

**VIDA DE ENSINO (ISSN 2175 - 6325)**  
**OS MÚLTIPLOS SILÊNCIOS DE GILBERTO**

José Fernandes\*

*Deus é uma esfera cujo centro está em toda parte e  
 cuja circunferência não está em parte alguma.*

Hermes Trimegisto

**Resumo:** Falar sobre um poeta que conhece todos os meandros da linguagem, capaz até de transformá-la em seu selo poético e existencial, fundado na palavra filosófica, era muito fácil, há alguns anos, quando sua obra era pouco explorada pela crítica especializada, notadamente a universitária, de que também fazemos parte. Agora, mesmo com tantos enfoques desnudados aos olhos do leitor, tentaremos sintetizar os aspectos mais representativos de sua poética, além de visualizarmos alguns pontos em que certamente o poeta tenha deixado alguma fresta, algum xis, ainda intocado pelos olhos mágicos de algum crítico, pelo menos de que tenhamos conhecimento até este instante.

**Palavras-chave:** Poeta. Crítica. Gilberto.

**Abstract:** It is hard to talk about a poet who knows all the magic of the language, who can transform it into poetry and give it an existential mark when the specialized criticism is giving a lot of thought to him. This is going to be an attempt to study unexplored paths to the comprehension of Gilberto's poetry.

**Keywords:** Poet. Criticism. Gilberto.

### 1. As rimas desconcertantes

Já é consabido que Gilberto Mendonça Teles iniciou sua trajetória poética por corretas vias: conhecia a teoria e a práxis da métrica e da retórica, tão desprezadas na atualidade pela maioria dos poetas. Este conhecimento, além de permitir-lhe domínio da linguagem poética, essencialmente rítmica, proporcionou-lhe a oportunidade de criar formas novas sobre formas antigas e até fixas, como é o caso do soneto. Se a exploração da sonoridade nos tempos antigos encerrava uma intenção clara do poeta de encantar os deuses e a amada, na atualidade, o ritmo e a musicalidade a ela conjugados constituem um jogo destinado a funções várias. Entre elas, sobressai, além da musicalidade, a produção de significados que complementam a polissemia da linguagem poética. Assim, se selecionarmos um soneto, como “De ostras e enigmas” (2003, p. 100-101) — “inspirado em meu gosto por ostras e enigmas poéticos” — e o submetemos aos olhos da crítica, vamos verificar que o jogo de rimas operacionalizado tem uma razão semiótico-semântica clara: estabelecer correlação entre a forma poética e o título, além de instaurar uma certa dose de um refinado humorismo. O poeta brinca com a forma do poema e com o leitor, numa espécie de desafio à leitura do que se esconde no interior da ostra e do enigma em que se converte o discurso poético. É

---

\* Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Membro da Academia Goiana de Letras, Autor de **Ponto X, Poema Visual, O selo do poeta**, entre outros.

Recebido em 06/05/2009 e Aprovado em 08/06/2009.

J. Fernandes

por isso que, a despeito de falar de si mes- e belo, transparência do que se quer ser e  
mo, de revelar-se, não o faz às claras, mas não-ser:  
ocultando-se, pois o soneto se deseja seminu

### DE OSTRAS E ENIGMAS

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

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

Tudo é sina e **pressagio**: ouro e **prata**  
na **cadência** das letras, sol e **lua**  
na conjunção da forma **iterativa**

que não se quer **exata** — cópia e **plágio** —  
mas **seminua** e bela, **transparência**  
do que restou da rima **primitiva**.

Um leitor desatento — ou um leitor ingênuo, assim chamado pelos estetas da recepção — normalmente não se daria conta da existência de rimas; acreditaria tratar-se de uma composição de versos livres. Todavia, a leitura atenta vai revelar que, à semelhança do que ocorre à ostra escondida dentro da concha, as rimas também se ocultam no interior do soneto. O jogo, entretanto, não constitui uma atividade lúdica *per se*, uma vez que o sujeito lírico oferece, em nível metalingüístico, elementos reveladores das razões de a rima, preciosa como uma pérola, ser a recriação do que ocorria primitivamente. A atividade lúdica consiste em estabelecer uma interligação entre o presente e o passado e, em consequência, instaurar e instalar o inusitado dentro de uma fôrma cristalizada. Se na antiguidade, notadamente a grega, o fato de a poesia se correlacionar com a música exigia a produção de sons, semelhantes ou parecidos, a fim de estabele-

cerem uma harmonia que se correlacionava com o próprio universo, atualmente, esta sonoridade se destina a, sem abandonar os procedimentos antigos, produzir o moderno.

Além disso, o poeta, para a consecução destes efeitos, cria o novo com um olhar sobre o velho, à proporção que as rimas finais se reiteram fonicamente com vocábulos que se encontram no interior dos versos; procedimento que se assemelha à harmonização fônica utilizada pelos gregos, denominada *homeoteleuton*. Apesar de haver críticos que o definam como reiteração fonêmica efetuada ao final de versos, ele consiste, na realidade, em um processo harmônico, semelhante ao *mantra* encontrado em poemas sânscritos, em que a musicalidade integral do verso visa à obtenção de um efeito mágico, como podemos verificar em **Os trabalhos e os dias** (1996, p. 22), de Hesíodo (séc. VIII a. C).

## Os múltiplos silêncios...

Não é sem razão que o poema se enuncia com um tom metalingüístico, ao dizer que “O que havia no centro compensava/ o que era falta e sobra a descoberto;/ alma e lama no amálgama do signo/ e nas alegorias das esferas”. Ora, além de as palavras centrais da primeira estrofe contrapontarem com as finais da segunda, a inter-relação dos procedimentos antigo e moderno se opera também pela utilização de outros vocábulos que estabelecem reiteração fônica tanto interna quanto externamente. A utilização de palavras anagramáticas eleva a inter-relação entre os sons e, conseqüentemente, imprime à rima uma nova acepção, porquanto o fato de uma palavra se transformar em outra mediante a simples transposição do lugar ou mediante a simples troca de um fonema, como ocorre em *alma*, *lama* e *amálgama*, substantiva a técnica do contraponto e, ao mesmo tempo, executa um jogo que é, a um só tempo, *homeoteleuton*, *mantra* e rima. Seria o que, em **O poeta da linguagem**, denominamos *rima solovox*, em que as palavras, como em eco e, acrescentamos, como em anagrama, se acoplam a outras criando novos vocábulos e novos sons, tendo como resultado um poema polifônico. Mas em “De ostras e enigmas”, o poeta vai além, uma vez que o contraponto, ao percorrer todo o texto, por dentro e por fora, confere ao discurso uma harmonia inteiramente nova, mesmo guardando semelhança com uma fuga de Bach.

Além disso, se a rima tradicional configura uma falta e uma sobra a descoberto, revela, indiretamente, que o poeta, hoje, em vez de mostrar a arte e as manhas do discurso, deve acobertá-las, a fim de melhor produzir o estético. A reiteração fônica obtida pelas rimas, entretanto, parece, ao mesmo tempo, constituir-se a *alma* e a *lama* do amálgama dos signos. Uma contradição que se desfaz, à medida que, se a lama é formada do húmus que alimentará a

harmonia sônica do texto, é também a própria alma, à proporção que uma está na constituição da outra, pois lama é um anagrama de alma. Em conseqüência, exercitam na estrutura física e metafísica do texto funções idênticas: sustentar e articular a constituição material e semântica deste organismo de linguagem. Mais, no momento em que *alma* e *lama* se interconectam e se intercomplementam na palavra *amálgama*, mais do que se complementarem, elas se conjugam numa simbiose absoluta, a fim de mostrar, de certa forma, a composição do verdadeiro “signo” poético: aquele que é uno e múltiplo ao mesmo tempo: sopro e alma, que conformam o absoluto dizer e o absoluto calar, porque claros e escuros no amálgama do signo.

Consoante esta interpretação, a colocação das rimas no centro não somente compensa o que havia a descoberto; mas revela uma espécie de fetichismo da arte, uma vez que ela sempre requer a presença do novo, a fim de estar sempre em estado de renovação, de renascimento, mesmo que a renovação se proceda mediante inspiração em técnicas antigas. Não bastasse o ludismo praticado pelo poeta, ainda se lhe acresce a utilização de determinados símbolos que transformam a rima na razão primeira da poesia, porquanto o centro figura, neste caso, como um espaço vital imprescindível à produção do poético. Este lugar primordial lembra o início da criação artística quando a sonoridade constituía uma forma de resmungo, destinada a comover o deus perante o rogo do mortal, como notamos nos diversos hinos compostos para invocar deuses e entidades, a fim de obter favores que compreendiam diversas notações das aspirações humanas.

A imitação do *homeoteleuton* ou do *mantra* longe de constituir uma maneira obsoleta de compor o verso, revela-se uma forma original para inovar uma fôrma fixa

J. Fernandes

da arte literária. É evidente que o jogo feito tanto pelos *gregos* quanto pelos indoeuropeus, não chega à sofisticação do que fez Gilberto Mendonça Teles, uma vez que sua intenção é não só inovar o soneto, mas fazer com que a rima se revele escondendo, mais do que ocorria com o *homeoteuton*. Além disso, importa ao poeta a conjugação título-conteúdo, operada tanto no sentido sugerido pelo nome quanto no metalinguístico, em que o poeta fala do próprio ato de composição do poema. O fato de a rima ser colocada no centro e compensar 'o que era falta e sobra a descoberto' confere-lhe um *status* ao mesmo tempo novo e primitivo. Novo, porque o centro é o espaço de onde a reiteração fônica comanda a estrutura do poema e cria o inusitado, pois, na poesia contemporânea, não é comum a utilização desse procedimento, capaz, inclusive, de atualizar a fôrma do soneto.

