

TEORIA DE UM PROCEDIMENTO POÉTICO

Emanuel de Moraes

Quando alguns poetas, dos mais representativos da literatura brasileira, passaram a se considerar objetos fora de seu tempo e cognominaram-se "sobreviventes", por certo não estavam situando uma posição individual de envelhecimento, mas refletindo uma situação da poesia. Em realidade, no instante presente, os fatos levam a crer que a poesia — menos definida do que configurada por milenar tradição — apenas sobrevive.

A obra poética de Gilberto Mendonça Teles pode ser dita também, e sem o intuito de degradá-la, uma sobrevivência.

Aliás, o poeta — igualmente estudioso e crítico dos mais lúcidos — parece saber, e nisto não se enganará, o papel que lhe cumpre diante dos descaminhos da expressão. Essa, talvez, a razão por que os seus poemas, meticulosamente construídos, se constituam no ponto mais alto dentre os produtos daqueles que, a partir de sua geração, ainda se dispõem, à moda "antiga", a lutar com as palavras. Consciente dessa luta, esforça-se na realização da coisa escrita e a exalta. Volta o seu poder criador para os fundamentos da arte transformados em fim, buscando estruturar poeticamente o que denominou de "retórica do silêncio".

Desta circunstância, a deliberação, provável, de se expor todo ao selecionar poemas dos dois primeiros livros e a preparar os outros livros para republicação. Alguns deles, que outros considerariam de renegar em face das novas técnicas de enunciação, atentando para aspecto puramente pessoal, revelam não obstante, com verdadeira função didática, a intenção de redescobrir, através da apropriação de velhos desenvolvimentos temáticos e de uma *soi-disant* desgastada formalística, os caminhos de afirmação do fenómeno poético, para mantê-lo sobrevivo, obediente aos cânones tra-

dicionais. Em toda a sua obra, se as ligações da modernidade literária, desde o Simbolismo, são aproveitadas, sobretudo nas ousadias léxicas e sintáticas das figuras, jamais cede ao desvairismo — no mais das vezes destruidor — das vanguardas e chega até, como no poema "Prece", da *Arte de armar*, a pedir a seu anjo da guarda que o livre de tudo

**o que é moda e que arda
como chama vã
no vão da vanguarda.¹**

Em todos os momentos de sua evolução sustenta-se em esquemas de comportamento exemplar que vão do que se poderá chamar de provincialismo redundante ao rigorismo da retórica que se impõe e que se propõe delinear.

No princípio, tudo é amor e silêncio; no fim, tudo é silêncio e amor. Duas presenças permanentes, mesmo quando a linguagem se sobrepõe à metalinguagem, mesmo quando o amor se ilustra na própria poesia e o silêncio, da solidão criadora do pensamento poético, transfigura-se em campo fértil de manifestação da forma poética eficaz. Altera-se o tratamento, como as imagens se renovam, mas persistem os temas.

O poeta, ainda na província, dirá:

**bilaqueamente, em caule, em folha, em flor,
eu nunca deixarei de celebrar o amor.**

É, aliás, curiosa a retomada de Bilac no mais recente livro de Gilberto: utiliza o título latino ("In Extremis"), mas inverte violentamente o tema da composição parnasiana, embora trabalhando sobre alexandrinos (os únicos do livro) e chegando a incorporar ao pé da letra os versos finais do poema de Bilac.

Implícita ou explicitamente, a composição decalca-se na lite-

1 Evidentemente, isto nada tem a ver com o crítico Gilberto Mendonça Teles, estudioso dos movimentos de vanguarda e autor de um livro como *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*.

