam com as palavras no corpo-texto citadino, ao apontar “a ponte que some no seu próprio nome”. A ponte se esvanece no nome da cidade, Brugge, que lembra a palavra inglesa “*bridge*”, ponte, numa alusão direta à ponte de Londres. A referência ao glossário, que o poeta se enrug, se prende e se confunde, indica a variação de idioma, uma vez que na região se fala o flamengo, o francês e o alemão. Jacques Derrida, ao falar da hospitalidade ao estrangeiro, apresenta várias reflexões em torno da língua e de seu uso. De acordo com Derrida, pode-se falar bastante sobre línguas dentro de uma língua: daí as crivagens, as tensões, os conflitos virtuais ou oblíquos, declarados ou diferidos. A língua comanda a relação com o outro e com o mundo. Para o filósofo, o estrangeiro se arrisca a ficar sem defesa diante do direito do país que o acolhe ou que o expulsa, ele é, “antes de tudo, estranho à língua do direito na qual está formulado o dever de hospitalidade, o direito ao asilo, seus limites, suas normas, sua polícia, etc”.⁴³³

O poeta é um caminhante viajor que vê / lê o panorama citadino e, ao percorrê-lo, conhece-o, habita-o. Benjamin declara, nas *Passagens*, que o interesse por panoramas consiste em ver a verdadeira cidade. Assim, “transeuntes nas passagens são por assim dizer habitantes de um panorama”.⁴³⁴ De Brugge o poeta vai para Gent, capital da província da Flandres Oriental, destacada pelo seu esplendor arquitetônico, com resquícios medievais, rodeada por canais espelhados, com vias que margeiam o rio, e pelas construções antigas, atração para viajantes e turistas do mundo todo. Gent é apresentada nos versos com sua paisagem de frio e como espaço cultural, ao exhibir-se as “luvas de lã” do poeta e ao citar o “estro do maestro”, ligando o sentido rítmico da palavra “estro” ao entusiasmo e ao gênio criador do regente. A imagem dos anhos de Van Eyck, refletida nos olhos azulados de Marijke, se reporta à arte e à cultura local. A menção do nome do pintor belga Van Eyck, fundador da Escola Flamenga de pintura, do século XV, reacende a arte do retrato e da paisagem, ao destacar a pintura renascentista a óleo, que foi precursora do realismo artístico. A arte de uma cidade

⁴³³ DERRIDA, 2003, p. 17.

⁴³⁴ BENJAMIN, 2009, p. 856.

representa sua história, está relacionada com a memória local, de tal forma que esta urbe se torna “uma duração, uma forma inveterada da vida, uma memória”.⁴³⁵

Os versos da terceira estrofe fazem referência ao “Retábulo de Ghent”,⁴³⁶ conhecida também pelo nome de “A Adoração do Cordeiro Místico”. A obra, foi iniciada por Hubert van Eyck e concluída por seu irmão, Jan van Eyck, a quem é atribuída a autoria original. O Retábulo é pintado sobre madeira, formado por doze painéis, que formam cenas / temas, que reproduzem a expressão do sagrado, produzido pela arte. Destaca-se no plano artístico da pintura a representação iconográfica do Cristo em Majestade e, na parte inferior do painel, a imagem da adoração do Cordeiro de Deus, cercado por catorze anjos. Expressões como “lã, apascento e anhos” são relacionadas com a imagem do quadro de Van Eyck, no qual aparecem figuras de anjos, diante do cordeiro, em adoração. Além disso, “as luvas de lã” o uso do verbo “apascentar” e a palavra “anhos” se estendem para a figura da “ovelha”, que é um elemento ligado ao contexto religioso da fé cristã, e que pode ser a alegoria que representa o “cordeiro”. O olhar do poeta observa, num relance, o Retábulo refletido em outros olhos, através da vista de Marijke, nome feminino de origem holandesa, que significa o diminutivo de “Maria, Mariquinha”. Esse ver espelhado, ao observar a obra de arte em pintura, lembra e reproduz o reflexo da cidade nas águas dos canais, que cortam a cidade de Gent. Esse movimento do exercício da contemplação da arte de Van Eyck lembra a descrição feita por Walter Benjamin, nas *Passagens*, ao se referir à citação de Theodor Ludwig Wiesengrund-Adorno, que comenta um trecho do *Diário de um Sedutor*, como chave para a “obra inteira” de Kierkegaard: “o meio, a moldura da imagem, tem um significado especial. É algo que se grava de maneira mais firme e profunda na memória, ou melhor, na alma inteira, e por isso nunca é esquecido”.⁴³⁷ O Retábulo que o poeta

⁴³⁵ BENJAMIN, 2009, p.

⁴³⁶ O “Retábulo de Ghent” é um políptico composto por doze painéis, oito dos quais são venezianas fechadas. A obra é de autoria inicial de Hubert van Eyck, e foi finalizada pelo seu irmão, o pintor flamengo, Jan van Eyck. O Retábulo (Adoração do Cordeiro Sagrado ou O Cordeiro de Deus, holandês: Het Lam Gods), possui o tamanho da porta de um celeiro, se encontra na Catedral de Saint Bavo, em Ghent, na Bélgica. Pode ser visitado aos domingos e em dias festivos, nos demais dias fica coberto por uma toalha. A pintura histórica já foi prestes a ser queimada por calvinistas, teve parte dos painéis roubada por Napoleão Bonaparte, para o museu do Louvre, também foi cortada ao meio, após cair nas mãos do Rei da Prússia, foi cobiçada pelo militar alemão, Hermann Göring e levada por Adolf Hitler, com intuito de explodi-la com dinamite, quando foi resgatada por agentes secretos de uma mina de sal, na Áustria, após o Tratado de Versalhes. Um dos seus doze painéis, “Os juízes justos”, continua desaparecido. Em 2021, passou a ser protegida por uma vitrine à prova de bala, e continua sendo visitada por turistas do mundo inteiro.

⁴³⁷ BENJAMIN, 2009, p. p. 254. [I 3a]

contempla nos olhos de Marijke fica gravado eternamente na sua memória, na sua alma inteira, como bem exprime o comentário de Wiesengrund.

Na quarta estrofe, o poeta cita outros nomes de famosas cidades da Bélgica, ao dizer os locais que não conheceu, que não viu de perto, Antuérpia, Lovaina e Liège (fundada por Carlos Magno, no séc. VI). O que não vê, ele imagina. Ao destacar-se a imagem do poeta, que pode apreciar a chuva que protege o ritmo de fandango do flamengo, os versos ecoam o estalido da chuva que cai e envolve a dança do fandango, dentro das formas do flamengo. O fandango é um estilo musical de origem espanhola, que se inicia com ritmos lentos e que vão aumentando os passos, gradualmente, numa sequencia rítmica, que mescla bailado e sapateado, com movimentos vivos e agitados. A dança é acompanhada pelo canto em dialeto flamengo, uma denominação regional para o neerlandês falado na Bélgica. A imagem da chuva caindo no momento da dança, lembra a cena do filme estrelado e dirigido por Gene Kelly, “Singin’ in the Rain”, “Cantando na Chuva”, que se passa nos anos 20, em Hollywood, na transição do cinema mudo para o cinema falado. Apesar de serem estilos musicais de natureza diferente, a expressividade de ambos provoca o efeito entre o ritmo, a coreografia musical e corporal, sob a chuva, que é o elemento alegórico do efeito poético nos versos e na canção, embalada pelo bailado e pelo sapateado dos personagens. O poeta brinca com as palavras “fandango e flamengo”, em “ango e engo”, de origem germânica, para ilustrar o alemão, que é um dos idiomas falado na região da Bélgica.

Na última estrofe, há a referência lúdica ao canário belga, que intitula e confere sentido expressivo do poema. A cidade de Bruxelas, capital da Bélgica, é citada ao final, envolvida nas rimas interna e externa, marcada pela assonância e pela aliteração (Bruxelas e janelas), assim como acontece com outras palavras, em todo o poema. A palavra “janelas” é emblemática nos versos. “Tentar abrir umas janelas” desperta o significado do olhar, o poeta arrisca ver, busca enxergar em Bruxelas, a abertura de outras influências, um ângulo, uma visão, que lhe permita, talvez, algum novo contato no exterior, com poetas ou intelectuais, como é bastante comum nas suas muitas andanças de poeta viajante. O “canário belga” é o objeto da visão pretendida pelo poeta, que percebe Bruxelas como a porta de entrada da Bélgica, de onde se pode deslocar para as principais cidades belgas, com facilidade e rapidez. Viajar permite ao viajante construir amizades e estabelecer contatos. Michel Onfray, ao discutir que a viagem é o tônico que estimula novos afetos, afirma que

a viagem constrói a amizade tanto quanto o inverso. O mesmo tempo vivido no modo da capilaridade alimenta substancialmente essa transfiguração de um pelo outro. No detalhe da viagem, a amizade permite a descoberta de si e do outro.⁴³⁸

O poema “Visita”, publicado em *Arabiscos*, é uma extensão do poema “Canário belga”, ao versar sobre o encontro do poeta, Gilberto Mendonça Teles, que visita o maestro Jean Douliez, na cidade de Gent, em março de 1985, como data no rodapé do poema:

VISITA

Em Gent, no velho “cais de madeira”
o meu amigo Jean Douliez
vai matando a saudade brasileira
do saci Pererê.

Na sua casa cheia de notas
de tantos sonhos musicais
vou escutando coisas remotas
dos velhos tempos de Goiás.

De vez em quando Dona Yolanda
nos cantarola uma canção
e o som lava – pura lavanda-
toda tristeza do coração.

Ouçõ o flamengo, gaguejo termos
e tento dar ao Thomas o perfil
não da poesia, mas dos meus ermos
na Flândria e no Brasil.⁴³⁹

Gent, 28.3.85

O título “visita” ilustra cenas do encontro do poeta viajante, na cidade de Gent, centro cultural e histórico na região de Flandres, na Bélgica. O poema menciona os nomes do casal amigo do poeta, o maestro e diretor do Conservatório Musical de Gent, Jean Douliez e sua esposa, Yolanda Goes, a quem dedicou “Canário belga”, analisado anteriormente. Michel Onfray, em sua *Teoria da viagem*, afirma que a viagem constrói a amizade tanto quanto o inverso:

No exercício da amizade, o outro é o estranho menos estranho possível. Com ele se compartilham as palavras, o silêncio, a fadiga, o projeto, a realização, o riso, atenção, o relaxamento, a emoção, a cumplicidade. Sua presença se manifesta antes da viagem, durante e depois. Em sua fase ascendente e em seu movimento descendente, no tempo do desejo, no do acontecimento e

⁴³⁸ ONFRAY, 2009, p. 33.

⁴³⁹ TELES, 2003, p. 72.

depois no da lembrança e da reiteração, ele está presente e indefectível e necessário.⁴⁴⁰

A visita é o momento de re / encontro entre amigos, um poeta e um músico, marcada pela canção, que envolve o corpo-texto do poema, e que produz a cadência do espaço da cidade. Julia Kristeva, em *Estrangeiros para nós mesmos*, diz que o estrangeiro suscita uma nova ideia de felicidade. A visita do poeta em Gent acende essa imagem que Kristeva apresenta. Os celebradores da hospitalidade se aliam espiritualmente, de modo que o encontro é como uma festa ao paladar. O banquete da hospitalidade é a utopia dos estrangeiros:

o encontro equilibra o nomadismo. Cruzamento de duas alteridades, ele acolhe o estrangeiro sem fixá-lo, apresentando o anfitrião ao seu visitante, sem engajá-lo. Reconhecimento recíproco, o encontro deve a sua felicidade exatamente ao provisório.⁴⁴¹

Gent está entre Bruxelas e Brugge, como uma cidade histórica de arquitetura medieval, com preservado estilo gótico, nas igrejas, catedrais e castelos, os canais que refletem a paisagem das casas coloridas e lembram a romântica cidade de Veneza, os diferentes pontos turísticos e sua arte. A primeira estrofe alude a um desses pontos turísticos, ao mencionar o velho “cais de madeira”, contemplado pelo maestro Douliez, que sente saudade do tempo em que viveu no Brasil. A referência alegórica do Saci Pererê, mito folclórico, representa o estado de Goiás, onde o maestro naturalizou-se brasileiro, em 1961, quando residia em Goiânia, e adotou o nome de João Francisco Douliez do Araguaia.⁴⁴² Após dezessete anos, ele retorna à Bélgica e fixa residência em Gent, onde fundou a Orquestra de Estudo da Sinfonia de Gent, em 1981. A visita de Teles a Gent aconteceu em 1985, período em que esteve como professor na Universidade Clássica de Lisboa. Dois anos depois, em 1987, Douliez faleceu, em Bruxelas.