Mesmo sendo “alma, lama e amálgama”, a rima é “escrava”, porque construída de acordo com as normas que obedecem, segundo Matila Ghyka (1959, p. 101) à harmonia matemática do universo, mesmo sendo chamada de *homeoteuton*. Livre, porque empreende um exílio por dentro, a fim de se transformar em Sombra e em incerteza, que são a luz mais alta, sendo uma luz intensa e, ao mesmo tempo, ofuscante, à medida que poucos a enxergam no amálgama dos signos que, simultaneamente, se parecem desintegrados, sem qualquer fonema que os aproxime. Mas, por ser sombra e luz, liga-se ao “ar benigno da noite” e permite o crescimento da trama “de seu dom de quimeras e magia”, ou seja, o dom de criar mundos mágicos e de encantar, tal como ocorria nos hinos aos deuses ou nas formulas mágicas utilizadas para invocar as energias capazes de enfeitiçar deuses e huma-

nos.\* Assim entendida, a utilização da expressão “*ar benigno da noite*”, lembra justamente os rituais de magia, em que se exigiam ambiente e movimentos adequados, como o vemos na descrição de Ovídio, na **Metamorfose**. Nesta ambiência, o fato de benigno rimar com signo encerra a própria dinâmica do ato mágico da criação poética, porquanto a palavra é que materializa o desejo e o objeto invocados. O “*dom*” reside exatamente na capacidade de a rima criar a música necessária para o momento em que a trama se converte em quimera e magia, ou seja, o instante do encanto.

É consoante esta interpretação que “Tudo é sina e pressagio”, porque momento de magia em que os sons escondidos nas sombras e revelados pela “luz mais alta” procedem ao sortilégio do poético. Por isso, é ouro e prata na cadência das letras, uma vez que o som se transforma em palavra filosófica, a palavra primeira que marca a cadência do poema e do universo. Daí, a semelhança com o “sol e a Lua na conjunção da forma interativa que não se quer exata mas seminua e bela, transparência do que restou da rima primitiva”. Uma transparência que é original, mágica e, por isso, contrária ao plágio e à cópia, porque constitui uma forma de romper a cadeia do mesmo e inserir-se em uma dinâmica inteiramente nova, semelhante ao logos pronunciado por algum mago com a finalidade de aplacar as forças e a Necessidade e conseguir que o deus da palavra atue a favor do poeta. É assim entendida que a rima é nova, sem deixar de ser primitiva, mantra e homeoteuton renovados, mesmo que por dentro e por fora da concha, uma vez que o poeta se dispõe

---

\* Confira a este respeito, além do citado livro de Matila Gyka, **Le nombre d'or**, o livro intitulado **Textos de magia en papiros griegos**. Madrid: Gregos, 1987.

## Os múltiplos silêncios...

do álogoi e pode enganar e fingir-se um deus da palavra.

Como o poeta joga com processos rítmicos modernos e primitivos, a fim de produzir um poema “mântrico”, como se o leitor tivesse de adivinhar o porquê de ele ser tão sonoro, a despeito da ausência de reiteração fônica ao final dos versos, do mesmo modo joga com o ritmo produzido pelo jogo que se cria a partir da tonicidade das palavras colocadas em espaços estratégicos de cada verso. Também o ritmo faz parte da harmonia matemática do discurso poético; por isso, mesmo que a periodicidade das sílabas tônicas não seja rígida, o fato

de treze, dos quatorze versos, serem heróicos, com tonicidade na sexta e décima sílabas, é suficiente para que se realize a teoria geral da harmonia e se estabeleçam relações com o ritmo criado pelo hexâmetro datílico, tal como o vemos nas epopéias homéricas, nos hinos e no trecho de **O trabalho e os dias**.

Na estrofe do poema de Hesíodo o ritmo é marcado pelo hexâmetro datílico que, em conjunção com os *homeoteleutons*, produzia a sonoridade necessária ao encanto das Musas Piérias, como podemos observar no esquema:

1 — UU 2 — UU 3 — — 4 — — 5 — UU 6 — —  
1 — UU 2 — — 3 — UU 4 — — 5 — UU 6 — —<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Espécies de pés: **espondeu**, duas longas, *omnes*; **troqueu**, uma longa e uma breve, *arma*; **datílo**, uma longa e duas breves, *corpora*; **jambo**, uma breve e uma longa, *viros*; **pirríquio**, duas breves, *bene*; **anapesto**, duas breves e uma longa, *capiunt*; **tribaco**, três breves, *timidus*; **molosso**, três longas, *legerunt*; **coriambo**, uma longa, duas breves e uma longa, *commemorans*; **proceleusmático**, quatro breves, *abieta*.

J. Fernandes

No soneto de GMT, o ritmo, aliado à sonoridade provocada pelas rimas, se não produz o encantamento de alguma musa, produz o encantamento do leitor, porquanto a musicalidade contribui para o estabelecimento do enigma, que só se revelará mediante uma leitura em profundidade. É exatamente em nível profundo que verificamos o porquê de o poeta utilizar treze versos heróicos. Entendendo o cenário como o número do poder, como os gregos o definiam, funciona ele na estrutura do poema como o elemento de multiplicação do ritmo e, em consequência, também de revelação do enigma, como se ele fosse diluindo ao longo da simetria criada pela tonicidade. Não é sem motivo que ela é quebrada somente no quinto verso, momento em que se desvelam as duas faces da rima e do enigma: escrava e livre, como se esta condição constituísse uma característica permanente do discurso poético, pois o quinário é um número esférico, à medida que, conforme nos disse René Allendy (1984, p. 112), “quando se multiplica por si mesmo tantas vezes quanto se deseja, a desinência do produto permanece sempre igual a si mesma”. O resultado é um poema inteiramente musical, em que rima e ritmo, como se fosse uma fuga, se perseguem na harmonia dos fonemas e do compasso que eles impõem ao discurso. Assim, a rima, livre ou escrava, está sempre ligada ao ritmo e à sonoridade, moderna ou antiga, mas sempre nova na criação do poeta que sabe de ostras e enigmas.

Não é sem forte motivo que o título do poema deixa entrever uma linguagem inteiramente esotérica, mesmo parecendo preocupar-se apenas com a metalinguagem, voltada para os artifícios das rimas. Uma segunda leitura desse poema nos permite, entretanto, deslindar outros significados, decorrentes da utilização de signos que transitam pela linguagem das formas simbólicas. Assim, no primeiro verso, o vocábulo

“centro”, que se liga à *interiorização* das rimas, ao estabelecer ligações semânticas com a segunda estrofe, nos permite perceber como a imagem de um mistério se materializa nas expressões alma, lama e signo. Se a alma representa o mistério de cada um, a lama constituiria o mistério da própria vida, à medida que ela compreende o húmus da terra. Por outro lado, o signo recebe uma carga simbólica imensa, uma vez que ele, além de se constituir na própria palavra, se conjuga com o centro, ao se configurarem como a essência mesma do mistério. Por essa razão, o centro compensa o que é *falta a descoberto*, porque insere o signo no nível do mágico, do enigma a ser decifrado, porque inserido, também, na alegoria das esferas e que, por isso, necessita de uma leitura mística efetuada no interior do círculo.

Quando se fala em criação poética, o centro figura também aquele momento em que tudo é nada, porque à espera da pronúncia do verbo que conferirá essência ao ser nomeado, o verso primeiro do poema. É consoante esta interpretação que o ato poético se assemelha ao instante do faça-se a luz, à medida que o poeta também se transforma no centro do discurso que nasce através da sua criação. Assim entendido, o centro é o espaço de condensação dos opostos — tudo e nada — que, uma vez organizados, conformarão o cosmos: o texto poético, sempre envolto por uma dose de esoterismo. Por isso, é o centro o lugar em que as palavras partem da unidade para a multiplicidade, para o manifesto e para o escondido, porquanto todo bom poema é um claro enigma. Não é sem razão que as rimas se exilam por dentro, ou seja, no centro do discurso, espaço em que se esconde o mistério, aquilo que não deve ser revelado, mas mantido na Sombra.

A grafia do vocábulo 'Sombra', com maiúscula, fala-nos bem de sua importância na elaboração do poema, pois, além de se

### Os múltiplos silêncios...

referir às coisas fugidias, próprias do imaginário poético, liga-se à semântica de centro, entendido como o momento que precede o sopro do verbo, em que as coisas estão para vir a ser. A Sombra se presta também às horas propícias às energias múltiplas do bem e do mal, imprescindíveis ao ato de criar, uma vez que, no texto, se realiza a grande arte de que fala Arquíloquo — “Tenho uma grande arte/ firo aqueles que me querem ferir”. A arte de esconder as rimas ou os nomes, para espetá-los na palavra sombria que carrega a incerteza, mas chega à luz mais alta, além de todas as formas do poético.