2 "O modernismo — diz o poeta, numa recente entrevista ao *Jornal de letras* (abril de 1976) — me veio obliquamente, através dos poetas chamados de 45 (...). Não tive, portanto, esse contato histórico com o modernismo. Li os neomodernistas antes dos modernistas, embora desde 1960 isto vem sendo corrigido, quer dizer, passei a me interessar mais pela leitura dos grandes modernistas, incluindo aí a poesia de João Cabral".

ratura pretérita. É o lavor quase esquecido dos versos alexandrinos, são os sonetos, as rimas cuidadosamente desenhadas, o desvelo da lavra dos decassílabos exumados. Isolando-o, a província atuaria benfazejamente. Obrigou-o a pesquisar e a meditar sobre a possibilidade e a diversidade das formas. Talvez limitasse o espalçar das forças expressivas, retardando o seu contato com o modernismo²; contudo, armava-o de recursos, ensinava-lhe a manipular linguagens e gramáticas. Protegia-o, enfim, contra os excessos contaminadores das inovações fáceis, contra a inábil superestima dos desleixos e da antipoesia. Naquilo que os menos avisados somente enxergarão retrocesso, havia o despertar do cultivo da palavra, da palavra escrita, da palavra silenciosa.

Nessa fase, em que certos aspectos transcendem os livros iniciais, interpenetrando largamente a obra e podendo ser qualificados, à luz da nomenclatura histórica, de parnasianos, aqui e ali salpicados de simbolismos pré-malarmáticos, alguns versos já indiciam o que Gilberto Mendonça Teles, assinalando mais tarde as origens na província, viria a denominar de retórica do silêncio, pois o poeta tem consciência de que o seu

**silêncio
tem a raiz tão funda e provinciana
como as águas do rio, amanhecendo.**

Tais versos primeiros aludem a sons nem tanto ouvidos quanto desenhados — *silenciosa fala* —, embora ainda se possa dizer pouco nítida a associação metalingüística por se coisificarem em demasia as imagens. Todavia, nenhuma dificuldade existe de perceber-se a conotação transfigurante do vocábulo *silêncio* levado ao nível da metalinguagem, mormente tendo em vista o poema cujo nome, "Poética" (*Fábula de fogo*), sem dúvida alguma traduz consciente atitude posicional relativamente à futura proposição poesia/semiologia:

**Resolvo o meu poema
sob o silêncio neutro
das palavras perdidas
na paisagem dos signos.**

Dai por diante, a passo e passo, pela transformação do acessório em principal, e num crescendo, vai-se delineando o arcabouço de uma retórica-fim (objeto da própria construção poética) a ser explorada e, afinal, alcançada. Devendo a sua poesia consubstanciar-se no *gesto mudo da frase exata*, o esforço de precisá-la e de aperfeiçoá-la o conduzirá no sentido de tudo subordinar àquela retórica dita um fim em si mesma e a expressão buscará a

linguagem poética na metalinguagem ou, melhor dizendo, com o vocabulário e as imagens desta construirá a sua linguagem de poesia. A solidão criadora de outrora, que era a paisagem em que se recolhia o poeta para curtir os seus silêncios, mais de cérebro do que de alma, adquire a concretude da **solidão da página**. A pura inspiração que lhe afluía na pintura dos bosques, montanhas, rios e céus da província, transubstancia-se, ao adquirir a cidadania urbana, em processo de construção de imagens úteis à sua retórica. Deixará de hesitar, como o pássaro que canta, **entre o vôo e a mensagem**: ele agora os confundirá, confundindo o procedimento artesanal e o objeto da comunicação³.

Idêntica transubstanciação, sem precisar cronologias, terá o corrido entre amor e poesia. Não se trata de assinalar uma substituição temática, mas tão só a mudança de roupagem. A re-criação do amor em termos de nova linguagem. Antes, pressente-se o amor num corpo definitivamente existente. Definido em alguém. A intenção é de definir a existência, mesmo em detrimento da expressão. Preocupa-se o poeta em mostrar-se amante: uma preocupação de fundo, seja qual for a forma. Será por força dessa circunstância que não percebe o desgastar-se da elocução na repetição tardia de alguns clichês temáticos. E malgrado tornar-se, quanto à forma, dia a dia mais exigente, deixa-se ainda descair no que agrada e