O músico contempla no velho “cais de madeira”, nome que o poeta concebeu à pequena e antiga ponte de madeira, chamada Grasbrug, com vista para os rios. Ao

⁴⁴⁰ ONFRAY, 2009, p. 32

⁴⁴¹ KRISTEVA, 1994, p. 18

⁴⁴² Esses dados informativos da vida do maestro belga foram colhidos a partir da leitura da Dissertação de Mestrado, “A presença de Jean François Douliez na música em goiás”, por Marcia Terezinha Brunatto Bittencourt. Cf. BITTENCOURT, Marcia Terezinha Brunatto. *A presença de Jean François Douliez na música em goiás*. Goiânia, 2008. In: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/2697/1/marciatere.pdf>. Acesso em 10 de out, 2022.

chamar a ponte de “cais”, ele lembra o local turístico “Ponta do Sol”, na Ilha da Madeira, em Portugal, que possui um amplo arco arquitetônico, edificado em rocha basáltica, ao formar uma abertura, que serve de vista para a bela paisagem marítima. É dessa ponte que o maestro vê a água dos rios na Bélgica e mata a saudade de terras brasileiras, ao lembrar de Goiás, onde está o rio Araguaia, muito citado em poemas de Gilberto Mendonça Teles. Enxergar as águas que correm nos rios da Bélgica é contemplar o tempo que ele viveu em Goiás, onde trabalhou com a música, seu passaporte de viagem, sua orquestra sinfônica de vida e maestria. O mesmo acontece com o poeta que, ao olhar a velha ponte, vê, imaginariamente, as corredeiras do grande e saudoso Araguaia, correndo nas águas de Gent. O ambiente visual, apontado nos versos, aparece estruturado como uma paisagem em potência, como reflete Michel Collot, em *Poética e filosofia da paisagem*, numa ótica da filosofia da percepção, tal qual evoca Merleau-Ponty, ao afirmar que esta surge como a própria imagem do mundo vivido e que fornece o texto-imagem, traduzido em linguagem, que opera no ato da percepção, cujo horizonte é fundamentado como pensamento-paisagem. De acordo com Collot,

a paisagem não é apenas vista, mas percebida por outros sentidos, cuja intervenção não faz senão confirmar e enriquecer a dimensão subjetiva desse espaço, sentido de múltiplas maneiras e, por conseguinte, também experimentado. Todas as formas de valores afetivos - impressões, emoções, sentimentos - se dedicam à paisagem, que se torna, assim, tanto interior quanto exterior. “O sentir é essa comunicação vital com o mundo que se faz presente entre nós com o lugar familiar de nossa vida” e que o configura à sua imagem: Merleau Ponty evoca “as relações singulares que se tecem entre as partes da paisagem o dela a mim como sujeito encarnado, e pelas quais um objeto percebido pode concentrar em si mesmo toda uma cena ou tornar-se imago de todo um segmento da vida”.⁴⁴³

A “visita” é, oportunamente, um modo de abrir a vista e a memória, para ver e recordar da época e do lugar, através da música, que ressoa em todo o poema, como o poeta percorre de um lugar a outro, inclusive, pela lembrança, dos velhos tempos de Goiás. Rememorar é retornar às origens. Para Maurice Halbwachs, as memórias são tecidas a partir da interação entre os indivíduos. Rememorar implica, assim, em contar histórias, de si próprio e do outro, engendrando a tessitura da memória coletiva. Desse modo, “nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que

⁴⁴³ COLLOT, 2013, p. 26.

somente nós vimos”.⁴⁴⁴ A segunda estrofe avista imagens do encontro poético e musical, na casa do maestro Douliez. São descritas as cenas transcorridas em Gent, no espaço da casa que, metaforicamente, é cheia de notas e sonhos musicais, referência clara à atividade profissional do maestro e às suas aspirações. Ao escutar a música, nesse ambiente estrangeiro, o poeta se reporta à sua terra natal, como se estivesse vendo/contemplando e ouvindo o som que ecoa as “coisas remotas dos velhos tempos de Goiás”. Gaston Bachelard apresenta uma extensa reflexão que concentra as imagens em torno da “casa”, ao trazê-la como um dos elementos da poética do espaço. De acordo com Bachelard,

a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro *cosmos*. Um *cosmos* em toda a acepção do termo. Até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela. A casa, como o fogo, como a água, nos permitirá evocar no prosseguimento de nossa obra, luzes fugidias de devaneio que clareiam a síntese memorial e da lembrança. Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. Uma e outra trabalham para seu aprofundamento mútuo. Uma e outra constituem, na ordem dos valores, a comunhão da lembrança e da imagem.⁴⁴⁵

Gilberto Mendonça Teles inscreve nos versos a ausência e as lembranças da terra pátria, que são suavizadas pelo canto de D. Yolanda que, ao cantarolar, reaviva as reminiscências do poeta e também as suas, pois ela era de Goiás, casada com o maestro belga, era natural que tivesse de ir embora com ele. O poema ilustra, expressivamente, que o som da canção e da voz envolve e ameniza a tristeza do coração do poeta, distante de seu país. O jogo de palavras “lava-lavanda” destaca, primeiramente, o perfume e a sonoridade que invadia suave os ouvidos e tornava menos intensa a saudade e o sentimento nostálgico do poeta longe de casa.

A última estrofe confirma e intensifica a imagem que grava a visita do poeta, em Gent. De lá da Europa ele ouve o flamengo, gagueja termos, por causa da diversidade de idiomas falado no local, tenta construir, como uma nota musical, os contornos dos seus ermos, na Flândria e no Brasil. A distinção de línguas falada na região faz lembrar-se de que o poeta, distante de seu país, por algumas vezes, incorpora o silêncio dos políglotas, como ressalta Kristeva, ao falar do estrangeiro. Fora de sua terra pátria, o

⁴⁴⁴ HALBWACHS, 2004, p. 30.

⁴⁴⁵ BACHELARD, 2008, p. 200.

estrangeiro habita sonoridades e lógicas cortadas da memória, ele convive com “o sentimento de que a nova língua é a sua ressurreição: nova pele, novo sexo”.⁴⁴⁶

Curiosamente, *Gent* e *Goiás* se conjugam com o “G” da palavra grega, “Gaia-*Gaia* ou Geia”, mãe-terra, que lembra Goiás, terra do autor, como também se liga ao “G” do próprio nome “Gilberto”. O poeta que visita o estrangeiro é o mesmo que sempre retorna à pátria, como também é quem traça seu percurso de viagem, por diferentes lugares, recordando fatos e desentranhando lembranças, com sua sensibilidade poética, ele constrói e insere a cidade no corpo-texto do poema.

No poema “Looping”, do livro *Álibis*, lê-se a configuração do desenho dos lugares mencionados, no espaço gráfico da escrita, que mimetiza a cidade vista na “chama”, que se transcende como luz e se propaga no ambiente em destaque. O título “*Looping*”, palavra de etimologia inglesa, indica os movimentos de uma acrobacia aérea, em um plano vertical. No texto poético, essa expressão denota o sentido visual de um avião fazendo caracóis e descendo sem tocar a terra. É como se o eu lírico, que se mistura com o eu do poeta, em alguns momentos, estivesse descendo em piruetas, pelo mapa das Américas, a partir do Norte, isto é, dos Estados Unidos, por Chicago, em cuja “University of Chicago”, o autor trabalhou como professor. Veja-se que, ao final dos versos, aparece a data do poema e o nome da cidade de Chicago:

LOOPING

O amor me chama da Europa
O amor me chama da América
do mais íntimo do Brasil
O amor me chama.

E me queima
 labareda
 língua de fogo
conversa desdobrada no verão

Do mais alto da Sears
estendo caprichoso a mão esquerda
que nunca fica sossegada
e acaricio a mulher do lago Michigan
aliso seus cabelos no atlântico
e me deixo levar pela ternura
de sua luz mediterrânea.

E do mais alto de mim
 de meus abismos
vou me estirando inteiro
 alma

⁴⁴⁶ KRISTEVA, 1994, p. 22.

século XIX, em 1871. Essa equiparação estilística das expressões “chama, queima, labareda, língua de fogo, verão” são ligadas também a este contexto histórico. Reconstruída e, atualmente, com o título de cidade global, a urbe norte americana é considerada um dos maiores centros empresariais, com forte influência no cenário mundial. Mais adiante, no poema “Dimple”, aparecem imagens citadinas, que sinalizam mais especificamente esta análise.

No jogo entre amor e chama há uma linguagem que envolve a vicissitude erotizante das palavras. Octavio Paz, em *A dupla chama: amor e erotismo*,⁴⁵⁰ discute sobre a relação entre o amor e o erotismo. Nesse livro, ele aponta que há uma chama dupla da vida: a chama vermelha do erotismo que ergue a chama azul do amor. Assim, erotismo e amor se interligam, tal qual poesia e amor se unificam na linguagem poética e erotizada. Para Paz, “a relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético”.⁴⁵¹ No poema de Teles, a linguagem erótica se revela como expressão do próprio gozo da criação, isto é, toda a sensualidade posta nas palavras é a mesma da atitude criadora.

A própria estrutura da composição e formatação do poema sugere o *loop* do poeta, que perfaz um trajeto vertical e de manobras com as palavras. Ao prosseguir numa sequência que se inclina, na disposição das expressões na página, acontece uma espécie de voo invertido, um mergulho na construção do texto poético, atrelado à escrita do poema-cidade, num jogo que imbrica erotismo e linguagem, simultaneamente. O mover do poeta, no *looping*, se exprime no arranjo das palavras nos versos, em cujo arcabouço visual, mostra-se como um acrobata da linguagem e do amor, com as marcas expressivas do jogo erótico.

Como um *flaneur*, com o olhar privilegiado, o poeta vê a cidade de Chicago, lendo-a do alto. Curiosamente, *Loop* é área onde se localiza o centro financeiro e administrativo da urbe. De acordo com o que apregoa Armando Silva, o centro é o coração da cidade, espaço dinâmico dos diversos setores e seguimentos que regem o ambiente citadino, tais como, bancos, sede administrativa empresarial e públicas,

famosa frase de John Stephan Wright, quando afirmou que “em cinco anos, Chicago terá mais habitantes, mais dinheiro e mais negócios do que teria sem o fogo”.

⁴⁵⁰ PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994

⁴⁵¹ PAZ, 1994, p. 12.

igrejas, fóruns e prefeituras, dentre outras. “O centro alude ao que é cêntrico e focal, ponto de vista ou uso”.⁴⁵² É nesta região central que se encontra uma das mais ousadas construções do século XX, o edifício de escritórios executivos, a Sears, cujo nome atual é Willis Tower. Este arranha-céu foi considerado o mais alto do mundo até 2014, quando foi construído o One World Trade Center, em Nova York. Considerada um dos ícones arquitetônicos de Chicago, esta torre é um dos marcos turísticos da cidade, e do topo dela contempla-se todo o território da capital da arquitetura. Renato Cordeiro Gomes, em *Todas as cidades, a cidade*, tece um comentário sobre a figura da “torre”, ao dizer que ela emite uma imagem da construção interminável e do desejo eterno. Como emblema das Megalópoles, a torre representa o “progresso inexorável, a renovação e a reforma, com a perpetua mudança do mundo moderno. E ainda mais: pode-se marcá-la com o símbolo da intensidade vertical da cidade, como celebração da tecnologia”.⁴⁵³

Chicago, no poema “Looping”, é apresentada como uma cidade sedutora, luminosa e feminina. Ladeada pelo belo e imenso lago Michigan e pelos rios Chicago e Calumet, a urbe está situada ao norte do estado do Illinois e possui costa urbanizada, contornada por jardins e marinas. Terceira maior cidade dos Estados Unidos, é pioneira na construção de arranha-céus. A presença de edifícios representativos e icônicos assim “indicam os novos repertórios visuais da metrópole moderna, transformada pelo capitalismo”,⁴⁵⁴ como afirma Renato Cordeiro Gomes, ao referir-se aos arranha-céus. Ao ser contemplada do alto edifício da Sears, a cidade é tocada não só pelo olhar do poeta, mas pelas carícias da mão que compõe os versos e traduz a urbe com intensidade. A forma e a estrutura do poema, sua disposição na página, lembra o contorno estrutural da torre, em Chicago, cuja arquitetura foi projetada nos seus 442 metros de altura, sendo que um dos seus andares é ponto de atração turística, de onde se vê toda a cidade. A quantidade de vidro no prédio é marca para destacar a transparência e difundir a estética do *dsigner* arquitetônico moderno. Walter Benjamin apresenta, na obra das *Passagens*, uma equiparação da forma técnica de construção, em oposição às formas artísticas, ao dizer que, seu progresso e seu êxito sejam proporcionais à *transparência* de seu conteúdo social. (Daí a arquitetura em vidro.). Segundo Benjamin,

O vidro está destinado a representar um grande papel na arquitetura de metal.

⁴⁵² SILVA, 2011, p. 25.

⁴⁵³ GOMES, 2008, p. 95.

⁴⁵⁴ GOMES, 2008, p. 27.

Em vez de muros espessos, cuja solidez e resistência é diminuída por um grande número de buracos, as casas terão tantas aberturas que parecerão diáfanas. Estas aberturas largas, de vidro grosso, simples ou duplo, opaco ou transparente, irradiarão um brilho mágico para o interior durante o dia, e para o exterior, à noite.⁴⁵⁵

A chama ardorosa deste *loop* incandescente é marcada por expressões fortemente poéticas, que infundem ao mesmo tempo o lume citadino, refletido nas águas do admirável lago, bem como o ardor pela construção do poema-cidade, que é lido / visto / percebido nas marcas impetuosas da linguagem:

E me queima
labareda
língua de fogo
conversa desdobrada no verão.

Nota-se ainda que o termo “verão” designa o tempo em que o autor vivia em Chicago e visitou a altíssima torre da Sears, no centro da cidade. O verão é uma estação de temperatura mais elevada, por isso, é expressão erotizada e ligada ao processo de feitura do poema, no sentido do calor da escrita. Em Chicago, este período acontece entre o mês de junho e setembro. Além disso, nesta época, o rio Michigan vira praia, atração turística e de vista esplêndida, quando os dias são mais longos, e pode-se contemplar o sol até mais tarde. Do alto da torre, o poeta estende caprichoso “a mão esquerda / (que nunca fica sossegada)”, alusão a um verso de Ovídio, na sua *Ars amatoria*, *Arte de amar*,⁴⁵⁶ quando o poeta romano diz: [Nec manus in lecto laeva jacebit iners] “no leito, a mão esquerda não ficará parada. Os dedos encontrarão o que fazer do lado onde misteriosamente o Amor mergulha seus traços”.⁴⁵⁷

Amor e jogo são apresentados no corpo das palavras, numa conjugação da construção do poema-cidade. Há a entrega plena do poeta para d-escrever este ambiente sedutor. Ao estirar-se dos seus abismos, inclinando-se com alma, dentes e músculos, ele sugere o prazer criativo atrelado ao desempenho do ato erótico, que se constrói entre a sedução e a sua preparação, como se ergue o corpo físico do poema / cidade. Mais adiante, aparece a mão direita do poeta, apontando nos mapas os golfos, angras, ilhas e os recôncavos, numa referência às partes erógenas femininas, como se estivesse tateando o corpo das mulheres, nas Américas Central e do Sul, uma tão feiticeira

⁴⁵⁵ BENJAMIN, 2009, p. 607. [T 1 a, 4]

⁴⁵⁶ OVÍDIO NASO, Publios. *A arte de amar*. Trad. Dúnia Marinho da Silva. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2010.

⁴⁵⁷ OVÍDIO NASO, 43 a.C. – 17 d.C., 2010, p. 78.