Se luz e sombras, em vez de se oporem, complementam-se, à proporção que ambas se ligam à obscuridade, o ‘ar benigno da noite’ configura exatamente a passagem do caos para o cosmos, ou seja, da ausência de palavra para a presença do logos, feito poesia. Se o ar representa o sopro impresso ao verbo, ao início, e que tem um sentido inerente à vida, a noite, além de representar o começo de um novo dia, alia-se ao sonho, ao imaginário e à pronúncia da palavra primeira que cresce e se multiplica à medida que ela encerra o “dom de quimeras e magias”. Assim entendido, a ato de criar compreende as forças ligadas aos espíritos da fertilidade e à incontável imaginação que utiliza todos os elementos do real e do sonho para materializar o poético dentro da Sombra incerta da luz.

Não bastasse o centro espalhando-se pela esfera e pela Sombra da noite, no poema tudo é sina, signo e sinal que se espalham pelo interior do discurso, como a traçar linhas e a ocultar verdades. O discurso poético esconde para revelar; em decorrência, tudo é presságio, indício de que há sempre algo para ser desvendado, até mesmo no interior da letra, muitas vezes ocultando o significado primeiro conferido pelo hieróglifo de que se originou. Ou, dependendo do texto, apresenta-se ele como luz, sol, verda-

de, ou como reflexo, que revela significados que se desprendem de outros signos, mascarados pela luminosidade da lua.

Este procedimento revela-se tão imprescindível à conformação do texto poético, que constitui uma “forma iterativa”, repetida no interior deste e de todos os poemas, a ponto de se reiterarem formas antigas, como já vimos com relação ao texto de Hesíodo. Por isso, não constitui uma “cópia ou plágio”, mas “seminua e bela”, que se renova na transparência “do que restou da rima primitiva”. O lado esotérico se prende ao uso por dentro, no centro, porque representa ele o próprio ato da criação, ao materializar o centro da vida e, portanto, o centro de onde emana o poema.

## 2. Improvisuais

Se a transformação de uma fôrma fixa em uma construtura semiótica, como ocorreu com o soneto “De ostras e enigmas” acarreta a conjunção de signos vários, mesmo que não se saia do nível verbal, a conformação de um poema visual, como já tivemos a oportunidade de mostrar\*, implica a associação de signos de vária ordem, uma vez que todo bom poema visual deve encerrar um mistério e um enigma que precisam ser decifrados. A interpretação de um poema visual, a despeito de parecer fácil, encobre sempre aspectos simbólicos, como podemos verificar no poema “Cavalo-marinho” (2003, p. 83), em que a semelhança com o ponto de interrogação não se prende apenas ao visual, uma vez que todas estrofes que conformam o animal se compõem de interrogações. Se considerarmos com Theodor Adorno (1962, p. 116) que “os pontos de interrogação são modulações de recipientes para cima e para baixo”, vamos verificar que

\* Confira a este respeito **O poema visual**. Petrópolis: Vozes, 1996.

J. Fernandes

a constituição das estrofes obedece exatamente a esse movimento, quer conferindo uma qualidade à amada e negando-a ao sujeito lírico; quer processando uma dúvida dual, mesmo quando ela se aplica apenas à amada ou ao ser lírico. A constituição quaternária dos segmentos proporciona este movimento, mesmo que, às vezes, não haja a presença do outro, como podemos verificar neste trecho — “é minha lombriga?/meu signo torto/ minha fadiga?/meu cais?meu porto?” —, em que se têm três posições negativas e uma, positiva, sem quebrar as modulações. Se atentarmos para o fato de, na verdade, todo o texto ser uma enorme interrogação, a maior ou menor incidência de inquirições ou de afirmações perde a importância, interessando, sim, as modulações: (VER DOCUMENTO SUPLEMENTAR)

O ponto de interrogação, na estrutura semiótico-semântica do texto, revela também um estado de espanto, porquanto as perguntas que se colocam tanto em tom positivo quanto em negativo, implicam transornos que afetam o íntimo do ser lírico. Assim, quando se inquire “é laço, fivela?/ escudo?escada?/ porta? janela?/ é tudo? é nada?” cria-se um ambiente de instabilidade que afeta diretamente a essência do ser, à proporção que se parte de semias relativas à prisão, caminha-se para semas de liberdade — porta e janela — e termina em absoluta incerteza ou ameaça a integridade física ou metafísica do ser lírico, uma vez que o nada constitui um perigo imponderável. A interrogação, nestas circunstâncias, aponta para uma situação de incerteza absoluta em que tudo pode ser nada e nada pode ser tudo.

Se o ponto de interrogação se revela, conforme questiona Theodor Adorno (1962, p. 115), “como luzes intermitentes ou como uma queda das pálpebras”, constatamos que sua interação com a totalidade do poema exercita exatamente este movimento de mostrar-se e de esconder-se, criando uma

ambigüidade semântica que transita entre o sério e o cômico. Esta interpretação se desprende do fato de constatarmos que o poema se apresenta, simultaneamente, como artefato lingüístico e semiótico. O substrato verbal, entretanto, se apresenta visualmente mais numeroso que o semiótico. A ambigüidade reside justamente nesta justaposição de signos que se interrogam dentro de uma interrogação maior. A conformação do poema em treze estrofes nos mostra justamente este processo de afirmação e de negação, ou mais que isso, à medida que o número quatro, resultante da soma de  $1 + 3 = 4$ , se presta justamente à polissemia e, em decorrência, ao jogo que se estabelece e que nos permite interpretar o poema como uma atividade lúdica, como uma brincadeira com a amada e consigo mesmo.

É exatamente neste contexto lúdico que ele se deixa ler como cavalo-marinho, quando o ser lírico profere seu pedido e, ao mesmo tempo, interroga a amada: “ah! não me deixe/ ficar sozinho:/ você é peixe?/ cavalo-marinho?”, uma vez que este animal se liga simbolicamente ao rugido do mar que, nas circunstâncias do texto configura um estado de ser marcado pela dúvida. Estado que se evidencia exatamente pela execução de movimentos de estabilidade e de instabilidade, como se verifica, inclusive, em seu deslocar-se pelas águas e que corresponde à indefinição da fala do ser lírico que nem se apresenta inteiramente falsa nem totalmente autêntica. O resultado, como já vimos, é este transitar constante entre o humor e a seriedade, realizada principalmente pela repetição intermitente de perguntas que se não respondem, pois, conforme postula Luigi Pirandello (1946, p. 55) é pela “força de repetir continuamente o que parece sorriso e é dor que ocorre que já não se sabe o que na verdade parece, nem o que verdadeiramente é”. É exatamente o que podemos ler em seu simbolismo relacionado ao cavalo-matinho:



## Os múltiplos silêncios...

oscilação entre ser e não-ser, entre riso e riso.

A elaboração de um poema visual, como vemos, obedece, talvez mais que o engenho do poema verbal, a uma técnica em que os símbolos são indispensáveis, porque neles, muitas vezes, é que se coloca o enigma. Assim, a leitura do poema “Navegação” (2003, p. 85), formado principalmente pelas sete estrelas que compõe a *Ursa maior*, nos coloca, em um primeiro momento, em estado de pânico, porque pouco ou nada enxergamos, uma vez que a relação entre título e texto nos parecem exatas. A análise dos símbolos, entretanto, é que nos irá mostrar as outras associações semânticas que se estabelecem, decorrência da constituição semiótica do discurso. O simbolismo da navegação se realiza pela correlação que se estabelece entre a conformação da constelação estelar e o barco, o que conduz à inter-relação com a arte de navegar. Além disso, se deve ao fato de a presença do conjunto de estrelas, à semelhança do que exerce o cruzador do sul para os países colocados abaixo do equador, ser visível nos países nórdicos e, em consequência, facilitar a orientação aos navegantes: (VER DOCUMENTO SUPLEMENTAR)

Além disso, as sete estrelas, consoante a simbologia hindu, conforme o demonstra Jean Chevalier e Allan Gheerbrant (1988, p. 923) se ligam também “à sabedoria e à tradição primordial”. Ora, na estrutura do poema, a despeito de a referência ao saci não se encontrar dentro da conformação estelar, a associação ocorre, à medida que o duende se identifica à constelação através da sabedoria e, conseqüentemente, das magias que é capaz de realizar. Além disso, a disposição das estrelas lembra sua única perna, configuração do **phalus** que se interliga à Ursa maior, uma vez que ela, sendo feminino de urso, representa os princípios masculino e feminino e, como consequência, as

relações necessárias à continuidade das espécies.

A sabedoria simbolizada pela constelação se conjuga também à capacidade de o saci se metamorfosear e, também, de exercer uma atividade semelhante à que a Ursa maior exercita para os navegantes, porquanto o saci, denominado passarinho, orienta os animais para não caírem nas armadilhas dos caçadores. Atividade que implica sabedoria e bondade, uma vez que o saci-passarinho, tal como o pererê, quando se vinga dos senhores, pratica uma ação benéfica, porquanto livra os animais e os escravos das maldades dos homens brancos.

Se a Ursa maior, a despeito da distância, se correlaciona com o Estado de Goiás, ao parecer-se com o saci, no momento em que o poeta dispõe os fonemas do vocábulo *Araguaia* seguindo a conformação das estrelas, também o rio se lhe conjuga e assume um papel de guia. Além disso, como as sete estrelas configuram a cauda da constelação, a palavra *Araguaia*, consoante a etimologia tupi, ratificada por Luiz Caldas Tibiriçá (1985, p. 22), significa *rabo de arara*. A semelhança física, além de permitir uma simbiose entre o rio e a Ursa Maior, leva-nos a ver nas águas também os princípios masculino e feminino, fonte de vida e de fecundação. Daí a conjunção que se opera entre eles, uma vez que o poema se encerra exatamente com o verso “o rabo da Ursa Maior”, porquanto os rabos da arara e da constelação constituem um único objeto.