3 É interessante assinalar que essa preocupação metalingüística, que atravessa crescentemente a poesia de Gilberto Mendonça Teles, constitui também uma constante nos seus trabalhos críticos, desde os primeiros, voicados para as produções literárias de seu Estado de Goiás, aos mais recentes, que lhe marcam o contato maior com a literatura nacional, como o ensaio sobre a poesia de Drummond, a reunião crítica dos manifestos de vanguarda na Europa e no Brasil, o estudo de literatura comparada *Camões e a poesia brasileira*, além dos vários estudos que formarão a sua *A Retórica do silêncio — I*. É num desses trabalhos ("A Poesia na crítica", de 1972, que, pela primeira vez entre nós, sistematiza o processo da manifestação metalingüística na poesia, escrevendo que no seu estudo "a metalinguagem é concebida ambigualmente, criando e dando as coordenadas teóricas do texto, de maneira a revelar as duas atitudes possíveis do poeta em face de sua própria concepção literária: a — uma exterior, exposta nos textos de crítica, nos manifestos, nos prefácios (às dos outros ou às suas próprias obras), nas caras, nos diários, entrevistas, etc.; b — outra interior, quando a ação criadora se resolve em si mesma e o fazer poético se entremostra duplo, como tema e exemplo, como poema dentro do poema — como metapoema".

imediatamente comunica o seu estado de amante ao contracorpo desejado, como no poema "Enlevo", de seu primeiro livro:

Senti a tua mão sereníssima, de leve,
na minha mão roçar.
E, suave, vaporosa, envolta no veludo
de amorenada pluma ou tépido cetim,
a tua mão passou, como um pássaro mudo,
a roçar em mim.

Ou como numa das "Cantigas" de Planície, quando diz que o vento da madrugada / nos encontrou junto ao mar: / teu corpo branco de espuma, / teus olhos verdes de amar.

Somente ao realizar-se no contexto amor-poesia esse domínio físico é superado. Continuará amante, porém subordinando o fundo à forma. A razão de compor não mais será a comunicação fácil. O que pretende ou começa lentamente a pretender é o enquadramento do fato em termos de eficácia poética. Valoriza o tema, submetendo-o à sua finalidade retórica. É o que se pode deduzir de versos tomados à sua *Fábula de fogo*:

Um dia acordarei para o teu corpo
e só ternura de palavras entre
os teus cabelos te direi, de encanto.
Minha linguagem rútila terá
a eternidade que terei, cantando.

Ou ainda aproveitando versos de outros poemas: *Recolho a madrugada de teu gesto / ruidoso, e sei que as minhas mãos noturnas / se dissolvem nos ritmos das cirandas / e das lendas sonoras de teus risos. (...) Tu ficarás comigo, enquanto um pássaro / houver que cante e sonhe nas viagens. (...) Tua presença cantará nas pedras, / teu riso estranho sorrirá nas flores. (...) Em breve te incorporas ao sonho / donde vieste e te entregas / ao silêncio da pura exatidão.*

Sob o aspecto estrito da psicologia da composição, a partir de *Pássaro de pedra* (1962), sem renegar os esquemas estruturais do verso a que se afeiçoara, o poeta passa a adotar novo sistema de utilização da linguagem literária, aprofundando-se no perquirir o sentido puramente encantatório da disposição locucional. Assim, a rareza vocabular — a *glossa* aristotélica — que antecede à preocupação semiológica, e a busca de imagens mais ricas, pela apropriação do ritmo interno das palavras — a associação de representações acústicas e semânticas — assinalam haver-se identificado com algumas das tendências pós-modernistas, justamente com aquelas que melhor se adaptariam ao seu modo de encarar a construção poemática. Em "Coisa/Vida", poema de abertura, por cer-

to se encontram os elementos postos em destaque inicialmente, motiva-o, entretanto, entendimento diverso da arte de compor:

As coisas não me falam de improviso:
a pedra, o rio, o pássaro, a cor
que toma a nuvem no final da tarde,
primeiro se eternizam nos meus olhos,
depois se reinventam, se revelam
serenas no seu verbo inusitado.

E cada qual me abraça com seu lume,
sopra nos meus ouvidos seu mistério,
seu discurso de música e silêncio.

Por isso é que me perco e reencontro
desdobrado de mim em mil angústias
e pronto para o acaso que descubro
triturando meu sonho contra o tempo
no desespero de viver e amar.