(encantadora), a outra, tão feminina (fecunda, intensa, marcante), ambas, atraentes e sedutoras. No processo de criação poética, o poeta toca as palavras e as carícias dos seus dedos fazem com que elas pulsem no papel. O corpo que o poeta tateia pode ser tanto o feminino quanto o da linguagem. Tocar o corpo é fundir-se com ele, “todo objeto tocado pelo corpo do ser amado torna-se parte desse corpo e o sujeito a ele se apega apaixonadamente”.⁴⁵⁸

O uso vocabular nos versos do texto poético provoca no leitor a sensação de algo claramente visual. A disposição das expressões “golfos, angras, ilhas e recôncavos” no poema pode ser atribuída ao *looping* do poeta na página, num movimento que perpassa por Chicago até as Américas, Central e do Sul. A atividade gestual da mão do poeta mapeando as Américas Central e do Sul desperta e estimula a força corporal, que o leva a se deslocar, no mapa e no imaginário, fazendo um sobrevoo pelos lugares e no corpo-texto do poema. A figura cartográfica do mapa é um elemento emblemático para o percurso e para a experiência do viajante. “Num mapa se efetua sua primeira viagem, a mais mágica, talvez, a mais misteriosa, com certeza. Pois ele evolui numa poética generalizada de nomes, traçados, volumes desenhados e cores”.⁴⁵⁹

A paisagem citadina, neste contexto, no *looping* poético, surpreende não só pelos altos arranha-céus de Chicago, cuja vista, a partir da Sears, indica os indícios da arquitetura e do urbanismo moderno, como também a forte visibilidade e ambiência das Américas, comparadas a um poema-cidade-mulher. Chicago seduz e ilumina, ao conquistar o olhar do poeta, que flana e contempla o espaço citadino, olhando e tocando-o (imaginariamente) de cima, vendo / lendo o texto-cidade, que agora é apresentado no *dimple* e na luz *swimminguando* no corpo do poema:

DIMPLE

Pronto:

Comecei a achar linda a manhã de Chicago
linda a sua luz *swimminguando* nas águas
linda a vista de South Lake e Shore Drive
linda a ruidosa solidão dos nights clubs
linda a fria liberdade os esquilos
linda a mistura

a separação do Hyde Park
e linda essa conotação de whisky
na face esquerda da palavra Linda.

⁴⁵⁸ BARTHES, 2003, p. 265.

⁴⁵⁹ ONFRAY, 2009, p. 19.

Mas linda mesmo
de morrer
é a covinha dessa mulher que me aparece
no céu quase negro de Chicago.⁴⁶⁰

O poema “Dimple”, aparece no livro *Álibis*, logo após o “Looping”, que pode ser lido como um movimento inicial, uma abertura, para adentrar na cidade de Chicago. *Dimple*, expressão inglesa, inicialmente, significa ondulação, e lembra a “covina”, que a mulher tem no rosto, que a faz bela. É também o nome de um excelente whisky escocês, cuja garrafa, de coloração dourada e tons avermelhados, tem dos três lados uma cova. No corpo do poema, o poeta faz um pequeno recuo, ao enfatizar que está pronto, preparado, para começar a descrever como vê / lê Chicago.

A palavra “linda” eclode, anaforicamente, como recurso estilístico na construção dos versos, para adjetivar os substantivos (luz, vista, solidão, o whisky e a covinha feminina), elementos que se relacionam com a estrutura sintática do texto poético e da própria cidade. O olhar do poeta para a cidade é um olhar que paira e observa os lugares. Ele vê a urbe e constrói o poema, arquiteta-a, visualmente, e a inscreve nos versos, a partir do que vê e de como a percebe – “linda”, em seus diferentes aspectos e atributos. “O olhar que lê, se lança no espaço, para descobrir uma nova constelação de imagens”.⁴⁶¹ Vale acrescentar a coincidência de que o tema da “covina” veio não só do whisky (que o poeta aprecia) como do nome de *Linda*, sua professora de inglês, com quem visitou pontos turísticos de Chicago, como o “Museu de Artes Contemporâneas”, o “Instituto de Artes de Chicago” e o “Museu Arqueológico de Illinois”.

Ao contemplar a manhã citadina, pela luz “swimminguando” nas águas, em Chicago, o poeta cria um verbo, a partir de *swing* (balançar, nadar), como se observasse, por uma janela, a luz do sol, refletida no imenso lago azul. A expressão *swing* está relacionada com a música e a dança, é um estilo de jazz, desenvolvido nos Estados Unidos. Melodiosamente, está voltado para o movimento com balanço, embalado pelo ritmo intenso, vivaz e persistente. Octavio Paz, em *Signos e rotações*, diz que, em sua origem, a poesia, a música e a dança eram um todo. A divisão das artes não impediu que durante muitos séculos o verso fosse ainda, com ou sem apoio musical, canto. Portanto, essas artes têm alguma relação com o poético, de distintas maneiras, elas formam um compilado, no qual sempre sobressai o lado poético. A linguagem cria o poeta, o

⁴⁶⁰ TELES, 2017, p. 346.

⁴⁶¹ GOMES, 2008, p. 85.

poema, devora-o. “A música da poesia é a música da linguagem; suas imagens são as visões suscitadas em nós pela palavra, não pela linha nem pela cor”.⁴⁶²

A ousada criatividade do poeta em apresentar a paisagem da cidade a partir do seu reflexo luzente nas águas do lago, realça, pelo sentido do *swing*, como efeito rítmico e corpóreo / visual. O poeta contempla e admira uma Chicago dançante, bailando no espelho aquático do grande Michigan. Além disso, a palavra “linda”, carrega esse sentido harmônico e aparente, pelo efeito estilístico da aliteração, na repetição consonantal, e pelas assonâncias, na reprodução dos encontros vocálicos, contidos numa mesma expressão “linda, linda, linda”. Gaston Bachelard mostra que a contemplação determina uma vontade e que o “ver” é uma necessidade direta, já que a curiosidade dinamiza a mente humana, com a força da visão que é ativa. A natureza contemplada ajuda à contemplação e o poeta realiza essa unidade natural. O lago Michigan é o olho que espelha, que vê a natureza contemplada ou contemplativa, a que alude Bachelard, em sua obra, *A água e os sonhos*:

será o lago ou será o olho que contempla melhor? O lago, o tanque, a água dormente nos detêm em suas margens. Ele diz ao querer: não irás mais longe; tens o dever de contemplar as coisas distantes, coisas além! Enquanto corrias, alguma coisa aqui, já, olhava. O lago é um grande olho tranquilo. O lago recebe toda a luz e com ela faz um mundo. Por ele o mundo é contemplado, o mundo é representado. Também ele pode dizer: o mundo é a minha representação. Ao pé do lago, compreende-se a velha teoria fisiológica da visão ativa. Para a visão ativa, parece que o olho projeta luz, que ele próprio ilumina suas imagens. Compreende-se então que o olho tenha vontade de ver suas visões, que a contemplação seja, também ela, vontade.⁴⁶³

Chicago é vista / lida neste poema de Teles como espaço citadino da arquitetura moderna, ao serem apresentados os nomes de alguns lugares, como da via expressa South Lake Drive, que corre desde o lago Michigan aos parques e praias da cidade. Os night-clubs, numa menção à urbe sonora e dançante. O Hyde Park, área comunitária, localizada no lado sul, onde abriga diversas instituições de ensino superior, inclusive, o campus da Universidade de Chicago, na qual o poeta foi professor. O bairro incorpora uma população multirracial, sendo majoritariamente branca e um menor número de negros, como alude um verso do poema, ao elencar a “mistura” e a “separação” entre eles. O Hyde Park tornou-se um centro cultural de relevância política para a comunidade negra de Chicago. Neste local residem e residiram figuras de políticos afro-

⁴⁶² PAZ, 1996, p. 119.

⁴⁶³ BACHELARD, 1998, p. 34-35.

americanos importantes, como a primeira senadora negra dos EUA, Carol Elizabeth Moseley Braun, o ex-prefeito de Chicago, o advogado Harold Lee Washington e o primeiro presidente negro americano, Barack Hussein Obama. Em 2019, é eleita a primeira prefeita negra de Chicago, Lori Lightfoot.

A questão da população multirracional que, no poema, é representada pela “mistura” e pela “separação” das etnias, reflete um ponto que Sturt Hall aponta em seu livro, *A identidade cultural na pós-modernidade*, que é a questão da identidade, ao afirmar que a identidade “torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”.⁴⁶⁴ Conforme Hall, o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos. Esse processo produz o sujeito pós-moderno, que se torna fragmentado, ao carregar dentro de si identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que suas identificações estão sendo continuamente deslocadas. A partir da mudança estrutural, que foi transformando a sociedade moderna do século XX, também foram se fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que tiveram como consequência transformações nas identidades pessoais. A Chicago sedutora e moderna é a mesma cidade associada à tensão racial que, como outras cidades americanas, convive com o problema da segregação, apesar das tentativas de integração para a ascensão do negro neste território americano.

Para ilustrar a paisagem natural dos parques nesta cidade, o poeta vê / lê o cenário do frio, na beleza da liberdade dos esquilos. Essa imagem dos esquilos nas árvores marca o horizonte citadino que, rodeado por imensos prédios, é ladeado pela beleza das águas do lago e dos rios, e esboça um perfil que conjuga a natureza dos parques e jardins com os estilos arquitetônicos modernos e contemporâneos. O ambiente dos parques é percebido como um espaço público, lugar do convívio com a natureza e com os outros. Segundo Armando Silva, em *Imaginários: estranhamentos urbanos*, o espaço público é o “lugar da conquista onde convivemos com os outros, e também onde nos mostramos publicamente. Transpassa o âmbito material para ampliar-se a outros territórios simbólicos e, cada vez mais, a espaços virtuais onde interagimos.”⁴⁶⁵

⁴⁶⁴ HALL, 2006, p. 13.

⁴⁶⁵ SILVA, 2014, p. 30.

Ele brinca com a conotação rítmico-sonora do vocábulo “whisky”, com sua “cavinha”, na face esquerda da palavra “Linda”, que alude ao nome próprio de mulher. Ao pronunciar “whisky” tem-se a sensação de tocar a silhueta da palavra “linda”, que se estende para o contorno da cidade de Chicago, que ele enxerga bela, sonora, dançante e arquitetônica e, claro, sedutora. Ao citar a “cavinha” da mulher, que aparece no céu quase negro de Chicago, o eu lírico imagina, eroticamente, a noturnidade cidadina, quando o céu da cidade é bem escuro. As suas luzes, bem refletidas no grande lago Michigan e nas vidraças dos arranha-céus, provocam uma luminosidade urbana local, como arte visual da Metrópole, inscrita como cidade-poema-mulher. Gaston Bachelard atribui ao lago uma condição metafórica, que o leva a ser uma alegoria do próprio olhar, como um espelho, que reflete a imagem das coisas em suas águas. Conforme Bachelard,

o lago é um grande olho tranquilo. O lago recebe toda a luz e com ela faz um mundo. Por ele o mundo é contemplado, o mundo é representado. Também ele pode dizer: o mundo é a minha representação. Ao pé do lago, compreende-se a velha teoria fisiológica da *visão ativa*. Para a visão ativa, parece que o olho projeta luz, que ele próprio ilumina suas imagens.⁴⁶⁶

O poeta constrói o poema “Dimple” como se arquiteta a cidade. Há um esboço do perfil poético cidadão, que perfila suas estruturas, ao projetar traços, estilo, ambiência e outros aspectos, que compõem sua construção. Chicago, neste poema, é apresentada no seu painel cultural, arquitetural e visual, representada nos diferentes modos de olhar, que o poeta lança para contemplá-la e lê-la, depois, inscrevê-la nos versos. A cidade é reconhecida por ser pioneira no processo de verticalização moderna-contemporânea, com ousadas construções arquitetônicas, a partir de sua reconstrução, após o incêndio que sofreu, em meados da segunda metade do século XIX. A renovação urbana permitiu aos arquitetos a utilização de metais e concreto armado, para edificação de arranha-céus e outros prédios, com estrutura renovada e planejada no espaço urbano.

Dessa cidade que se elevou como um *dimple*, reconstruída num movimento de vibração e esforços, no soergimento de arrojadas construções, muitas em linhas paralelas e curvas concêntricas, ergue-se também uma imagem da Metrópole, que se legitima numa moldura que se esboça em uma atmosfera de estímulo constante da modernidade, cuja marca mais forte é o próprio capitalismo, janela por excelência para o chamado “progresso”. Talvez por isso seja Chicago um lugar tão atraente, não só para

⁴⁶⁶ BACHELARD, 1998, p. 31.

seus habitantes, mas para seus visitantes-turistas. A cidade moderna são ecos de um labirinto, como discute Gomes, em *Todas as cidades*, a cidade. O homem citadino torna-se presa dela, está enredado em suas malhas, pois a civilização se espraia, preenchendo grandes áreas que gravitam em torno dos centros metropolitanos. Assim,

O signo do progresso transforma a urbanização em movimento centrífugo, gerando a metrópole, que se dispersa. Assim, o citadino — homem à deriva — está na cidade como em labirinto, não pode sair dela sem cair em outra, idêntica, ainda que seja distinta (para repetir a imagem de Octavio Paz).⁴⁶⁷

Vê-se e lê-se, poética e imaginariamente, no “Dimple”, uma cidade comparada com o encanto feminino, em vários aspectos, como se contemplasse as “covinhas de Vênus” (topografia superficial das articulações sacroilíaca, parte inferior das costas das mulheres), para lembrar a deusa romana da beleza. A configuração da imagem citadina se elabora nas feições vistas e imaginadas, ao construir-se um ambiente com *designers* surpreendentes, ao arquitetar um painel urbano que, visto do alto, projeta um mapeamento abrangente, visto do chão, surpreende em detalhes, nas suas mais amplas especificidades.

4.2 Silêncio, Grito e Exílio nas Passagens In/visíveis do Poema⁴⁶⁸

Este subcapítulo da tese pretende discutir alguns poemas do escritor Gilberto Mendonça Teles, considerando o momento histórico em que foram escritos, os quais manifestam de forma discreta, na “sintaxe invisível”, o período da ditadura militar no Brasil, já que foram escritos entre 1962 a 1967. Há neles uma espécie de “angústia do silêncio”, o poeta se encontra impossibilitado de libertar-se da agonia desse mal-estar, por isso, poeticamente, ele se refere ao contexto político, sublinhando os tempos dos “anos de chumbo”, no disfarce da sua linguagem poética. A temática do exílio é uma das vertentes na poesia do autor, em que se mesclam os sentimentos de nostalgia e de nacionalismo. Além de demonstrar o estado emocional do eu lírico, também revela o período marcado pelo silêncio. Há, em alguns poemas analisados aqui, sinais dos

⁴⁶⁷ GOMES, 2008, p. 68.

⁴⁶⁸ Trabalho apresentado à disciplina “Literatura Brasileira: Estudo de Textos (Vertentes do exílio na ficção brasileira contemporânea)”, ministrada pela professora Doutora Maria Zilda Ferreira Cury, no segundo semestre de 2019, pela UFMG.

lugares onde viveu o poeta, como o Uruguai, onde vivenciou períodos importantes na sua vida e na sua produção literária, bem como na sua atuação docente.

Sintaxe invisível (1967),⁴⁶⁹ de Gilberto Mendonça Teles, é um livro que imprime além do sentido metalinguístico à poesia, vista como uma teoria poética, uma “retórica do silêncio”, isto é, vê-se o silêncio dentro da linguagem, cujo espaço é ocupado por elementos que a transformam de linguagem comum em linguagem literária.