Assim como a Ursa Maior gira em torno do centro do céu, o saci gira em torno de si mesmo e dos redemoinhos, por possuir uma única perna e por encerrar as magias que o vento traz e leva. Do mesmo modo, também o Araguaia gira no centro do Brasil, com sua permanência de águas e sua sabedoria de rio, que marca o princípio da vida em terras goianas, como se fosse fecundado pela perna do saci e pelo rabo da Ursa Maior

J. Fernandes

que também toma as configurações fálicas do duende. Observa-se finalmente que o poema — conforme Gilberto nos informou — nasceu quando, em uma pescaria no Araguaia, descobriu, por volta das nove horas da noite, a constelação da Ursa Maior que se ia levantando no céu. Aí ele se lembrou que Mário de Andrade havia transformado o Macunaíma em Ursa Maior.

Consoante esta interpretação, o poema adquire uma conotação erótica, à medida que a perna do saci se permite ler como um falo que penetra o rio Araguaia e a própria terra, como o configurava o Estado de Goiás, antes da divisão. Esta interpretação se torna evidente, quando verificamos que o rio, tal como está disposto no espaço da folha também se assemelha à mulher deitada, como se estivesse aguardando o momento da fecundação. Do mesmo modo, o saci penetra também a Ursa Maior, mesmo que seja por osmose, ao possuir o rio. No momento em que ele a reflete, ela também é fecundada pelo sêmen e pelo feitiço do duende.

Já no poema *HUMO@DERNISMO* (2003, p. 86) o visual inicia já pela letra R colocada entre parênteses ou dentro de um círculo, a fim de permitir a dupla leitura: humor e modernismo. Mas as razões de sua configuração não se resumem a essa simples leitura, pois esta letra, formada a partir do hieróglifo relacionado à cabeça, incorporou, segundo Annick de Souza (1987, p. 179) os significados de *cabeça*, *coisa principal*, *principio*, *começo*. Estes semas nos levam a interpretações várias, à medida que o estilo modernista constitui um marco na literatura e nas artes. Ao mesmo tempo, decorrência da palavra humor, possibilita-nos uma leitura operada no nível do risível. Começando pelos sufixos que informam a pandorga, verificamos que eles se ligam à palavra neoterismós que significa “inovação”, “renovação”. Ora, o prefixo pré-, ao encerrar a semia do que vem antes, o que antecede,

de, se quadra às realizações estéticas que antecederam ao modernismo. O humor do pré- pode estar na inter-relação dos estilos formados, uma vez que durante a segunda década do século XX a maioria dos escritores ainda não havia se definido, de forma clara, por um dos estilos que pretendia constituir a modernidade. Na verdade, quase todos eles praticaram algum tipo de inovação estilística e compuseram uma poética ainda indefinida, às vezes voltada de forma risível para os valores da nacionalidade, como ocorreu com Lima Barreto, mormente em **Triste fim de Policarpo Quaresma**.

O pro- renovação encontrou muitos adeptos, porquanto poetas e ficcionistas, como Menotti del Picchia, Mario de Andrade e Adelino Magalhães deixaram-se aventurar pelos novos estilos modernos, mesmo antes de eles serem proclamados pela Semana de Arte Moderna. O humor, nesse caso, situa-se no prefixo que se lhe contrapõe, anti-, à proporção que ele deixa entrever aqueles que se opuseram às manifestações e, sobretudo, à prática da nova estética que se eclodira em obras portentosas, como **Paulicéia desvairada**, **Carnaval**, **Ritmo dissoluto**, **As máscaras**.

O prefixo neo-, além de reiterar a necessidade de inovação, inerente à atividade artística, configura também uma forma de humor, à medida que existem aqueles estilos que se dizem inovadores, mas na verdade apenas repetem, e mal, o que já se fez em passado muito remoto. Esse procedimento pode ser constatado em alguns estilos da modernidade, como o concretismo, que, ao se propor uma experiência nova de composição de poemas **verbivocovisuais**, empobreceram o processo de elaboração do poema visual, porque se esqueceram do enigma e do mistério em que ele deve se erigir. A renovação, assim entendida, só tem razão de ser, se vier sustentada pela base da

## Os múltiplos silêncios...

tradição: (VER DOCUMENTO SUPLEMENTAR)

Se o neo- pode ser motivo de riso, o pós-, por ser uma arte de exceção, se quadra perfeitamente no que Pirandello (1946, p. 51) entende por arte **humorística**. Diz ele: “Toda a arte humorística, insistimos, tem sido sempre, e é todavia, uma arte de exceção”. Ora, o chamado pós-modernismo, ovacionado por muitos e negado por outros, ainda constitui por críticos da estirpe de Henri Meschonnic, como algo risível, à medida que ainda não tivemos a distancia para julgar o modernismo e nem o estabelecimento de novos princípios estéticos para se dizer que há realmente inovação. Além disso, se entendermos modernismo, como sinônimo de inovação ou de renovação, o que seria um pós-modernismo?

Seguindo a isotopia do humor, marcada pela mobilidade semântica, o vocábulo *poster*, de origem latina — *o que vem em seguida* —, torna o texto ainda mais irônico, uma vez que todos estes prefixos que se aderem, juntamente com o *poster*, compõem a verdadeira feição do que seja o modernismo: um conjunto de estilos, às vezes bem diversos, que se abrigam sobre um único termo. O fato de o vocábulo se encontrar na parte inferior da *pandorga*, na seqüência de neo- e pós- permite-nos lê-lo também como *pôster*. Consoante esta aceção, observamos uma crítica velada aos neos-, que se apresentam como senhores das novidades — notadamente os concretistas e os praxistas — e, em decorrência, como os pôsteres da modernidade.

Se averiguarmos, ainda, que *poster*, em espanhol, significa *cartaz*, podemos interpretá-lo como uma ferina ironia, ao lembrar figuras que se mantiveram e se mantêm em cartaz na literatura nacional; mas que pouco ou nada criaram para justificá-lo. A produção do novo, *inovação*, implica a criação do inusitado, o enriquecimento de pro-

cedimentos que sempre elevam a arte ao sublime e, não, o seu empobrecimento, como pudemos notar em vários dos chamados estilos das “vanguardas provocadas”.

Conjugada a esta interpretação, a frase que conforma a cauda da *pandorga* — *immaginazione con filo* — nos conduz a duas interpretações: primeiro, contrariando Marinetti, que exaltava a imaginação sem fio, Gilberto instala o humor, pois, no momento em que *con filo* se liga à pipa, transforma parte do modernismo em algo sério, porquanto, mesmo estando voando, o fio permite uma ligação sólida com a realidade. Segundo, se entendermos *con filo* como a imaginação que se realiza entre amigos, mais uma vez vemos uma crítica explícita ao concretismo, estilo *con filo*, que se realiza entre amigos, uma vez que se constitui um estilo de três, e o praxis, o estilo de um só e amigo de si mesmo.

A configuração do poema — uma *pandorga* ou um papagaio —, dita o tom ambíguo do poema, sempre exigindo, pelo menos, duas leituras, uma vez que ele, ao empinar, executa circunvoluções que se assemelham às operadas pela imaginação no ato da escrita, notadamente a poética, inclusive a deste poema, uma vez que os significados, no poema, estão sempre transitando entre um sema e outro, entre uma isotopia e outra. Este processo torna sublime a palavra, a ponto de ela ascender, por vezes, à condição de palavra filosófica, de palavra absoluta, capaz de encerrar uma gama imensa de significados e, em decorrência, de interpretações. Este vôo representa realmente inovação, como aquela operada pela maioria dos escritores da Semana de Arte Moderna e, agora, por GMT que, inclusive, imprime ao poema visual aquele tom de mistério e de enigma que os concretistas não souberam realizar.

Podemos ler também o lado humorístico, uma vez que houve muitos escritores

J. Fernandes

ao longo do modernismo que apenas soltaram pipa e se agarram à imaginação “com fio”. Não inovaram e, muito menos, renovaram a arte literária.

### 3 – Os Ruídos do Silêncio

O poeta trabalha o interior da linguagem para descobrir a poesia pura, em que a palavra será o diálogo do ser com a própria essência. Diálogo que, muitas vezes, ocorre no silêncio que caminha sinuoso entre as palavras e compõe uma linguagem de ausência, mas que é presença do que se não pode dizer na voz e na melodia do discurso. O leitor, neste caso, tem de enxergar além da escrita, além da palavra fonêmica e semanticamente constituída, uma vez que o silêncio normalmente se encontra em meio à floresta dos símbolos e dos signos, na sombra que se faz entre uma palavra e outra. Parodiando André Jacob (1976, p. 174), podemos afirmar que se todo discurso se constrói sempre sobre um fundo de silêncio, o discurso poético, notadamente o contemporâneo, se constitui de silêncio, à medida que letras e imagens sempre querem dizer além do gráfico e do espelho. Assim a mensagem do silêncio é aquela que se encontra além do discurso, sendo visível somente no interior da linguagem. É consoante esta ótica que o poeta exercita a poesia como a grande arte, já definida por Arquíloquo, como o engenho que permite ferir os inimigos e, principalmente, acariciar a verdade e a amada com dedos de veludos.