Claramente o caracterizam a pureza da expressão e a concisão dos termos, não só neste ensinamento sobre os segredos e os fundamentos da composição, mas em outros poemas. O poeta evita os derramamentos sentimentais às vezes abundantes nos livros precedentes. Em contrapartida, acresce sua lavra da beleza de construções — menos canônica, ainda que religiosamente métricas — como a destes versos:

Tristeza brava,
de chumbo,
cavalo azul que mordida
a tarde,
o campo,
a distância
nos pastos da ventania.

Paixão, antes submissão ao amor, depois dividida, a poesia se faz cada vez mais presente no discurso do poeta. A angústia, a paisagem, as coisas e, eventualmente, o homem e seu mundo, parecem existir, agora, em função de serem as raízes da produção poética. Aquilo que não sente como factível em poesia — o prosaico compulsório do quotidiano — o horroriza. Mas será esse horror ao fato prosaico que o levará a realizar, pungente e participante, o poema intitulado "O Funcionário", dos seus tempos do I.B.G.E., em Goiânia.

Entre papéis e letras,
na rotina do ofício
(e telegrama), assisto
à fossilização
de meus dedos na mesa.

Que pássaro se oculta
nesta paisagem erma?
que vento acaso tímido
brincará nestas árvores
rasteiras?

Uivam unhas de fome
nos processos possessos
de despachos rotundos
à consideração
de olhares silenciosos.

Meus dedos se cansaram / dos contatos de sempre. / Já não de-
senham plantas / nas páginas desertas, / nem cavalgam no dorso
/ de uma frase rebelde.

Apenas,
Conformados,
se trancam sonolentos
nas grades dos chavões
que, neste ensejo, parto
em mil pequenas partes
de protestos de estima
e consideração
à vida que se perde.

Nesse momento, em que deseja fazer poesia como um pássaro (este vocábulo, em Gilberto Mendonça Teles, geralmente assume entre outras a conotação de liberdade), talvez pense em ser poeta das agressividades do mundo, do grito de revolta. Todavia, o lirismo intrínseco do seu temperamento ou forças estranhas, possivelmente extraliterárias, o contém. E assim, como um rio em silêncio, fui-me no tempo ocultando. Esse momento não terá sido mais do que efêmera passagem. Contido, permanece no seu silêncio.

Nisto não há afirmação de mutismo, nem da antiga solidão

motivadora. Sem dúvida, um certo alheamento à vida **vivida**, posicionando-se contrariamente à exaltação dos conteúdos candentes: **ficar falando / sobre a eficácia da palavra, quando / podia gritar muito, e não gritei**. Nem tanto alheio, porém. Sua poesia revela a existência de **algo que se rebela e vem de dentro**. Esta frase (verso), conjugada a outras, tanto pode traduzir a angústia humana de libertação (**o homem que tivesse / o tempo numa caixa opondo-se ao homem atravessando o tempo... como um pássaro**), quanto pode traduzir a sua dor individual por não compreender o destino dos entes próximos e queridos: **almas / sempre vivas gemendo / suas asmas, seu álcool / destilado por dentro** ou aqueles que o **silêncio de terra / (...)** / **envolve para sempre / nessa morte tão bela / que a viagem guardou / como sua, distante**.

Contam as histórias, amalgamando mito e ciência, que os oradores da antigüidade ocidental, não podendo mais dizer sobre o mundo, resolveram dizer sobre o instrumento da fala e fundaram a retórica. Esse destaque dado à forma sobre o conteúdo tem sido muitas vezes menosprezado, sobretudo em decorrência de exageros que levam ao total vazio das formas estereotipadas. Daí o descrédito em que caíram as retóricas. Na verdade, porém, deve-se distinguir fôrma de forma (como num poema de **A Raiz da fala**) e se reconhecer que, pelo menos entre os melhores, apenas ocorre um deslocamento de grau de tratamento, o qual, ressalvados aqueles exageros desfigurantes, raramente é prejudicial à expressão. A retórica, portanto, não é desprezível em si mesma. E, certamente, constitui-se em armas nos momentos de crise. Diverso do dizer por dizer, o dizer sobre o dizer não importa em manifestação do vazio, é mensagem de afirmação da palavra.