Este livro é composto por duas partes, introduzidas por epígrafes, que se relacionam com os títulos, em unidade com os poemas. A primeira parte é intitulada “Limites do Acaso”, com poemas teóricos (metalinguísticos), que revelam uma teoria poética do autor. A segunda parte, “Sintaxe Invisível”, confere título ao livro e põe em prática o que o poeta expressou na primeira parte. Ele sabe que a sintaxe do poema que está construindo é bem visível nas palavras do dicionário, mas o poeta quer outra sintaxe, além da língua, na linguagem, que é invisível para quem não souber lê-la. Ele busca as heterotopias⁴⁷⁰ que podem construir na época em que está escrevendo (1962 a 1967).

O título do livro é instigante, sugestivo, indagador. A Poesia, para o poeta, é a sintaxe não visível à primeira vista, o leitor (o crítico) precisa ter condição de gosto, conhecimento e perseverança para adentrar a sua essência. A poesia é vista com seu ritmo mágico, sagrado, de segredos, de arte, de criação. Por isso, é preciso ler por dentro, penetrar o vasto mundo das palavras e caminhar junto com elas. O livro tem várias faces, cuja adjetivação continuada visa a apreendê-las.

Em sua “sintaxe invisível”, o poeta quer perscrutar a sintaxe abaixo da ordem do visível, ou seja, a poesia subverte essa ordem. O autor elucida uma gramática da poesia no espaço das heterotopias ou da “invisibilidade”, com diversas faces de significação,

⁴⁶⁹ Parte da análise de alguns poemas de *Sintaxe invisível*, selecionados neste estudo, está publicada em: SOUZA, Rosemary Ferreira de. *Poesia e Crítica: Trilogia Poética de Gilberto Mendonça Teles*. 2 ed. Goiânia: Kelps, 2020. v. IV. 294 p. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Box: As interfaces da poesia*. Reúne três livros de poemas: *Sintaxe invisível*, *A raiz da fala*, *Arte de armar e Poesia e crítica*, IV volume, como fortuna crítica desses livros. Goiânia: Kelps, 2020.

⁴⁷⁰ Michel Foucault, em *As palavras e as coisas*, discorre sobre as utopias e as heterotopias. As utopias consolam, estão num espaço único, cômodo, liso, por isso Foucault diz que elas se situam na linha reta da linguagem. Ao passo que as heterotopias se encontram num espaço de “invisibilidade”, o que quer dizer que têm diversas camadas de significado ou de relação de significação, no sentido de estarem voltadas para uma complexidade que não pode ser vista de imediato, sendo, portanto, mais inquietantes. As heterotopias infundem um elo secreto entre as palavras e as coisas. Daí o artifício de chamar a atenção do leitor para ver não só o que está visível, mas tentar descobrir o que está sugerido, ou seja, o que está oculto, como ocorre em *Sintaxe invisível*, de Gilberto Mendonça Teles. O autor elucida uma gramática da poesia no espaço das heterotopias ou da “invisibilidade”, com diversas faces de significação, em que esse “invisível” é percebido ocultamente.

em que esse “invisível” é percebido ocultamente. Desse modo, “o invisível não está além do visível, uma essência além da existência, é o visível interiorizado”.⁴⁷¹

É a *Sintaxe invisível* no sentido de que a poesia é uma linguagem especial. Portanto, há uma sintaxe, mas não é totalmente visível, é preciso ver que dentro dessa linguagem existe algo invisível, oculto, encoberto. Esse invisível é o anseio que o leitor ou o crítico tem para descobrir e fazer as imagens renderem mais, ver por dentro, perceber algo mais, enxergar a experiência do poeta. M. Merleau-Ponty, em *O visível e o invisível*, pondera que todo visível comporta um fundo de invisível. Não se pode vê-lo, mas ele está na linha do visível como filigrana. Assim, “o sentido é invisível, mas o invisível não é o contraditório do visível: o visível possui, ele próprio, uma membrana de invisível, e o invisível é a contrapartida secreta do visível”.⁴⁷²

Em 1967, o escritor morava no Uruguai, mas o livro foi publicado no Rio de Janeiro. Esse livro pode ser compreendido como signo de transformações ocorridas entre 1964, 1965, 1966 a 1967, período que se insere num contexto de repressão ditatorial no Brasil. O poeta escreve alguns poemas no Brasil e em 1965 vai para Portugal, com bolsa de estudo do Instituto de Alta Cultura de Portugal, onde continua escrevendo. Depois, em 1966, foi convidado para trabalhar no Uruguai e, por dois anos, escreveu e aperfeiçoou os poemas. Escrito cinco anos antes de *A Raiz da Fala* (1972),⁴⁷³ em *Sintaxe invisível* o autor se revela um poeta que deseja estar seguro de seu ofício, seus poemas apontam para uma teoria poética. Na minha Dissertação de Mestrado, sobre três livros de poemas de Gilberto Mendonça Teles, observaram-se as transformações teóricas pelas quais foi passando o poeta, tanto na sua produção poética quanto no seu exercício de crítico. O crítico Almeida Fischer, um dos autores que escreveu sobre o escritor goiano e que o selecionei como referência na pesquisa, tece a seguinte consideração sobre o poeta: “é inegável seu domínio sobre o instrumental de

⁴⁷¹ DUFRENNE, 1969, p. 135.

⁴⁷² MERLEAU-PONTY, 2012, p. 200.

⁴⁷³ *A Raiz da Fala* foi um dos livros estudados em minha Dissertação de Mestrado. Este livro revela a inquietação do poeta em empreender uma teoria em torno da nomeação das coisas. Ao pronunciar, se concebe existência às coisas, daí o fascínio do autor pela pronúncia do nome. O livro enuncia a confluência da atitude poética com a atividade crítica do autor. Há nele marcas do contexto político e o lado poético predomina. *A Raiz da Fala* pode esconder ou revelar, depende da leitura. Por dentro, esconde algo político, mas por fora, revela a linguagem, a linguagem da “raiz da fala”. Cf. SOUZA, Rosemary Ferreira de. *Poesia e Crítica: Trilogia Poética de Gilberto Mendonça Teles*. 2 ed. Goiânia: Kelps, 2020.

composição poética, o esmero com que constrói seus versos e a segurança com que transmite sua emoção”.⁴⁷⁴

Sintaxe invisível contém signos que apontam para várias coisas, dentre elas, um eixo político e um lado poético. O processo de criação poética nesse livro ocorre por dentro da linguagem. O invisível é o lado de dentro, aquilo que está oculto e, por isso, tem que se saber ver / ler para compreender essa sintaxe, que não diz tudo, mas que sugere. O poeta quer estar por fora, mas acaba ficando por dentro, do lado oculto, não revelando abertamente, mostras de quem sentiu na pele a força da “letra”.

Este trabalho pretende discutir alguns poemas do escritor Gilberto Mendonça Teles, considerando o momento histórico em que foram escritos, os quais manifestam de forma discreta, na “sintaxe invisível”, o período da ditadura militar no Brasil, já que foram escritos entre 1962 a 1967. Há neles uma espécie de “angústia do silêncio”, o poeta se encontra impossibilitado de libertar-se da agonia desse mal-estar, por isso, poeticamente, ele se refere ao contexto político, sublinhando os tempos dos “anos de chumbo”, no disfarce da sua linguagem poética. A temática do exílio é uma das vertentes na poesia do autor, em que se mesclam os sentimentos de nostalgia e de nacionalismo, além de demonstrar o estado emocional do eu lírico, também revela o período marcado pelo silêncio.

No poema “Disfarce”, da primeira parte de *Sintaxe invisível*, há imagens que remetem ao ambiente político do regime militar em 1964, período marcado pelo medo, pela ira, pela agressão, pela censura, pela impotência e, claro, pelo silêncio:

DISFARCE

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

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

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

De repente, o ímpeto,
o grito da fuga,

⁴⁷⁴ FISCHER, 1988, p. 527.

o sopro da música
numerosa
e o limpo
sentido da força
de quem sabe, trêmulo,
que não há disfarce,
nem cristal no vácuo
desse fogo-fátuo
da vida.⁴⁷⁵

Em primeiro de abril de 1964, os militares deram um golpe de Estado e não queriam que o povo soubesse. Diariamente, as emissoras de rádio (controladas por eles) anunciavam que o país estava em plena democracia que, diziam, iria cair nas mãos dos comunistas, que existiam na cabeça deles. O poema alude a essa situação política. Veja-se que os versos são curtos, de cinco sílabas, e se quebram em cada estrofe, como se não pudesse falar muito porque havia censura. Às vezes, em outros poemas, o poeta escreve ce(n)sura, jogando com “censura” e “cesura”, que é elemento da metrificacão. Observe-se que as imagens são negativas, a começar pelo título do poema “Disfarce”: a voz “perde-se no vácuo” e no “oco de uma luz de fogo-/fátuo” (falsa luz), é pretensa; o silêncio é pesado, a vontade de fugir por saber do disfarce do que se ouve. É propício dialogar com o pensamento de Jacques Rancière, que apresenta na base da política uma estética como “recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência”.⁴⁷⁶

Nesse sentido, é possível observar o “silêncio” permeando o plano literário e o político ao mesmo tempo, o silêncio da cesura e da censura. Em *Retórica do silêncio*, o poeta-crítico comenta sobre isso: “o silêncio da censura excita o silêncio da cesura e os espaços vazios da linguagem se tornam os poros por onde a liberdade respira, e permanece. Ler é fazer falar os silêncios da linguagem”.⁴⁷⁷ O silêncio, que num momento é da ditadura, é também mote para a criação, como mostra a terceira estrofe: “é como um pretenso/ esvoaçar de acaso/ seu longo e pesado/ silêncio”. Isso revela que o silêncio não está em torno da linguagem, mas dentro dela.

O poema “Disfarce”, pelo próprio título, alude ao silêncio reinante da época. As rimas condicionam a fluência cadencial dos versos, da voz camuflada e o ímpeto do grito, que finda o encobrimento. Há uma voz que se perde no vazio, um rumor que está

⁴⁷⁵ TELES, 2003, p. 617.

⁴⁷⁶ RANCIÈRE, 2005, p. 16.

⁴⁷⁷ TELES, 1979, p. 10.

escondido, e aí urge o silêncio. Já quase ao final do poema, aparece o grito da fuga, como um sopro, sentido da força, brado de quem se vê e sente trêmulo diante do vácuo do fogo-fátuo da vida. A partir do momento do grito não há mais disfarce. O grito é o som penetrante, um bramido, um rogo que vem de dentro e não está mais oculto. E esse silêncio que estava “invisível”, aparece urdido na fala, pois “o silêncio não está disponível à visibilidade, não é diretamente observável. Ele passa pelas palavras. Não dura. Só é possível vislumbrá-lo de modo fugaz. Ele escorre pelas tramas da fala”.⁴⁷⁸ Nessa mesma direção do tempo da repressão, há o poema “Grito”, oposto do silêncio e que, pelo título, indica um clamor, o protesto de uma voz interior, que traduz o sentimento de dor e de angústia num período que talvez fosse necessário calar a expor-se:

GRITO

Por três vezes gritou
– e era o silêncio
crescendo como fogo nos ouvidos.
Era o tempo sem luvas e tristeza
dos ecos por milênios repetidos.⁴⁷⁹

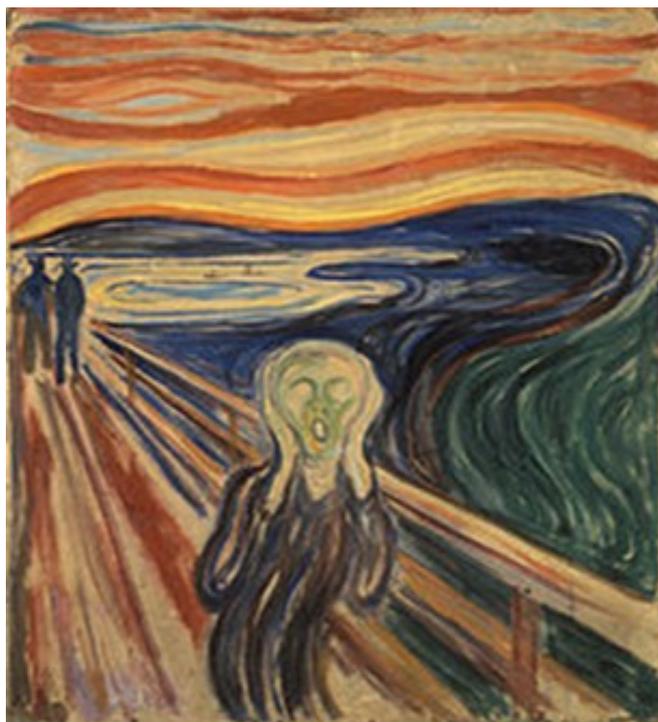
As imagens desse poema fazem menção ao contexto histórico no qual predominou o medo, a ira, a censura, e então o “grito” era silenciado, sufocado, “crescendo como fogo nos ouvidos”. A voz do poeta é a voz que fala pela coletividade, a ira remete às ações externas ao indivíduo (ao governo autoritário no caso), que fazem eclodir as reações de medo. O discurso poético ecoa num grito silenciado, que reflete o tempo sem luvas, de tristezas, do não poder dizer e manifestar-se, do calar, do banimento ao que se revela e quer fazer-se visível, autêntico e livre.

O poema “Grito”, de Gilberto Mendonça Teles, lembra o quadro “O grito”, de Edvard Munch, obra considerada emblemática do Expressionismo, movimento modernista da primeira parte do século XX. O quadro de Munch, pintado em Berlim, em 1893, representa o sentimento de angústia do ser humano. De modo geral, suas telas são densas e abordam temas complexos como a solidão, a melancolia, a ansiedade e o medo. A pintura “O grito” é marcante pela força expressiva das linhas, diminuição das formas e o valor distintivo da cor. Neste quadro é plausível ver três pessoas, sendo uma em evidência, com uma expressão de angústia, e duas mais longe, ao fundo de uma

⁴⁷⁸ ORLANDI, 2007, p. 32.

⁴⁷⁹ TELES, 2003, p. 614.

ponte. Há em destaque o céu pintado com cores quentes e um lago sombrio. A figura pintada por Munch traduz a intensidade do sentimento de intenso desespero. As imagens do poema de Mendonça Teles se aproximam bastante da significação do quadro de Edvard Munch. A angústia, a ansiedade, o desespero, o medo e o silêncio, são marcas diretas do tempo da repressão no país, que o poema retrata como “grito”, crescendo como fogo nos ouvidos. Observe-se a seguir, a obra “O grito”:



“O Grito”. Autor: Edvard Munch, 1893.⁴⁸⁰

Vale lembrar que, enquanto crítico, Gilberto Mendonça Teles desenvolve estudos relevantes sobre o modernismo e a vanguarda na poesia, como aparece no seu conhecido livro *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*,⁴⁸¹ atualmente na vigésima primeira edição, com uma produção de vários trabalhos de pesquisa, que prestaram, cronologicamente, uma visão dos chamados “ismos” europeus e seus respectivos manifestos (Cubismo, Futurismo, Dadaísmo, Expressionismo, Surrealismo,

⁴⁸⁰ “O Grito”. Autor: Edvard Munch, 1893. Técnica Óleo sobre tela, Têmpera e Pastel sobre cartão. Localização Galeria Nacional, Oslo.