A despeito de o silêncio estar na linguagem, ele se revela de maneiras variadas, inclusive valendo-se de formas cristalizadas pelo folclore, como podemos observar no poema “Torre de papel” (2003, p. 59-60), em que a expressão “papas da língua”, popularmente usada como “papas na língua”, para se referir a quem fala demais, adquire um sentido irônico, quando passa a se referir

às mudanças e transformações operadas em nível de linguagem, normalmente desastrosas, porque geram dificuldades fonêmicas e, às vezes, também semânticas. Por isso, o verso constitui uma advertência: “Acordai, senhores das academias,/ e mostrai ao povo as papas da língua”. A troca da preposição reduplica o sentido de papas, uma vez que o vocábulo pode significar também aquelas pessoas que se julgam papas, ou seja, que se julgam com o poder de mexer em estruturas lingüísticas cristalizadas pelo tempo, redundando em situações jocosas e lamentáveis, que empobrecem e, às vezes, até estropiam e desfiguram a língua.

O silêncio está sempre coligado com a ironia, tal como o vemos na segunda estrofe do poema, em que a ordem para se suprimirem “acentos, cedilha e o til do chao inutil” cai na armadilha dos papas da língua, pois o vocábulo, sem o til, poderá gerar confusões. Não faltará quem irá ler “chao”, como se fosse a interjeição ou o substantivo de origem italiano, “tchao”, usado, no Brasil, para se despedir. Se houver a supressão do cedilha, não faltará quem irá chamar caçarola de “cacarola”, como ocorre com os acentos que, mesmo sem caírem, já ouvimos muitas pessoas dizerem “genero” em vez de gênero.

A ironia se adensa, à medida que o sujeito lírico ordena que se extingam os tremas, geradores de pronúncias estrábicas já existentes em meios mais simples da linguagem. Já existem pessoas falando “tranquilo”, como se fosse espanhol. A inexistência do sinal gráfico tem levado até à pronúncia de “consequente”, em vez de conseqüente e, pior, a colocação de trema em palavras em que ele não existe, como “consegüinte”. O riso chega ao nível da sátira, quando solicita que se mantenham os pingos no j e no i. Ora, como, na verdade, eles nada significam, cria-se o que Pirandello (1946, p. 198) chama de amargamente cômico,

## Os múltiplos silêncios...

porquanto se trata de uma situação inócua, em que o acadêmico legista atuará fora de qualquer princípio da lógica.

Se o silêncio caminha sinuoso entre as palavras, às vezes emite um ruído mais audível; por outras, ele é o ruidoso silêncio que, antes de ser ouvido, tem de ser garimpado, como ocorre na estrofe “Por que o preconceito contra o hímen/hifen,/ se ha caspas-apostrofos nas costas da escrita”, em que o preconceito assume uma série de interpretações relativas ao acento e, sobretudo, à sua presença ou ausência na anatomia feminina. A proximidade dos dois vocábulos materializa o próprio preconceito, porque o hífen funciona como um sinal fálico, que penetra o hímen, com ou sem acento. Assim interpretado, o acento seria uma excrescência para os papas, sobretudo os duplamente preconceituosos com relação ao hímen e ao hífen.

Ademais, o preconceito, afora não se justificar tanto no entendimento da língua quanto na metafísica do erotismo, ainda demonstra uma visão míope da literatura, porquanto não consegue ler os sinais e os signos que se encontram além da construtura lingüística e da escrita. Estes papas da língua não ouvem o silêncio das entrelinhas, porque estão acostumados a enxergar a face da palavra e, não, as costas, o avesso e o interior, em que se depositam as verdades que se não devem enunciar no claro enigma da escritura.

Na estrofe seguinte o poeta, usando aquele riso verdadeiramente cômico de que fala Pirandello, inquire — “Para que o k, o dáblio e o psilo?” Ora, se o fonema k é pouco usado em Língua Portuguesa, porque inadequadamente substituído por outro que, nem sempre traduz o seu ponto de articulação e a sua força fonológica, carrega, no entanto, um simbolismo nada desprezível, uma vez que, em seu desenho hieroglífico, era representado pela mão, símbolo de corpo

inteiro e, mormente, de abertura e de liberdade. O seu desconhecimento desencadearia um processo que culminaria na impossibilidade de interpretações outras em que o som de k se faz presente na palavra e que se revela imprescindível à análise de determinados poemas, como “Romances de minha avó”, de Leonor Scliar, em que esta letra constitui a própria materialização do amor que tem origem em Iavé e que se transmite aos homens de geração a geração.

Fenômeno semelhante ocorre com o dáblio que, a despeito de grafar inúmeras palavras, nenhuma tem sua origem no latim ou no grego, mas existem e são necessárias à comunicação. Além disso, também é uma letra impregnada de simbolismos, tais como observamos no poema “Peixe dourado”, de Leonor Scliar, em que somente podemos verificar a união que se opera entre os poemas se soubermos que, em hieróglifo, a letra dáblio tem como significado o conetivo e, matéria de aliança entre homem e mulher. A resposta daqueles que propõem a sua extinção recobre o preconceito e certa dose de ignorância.

É consoante esta interpretação, inclusive, que o poeta nomeia o ípsilon, conferindo-lhe um nome que se não lhe adequa, pois, psilo, tal como está no poema, se relaciona a “antigo povo da Líbia que, de acordo com a tradição, sabiam domesticar as serpentes e conheciam potentes antídotos contra a picada destas”, como o define Antonio Houaiss. Como consequência, o silêncio estila um humor ferino, exatamente aquele que Pirandello (1946, p. 54) diz que “feito de coisas mais que de **palavras**, ou, sob certo aspecto, feito de bom sentido, se — como pensava Joubert — o **esprit** consiste em possuir muitas idéias inúteis, e o bom sentido em estar provido de noções necessárias”. É exatamente isso que o poema propõe: **abandonar** idéias e propostas que a nada levam.

J. Fernandes

Não é sem motivo que o poeta roga aos papas da língua: “So vos rogo um pouco de enigma no x”. A letra x, hieroglificamente, significa enigma, mistério. Em hebraico, ela é inicial da palavra *seter*, que quer dizer “fechado”, “secreto”, “misterioso”. O rogo do poeta se liga à consciência de que a poesia se constrói com palavras e com o silêncio que se esconde no interior das palavras e, às vezes, das letras. Assim, no fundo de sua estrutura semiótico-semântica, todo poema tem um x, que os papas da língua geralmente não enxergam. Nesta estrofe, o poeta realiza o verdadeiro humor, aquele em que, com picardia, goza da ignorância dos lingüistas que pensam a língua, mas não entendem de linguagem, sobretudo a poética, centrada na criação de um segredo só entendido por quem sabe os segredos do x.

O verso interrogativo “Já na basta o sestro dos pontos, das vírgulas?”, ao jogar com o vocábulo *sestro*, rico em variedades sêmicas, permite-nos ver nos pontos e nas vírgulas uma refinada ironia, à medida que a acepção aliada a destino, sina, se mostra como uma referência clara àqueles papas da língua que as não sabem usar adequadamente. Neste sentido, um dos pontos, o de interrogação, bem usado, como nesta oração-verso, exercita uma função semântica singular, ao conferir à ironia um tom maldoso, como se espezinhasse aqueles que maldizem os pontos e as vírgulas.

À embaraçosa pergunta “Por que letras mudas, grafemas sem timbre?”, certamente se esconde uma forma do humor, à proporção que a palavra se compõe de uma letra muda, um grafema sem timbre. Entretanto, se o humor constitui uma forma de vencer barreiras e, notadamente, de rebaixar pessoas e instituições que se encontram em posição indevida, o h de humor não se conserva por acaso. Apesar de os papas da língua não saberem, a partir do momento em que a letra h, tanto em sua representação

hieroglífica, quanto em ideograma fenício e nas formas primitivas do alfabeto hebraico, significa barreira, terror, medo. Ora, o humor, com agá, constitui um modo de ultrapassar os limites e de se sobrepor ao poder, de vencer a tudo que constitui empecilho e que causa terror ou medo. Não é sem razão que as obras de arte se tornam irônicas ou humorísticas em épocas de repressão. Mais uma vez o ponto de interrogação encerra a própria ironia, porquanto inibe uma resposta fundamentada em bases sólidas e convincentes como o requer a teoria e a prática lingüísticas fundadas em razões de cunho metafísico.

Como as mudanças lingüísticas operam, na maioria das vezes, sem a reflexão e, principalmente, sem os conhecimentos necessários, pois confundem “as papas da língua com os papas da língua, a advertência Abri as janelas e acordai sem dia(s)/criticos, na essência da fala e seus signos”, pode ser vista como a tranqüilidade com que se suprimem signos e sinais da língua, como se eles nada significassem, ou como uma crítica ferina à supressão destes sinais que, além de dificultarem aqueles que não conhecem a língua em profundidade, ainda causam problemas que afetam o lado ontológico da linguagem. Se, como vimos, a extinção de um til transforma a palavra em um outro signo, sob o aspecto metafísico, pode subtrair-lhe uma gama de significados depositados no nível do simbólico. Assim, se se proceder a síncope do cedilha, já apontada na segunda estrofe, e necessitarmos de analisá-lo em um texto a partir dos significados que lhe foram conferidos já nos hieróglifos, poderemos interpretá-lo, em seu significado primeiro, como “cova”, “vazio”, ou “palma da mão” e, não, como “braço” ou “adversário”, “o

## Os múltiplos silêncios...

que se coloca do outro lado”.<sup>\*</sup> O desconhecimento destes detalhes hieroglíficos relativos à origem do cedilha poderia, deste modo, gerar uma bela confusão. É por isso que acordar sem os “dia(s)críticos” implica perder as origens do alfabeto e dos sinais e signos que compõem a língua e que, no caso da poesia, são imprescindíveis à criação do novo, muitas vezes centrado sobre o desconhecido velho.