Conforme se assinalara na época do lançamento de **A Raiz da fala** e certifica-se agora em face desta republicação, Gilberto Mendonça Teles imprimiu uma deliberada orientação à sua obra, lentamente sedimentada e com evidência afluente a partir do título de **Sintaxe invisível**: enquanto possibilidades de leitura e recriação por parte do leitor, a poesia (para o poeta-crítico) se deixa perceber como uma sintaxe móvel e, como tal, invisível; a sua visibilidade se instaura na escrita, quando o discurso, mercê de sua vinculação com a linguagem comum, se torna ambíguo, transparente e opaco, invisível para a língua mas visível para a linguagem literária. Esta concepção poética ganha projeções filosóficas, na linha platônica do **Crátilo**, em **A Raiz da fala** e continua, saussureana, no subtítulo de **Arte de armar**, em "Fala" (a fala lavrando a palavra), montagem que já vem de **A Raiz da fala** e encontra na epígrafe tomada a Roland Barthes uma surpreendente atualização: "J'ai une maladie: je vois le langage".

Utilizando-se da palavra na sua ambigüidade originária — portanto, mito —, o poeta, como qualquer um que se propõe a poetar, reconstrói o mundo decorrente do natural acoplamento

significado-significante. Mas, indo além, busca também afirmar a força mítica do objeto criado pela utilização da palavra, transubstanciado em mito (construindo um mito sobre o mito) o que se chamou então de teoria poética e que agora se denomina, mais precisamente, usando a linguagem específica do poeta, de retórica do silêncio.

O ensaísta, ao teorizar sobre a retórica do silêncio (expressão que le foi buscar em Gérard Genette), não terá conseguido defini-la com a precisão do poeta: o caminhar **seguro entre palavras / e páginas desertas**, o desgastar do seu segredo na **estrutura da língua**, os limites da poesia **entre o silêncio / e a música do verso pressentido**. E, sempre seguro da página, senão como fonte, matéria essencial para a realização do poema, suas canções rolam **sobre o silêncio**.

O **silêncio** em Gilberto Mendonça Teles, há de ser encarado, na sua marcante conotatividade, não como a ausência da comunicação verbal, mas a dispensa dos elementos da oralidade como fator de criação pela palavra. O silêncio, nesse sentido, faz parte de uma técnica a ser dominada e aperfeiçoada com o seu exercício; técnica a exigir uma teorização retórica, tendo em vista o único modo de realização de poesia que, no tempo presente, aceita e se dispõe a sustentar. Nessa linha, em sua obra, a metalinguagem, de mero acidente, de vocabulário e de imagem auxiliar, torna-se o principal, passando a sustentar a condição de linguagem. Antes de se conscientizar da necessidade de imprimir o sentido metalingüístico à sua poesia, linguagem-objeto e metalinguagem incidem separadamente no texto e esta última com a sua função habitual de comentário ou indicadora do pensamento do escritor sobre o assunto poético, coisa que já encontramos logo no início de **Planície**, em 1958:

**Não é de sono que sinto
peso de imagens nas pálpebras.
Mas desse sol de metáfora
no centro da interjeição.
Dessa linguagem contida
na mãe-de-ouro que foge,
que risca a noite de fogo
e vai libertando a seda
da labareda azulada
no sonho-fátuo que nasce
e faz brilhar no levante
o pensamento inconstante
que se reduz à sintaxe.**

Assim, da raridade de simples figura comparativa ou metafórica, o vocabulário próprio às ciências poética e lingüística vai assumindo

do a posição de sucedâneo correlacionado ou metonímico até caracterizar quase integralmente o discurso, transformando-se, desse modo, não só semântica mas também sintaticamente, na linguagem (própria) do discurso poético:

Nenhuma leve sombra
deslizasse pelo ombro
da palavra na página.

.....
Crescem cactos de fogo no silêncio
da linguagem perdida.