⁴⁸¹ TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Capa de Paulo de Oliveira. Rio de Janeiro: Vozes, 1972. 272 p. – 3. ed. rev. e aum. Idem, 1976. 384 p. – 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1988. 448 p. – 13. ed. Vozes, 2000. 446 p. Nota do Autor em todas as edições. – 19. ed. Idem, 2010. 638 p. – 21ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio/ Record, 2022. 628 p.

Modernismo), desde o final do século XIX aos estudiosos e escritores brasileiros do século XX. Com isso, pode-se considerar que o poeta-crítico difundiu as ideias de vanguarda nas letras brasileiras. No livro *Retórica do silêncio*, vê-se que, para ele, existem dois tipos de vanguarda: uma natural, que provém do experimentalismo tradicional, outra provocada, que, como os seus manifestos, procura destruir a tradição. É preciso deixar claro que Gilberto Mendonça Teles nunca esteve exilado: esteve, isto sim, quatro anos (1966-1970) no Uruguai (Montevidéu), mas a serviço da Divisão de Cooperação Intelectual do Itamaraty, como professor de Literatura e de Cultura Brasileira. Posteriormente, já morando no Rio de Janeiro, esteve por cinco vezes residindo no exterior.

Foi nessa época que escreveu o poema “Exílio”, também de *Sintaxe invisível*, que alude ao contexto do regime militar. O poema finaliza a primeira parte, “Limites do Acaso”. Nele, o poeta deixa as marcas do desamparo e da solidão de um exilado. De acordo com Edward Said, “o exilado atravessa fronteiras, rompe barreiras do pensamento e da experiência”.⁴⁸² O degredo indica uma situação de fronteira, tanto de espaço quanto individual, internamente. “E logo adiante da fronteira entre “nós” e os “outros” está o perigoso território do não-pertencer”.⁴⁸³ O exílio, que também aparece no poema “Deserto”, sugere esse afastar-se, estar longe, distante de sua pátria. Os elementos imagísticos como “cegueira”, “trevas”, “noite” e “silêncio” também aludem a isso no texto de versos hexassílabos. Eis o poema “Exílio”:

EXÍLIO

A lâmpada se apaga
e permanece a mesma
cegueira: desdobrado
horizonte de trevas,
vidro opaco na noite,
deslizar de pantera,
passos débeis no vácuo,
silêncio no silêncio
e, além do nome,
a fábula,
objeto azul no vento,
corpo volátil, rio
preso na tarde, rua
crescendo nos desvãos
de cidade nenhuma,
relógio sem o som

⁴⁸² SAID, 2003, p. 58.

⁴⁸³ SAID, 2003, p. 49.

do tempo consumido,
nada de nada em nada,
pausa maior que o grito
do estrangeiro entre o frio
e a mágoa que não minguia
o sabor da palavra
na saliva da língua.⁴⁸⁴

O poema “Exílio” foi escrito quando o poeta morava no Uruguai e se refere a um “horizonte de trevas”, opacidade, silêncio, onde há pausa do grito, como “relógio sem som”, e o que resta é o “sabor da palavra na saliva da língua”. De 1966 a 1970, Gilberto Mendonça Teles trabalhou como professor de Literatura Brasileira no Instituto de Cultura Uruguayo-Brasileño, em Montevideú. No ano de 1969, foi aposentado pelo Ato Institucional AI-5 (Decreto de 26.10.69) na UFG, quando ainda estava no Uruguai. No livro *Poesia e crítica: trilogia poética* de Gilberto Mendonça Teles, resultado da minha Dissertação de Mestrado, há um trecho do depoimento do poeta sobre o poema “Exílio”, ele diz o seguinte:

eu me lembro bem de como surgiu esse poema. Eu morava no Uruguai e, num domingo, visitando El Cerrito (uma pequena elevação nos arredores de Montevideú), contemplei a cidade e fui tentando vê-la por dentro através das coisas que se juntavam no meu imaginário. Apesar de viver muito bem (recebendo em dólar, com um bom automóvel e sabendo de pessoas que gostavam de mim), eu me sentia um estrangeiro no frio e tropeçava na língua espanhola.⁴⁸⁵

O depoimento do poeta é testemunho do estrangeiro em outra pátria que não é a sua e de um estranho à língua que não é a sua. Jacques Derrida afirma que a língua é o que se guarda independentemente das formas de exílio, ela é a experiência do sempre, a língua materna é a nossa segunda pele, um lar inamovível. Segundo Derrida, “as pessoas deslocadas, os exilados, os deportados, os expulsos, os desenraizados, os nômades, têm em comum dois suspiros, duas nostalgias: seus mortos e sua língua”.⁴⁸⁶

O lume se extingue e o que resta é um panorama de trevas, de escuridão, de noturnidade, onde o silêncio é reinante e a imaginação é artefato para a poesia, que adiciona nos versos a angústia do silêncio, a aflição e a agonia que não se declinam. Há a nostalgia melancólica de um eu lírico que carrega em suas entranhas o sentimento da ausência e reprime seus mais incompreensíveis e não ditos desejos e anseios, na direção do exílio de si mesmo e de seu lugar de origem. Nesse ponto, o exilado, o desertado, é

⁴⁸⁴ TELES, 2003, p. 620.

⁴⁸⁵ SOUZA, 2015, p. 31.

⁴⁸⁶ DERRIDA, 2003, p.79.

um estranho de si mesmo. O estrangeiro, Júlia Kristeva assim o define, “começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades”.⁴⁸⁷

O poema sugere imagens do exilado / estrangeiro que busca refúgio na fronteira interior, seu ser é permeado pela melancolia e seu sentimento nostálgico. Os versos “pausa maior que o grito /do estrangeiro entre o frio/ e a mágoa que não minguia /o sabor da palavra /na saliva da língua” confirmam isto. Neste sentido, Kristeva discorre sobre a melancolia do estrangeiro, ao afirmar que

a dura indiferença talvez seja somente a face confessável da nostalgia. Conhecemos o estrangeiro que chora eternamente o seu país perdido. Enamorado melancólico de um espaço perdido, na verdade, ele não se consola é por ter abandonado uma época de sua vida. O paraíso perdido é uma miragem do passado que jamais poderá ser reencontrada.⁴⁸⁸

O próprio poeta se via um estrangeiro no frio e tropeçava na língua espanhola. Morando no Uruguai, o escritor viveu a experiência do estrangeiro exilado, já que foi atingido pelo AI 5, em 1969. Somente em 1970 ele volta ao Brasil e passa a residir no Rio de Janeiro. Esta experiência do deslocamento se procede no cruzamento de fronteiras temporais, do fluxo de memória, do enredamento dos afetos, da ausência e da falta do lugar de origem e do desejo de pertencer e retornar à pátria mãe. Segundo Edward Said,

o exilado sabe que, num mundo secular e contingente, as pátrias são sempre provisórias. Fronteiras e barreiras, que nos fecham na segurança de um território familiar, também podem se tornar prisões e são, com frequência, defendidas para além da razão ou da necessidade. O exilado atravessa fronteiras, rompe barreiras do pensamento e da experiência.⁴⁸⁹

Nota-se que há uma aproximação do poema “Exílio”, de Mendonça Teles, com “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, no sentido de demonstrar o sentimento do exilado. Em “Canção do exílio”, o poeta mescla o sentimento de nostalgia e de nacionalismo. A saudade da terra natal é mostrada pelo olhar de quem está distante, daí ser estruturado a partir do contraste entre as paisagens da terra natal e da Europa: “minha terra tem primores,/ que tais não encontro eu cá/ [...] não permita Deus que eu

⁴⁸⁷ KRISTEVA, 1994, p. 9.

⁴⁸⁸ KRISTEVA, 1994, p. 17.

⁴⁸⁹ SAID, 2003, p. 59.

morra/ sem que eu volte para lá”.⁴⁹⁰ Ambos os poemas aludem à pátria distante e ao estado emocional do eu lírico. Said discute sobre o nacionalismo, numa reflexão sobre o exílio, ao defender que “O nacionalismo é a uma declaração de pertencer a um lugar, a um povo, a uma herança cultural. Ele afirma uma pátria criada por uma comunidade de língua, cultura e costumes e, ao fazê-lo, rechaça o exílio, luta para evitar seus estragos”.⁴⁹¹ O tema do “exílio” aparece no poema de Gilberto Mendonça Teles re / velando o período em que o poeta morou fora do Brasil, tempo marcado pelo silêncio, por causa da ditadura, conforme foi apontado anteriormente.

O poema “Deserto” mostra que, em meio ao noturno, o vazio anseia por um momento de fruição do poeta, e o espaço desabitado, que é o deserto, pode ser entendido como o momento do estar só, do escritor em estado de vigília, atento noite a dentro, à espera, à procura de seu material de construção, sua argamassa poética, que são as palavras. Daí a luta constante do poeta criador para mostrar sua obra, sua criação, que é gestada em seu momento vigilante, em seu “exílio” (o poeta está também como um exilado, já que se encontra longe de sua pátria, tendo de morar por mais ou menos cinco anos fora do país, com bolsa de estudos). Além disso, o poema evoca imagens que estão voltadas para a condição de exilado do eu lírico. Neste sentido, o exílio “é fundamentalmente um estado de ser descontínuo”.⁴⁹² A aridez, a noite fria e ventos fortes, próprias da região de deserto, são prodígios de logro, ciladas na noite, são sinais do tempo marcado pelo medo e solidão de quem atravessa os tempos sombrios dos “anos de chumbo”. O poeta inscreve nas malhas do poema e na “sintaxe invisível” dos versos o lado poético revelando a linguagem e o contexto político ao mesmo tempo:

DESERTO

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

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

Com seu mênstruo de ofício
tece o avesso do júbilo
e elabora a vigília

⁴⁹⁰ DIAS, 2012, p. 19.

⁴⁹¹ SAID, 2003, p. 48.

⁴⁹² SAID, 2003, p. 49.

de outra argamassa inútil.

E tais os desígnios
de auroras prematuras,
e tanto o seu exílio
de insondáveis astúcias,

que o tempo, no seu fim,
tão leve qual um sopro
estéril (desavindo),
reinventa o malogro

para o corpo sem nada,
sem útero, sem ventre,
como uma obscura estátua
nas origens da lenda.⁴⁹³

O deserto prepara para a vigília do ato da criação, o poeta põe para fora seus artifícios poéticos e cria, produz, dá vida ao poema na poesia e “com seu mês-truo de ofício/ tece o avesso do júbilo”. Os aspectos formais do poema (versos de seis sílabas, as rimas interpoladas e o conjunto de estrofes em quadras) comprovam o resultado da criação poética, pois construir o poema é descer à profundidade das palavras e perscrutar os seus mistérios, todas as suas potencialidades. O poeta, em seu ofício de criar, instaura a força da palavra, preocupa-se com a expressão, alarga os campos semânticos e “caminha seguro entre palavras e páginas desertas”, em busca de uma “sintaxe invisível”, em que estão ocultas imagens de um contexto político, refletido na esfera do poético. Theodor Adorno assevera que “a composição lírica tem esperança de extrair, da mais restrita individuação, o universal”⁴⁹⁴ e que “a linguagem estabelece a mediação entre lírica e sociedade no que há de mais intrínseco”.⁴⁹⁵

O tempo infecundo do deserto anuncia a esterilidade da escrita e do silenciamento na linguagem, ou a censura / cesura transcrita de forma invisível nos versos. Há imagens que se voltam para o estado de espírito do exilado, como a ausência, o abandono e a incerteza, além da distância e da obscuridade de um tempo que teima a marcar sua história, feito estigma na sua própria alma. Neste ponto, o deserto é um tempo de preparo, de solidão, de luta interior, para um retorno às origens, além de assinalar lugar de provação, desterro, deslocamento geográfico e silêncio. Tanto o poema “Exílio” quanto “Deserto” anunciam a solidão do exilado / estrangeiro e dos tempos reinantes do silêncio. Kristeva assinala que “ninguém melhor do que o

⁴⁹³ TELES, 2003, p. 615.

⁴⁹⁴ ADORNO, 2003, p. 66.

⁴⁹⁵ ADORNO, 2003, p. 74.

estrangeiro conhece a paixão da solidão: ele acredita tê-la escolhido para gozar ou tê-la suportado para padecer”.⁴⁹⁶

Os versos incitam imagens que proclamam que a solidão se estabelece, vista como isolamento ligado à memória de algo arraigado internamente, que tornam o deserto / exílio doloroso, mas também numa direção que avança para si mesmo, do conhecer-se. O estar consigo confere as suas próprias atribulações, o seu amadurecimento e expedição do espaço interior. “No fim das contas, o exílio não é uma questão de escolha: nascemos nele, ou ele nos acontece”.⁴⁹⁷ A primeira estrofe demonstra isto mais enfaticamente: “No coração da noite/ o deserto me estende/ seus prodígios de logro/ e espera permanente”.

Na construção do poema, o poeta flui das palavras uma combinação de imagens auditivas, visuais, dinâmicas e significativas que têm plena relação com esse período. O poema “Motivo” foi escrito em abril de 1964, período do golpe militar no Brasil.⁴⁹⁸ O efeito da encantação sonora das aliterações e assonâncias e das expressões como “sigilo das vozes”, “oculta voz das coisas” e “solidão dos homens distraídos” mostram mesmo as marcas desse tempo histórico, como se vê na última estrofe do poema: “Mas das grutas noturnas/ a oculta voz das coisas/ rolasse surdamente das origens/ e se perdesse lenta/ na solidão dos homens/ distraídos”. Elenca-se também uma relação do aspecto gráfico e fônico, cujo efeito sonoro é provocado pela consoante sibilante “s”, que marca a fluência cadencial dentro do poema:

⁴⁹⁶ KRISTEVA, 1994, p. 20.

⁴⁹⁷ SAID, 2003, p. 57.