Antes de se mudarem os símbolos gráficos, é necessário reverem-se “as papas da língua”, pois “A linguagem se arma nas formas e elide/ tudo que não tenha um sol, um sentido”. Todavia, este sol, esta luz que ilumina as profundezas do discurso nem sempre são conhecidas do leitor e, às vezes, até dos papas, ocasionando à língua um irreversível empobrecimento. Se todos deixarem de usar determinados diacríticos, também os poetas novos se esquecerão de sua importância para a criação do poético, sem nos esquecermos do falante, que começará a inventar pronúncias esdrúxulas, incompatíveis com o sistema fonêmico da língua. “A linguagem se arma nas formas”; abandoná-las é o mesmo que suprimir a possibilidade de reinventar a língua e o verbo na armação do discurso operada a cada poema.

Apesar das extravagantes propostas dos lingüistas, a língua ainda conserva sua integridade ontológica, porque “Deus escreve bem por tortas linhas”. Além disso, para manter a essência da linguagem, Ele “ortografa certo as entrelinhas”, ou seja, escreve consoante as regras ortográficas estabelecidas. Em consequência, a “torre de papel” encerra apenas aqueles que julgam “papas da língua”, ou se pensam donos de um patrimônio que lhes não pertence.

<sup>\*</sup> Veja, a este respeito nosso artigo *A arte do espelho*, publicado em **Fragmentos de Cultura**. Goiânia: IFTEG/SGC, nº 6, p. 1363-1383, 1998.

**4 – Esoterismo**

Antigamente, tanto no Egito como na Grécia, a poesia visava a encantar os deuses, a fim de obter seus favores, realizados sob as mais diversas graças. Para isso, entoavam-lhes hinos e, dependendo da situação, utilizavam fórmulas mágicas, em que se invocavam à divindade benefícios especiais, como o enternecimento e o conseqüente abrandamento das resistências da amada. Este conjuro dirigido à deusa Mirra (1987, p. 358) constitui uma dessas invocações em que entram o lado religioso e o mágico na conjugação das forças necessárias ao encanto:

Mirra, Mirra, tu, a que serves junto aos deuses, a que revolve rios e montes, a que consumiu o pântano de Acalda com fogo, a que fez arder o impio Tifon, a aliada de Horus, a protetora de Anúbis, a guia de Isis. Mirra, quando te atiro sobre a lenha do solo deste banho, o mesmo em que tu ardes, assim também farás que arda fulana, porque eu te conjuro pela poderosa e inexorável Necessidade **Masceli Mascelo, Fnucentabaot, oreobazagras, rhêxichthôn, hippchithôn, pyruchthón, pyrupaganyx, lepetan lepetan mantounoboê** e pela Necessidade deste **luki lakiô lakiôyd lakiôyda**; traga e incendeie fulana, porque eu te conjuro pelos poderosos e grandes nomes: **theilôchnou ithi peskouthi tetchnouphi speusosti lao, Sabot, Adonai, pagourê, zagourê, Abrasax, Abratiao, Terefael, mousrô, Leilam, Semesilam, thooou eeê êô Osir A om chamneus phephaôu phepheôphai phepheôphi-tha**. Levanta-te, Mirra e vede por todo lugar e busca fulana e abre seu costado direito e entre nela como o trono, como o relâmpago, como chama acesa, e põe-na enfraquecida, pálida, débil, sem forças, incapaz de qualquer atividade com seu corpo, até que saia correndo para mim, filho de fulana, já, já, pronto, pronto.

J.Fernandes

A inserção de palavras ritualísticas, ininteligíveis, pertencentes a um idioma desconhecido, encerra o mistério próprio dos rituais, necessários à incorporação das energias propagadas pela divindade.

A poesia de Gilberto Mendonça Teles utiliza, com objetivos vários, elementos que intertextualizam estas fórmulas mágicas de encantamento. À semelhança daqueles discursos místicos, também deixa estilar um refinado humor, como se prelibasse o resultado da invocação e previsse as resistências da amada inteiramente dirimidas. O poema “7 resmungos” (2003, p. 270), podemos dizer, constitui um intertexto do “Encantamento à Mirra”. A diferença é que, em vez de o poeta, invocar uma deusa, roga a elementos da natureza dotados de poderes mágicos, uma vez que a amada assume uma posição semelhante à da deusa. Assim, começa sua conjuração pelas ervas, porque o coração de

Fulana assume, na construtura semiótica e semântica do texto, uma conformação de objeto sagrado. Nestas circunstâncias, a evocação vem a calhar, uma vez que, em magia, as ervas são pronunciadas para proceder à teofania, ou seja, à manifestação, no caso, da deusa, da amada. Para que todas as potências do universo se coloquem a seu favor, à invocação às ervas se juntam súplicas aos quatro elementos, água — fontes” —, fogo — “fogo do céu”, “brasa do sol” —, terra — “ervas, filtros, pedras” — e ar, entrevisto na existência do fogo. A proteção dos quatro elementos importa não tanto à própria configuração da vida, que eles representam, mas, no caso de se **abracadabrar** “o coração de Fulana”, corresponde a uma necessidade ontológica, porque eles se coligam ao princípio da harmonia e da ordem cósmicas, “o coração da Natureza”:

Ervas, filtros, pedras, fontes,  
fogo do céu, brasa do sol, ulha do mar.

Assim como o coração da Natureza  
se abre gloriosamente para a Dádiva,  
faça que o coração de Fulana  
se abracadabre para o meu amor.

**(Pensar três vezes no nome dela  
e em seguida pronunciá-lo para dentro  
como quem soluça ou engole em seco  
um caroço de ameixa.) (HA, 15)**

Como não deixaria de ser, também o sortilégio dos números contribui para a teurgia dos espíritos, materializando as forças mágicas em ação, para instalar o amor em “Fulana”. Assim, “Pensar três vezes o nome e pronunciá-lo para dentro” afigura-se não somente como uma forma de arrancar-lhe o amor, mas, sobretudo, de aprisioná-lo,

porque, ao “pronunciá-lo para dentro”, está o eu lírico executando a uma espécie de onomatofagia. Ora, engolir o nome, nestas circunstâncias, é engolir a essência do ser nomeando e, em decorrência, dominá-lo desde dentro; ainda mais que as potências do ternário o estão auxiliando.



## Os múltiplos silêncios...

Neste contexto, a criação do verbo “abracadabrar” se reveste de importância ímpar, porque **abracadabra**, do hebraico “abreg ad abra”, é uma palavra encantatória. Ora, postula Matila Ghyka que “o termo de encantação deverá ser, em princípio, reservado à ação obtida pela repetição de uma palavra, de uma fórmula, de uma assonância, de uma periodicidade prosódica ou musical, quer dizer a ação de um ritmo. Constatamos que o ritmo, e sua ação encantatória são, às vezes, condensados em uma palavra”.<sup>2</sup> Se não bastassem as repetições desse primeiro resmungo, vamos observar que elas se adensam, conforme sejam as resistências de *Fulana*, materializada pela reiteração fonêmica da composição do vocábulo *abreg ad abra*, composto por três álefes, três bets, três res e um ret. Além do simbolismo relativo a cada letra, como o erre, que significa raio, contribuir para minar as resistências de *Fulana*, o número três, como símbolo da ação, se converte em signo de transformação, agindo diretamente na vontade da amada.

O princípio que rege o resmungo de Gilberto Mendonça Teles é o mesmo que compõe o encantamento à deusa incestuosa. Todavia, o poeta não resume a sua invocação a uma divindade, mas conjura todas as forças correlacionadas à magia para conseguir o seu intento. Evidentemente que, ao contrário da fórmula mágica, condensa uma forte ironia, notadamente na parte final do poema, quando insere aspectos da vida nacional como energias negativas que devem ser eliminadas pelo poder do esconjuro.

O jogo com as forças mágicas opera-se segundo o espírito próprio do humorismo que, conforme Pirandello (1946, p. 75), “decompõe”, “desordena”, “desconforma”, como verificamos no poema “Vodu” (2003, p. 103), em que o sujeito desordena e descon-

forma o ritual relativo à magia, à medida que desvia o foco do objeto mágico — boneco — para o próprio papel. De qualquer forma, mantém a energia do ato feiticeiro, ao se valer do nome, expressão da essência do ser, que deverá ser espetado. Assim entendido, espetar o nome compreenderia um bruxedo tão ou mais eficaz que a ação perpetrada sobre o vodu.

O humor se estende também aos efeitos que se deseja obter, porquanto o sujeito lírico acrescenta as aranhas e gafanhotos — na verdade não utilizados pela ciência, mas identificados com seres humanos — “certas espécies de parasitas/ e suas formas de micose e comichão”, numa clara referência àquelas pessoas indesejáveis de quem se deseja livrar. A maioria delas só pode ser afastada com algum bruxedo, alguma ação feiticeira, tamanhas são as doenças emanadas de sua presença ou da simples aproximação:

2

□ GHYKA, M. (1959), p. 145-146.

J. Fernandes

De vez em quando é preciso espetar  
alguns nomes de gente no papel,  
assim como o alfinete dos colecionadores  
faz com grilos, aranhas e gafanhotos  
ou com certas espécies de parasitas  
e suas formas de micose e comichão.