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

O **lógos** da recriação do mundo, das coisas e do amor resulta de uma apropriação da meta-língua, e a língua, na fala (**parole**) do poeta, é figura acessória de composição da beleza ornamental, mesmo quando deforma a palavra, quando a aproveita espacialmente:

uma falavra — folhiflor — desliza
na superfície da linguagem,
rio
calcá
rio que atravessa e executa
a solidão humana.

Conscientizando-se da existência, paralela à crise dos homens, de uma crise da poesia — tanto ou mais importante para o poeta, cuja arma é a palavra escrita — a ela pretende antepor o seu discurso:

Livre, sobre os 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.

E, de outro lado, por eco
da paisagem sem limites,
o silêncio — e tão concreto
que não se fende, ou divide.

No centro, por ser bifronte
(janeiro aberto no vértice
do tempo), e por ser ontem
no amanhã de cada verso,

essa esfinge sem cabeça
que pela cauda pergunta.
Melhor: a palavra acesa
nesta pedra sem pronúncia.

Não se force a pesquisa de um enquadramento quantitativo ou estatístico das assertivas desta introdução. Trata-se apenas de verificar que a maior incidência relativamente a si mesma ou a maior ênfase de uma determinada forma de expressão resulta no deslocamento da prioridade temática. O acidental assume o caráter de principal, independentemente da redundância, em virtude da sua consideração primaz. Alcançado o fim retórico como realização do poético, subordinam-se os elementos estruturais e o estro ao sentimento semiológico do mundo:

Todo corpo se limita
no seu círculo de lendas
e toda sombra apenas resiste
à travessia da memória.

Pois o poeta está consciente de que **É pela duração das coisas / que o tempo mais se desvia / para dentro do nome: / só o nome se transmite / e se enlaça, / durante.** Para ele,

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

Só o nome circula livremente
no íntimo dos homens. Só ele
pode conter a eternidade
que em si mesma se adivinha
e falece.

No relacionamento semântico e sintático e mesmo morfológico das palavras (especificamente escritas) encontrar-se-á a or-

dem vivencial dos seres e das coisas. O que se depende da obra como contexto unitário, também se apreenderá no dizer parcial do poeta nesta afirmação-montagem extraída de seus versos: **As coisas têm a forma de silêncio, são nomes de signos decifrados, pois são as palavras que engendram suas próprias aventuras no espaço.**

No último livro da reunião, certa de armar, a Musa da preocupação amorosa volta a ser dominante. Mas a técnica da elocução sobre o silencioso branco rebate-se nas fixações já dispostas em **A Raiz da fala**. O lírico, malgrado as nuances do eros tradicional, valoriza-se pela contaminação do interligamento poesia/semiologia. Amor e poesia (agora expressamente re-unidos: **te imgainar poesia / é pronunciar amor**) consubstanciam-se nas configurações dos significantes metalingüísticos, desfeitos da pureza dos significados abstratos que adquirem a conotação dos desejos eróticos do poeta. Por vezes se lhe escapam imagens recuperadas às melodiosas monções da antiga insânia primaveril, como num dos poemas da série "O Nome e sua tinta", rigorosamente construída, onde se lêem alusões a um velado arcadismo (inclusive a referência a traços biográficos de Tomás Antônio Gonzaga):

Aquí, teu nome é quando
o negro destas pedras

integrar-se na noite,
apascentar seus pelos,
tecê-los como um noivo
na gula de seus beijos.

No maior, porém, ritual de contingência, suas ansiedades (**este signo/vazio, este pretexto / de não ver mais sentido / em coisa alguma**), re-feitas na linha e na ressonância do corpo, nos gestos desenhados na pele e que não ousam atravessar / as lindes mais fundas do silêncio, suas ansiedades guardam-se no claro-escuro das nomenclaturas semióticas, recobrando o discurso com o encantamento erótico do um hermetismo ambivalente, que aponta para a essência e ao mesmo tempo para a linguagem, como nos seguintes exemplos:

— teu gesto foi o lance
incoativo, o lacre

inconsútil das formas
urdidas, em silêncio,
nos primeiros acordes
da linguagem, por dentro.