⁴⁹⁸ Acontecimento entre 31 de março para 1º de abril, de 1964, com a derrubada do presidente João Goulart, por líderes civis e militares. O golpe de Estado está associado aos defensores da ditadura. Os chamados “anos de chumbo” no Brasil foram marcados pelos Atos Institucionais com o intuito de impedir ações dos opositores ao novo governo, um período de censura e repressão. O AI 1 foi baixado em 9 de abril de 1964 pela junta militar. Em 13 de dezembro, de 1968, no governo de Artur da Costa e Silva, foi decretado o mais duro golpe de repressão e censura com a oficialização do AI 5. Gilberto Mendonça Teles sofreu as represálias do AI 1 e do AI 5. Em 1964, o poeta foi exonerado pelo AI 1 (Decreto de 9/10/64) da direção do Centro de Estudos Brasileiros [vale destacar aqui que, no dia 16 de Outubro de 2013, Gilberto recebeu em Goiânia o título de “Diretor emérito” do Centro de Estudos Brasileiros da Universidade Federal de Goiás. O centro foi fechado em 1964, quando GMT era diretor, e agora, há quase 50 anos, é reaberto, tendo-o como diretor emérito]. Em 1965, o poeta vai para fora do País com bolsa de estudo do Instituto de Alta Cultura de Portugal, onde esteve até março de 1966, quando vai para o Uruguai como professor de Literatura Brasileira, onde fica até 1970. Em 1969 é aposentado pelo AI 5 (Decreto de 26/10/69) na UFG, quando ainda estava no Uruguai. Em Fevereiro de 1970, é transferido para o Rio de Janeiro como professor de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura na Pontifícia Universidade Católica (PUC-RJ). Cf. *Hora Aberta: poemas reunidos* (2003), em Cronologia da vida e da obra do autor.

MOTIVO

Tão áspero silêncio
lixasse a folha obscura
da noite

e

desferisse
a ressonânciazul
das túmidas entranhas.

Golpeasse com seus ácidos
as horas

fruta espessa
gesto de estátua sendo
na argamassa de gesso.

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

Nenhuma transparência
de pássaro fugisse.
Nenhuma leve sombra
deslizasse pelo ombro
da palavra na página.

Mas das grutas noturnas
a oculta voz das coisas
rolasse surdamente das origens
e se perdesse lenta na solidão
dos homens distraídos.⁴⁹⁹

O título “Motivo” prescreve uma linha de significação. Esse termo na literatura é definido como pequenas unidades que formam o *tema* de uma obra (romance, conto, poema), não deve ser confundido com *assunto*, que é visto como “coisa” geral. O tema é o assunto posto em linguagem literária. Assim, é fácil perceber em “Motivo” as pequenas unidades de significação (*motivos*) que conduzem à significação maior do poema. Aparece nesse contexto o “áspero silêncio” (o desejo de escrever), a “folha obscura / da noite” (hora que o poeta escreve, pois durante o dia trabalha como professor), toca na “ressonânciazul” (juntando numa só palavra, ressonância, ânsia e azul), há a imagem “dos galos / contrafeitos”, a sugerir que o poeta passou a noite trabalhando.

A imagem “dos galos contrafeitos” atribui ainda o tempo da ditadura, época marcada pelo “sigilo das vozes” e o “áspero silêncio”, como mostram os versos. O galo remete à traição, lembrando o texto bíblico, acentuando seu canto por três vezes no

⁴⁹⁹ TELES, 2003, p. 610.

momento da negação de Pedro a Cristo, quando este é entregue ao tribunal diante do governador romano; as pessoas acusam o discípulo de ser um seguidor do Messias e ele o nega diante de todos. Aqui, vale retomar o poema “Grito”, discutido anteriormente, cujos versos “por três vezes gritou / e era o silêncio”⁵⁰⁰ se referem à época dos tempos sombrios de delação no País. Isso faz lembrar os dedos-duros da ditadura, que perseguem e denunciam na época de repressão no Brasil. Além disso, “os galos contrafeitos” lembram o poema “Tecendo a manhã”, de João Cabral de Melo Neto, com a metáfora do “tecer”, cuja ideia de coletividade tem de ser sustentada por um grito de galo que vai passando de um ao outro para tecer a manhã. Vê-se que o poeta não usa “o canto do galo”, mas “o grito do galo”. Esse grito evoca protesto, alerta, levante. É aí que as imagens provocam o sentido de uma construção coletiva, e o galo é alegoria dessa construção. Essa metáfora da tecitura evoca ainda o diálogo com a tradição, pois um poeta sozinho não tece a manhã. Veja-se um fragmento do poema, de João Cabral de Melo Neto:

Um galo sozinho não tece a manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito de um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.⁵⁰¹

Tanto o poema “Motivo” quanto a ideia da metáfora da tecitura no poema “Tecendo a manhã” atribuem significância à imagem do intelectual, como apregoa Edward Said. Este pensador discute sobre a figura do intelectual exilado, ao afirmar que o seu dever é mostrar que um grupo não é uma entidade natural ou divina, e sim um objeto construído, com uma história de lutas e conquistas em seu passado, e que algumas vezes é importante representar. O intelectual exilado é aquele que possui uma trajetória pessoal e intelectual comprometida com o senso crítico e ativo, numa perspectiva de pensamento, entendida como uma forma de resistência, pois,

⁵⁰⁰ TELES, 2003, p. 614.

⁵⁰¹ MELO NETO, 1996, p. 125.

mesmo que não seja realmente um imigrante ou um expatriado, ainda assim é possível pensar como tal, imaginar e pesquisar apesar das barreiras, afastando-se sempre das autoridades centralizadoras em direção às margens, onde se podem ver coisas que normalmente estão perdidas em mentes que nunca viajaram para além do convencional e do confortável.⁵⁰²

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

Em expressões às vezes doridas e em época quando o silêncio ganha voz nas palavras, o autor, com sabedoria poética, consegue deixar um “aviso”. Veja-se, por exemplo, este poema:

AVISO

Haverá um instante
de ternura geral:
todos os poetas terão
a mão direita paralisada
e as duas mil línguas do universo
se confundirão numa
torre
de silêncio.⁵⁰³

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

Em *Sintaxe invisível*, o escritor Gilberto Mendonça Teles compõe poemas de natureza metalinguística e que traduzem o contexto histórico na linha do “invisível”, em que o silêncio aparece enquanto angústia de um não poder dizer ou expressar, no momento de pronunciar e, por isso mesmo, é consentido num período de repressão e exílio, de modo que é o não dito do interior da linguagem, ou o dito invisivelmente. O silêncio está gritando em uma “sintaxe invisível”, em um contexto político, onde o dizer

⁵⁰² SAID, 2005, p.70.

⁵⁰³ TELES, 2003, p. 612.

encontra limites, e o termo “silêncio” aparece com seu efeito de significação dentro da linguagem poética, tornando possível perceber o invisível numa “retórica do silêncio”, construída no âmago da literatura.

4.3 Memórias Entre/Vistas: um Depoimento de Gilberto Mendonça Teles⁵⁰⁴

Ao final desta pesquisa é apresentada uma entrevista, que mostra o depoimento do autor, Gilberto Mendonça Teles, como um relato / testemunho de suas viagens, dos lugares por onde passou, como professor, conferencista ou turista / viajante, no estrangeiro, tema estudado no último capítulo. Em toda a Tese são analisados poemas que, de certa forma, apresentam o mapa geográfico dos caminhos do poeta, ao esboçar-se o perfil de sua experiência marcada por uma delineada trajetória literária.

Caro Professor, poeta e crítico, Dr. Gilberto Mendonça Teles, boa tarde!

É com grata satisfação que realizo esta entrevista, que contribui para o tema da pesquisa de Doutorado, pela UFMG, com o título “As cidades e a poesia na obra de Gilberto Mendonça Teles, sob a orientação do prof. Dr. Georg Otte.

Esta honrosa oportunidade muito me alegra. Obrigada!

1. ROSEMARY: *Gilberto, na investigação e realização desta pesquisa, foi possível verificar que a referência às cidades e / ou países é um tema recorrente em vários de seus poemas, em diferentes livros. No decorrer da tese, foram citados e analisados poemas, que ilustram alguns desses espaços percorridos pelo poeta, tanto no Brasil quanto no exterior, ao mostrar seu itinerário poético e cosmopolita. No último capítulo, “O universo plural e as viagens”, são apresentados alguns desses lugares, por onde o poeta transitou, seja a trabalho, conferencista ou viajante. Um dos pontos pesquisados, lidos e apresentados, foi a experiência da viagem como percurso literário. Muitas dessas viagens proporcionou-lhe estabelecer contatos, inclusive, no estrangeiro. Percebi que há livros seus que foram publicados em outras línguas. Para este momento, peço-lhe que conte um pouco do seu contato com a Alemanha, já que possui 50 poemas inéditos traduzidos em alemão.*

1.1. Estimada Rosemary,

⁵⁰⁴ Entrevista concedida pelo autor, por e-mail, em 10 de outubro de 2022.

Quando você defender sua tese doutoral, e publicá-la, tenho certeza de que, a partir da leitura que farei, vou aprender muitas coisas do meu trabalho poético. O criador nem sempre consegue ver bem, como crítico, tudo que escreve, só um olhar percuciente e inteligente, de fora, é capaz de reunir as nuances de temas, técnicas e invisíveis torneios de linguagem. No que pude ver na sua dissertação de mestrado, você domina muito bem a expressão crítica, tem gosto em pesquisar e encontrar o pesquisado e possui uma excelente cultura literária. Tenho muito prazer em tentar responder bem às questões que você me propõe, mas pedindo desde já desculpas pelo teor discutível de algumas respostas. Vamos lá.

Rio de Janeiro, 5 de outubro de 2022

a - Como eu viajei não sei quantas vezes de Goiânia a São Paulo e de Goiânia ao Rio de Janeiro, isto é, do centro para o litoral; e como viajei como turista e muitas vezes como conferencista do Rio de Janeiro para a grande maioria (90%) das cidades capitais do Brasil, isto é, do litoral para o centro do Brasil; e como viajei várias vezes do Rio de Janeiro para a Europa (Portugal, Espanha, França, Inglaterra, Alemanha, Luxemburgo, Suíça, Itália, Dinamarca e Marrocos e também para os Estados Unidos; na Hispano-América, Uruguai, Argentina, Paraguai, Chile, Bolívia e Venezuela), acho que posso dizer que sou mesmo um “viajante”.⁵⁰⁵ A propósito, sobre viagem na minha poesia, conheço o artigo “Do Poema do Mundo ao Poema-Mundo”, da professora Catherine Dumas, Emérita da Sorbonne Nouvelle-Paris-III.⁵⁰⁶ **E sei** também de uma série de textos sobre *Faire monde* [Viajar]. Essais phénoménologiques. Sous la dir. De Michaël Fœssel Jean-Claude Gens et Pierre Rodrigo. Mimesis France, 2001.

b - Este é, por assim dizer, o mapa geográfico da minha vida. Por este mapa desenha-se o meu perfil de experiência, assinalada por um projetado percurso literário. Deve haver nele alguns temas recorrentes, que provêm da própria essência do ato de viajar por países e lugares conhecidos na literatura, podendo-se dividir tudo isso em: **α** -- Países onde residi como **professor** (Uruguai, Portugal, Espanha, França e Estados Unidos); **β** -- Onde fiz **conferência** (Portugal, Espanha, Itália, Suíça, França, México, Uruguai, Dinamarca e Estados Unidos); **γ** -- Aonde fui como turista (Alemanha, Itália, Bélgica, Luxemburgo e Marrocos). Algum contato se fez nessas viagens, porque às vezes já

⁵⁰⁵ As aspas ajudam a escapar do sentido comum de quem viaja a negócio, como é ainda comum no interior do Brasil.

⁵⁰⁶ DUMAS, Catherine. « O nomadismo em poesia: Glissant, Al Berto e Gilberto Mendonça Teles ». In: COLÓQUIO/Letras, n° 189, p. 32 a 45, 2015.

possuía conhecimento de algum escritor, como é o caso da *Alemanha*: como já correspondia com Curt Meyer-Clason, tradutor do *Grande Sertão: Veredas*, telefonei de Paris e marcamos um encontro em Munique, onde ele residia. Ele havia traduzido 50 poemas meus e já havia publicado alguns na antologia *Modernismo Brasileiro und die brasilianische Lyrik der Gegenwart*, em 2006. Foi ele quem entrou em contato comigo, como se pode deduzir da nossa correspondência.

c - Aliás, a minha relação com a *Alemanha*, pode ser sintetizada no seguinte:

Leitura: Desde cedo li em tradução o poema **Nibelungenlied** (A Canção dos Nibelungos), numa edição popular que minha mãe possuía. Era uma história de guerreiros alemães, em quadrinhos. Eu lia, mas não compreendia bem. Com o tempo, na universidade, tive uma noção mais crítica do poema medieval. Com o tempo, li todos os poemas épicos medievais. Depois, conheci e li algumas vezes livros como o *Werther* e o *Fausto*, e alguns dos principais escritores da Alemanha e da Áustria, inclusive, autores que escreveram em alemão. No livro *Defesa da poesia*, vol. II, Edição do Senado Brasileiro, publiquei textos de Lessing, Schlegel, Hegel, Goethe, Schiller, Schopenhauer, Rilke, Nietzsche e Heidegger, alemães e austríacos.

Acrescento que já visitei algumas cidades da Alemanha: A primeira, eu estava em Paris e telefonei a Curt Meyer-Clason em Munique, perguntando se poderia visitá-lo. Ele havia traduzido 50 poemas meus e havíamos trocado correspondência. Fui muito bem recebido em sua casa. Passei dois dias em Munique. A segunda vez, viajei de Lisboa a Berlim, visitei bem a cidade e, como tinha tempo, fui a Praga, na Tchecoslováquia; e também a Salzburgo, na Áustria, ver / ouvir o Mozart. Também estive em Colônia: havia sido convidado para dar um curso na universidade de lá, mas foi em uma época que não deu certo. Estando em Paris, quis conhecer Liège, na Bélgica: tinha contato com uma revista da universidade de lá. E também queria conhecer Aache, na Alemanha, a antiga Aix-la-Chapelle, de Carlos Magno. Viajando de trem visitei as duas cidades, passando dois dias em cada uma.

d - Tive (tenho) livros traduzidos em espanhol (no Uruguai e em Madri), em francês (2), italiano, alemão (inédito), búlgaro, catalão e poemas em romeno, grego, chinês, japonês e em português de Portugal, onde tenho três livros. Cada livro tem a sua história de contatos, duas das quais podem ser assim resumidas:

No Uruguai, fui procurado pelo escritor Gastón Figueira, que preparava uma Antologia da Poesia Brasileira. Desse encontro nasceu meu primeiro livro no estrangeiro (*La Palabra Perdida*, 1967). Em Portugal, o contato se deu por acaso, na viagem do Rio de Janeiro a Lisboa. Eu estava na poltrona do corredor e quem estava a meu lado, na hora do jantar (aí por volta da uma da manhã), me ofereceu uma taça de vinho; aceitei e agradei, iniciando-se a conversa. Disse-lhe que ia morar em Lisboa e trabalhar como professor de Literatura Brasileira. Ele sorriu e tirou do bolso o seu cartão, dizendo “Quando tiver tempo me faça uma visita!”. Vi pelo cartão que se tratava do editor da Dinalivros. Alguns de seus livros eu os conhecia muito bem. Ele estava voltando das suas relações editoriais em São Paulo e no Rio de Janeiro. Quando organizei uma seleção de meus poemas, procurei-o e ele logo aprovou a edição que saiu com o título de *Falavra*, 1990, com prefácio de Arnaldo Saraiva. Entre os poemas publicados na antologia saída em Portugal há alguns datados de Rennes (França), onde trabalhei dois anos como professor. Hoje esses poemas estão no livro *Álibis* (2000), na parte da Bretanha, também em *O terra a terra da linguagem*, reunião de seis livros de poemas. Entre eles está, por exemplo, “Lande”, onde transcrevo versos do bretão, língua falada na província da Bretagna, a Oeste de Paris. Veja o poema:

LANDE

Quando chegou ao topo da colina
já se havia iniciado a transfiguração:
um cavalo degolava as margaridas
e mijava generoso sobre os dolmens
da paisagem bretã.