Como estes parasitas estão bem identificados — pessoas que sempre tiram proveito das conversas e contatos; pessoas pegajosas que sempre procuram um pretexto para se manterem na conversa — é necessário tomar cuidado para não se deixar contaminar pelo mal de que são possuídas. Para isso, deve-se evitar o contato com as letras e suas falsas etimologias, pois, se o nome contém a essência do ser nomeado, os grafemas que o compõem, poderão carregar as moléstias de que são possuídas. À semelhança do que ocorre na cultura popular, em que não se pronunciam determinadas palavras, a fim de que elas não transmitam ao falante as energias ou a coisa por elas nomeadas, o sujeito

lírico afirma, peremptório, “Não se pronunciam impunemente nomes como:/ (escrevê-los em silêncio, acompanhados/ de todos os adjetivos a que têm direito)”. Se a simples enunciação dos nomes é perigosa, resta escrevê-los em silêncio, e entre parêntesis, a fim de que fiquem presos e não deixem seus malefícios se espalharem além da letra.

Mesmo assim, como a palavra materializa o ser nomeado, ou alfinetado, notadamente se este ser tiver real amparo de alguma divindade, todo contato com as palavras a ele relacionadas deve ser cuidadoso se não se quiser contaminar pelas “forças negras da linguagem”:

Mas, se possível, evitar o contato direto com suas letras e suas falsas etimologias.  
Não se pronunciam impunemente nomes como:  
**(escrevê-los em silêncio, acompanhados de todos os adjetivos a que têm direito).**  
Melhor é usar luvas e punhos de renda para isolar as forças negras da linguagem.

Ora, “as forças negras da linguagem” constituem exatamente aquela energia que as palavras dispensam e que são capazes de colocar o bem ou o mal em ação. Em consequência, as precauções tomadas pelo sujeito lírico se assemelham às atitudes de que o mago se vale na utilização do **logos** a fim de enganar as divindades do mal, uma vez que elas, sendo seres do submundo, são **alogoi**, e ele pode enganá-las, fingindo-se um deus de esfera superior (Cf. 1987, p. 27) que to-

ma as devidas cautelas para não ser descoberto e atrair a ira dos seres inferiores: parasitas e similares.

Para burlar os malefícios emanados dos nomes que transmitem micose e comichão, o poeta, na qualidade de criador do **logos** poético, confere à linguagem elementos desconhecidos do **alogoi**, a fim de enrolá-lo nas linhas e entrelinhas do discurso, e escapar-se aos efeitos semânticos indesejados do nome. Assim, usará figuras indiretas,

## Os múltiplos silêncios...

como “litotes”, a fim de negar afirmando e afirmar, negando; “preterições”, em que o sujeito lírico se finge não desejar falar de coisas sobre as quais se está, indiretamente, falando; “disfemismo”, menosprezo de uma coisa com a intenção de aumentar o seu va-

lor ou simulação em que se usa uma palavra sarcástica, dissimulada em expressão neutra. Verificamos, deste modo, que o poeta mago, cria uma linguagem em que tudo deve ser dito nas entrelinhas:

É bom usar também figuras indiretas  
(litotes, preterições, disfemismos),  
tudo o que diz e não diz, nas entrelinhas.

Na concepção metalingüística do poema, a atividade mágica consiste em uma ação e no uso de palavras que visem à obtenção do efeito desejado, mas sem que o objeto a que a magia se destina tome conhecimento das reais intenções do discurso e da ação feiticeira. Para isso, a linguagem se resume a uma comunicação efetuada entre o sujeito lírico e a divindade, representada, no caso, pela folha de papel, que assume o *status* de vodu. Em decorrência, toda a ação e, principalmente, toda elocução verbal, deve seguir um ritual marcado pelo fingimento,

pela dissimulação, a fim de não despertar a comichão e a micose latentes no indivíduo.

Todo o ritual mágico se passa no nível do simbólico e do riso, à medida que o interesse principal do sujeito lírico consiste em vencer o “adversário” por intermédio da ironia. Assim, o domínio sobre ele ocorre — capacidade de extrair-lhe o sangue antes de se passar ao plano real da ação — não em nível físico, mas se executa no interior da linguagem, representada pela caneta, responsável pela parte material do discurso: o risco e o efeito decorrente da palavra:

E assim como quem não quer nada, mas brandindo  
a perícia do estilo (e do estilete),  
alinhavá-los num papel de embrulho  
e enfincar-lhes sorrindo a ponta da caneta.

Depois é só jogar o sangue na sarjeta.

A palavra, no ritual do poema, assume uma força tamanha que se converte em estilete e em caneta que fere o nome, a ponto de extrair-lhe o sangue, fonte de vida, ou a essência, fonte do ser em sentido metafísico, e jogá-lo na sarjeta. Configura-se, assim, o poder do vodu e, sobretudo, da linguagem que o conforma. Uma linguagem dupla que encerra, a um só tempo, o sério e o cômico, como se constituísse uma vingança contra os parasitas, causadores de micoses e comichões.

O poeta, portanto, não dispensa nada que faça parte da cultura para erigir o poema, desde que se preste à instauração e à instalação do poético, do sublime transformado em linguagem, em palavra soprada no interior da arte.

### 5 – Silêncio Alibidinoso

O erotismo, visto sob uma ótica metafísica, constitui uma forma de manifestação da essência do ser na existência. Mais que isso: representa a afirmação do querer-

J. Fernandes

ser, porque, conforme nos atesta Schopenhauer (1965, p. 89), “o sexo constitui para o homem, no estado de natureza, como para o animal, o último escopo e o supremo resultado da vida”. Ora, no momento em que o erótico deixa o estado de natureza e se converte em linguagem, por intermédio do discurso poético, ele se torna uma espécie de hierofania, porquanto o resultado da vida se transfere da esfera do ser para a esfera da arte, entendida como verbo, como essência, criação e manifestação da verdade. Não é sem razão que poesia e mulher, mediante um processo de simbiose ontológica, se conjugam na conformação das imagens e passam a ser, na totalidade do discurso, um mesmo ser que motiva a vontade de potência e o poder-ser do sujeito lírico.

Há uma tendência, observada em leitores menos avisados, de confundir erotismo com pornografia. A despeito de os limites entre os dois parecerem minúsculos, no discurso poético, a sutileza das imagens, responsáveis pela instauração da polissemia, disfarça o caráter chulo e animalesco do sexo e o transforma em matéria de poesia. Na produção mais recente de GMT, a parte a

que denominou *Alibidinoso*, a começar pelo título, instaura a ambigüidade, porquanto, ao unir os vocábulos ‘álibi’ e ‘libidinoso’, ao mesmo tempo que designa o sema relativo a sexo, nega-o, uma vez que o prefixo **a**, segundo a formação da palavra, pode funcionar como negação. Todavia, na dinâmica do discurso poético, trata-se de uma ausência que, na verdade, é presença, afirmação do que está escondido nas dobras do discurso, nos vãos das palavras, uma vez que o termo ‘álibi’ se apresenta como uma espécie de disfarce e de prova de que o ‘libidinoso’ se encontra nas máscaras da linguagem. No poema ‘Espiral’, a sutileza com que a descoberta do sexo ocorre, provém exatamente da construção do discurso, à medida que a palavra amor e seus impulsos se desconstróem para se reconstruir somente ao final do poema. Se podemos ler o vocábulo amor em ‘A mor’, que se parte por algum tempo, vêmo-lo se reconstituir e avolumar-se, mediante o ranger de conversas, ouvidas às ‘paredes escalavradas’ e, sobretudo, por intermédio do silêncio e da curiosidade que revelam aqueles segredos que a desintegração da palavra escondera:

A mor parte da palavra se separou  
noturna como um óvulo,  
um nódulo,  
e foi-se nidificando com o tempo,  
com o tempo e com o ritmo da vida  
fruída nas entrelinhas.

E assim a imagem de um tapete já gasto  
sem a mínima condição de vôo e alussinagem.  
Alguma coisa rangendo nos cantos da conversa,  
a nua superfície da parede escalavrada  
de silêncio e de curiosidade.

E, longínquo,  
um dourado rumor de mar recomeçando,  
brilho de casa recentemente caiada,  
cheiro de roupa limpa no cabide,

## Os múltiplos silêncios...

gosto de amêndoa na linguagem.

Quando menos se espera, vai crescendo:  
 espiral de desejos, remoindo pelos ares,  
 verso livre e ropálico crescendo na garganta,  
 pé-de-milho na terra firme do cerrado,  
 menino correndo célere na chuva  
     trepando  
     serelépido  
     no júbilo  
 de uma nova palavra, na pronúncia  
 que desponta tímida na úvula  
 e vibra ofega na respiração,  
     no gesto másculo  
 de um A de pernas abertas,  
     maiúsculo e obsceno,  
 um A, ali, como um álibi  
 — um alibidinoso.

A conseqüência da curiosidade é o recomeço do rumor do mar e, sobretudo, o “gosto de amêndoa na linguagem”, como se ela a um só tempo, sugerisse e materializasse o corpo feminino que se lhe começa a revelar. A amêndoa, além de simbolizar o lado oculto e invisível da linguagem, simboliza, também, o lado oculto do sexo, notadamente partes do corpo feminino que tocam os olhos de quem começa a se despertar para o erótico. O “gosto de amêndoa na linguagem” configura, no nível do simbólico, o gosto do sexo, na descoberta que se processa na essência do ser e, sobretudo, na passagem do menino para o homem. É por isso que, quando menos se espera, o desejo explode “remoindo pelos ares”.