Se te busco nas coisas, / vens através da língua, ou, noutra poema, A vida te modula / e te apura no ventre / a pronúncia e a espessura / da fala no silêncio. // E o giro da moeda / continua no turno / da palavra, moendo / seu sentido no fundo. É para a pluralidade desse sentido que o poeta chama a atenção, ao escrever no penúltimo poema da série "O Nome e sua tinta": **Todo sigilo é simples / questão de consonância: / (...) / Tudo vive por dentro / do verbo, tudo conta / na escritura.** Por isso pode sutilmente juntar poesia e amor na estrutura da linguagem e pode inclusive pronunciar o nome de sua amada/poética:

Pronunciar teu nome
mas por dentro: dizê-lo
em eclipse, num cone
de penumbra e mosteiro.

O que lhe interessa é a liberdade da pronúncia, o sentido possível do poema:

Depois, em cada nível,
melhor, em cada nuvem,
propor um lance-livre
no escuro da pronúncia.

Da palavra, da lavra, da fala e também do falo compõe-se "Falavra", a primeira parte de arte de armar. O verso **No mais é essa fala que não falo** tanto poderá ser interpretado como o discurso retoricamente trabalhado sobre a página, **arquivo do silêncio**, quanto o discurso que, embora poético, não é senão falo, **relincho doido de cavalo**. Poesia e amor. Na predominância da poesia, a palavra na retórica com que o poeta constrói nas **dobras das obras**, intertextualmente, **o sentido dos dias e das noites**, da mesma forma que outrora outros construíram (pelo só efeito da ambigüidade das figuras — **os relances da sombra**, os efeitos visíveis invisíveis da **linha-d'água impressa no papel** e a eficácia dos nomes: Nize, Marília, ...) os cantares, maiores que o mundo, do coração. Na predominância do amor, a palavra-fálca nas imagens construídas com a luxúria do verbo na escritura do poema:

pássaro sem vísceras,
fricativo, de gesso,
plumagem insubmissa
à cal desta surpresa!

.....
riscando a trajetória.

**Não empalhado, nu,
através da vitrine,
mas vivo no discurso
deste vôo, à deriva.**

Quer quando pretende fazer da poesia o veículo das razões semiológicas do ato criador, desvelando, com as imagens da metalingua transformada em linguagem-objeto da literatura, as raízes do discurso, quer quando se deixa empolgar pelo amor ou por eventuais prazeres ou angústias da vida, a expressão poética de Gilberto Mendonça Teles agora se delimita — contém-se — voluntariamente, numa fundamentada teoria retórica da arte de fazer pela utilização dos sortilégios da palavra escrita. Nem só porque esse tipo de composição lhe baste, para que nele se satisfaçam os seus dons artesanais, ele o emprega, **artesiano e sutil**, como ele mesmo o diz, referindo-se ao objeto amado. Vai além: luta; quer ostensivamente defendê-lo. Quer afirmar a palavra impressa, re-afirmá-la, na frase, como o único instrumental adequado à comunicação do poético, ao perceber que a poesia, ameaçada, despindo-se da conotatividade contextual, oculta-se amedrontada, no que a outros se afigura como último reduto, ao nível zero da palavra, **sob a capa dos dicionários mutilados**, como num verso de **A Raiz da fala**.

O poeta sabe da realidade da ameaça que paira sobre a poesia, mas esforça-se por não acreditar na mensagem que põe nos lábios do filho nascido na chamada época eletrônica: **outros códigos / vão-se instaurar submersos no remoinho / dos cabelos**. Diante do **campo de concentração / de palavras** que compõem, no **ritmo / das máquinas, a pastoral da linguagem / transplantada e eletrônica**, afirma-se em profissão de fé — talvez como o herói cervantino, todavia, afirma-se — na coisa escrita e por ela, com todas as clássicas e menosprezadas características da **verbi poetici ars rhetorica**, repudiando a um só tempo as vanguardas e as investidas audiovisuais e situando no exercício silencioso do discurso sobre a página os fundamentos do ato da criação da poesia.