Do tronco de um carvalho as abelhas
lhe traziam palavras deliciosas:
ar mor, gwes, loar e avaloù,
enquanto um galo romanceava
na ponta de uma cruz:

Avel vras a zo,
bleunv a zo war
ar c’hleuz.*

Aí não teve mais dúvidas:
no gesto de quem se apossa e dissemina,
atirou para a lande a ponta do cachimbo
e desceu triunfante como um deus
acostumado à fertilização.

Só depois reparou que havia sangue na terra
e que as papoulas se agitavam
no frêmito da tarde.

Não vou falar de todos porque fica muito e maçante. Escolho apenas a antologia (seleção de poemas) saída na Bulgária, cuja língua escrita (o alfabeto) é de origem cirílica, da mesma família eslava do russo. No curso de Pós-Graduação, que ministrei na Universidade de Lisboa (a Clássica), tive um aluno búlgaro: morava em Lisboa e em determinada época do ano lecionava em Sófia. Um dia me disse que estava trabalhando com poemas de Hora Aberta, que ele comprou quando visitou o Brasil. Daí o contato maior no sentido da publicação, de que ele se ocupou na seleção que fizemos juntos em Lisboa e que saiu com o título de Lugares Imaginários

(Б Ъ О Б Р А Ж А Е М И М Е С Т А) , 2005. Trata-se de uma edição bilíngue.

Como você sabe, em todos os livros de poemas que publico vêm no final uma Bibliografia Geral, distribuída em: 1. Poesia, 2. Antologia Poética do Autor, 3. Crítica / Ensaio, 4. Em Colaboração (obra crítica com outros autores), 5. Prefácios (mais de cem), 6. Entrevistas (cf. Memórias / Entrevistas – I vol., 2017), 7. Conferências, 8. Discografia (numerosos poemas musicados), 9. Livros sobre o Autor (Dissertações de Mestrado e Teses de Doutorado. É o que posso dizer, por enquanto, sobre a história do surgimento da edição de meus livros.

2. ROSEMARY: *Na homenagem dos seus 90 anos, em 2021, Universidades brasileiras o saudaram e fizeram-lhe tributo, com apresentações de várias naturezas, que contemplaram seu trabalho de professor, de poeta e de crítico. Neste ano, de 2022, em Agosto, a convite da UNICAMP, no evento “Na Semana que Vem - História e Futuro da Semana de Arte Moderna de 22”, você pronunciou a Conferência “Mito e Vanguarda na Semana de Arte Moderna”, que brinda não só o centenário da Semana de Arte Moderna, mas que exalta o seu livro de Crítica literária, Vanguarda europeia e modernismo brasileiro. O que o poeta-crítico pode relatar agora sobre a edição deste livro?*

2.1. Quanto à segunda pergunta, falo com certo orgulho de ver que alguns ex-alunos de Mestrado, de Doutorado ou simplesmente alunos de P-G e alguns amigos fiéis chamaram a atenção para uma data que, a bem dizer, seria melhor descartada. Mas, no fundo, confesso que percebi algum valor no tempo em que estive envolvido com alunos de praticamente todos os estados brasileiros.

Acho que posso começar com a homenagem que a PUC-Rio me fez sobre os 50 anos na Instituição, em 2019, quando Marcos Carvalho Lopes, Doutor em Filosofia, discorreu sobre “A Contramargem do Ensino: Gilberto Mendonça Teles”. Peço-lhe desculpa, Rosemary, por transcrever aqui trechos desse depoimento sobre minha atuação como professor. Talvez não tenha nada com a sua tese, mas desejo conservá-lo, pois trata-se de minha atuação como professor. Como desejo publicar em livro esta entrevista, estes serão conservados:

“Meu caminho é falar da contramargem do ensino e mostrar a importância quantitativa e qualitativa de seu trabalho como professor-pesquisador na institucionalização dos cursos de Letras no Brasil. Para tanto, vou me aproximar de algumas descrições da sociologia do conhecimento”.

“Gilberto Mendonça Teles (GMT) descreve sua trajetória intelectual numa imagem: a de uma árvore do cerrado, toda retorcida, em que os galhos abrigam como frutos ou folhas suas obras críticas e poéticas. Não há uma divisão em seu poema visual, entre livros teóricos e livros de poesia: todos brotam de um tronco comum, de uma vida cultivada com a linguagem. Neste texto, quero falar de outro lado, uma dimensão diferente das margens críticas e poéticas, em que geralmente os debates sobre a obra de GMT se detêm”.

“Muitas sociedades mantêm a crença na ideia de uma destinação e da construção de uma vida feliz, como sendo o desenvolvimento pleno de suas potencialidades: assim como uma semente que gera um tipo de árvore (e não outro), tem seus ciclos, frutos e sombras. Essa imagem surge deslocada em contextos modernos e periféricos. Precisamos tomar alguma distância para problematizá-la e salvar dela algum fruto ou refrigério. É preciso lembrar que nem toda árvore precisa ser cartesiana: o solo metafísico, em que René Descartes propôs plantar sua árvore do conhecimento, pode ser tão artificial e controlado quanto as cultivadas em hidroponia. Essas plantas cultivadas distantes do solo e daquilo que é comum, tem seu valor e lugar, mas formam uma paisagem monótona e destinada ao consumo rápido (talvez, como certos ambientes universitários. O chão em que se cultiva o que é mais comum é social e nisso as sociedades da periferia moderna tem seus dilemas próprios. É que as sociedades modernas celebram o heroico ato de quem cresce contra o seu solo, que não se prende ao que é comum, mas produz uma novidade parasitária, orquídeas selvagens, arbustos, rizomas são outras imagens. Mas quem está na periferia, por vezes, além de ter que lutar contra o solo do lugar comum em sua secura; também não pode se dar ao luxo de ser parasitário e disperso, já que isso seria sucumbir ao fogo de uma erudição vazia: as plantas do cerrado, por exemplo, têm seu próprio tino. O sertão tem sua pedagogia, seus enigmas e diversidade: não ficar preso numa única imagem é sabedoria difícil”.

“Gilberto Mendonça Teles participou da fundação da Universidade Federal de Goiás, presidiu o projeto do Centro de Estudos Brasileiros, uma iniciativa que seguia a inspiração do projeto do professor Agostinho da Silva e que logo foi abortada por conta da nuvem de gafanhotos do golpe militar. Trabalhou no Uruguai, Portugal, França, Espanha, Estados Unidos, Argentina; chefiou o Departamento de Letras em Portugal. Mesmo morando no Rio de Janeiro, trabalhando na PUC-RJ e na UFRJ, ajudou no desenvolvimento dos programas de pós-graduação com orientação de Mestrado (70 - do Amazonas ao Rio Grande do Sul e em Portugal) e Doutorado (40) em diversos lugares do Brasil. Além disso, orientou Pós -Doc (10), deu palestras em quase todos os Estados brasileiros. Essa peregrinação deu oportunidade para que muitas pessoas tivessem contato com o autor e pudessem ganhar energia emocional nos rituais de interação, para

desmistificar o lugar distante daquele que escreve: é um ser humano como qualquer um de nós”.

2.2. Voltando ao tema dos 90 anos, posso dizer, especificamente, o seguinte:

a- No primeiro dia do mês de junho, de 2021, a Universidade de Montes Claros, MG, por iniciativa da Prof^a Dr^a. Ilca Vieira de Oliveira, organizou um Colóquio com o título de “Um dia de Poesia com GMT”, antecipando, festivamente, a data do meu aniversário (30/06), como se pode exemplarmente documentar com vários links, entre os quais o que tem a minha fala, quando anunciaram os nomes dos participantes das três mesas de comunicações, sobre minha poesia:

Cf. https://www.youtube.com/watch?v=uw_urjhanc (Homenagem aos 90 anos do poeta Gilberto Mendonça Teles)

Mesa I: “O sentir e o criar na poesia de Gilberto Mendonça Teles: diálogos possíveis”, com a participação dos professores estudiosos de minha poesia: Iracema Maria Trindade Hidasi (PUC/GO), Rosemary Ferreira de Souza (UFMG) e Osmar Pereira Oliva (UNIMONTES).

Mesa II: “Paisagens poéticas em Gilberto Mendonça Teles: para viver e contemplar”, com as seguintes participações: Jacqueline Beatriz Teixeira Barbosa (Unimontes), Leda Selma (Academia Goiana de Letras) e Maria d Fátima Gonçalves Lima (PUC/GO).

b- No dia 25 de junho, de 2021, no Rio de Janeiro, os poetas e críticos Ricardo Vieira Lima e W. B. Lemos me convidaram para abrir o “Sarau das Musas”, promovido pela Justiça Federal, em 25 de junho de 2021. Começaram fazendo homenagem aos 90 anos do poeta. Teve boa participação do público, presente e on line.

cf. <https://www.youtube.com/watch?v=l5sfctnxd3q>

c- A Academia Carioca de Letras, da qual sou membro, cadeira 9, realizou o “Evento de Homenagem aos 90 anos do Acadêmico Gilberto Mendonça Teles”, com as seguintes participações: Sergio Fonta, presidente da Academia Carioca de Letras, Leda Selma (Academia goiana de Letras), Rosemary Ferreira de Souza (UFMG) e Paulo Roberto Pereira (ACL). Live pelo zoom meeting, em 11 de Agosto de 2021. <https://zoom.us/j/2084838200?pwd=wevhu1hxustqqmj3ntnymdevb0zedz09>

d- Logo em seguida, 22 de outubro / 2021, a PUC de Goiás, sob orientação da Prof^a. Dr^a Maria de Fátima Gonçalves Lima, organizou o “Colóquio GMT - 90 anos de Poesia e Crítica - Uma Homenagem”, de que participaram os seguintes professores e escritores:

Lêda Selma, Wanice Garcia Barbosa, Iracema Maria da Trindade Hidasi, do estado de Goiás, Antônio Donizetti e Ivanildes Cabral de Araújo, do estado do Rio Grande do Norte, Catherine Dumas, da França, Isabel Ponce de Leão, de Portugal, Rosemary Ferreira de Souza, de Minas Gerais e os músicos, Fernando Perillo e Marcelo Barra, de Goiás. Cf. http://cct.pucgoias.edu.br/vii_congresso_ciencia_tecnologia_puc_goias_22-OUT.html

Mesa 1: Abertura colóquio 90 anos Gilberto Mendonça Teles & Mesa: A poesia de Gilberto Mendonça Teles

<https://www.youtube.com/watch?v=0054tjoWSY4>.

<https://sites.pucgoias.edu.br/pos-graduacao/mestrado-lettras/eventos/>

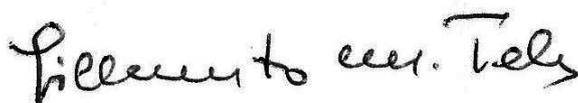
Mesa 2: A crítica literária de Gilberto Mendonça Teles

<https://www.youtube.com/watch?v=y5kgn85lx2m>

2.3. O Colóquio na UNICAMP estava programado desde fevereiro deste ano. Como assisti a todas as comunicações, penso que o colóquio falhou em relação à análise do ideário de expansão literária da Semana de Arte Moderna. A maioria das comunicações não cuidou da grande contribuição da obra (poesia, conto, romance, crítica) de Mário de Andrade. Perdeu-se tempo com a repetição do tema do Ibaporu e com citação a torto e a direito do nome de Oswald de Andrade, mas sem análise da sua obra de poesia e de prosa. Falou-se de todo jeito do Manifesto Antropófago, mas esqueceram do Manifesto da Poesia Pau Brasil. Tive a impressão de que o colóquio era só sobre a obra de Oswald, possivelmente porque os originais de sua obra se encontram na UNICAMP.

2.4. Quanto à 21ª edição de *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*, agora pela Editora J. Olympio, observo que os manifestos são os mesmos das edições anteriores, com uma revisão bem mais apurada. Até à 20ª edição, o meu trabalho de “Notas” teve apenas a preocupação de conduzir o leitor à realidade textual dos manifestos. Nesta deu-se o contrário: tratei de expor a minha visão crítica e histórica dos textos no Brasil e em todos os países hispano-americanos e, também, nos de língua francesa.

2.5. Obrigado, Rosemary Ferreira de Souza



Rio de Janeiro, 10 de outubro de 2022

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das proposições desenvolvidas a partir do texto literário, ao analisar os poemas de Gilberto Mendonça Teles, e apoiadas pelo arcabouço teórico e crítico, são apresentadas as considerações finais, tendo em vista o propósito desta tese: de investigar e analisar a representação das cidades e países na obra do autor. Estudar a relação texto e cidade na sua poesia, em face da criação literária, atentando-se para a investigação do processo criativo, na construção de perfis dos diferentes espaços e nas relações culturais, paisagísticas, sociais e políticas, através dos arranjos líricos da sua expressão poética.

As cidades são representadas na poética de Gilberto Mendonça Teles tematizando os diversos aspectos que envolvem as experiências culturais regionais e universais significativas. O enfoque que privilegia texto e cidade vinculados demonstrou a relação entre tempo e espaço, ao olhar para as cidades e países e fazer deles uma leitura. Os aspectos mais peculiares dos lugares são demonstrados na multiplicidade de representações e apresentações, e se contextualizam nos versos dos poemas.

No decorrer das leituras e análises dos poemas, houve a compreensão de que o modo de olhar a cidade reflete na maneira de percebê-la como ambiente cujo cenário permite múltiplas leituras. Ler a cidade é também ler o que existe nela, perceber como ela se apresenta e saber percorrê-la, com os olhos, com a imaginação, com a memória. Esta é uma forma de, também, pensar o texto literário. O poeta anda pela cidade a fim de experimentá-la, observa-a como cenário / texto a ser lido. Os olhos que veem a cidade leem o que pode ser reconhecido, como lugares, pessoas, lembranças e outros elementos que a compõem.