O neologismo “remoindo” revela bem a potência deste desejo, à medida que ele encerra, ao mesmo tempo, o sentido de “remoer” e o de “ir”, como se operasse um revolvimento integral no interior do ser e, simultaneamente, ele se espalhasse pelos ares em uma ação contínua e continuada, expressa pelo gerúndio. O resultado é um

“verso livre e ropálico crescendo na garganta”, como se o desconhecido desejo ao mesmo tempo que se quer explodir, embarga o voz e o ser, porque diante de uma situação inusitada. A conseqüência, o “menino correndo célere na chuva/ trepando/ serelépido/ no júbilo/ de uma nova palavra” e de um novo modo de ser menino e homem, desperto para o sexo. Não é sem motivo que a pronúncia da nova palavra “desponta tímida na úvula/ e vibra ofega na respiração”, à medida que reflete e materializa o estado serelépido do menino. A criação deste neologismo, conjugada a “vibra ofega na respiração”, sem o uso de vírgulas, demonstra, com todas as letras, o ápice do processo que culminará “no gesto másculo de um A de pernas abertas”: uma ação contínua e rápida que demanda um ser inteiro ofegante em que não há intervalo para a respiração. Por isso, a ausência das vírgulas.

O jogo efetua-se em torno da letra A, em que ela, em vez de negar a libido, a materializa, porquanto não se trata apenas da inicial da palavra “Álibi”, mas da configura

J. Fernandes

ção do ato sexual e, portanto, de um “A libidinoso”. Um A que marca a descoberta do sexo, operada mediante a verificação de que a palavra decomposta se re-conforma e oferece a visão integral de uma realidade que se objetiva e cresce visual e verbalmente: um “A libidinoso”, porque de pernas abertas, “maiúsculo e obscenoso, um A, ali, como um álibi — um alibidinioso”.

A arte poética do erotismo se realiza no interior da linguagem, onde se enuncia a verdadeira semântica do sexo em imagens, a fim de que o chamado baixo corporal se transforme no sublime da poesia, como podemos verificar no poema “Pescaria” (2003,

p. 125), em que as palavras, ao assumirem acepções diversas daquelas, inerentes à sua semântica, possibilitam a instalação da polissemia e o conseqüente desvio do foco para outras direções. Assim, a expressão *vara de pescar*, própria para encetar o processo de físgar o peixe nas profundezas das águas, adquire uma conotação que o alia ao ato da conquista de uma mulher, mesmo que arisca. Para evitar a linguagem normal da sedução, o discurso, além de se referir ao ato da pesca, estila uma ironia ferina, ao transferir o pescado para o campo feminino mediante um jogo vocabular em que a locução passa a se ligar a um sentido amoroso:

Minha vara de pescar espanhola  
 não é bem uma vara de pescar espanhola,  
 quando muito alguma brasileira, meio arisca,  
 vem nadando, nadando, e morde a isca.

As qualidades da “vara de pescar” e a ironia se avolumam, na segunda estrofe, ao enumerar as constelações que é capaz de ver, pois, a despeito de receberem nomes correlacionados com peixes, são representadas por elementos que se relacionam com o feminino e com a água, símbolo da fecundação e da receptividade. Mais que as constelações de Peixes e Aquário, a constelação da Virgem se liga diretamente ao erótico, à

proporção que se correlaciona aos simbolismos do fogo e da água, imprescindíveis à consumação da vida. Não é sem motivo que ela “se refresca para a aventura da pesca”, como se a aguardasse pressurosa. O vocábulo “pesca”, na conjuntura semântica, encerra um riso típico de quem se sabe pescador irresistível, a quem sequer as virgens escapam, porque se encontram preparadas para morder a isca:

É uma vara moderna, e telescópica:  
 capaz de ver a constelação dos Peixes,  
 a de Aquário e a da Virgem que no banho se refresca  
 para a aventura da pesca.

O erótico, mesmo camuflado na duplicidade de sentidos que se agregam às palavras, se torna mais perceptível na terceira estrofe. As imagens, entretanto, abrandam o sentido do verbo crescer, à proporção que todos os vocábulos se revestem daquele humor que

transmuda o significado das palavras, porquanto desvia a atenção do foco semântico inicial para uma outra esfera do simbólico. Consoante esta perspectiva, o vocábulo *vara*, inicialmente, preso à noção de pesca, agora, sem abandonar a notação de captura de

## Os múltiplos silêncios...

um ser aquático, transfere a ação da pesca para “uma sereia distraída”, pescada na “5ª Avenida”. O sentido de mar permanece; só que transferido para o burburinho de humanos, descobertos em uma nova dimensão que se confere à vocação portuguesa pelo mar e pelos descobrimentos, como se a “sereia” fosse uma nova índia perdida na floresta dos prédios:

Á noite a minha vara cresce, cresce, cresce,  
atravessa a Extremadura, Portugal, todo o oceano  
e vai pescar na 5ª Avenida  
uma sereia distraída.

Se as expressões “cresce, atravessa e Extremadura” elevam o erótico a alguns graus centígrados, a ironia que eles encerram, produz a interação imprescindível com o estético e instaura o poético. Do mesmo modo, na última estrofe, o riso, ao instalar um tom cômico no discurso, transforma a tensão operada pelo erótico em distensão, à medida que o poema se assemelha às famosas histórias de pescadores, sempre fechadas com o risível do absurdo ou do tom hilariante que as caracterizam:

Mas o grande problema,  
o que me está infernizando,  
o que me abrasa,  
não é fazer da vara algum poema  
e sim como levar de contrabando  
um rabo de sereia para casa.

O erótico, nas circunstâncias destes poemas, além de constituir uma manifestação estética, revela o estado de ser do homem e sua necessidade suprema de afirmação da existência e do querer-ser, *puro e sem emendas*, como o define Schopenhauer (1965, p. 88). Sobretudo, a conjugação do erótico à ironia possibilita ao poeta o exercício de uma atividade lúdica própria do discurso poético, em que se procede a uma dupla afirmação do ser: aquela que se opera através do erotismo e aquela que se opera através da ironia, uma vez que ela permite ao ser que a utiliza sobrepor-se a seus limites e, principalmente àqueles que tentam impor-lhe.

Verificamos, por esta pequena análise que a poesia de Gilberto Mendonça Teles pauta pela exploração de todos os potenciais

da linguagem, naquilo que ela oferece de físico e de metafísico. Físico, à medida que explora o seu lado sonoro e extrai dele dividendos para o discurso poético, como constatamos pelo jogo de rimas do poema “De ostras e enigmas”. Metafísico, quando mergulha na linguagem e extrai dela elementos que projetam sua semântica no visual e no verbal, possibilitando a elaboração de poemas em que a linguagem é elevada ao seu sentido mais profundo. Como observamos nos poemas visuais e nos poemas eróticos, os vocábulos extrapolam sua dimensão física e se inserem em uma esfera ontológica, pois se multiplicam em imagens e em significados possíveis apenas no discurso poético.

J. Fernandes

**Referências**

- ADORNO, T. W. **Notas de literatura**. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel, 1962.
- ALLENDY, R. **Le symbolisme des nombres**. Paris: Chacornac Frères, 1984.
- ANDRADE, M. de. **Poesias completas**. São Paulo: Martins, 1974.
- BANDEIRA, M. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1074.
- BARRETO, L. **Prosa seleta**. Rio de Janeiro: Aguilar, 2001.
- CASCUDO, L. da C. **Geografia dos mitos brasileiros**. Rio de Janeiro: José Olympio/INL, 1976.
- CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- DURAND, G. **Las estructuras antropológicas de lo imaginario**. Trad. Mauro Armíño. Madrid: Taurus, 1982.
- FERNANDES, J. **O poeta da linguagem**. Rio de Janeiro: Presença, 1983.
- **O poema visual**. Petrópolis: Vozes, 1996.
- **O selo do poeta**. Rio de Janeiro: Galo Branco, 2005.
- GHYKA, M. C. **Le nombre d'or**. Paris: Gallimard, 1959.
- HEIDEGGER, M. **Arte y poesia**. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. Trad. Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- JACOB, A. **Introduction à la philosophie du langage**. Paris: Gallimard, 1976.
- MAGALHÃES, A. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.
- PEREIRA, I. **Dicionário grego-português e português-grego**. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1976.
- PICCHIA, M. D. **Poemas**. São Paulo: Nacional, 1946.
- PIRANDELLO, L. **El humorismo**. Trad. Enzo Aloisi. Buenos Aires: El Libro, 1946.
- SCHOPENHUAER, A. **O mundo como vontade de representação**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1965.
- SOUZENELLE, A de. **La lettre chemin de vie**. Paris: Dervy-Livres, 1987.
- TELES, G. M. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1992.
- **Sonetos**. Rio de Janeiro: Galo Branco, 1998.
- **Hora Aberta**. Petrópolis: Vozes, 2003.
- TEXTOS DE MAGIA EN PAPIROS GRIEGOS. Trad. José Luis Calvo Martinez y Maria Dolores Sanchez Romero. Madrid: Gredos, 1987.
- TIBIRIÇÁ, L. C. **Dicionário de topônimos brasileiros de origem Tupi**. João Pessoa: Traço, 1985.



Os múltiplos silêncios...

TORRRINHA, F. **Dicionário latino português**. Porto: Gráficos Reunidos, 2001.