A escrita da tese proporcionou a percepção da paisagem como lugar indissociável dos elementos literários, bem como físicos, histórico-geográficos e humanos. O ambiente tem propriedades básicas de significado e expressividade, decorrentes da atuação do homem com a natureza e sua cultura, como agenciador de transformações. Nos poemas de Gilberto Mendonça Teles, a paisagem urbana, natural, ecológica, real ou imaginária, engloba diferentes aspectos, que vão desde a leitura da cultura local, do social, do regional e do universal aos aspectos do elemento humano, da história e da memória, cujo modo de olhar é uma forma de interpretar, de contemplar as imagens, para circunscrever a sua poesia.

Assim, o poeta tem uma visão não meramente como fenômeno óptico. Seu olhar é índice de interação entre o óptico, o estético, o político, o espacial; de uma experiência ao mesmo tempo individual e coletiva, de percepção imediata. Ele vê através da linguagem do poema. O ambiente citadino se converte em texto. A escrita da cidade corresponde às experiências perceptivas que lhe são comuns.

A pesquisa foi estabelecida em quatro capítulos, que examinam a representação das cidades, de diferentes formas e por suas distintas leituras, e se vincula ao gesto do processo criativo do autor, que exprime a analogia da composição do poema, equiparada à construção da cidade: “a pedra estará sempre/ ao dispor do arquiteto”.

Na análise do primeiro capítulo há a compreensão de que a cidade permite uma leitura que busca apreender suas mais amplas significações, ao estabelecer o registro da sua história, cujos espaços são vistos / lidos como livro da cultura urbana.

Ler o texto cidade é mergulhar no cenário que ela apresenta, ao contemplar o espaço urbano como um observador, que aquilata o exercício do olhar, ao perceber e descrever o ambiente citadino como um texto aberto. Tal qual a cidade, o poema nasce de uma construção. A ideia da construção é fundamental para o processo poético. É com o material que se elabora, que se engendra ou arquiteta o corpo/texto literário. Outra abordagem temática deste capítulo inclui uma associação de perceber o mundo como um texto aberto, voltada para a leitura das cidades, a partir dos poemas, e que pode ser relacionada à ideia do fragmento, a partir dos poemas visuais. O fragmento é compreendido como uma ocorrência maior, ao compreender uma conexão da construção do poema e da cidade, que o poeta sinaliza. Por fim, é feita uma leitura do texto citadino, ao apontar as cidades mineiras no itinerário do poeta, no qual a paisagem é monumento natural da representatividade de todo o estado de Minas Gerais, que registra um cenário que se revela como lugar de memória.

O segundo capítulo elucida o enfoque do espaço geográfico e o espaço imaginário na poesia de Gilberto Mendonça Teles, ao despontar Goiás como protagonista da geografia poética do autor. Num primeiro momento, o poeta adota como alegoria a figura folclórica do saci, da qual se investe, para cantar a geografia da terra, a história, a ecologia, a cultura, o folclore, a esfera político-social, pintando o perfil desse território, conduzindo-o pelos caminhos plurais de Goiás. Também foi feita a análise da trajetória do poeta e da sua experiência na terra natal. Ele possui uma maneira própria de evocar sua terra, com a expressividade poética, envolvida por uma atmosfera de relações

individuais e coletivas, sucedidas da origem, da procedência pessoal, que se abre para a criação de vínculos afetivos, culturais, de valores e de vivências. Ao trazer a cartografia hídrica das cidades, numa relação com os rios goianos, o poeta põe em evidência um dos elementos da geografia física do estado, inserindo nos poemas a hidrografia como componente da poesia local. Esses rios são uma metáfora da poética das águas, espelho que reflete a poesia da terra.

No terceiro capítulo apresenta uma leitura da cidade do Rio de Janeiro, a partir do poema “Na Curva do Rio”, em homenagem aos 450 anos da cidade, em 2015. A análise se inicia com o encontro do rio Araguaia com o mar-oceano. Esse encontro representa a conexão entre a terra natal do poeta, Goiás, com sua morada atual, Rio de Janeiro. A seguir, o estudo apresenta a ideia do Rio como lugar e metáfora, que passa pelo entendimento do Rio múltiplo, local que diversifica e prolifera o repertório das imagens da cidade, inclusive, a expressividade erotizada, que surge direto da palavra “curva”, que é enfática no decorrer da pesquisa.

O quarto capítulo envolve, tematicamente, o universo plural e as viagens do poeta, ao se fazer uma leitura dos lugares apresentados na poesia do autor, articulando, paralelamente, o papel do poeta itinerante-cosmopolita, numa percepção do deslocamento espacial e da contemplação da paisagem. Os poemas seccionados para a análise retratam imagens dos diversos lugares pelos quais o poeta passou, sejam elas reais ou imaginadas. Os olhos do poeta leem as cidades e procuram mostrar o ambiente, ao expressar as distinções dos múltiplos lugares. O texto poético é registro do mapa geográfico da vida do autor. Por este mapa, desenha-se o seu perfil de experiência, assinalada por um projetado percurso literário. Há uma abordagem temática que trata de alguns poemas do escritor Gilberto Mendonça Teles, alusivos a lugares do itinerário do poeta, que imprimem o sentido político-poético, simultaneamente, considerando o momento histórico em que foram escritos, os quais manifestam de forma discreta, na “sintaxe invisível”, o período da ditadura militar no Brasil. Por fim, foi integrada ao capítulo a entrevista feita com o autor, há um mês antes da finalização da tese. Com a entrevista, foi possível confirmar muito do que já se apresentou no decorrer da escrita do trabalho. Por isso, a opção de inseri-la, integralmente, ao corpo da tese, e não em anexo, uma vez que é dada como memória entre/vista, um depoimento testemunho de Gilberto Mendonça Teles, como um valioso relato de sua vida no estrangeiro. Isso desperta para um trabalho a *posteriori*, pois muito do que a entrevista propicia demanda

mais tempo para aprofundar a pesquisa, o que neste momento não foi possível, pela urgência cronológica que precisa obedecer ao prazo da defesa.

A escrita desta tese proporcionou uma leitura mais atenta dos aspectos direcionados ao fazer poético, atrelado à construção do Poema-Cidade, ao empreender a relação entre literatura e espaço urbano. Percorrer os múltiplos lugares, por meio dos poemas, foi uma aventura muitas vezes interrompida, porém, retomada, quando foi possível ver / ler tantos lugares, inclusive, virtualmente, nas malhas da linguagem, no risco azul da poesia, na trajetória de uma *flâneuse*, que atravessa pelas passagens das páginas do “*livro do mundo*”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1 Textos do autor

a) Poesia

TELES, Gilberto Mendonça. *Brumas do silêncio*. Goiânia/Rio de Janeiro: Kelps/Azougue, 2014.

TELES, Gilberto Mendonça. *A Raiz da Fala*. In: *Box: As interfaces da poesia*. 2. ed. Goiânia: Kelps, 2020.

TELES, Gilberto Mendonça. “Festival”. *Arte de Armar*. 5 ed. In: *As interfaces da poesia*. Goiânia: Kelps, 2020. p. 273

TELES, Gilberto Mendonça. *Hora Aberta: poemas reunidos*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

TELES, Gilberto Mendonça. *Improvisuais: poemas visuais*. Goiânia: PUC-GO: Kelps, 2012.

TELES, Gilberto Mendonça. *Linear G*. Prêmio Jabuti (2º lugar). São Paulo: Hedra Editora, 2010.

TELES, Gilberto Mendonça. *Lirismo rural: o Sereno do cerrado*. Edição bilingue (Português / Inglês). Trad. Carol Piva. Rio de Janeiro: Batel, 2017.

TELES, Gilberto Mendonça. *Lirismo rural: o Sereno do cerrado*. Edição em português. 2. ed. Aum. Rio de Janeiro: Batel, 2019.

TELES, Gilberto Mendonça. *O terra a terra da linguagem: seis livros de poemas*. Rio de Janeiro: Batel, 2017.

TELES, Gilberto Mendonça. *Saciologia goiana*. 10. ed. Curitiba: CRV, 2019.

b) Crítica

TELES, Gilberto Mendonça. *A retórica do silêncio*. São Paulo: Cultrix, 1979.

TELES, Gilberto Mendonça. *Defesa da poesia*. Vol. I. Brasília: Editora do Senado, 2017. 384 p.

TELES, Gilberto Mendonça. *Memórias / entrevistas*. Vol. I. Goiânia / Rio de Janeiro: Elysium / Batel, 2017. 612 p.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas*,

de 1857 a 1972. Rio de Janeiro: Vozes, 1997. 20ª edição em 2012, pela José Olympio. 21ª. ed. Edição ampliada, Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.

2 Textos sobre o autor

DENÓFRIO, Darcy França. *O redemoinho do lírico: estudos sobre a poesia de Gilberto Mendonça Teles*. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

FARDIN, Danielle. *O poeta-saci: o camongo, o sertão e o folclore no livro Hora aberta, de Gilberto Mendonça Teles*. Goiânia: Kelps, 2020.

FISCHER, Almeida. “Dois poetas de 45”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17.2.78. Transcrito em *Áspero ofício*. São Paulo, Imprensa oficial do Estado, 1970. In: VIANA, Dulce Maria. (Org.). *Poesia e crítica: antologia de textos críticos sobre a poesia de Gilberto Mendonça Teles*. Goiânia: Secretaria de Estado da Cultura, 1988. p. 527-528.

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

SISTEROLLI, Maria Luiza dos Santos. *Da lira ao ludus: travessia: leitura poética de Gilberto Mendonça Teles*. São Paulo: Annablume, 1998.

SOUZA, Rosemary Ferreira de. *Poesia e Crítica: Trilogia Poética de Gilberto Mendonça Teles*. 2 ed. v. IV. 294 p. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Box: As interfaces da poesia*. Goiânia: Kelps, 2020.

VASCONCELLOS, Eliane (Org.). *et al. A plumagem dos nomes: Gilberto 50 anos de literatura*. Goiânia: KELPS, 2007.

VASCONCELLOS, Eliane. “O Araguaia”. *O poeta da linguagem / A linguagem do poeta*. Rio de Janeiro: Editora Batel, 2022.

VIANA, Dulce Maria (Org.). *Poesia e crítica: antologia de textos críticos sobre a poesia de Gilberto Mendonça Teles*. Goiânia: Secretaria de Estado da Cultura, 1988.

3 Textos teóricos e críticos

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. *Notas de Literatura*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

- BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Prefácio de Leyla Perrone Moisés. Trad. Mário Laranjeira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antônio Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. Organização de Teixeira Coelho. Trad. Suely Cassal. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1859. In: TEIXEIRA COELHO (Org.). *A modernidade de Baudelaire*. São Paulo, 1988.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad, alemão: Irene Aroni. Trad. Francês: Cleonice Paes Barreto Mourão. 2 reim. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. *Obras escolhidas*, v. II.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. 2ª ed. 8ª reim. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. São Paulo: Ática, 1986.
- CARDOSO, Sérgio. O olhar viajante (do etnólogo). In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. 9. reim. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 347-360.
- CARLOS, Ana Fani Alessandri. *O espaço urbano: novos escritos sobre a cidade*. São Paulo: FFLCH, 2007.
- CHEVALIER, Jean. E GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Tad. Ida Alves [et al.]. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

- DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade*. Trad. Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.
- ELIOT, T. S. “Tradição e talento individual”. In: *Ensaio*. São Paulo: Art, 1989. p. 37-48.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas cidades, 1978.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Ed. ampl. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laurent Léon Shaffter. São Paulo: Vértice, 1990.
- HAESBAERT, Rogerio. *O mito da desterritorialização: Do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 6 ed. 2011.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Cartola Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LEE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão et al. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.
- LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. 4. ed. 4. reimp. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d’ Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Trad. Yara Aun Khoury. Proj. História, São Paulo, v. 10, p. 7-28, dez. 1993.
- ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem: poética da geografia*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. “Silêncio e sentido”. In: *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007. p. 27-37.
- OTTE, Georg. “A questão da legibilidade do mundo na Obra das *Passagens*, de Walter Benjamin”. *Ipotesi (UFJF)*: Juiz de Fora, v. 8, n. 1, p. 25-38, 2004.

- OTTE, Georg. *Linha, choque e mônada: tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin*. Belo Horizonte: UFMG, 1994.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. 2. ed. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. 3. ed. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- RANCIÈRE, Jacques. “Da partilha do sensível e das relações que estabelece entre política e estética”. In: *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental, 2005. p. 15-26.
- SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SILVA, Armando. *Imaginários urbanos*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SIMMEL, Georg. *A filosofia da paisagem*. Trad. Artur Mourão. Coleção: Textos Clássicos de Filosofia, Universidade da Beira Interior, Portugal. Covilhã, 2009.
- SIMMEL, Georg. *A ruína*. Org. Carlos Fortuna. Trad. Antônio Sousa Ribeiro. Imprensa da Universidade de Coimbra.

4 Textos Literários de outros autores

- ANDRADE, Carlos Drummond. *Discurso de primavera*. In: *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- ANDRADE, Mário de. *De Paulicéia Desvairada a Café* (Poesias Completas). São Paulo: Círculo do Livro, 1986.
- BARRENTO, João. *O Cardo e a Rosa: poesia do barroco alemão*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2002.
- BARRETO, Lima. “Os Bruzundangas”. In: *Obras de Lima Barreto*. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DIAS, Antonio Gonçalves. “Canção do exílio”. In: COHN, Sergio. (Org.). *Poesia.br: do romantismo ao pós-romantismo*. Rio de Janeiro, Azougue, 2012. p. 19

DO RIO, João. *A alma encantadora das ruas*. In: MINISTÉRIO DA CULTURA - Fundação Biblioteca Nacional. Departamento Nacional do Livro. http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/alma_encantadora_das_ruas.pdf. Acesso em 29/out/2022.

GUIMARÃES, Alphonsus. “Soneto X”. p. 322. In: MOISÉS, Massaud. *A literatura Brasileira através dos Textos*. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 318-324.

MELO NETO, João Cabral de. “O engenheiro”. In: COHN, Sergio. (Org.). *Poesia.br: modernismo*. Rio de Janeiro, Azougue, 2012. p. 119.

NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo. 2 ed. Editora Iluminuras Ltda, 2021.

OVÍDIO NASO, Publios. *A arte de amar*. Trad. Dúnia Marinho da Silva. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2010.

PEIXOTO, Alvarenga. “Estela e Nize”. *Obras Poéticas*. Introdução e notas de Domingos Carvalho da Silva. Edição patrocinada pela Prefeitura do Município de São Paulo. São Paulo: Clube da Poesia, 1956. p. 29