

Dois poemas de Gilberto Mendonça Teles

MARIA LUÍSA LEAL
Universidade de Extremadura

ANJO

No riso do vento,
no olho da chuva,
me acenas de dentro
de uma coisa turva.

Envolves meu corpo
no teu mundo de água;
cada vez sou outro
noutro corpo e alma.

Conheço teus passos,
teus gestos conheço;
sobre os meus fracassos
vibra o teu começo.

Sobre o meu silêncio
cresce o teu ruído,
sobre a minha angústia
voa o teu segredo

e acima da noite,
sobre o tempo vivo,
paira o desespero
de teu braço erguido.

MEMÓRIA

O rio começava
no balcão. Mas a loja
era funda e tão alta
que os objectos, sem forma,
se alinhavam no talo
dos dias. (Os domingos
eram rubros cavalos
de violas e relinchos.)
O mundo tinha apenas
a dimensão do largo
horizonte da igreja
no centro, como um barco.
Havia poucas coisas
mais nesse tempo: a chuva
de vento, algumas moças
e à noite estranhos uivos
de sombras (que) são almas
semprevivas gemendo
suas asma, seu álcool
destilado por dentro.
(Uma imagem se alonga
nos meus braços, franzina...
Que lembrança se esconde
inda clara - Clarinda -
nessa face presente?
Que silêncio de terra
te envolve para sempre
nessa morte tão bela
que a viagem guardou
como sua, distante?)
Tudo agora tem outro
sentido: o mundo é grande
e a vida tem absurdos
e apelos. Mesmo assim,
nesse (in)tenso circuito,
há um rio que ainda

vem de longe, secreto,
se enrolando no vão
dessa lo-
já sem metro
no balcão.

Quando a relação de um poeta com a sua obra atinge as bodas de ouro, ainda por cima sendo esta tão extensa e acarinhada como a de Gilberto Mendonça Teles, é difícil não cair na repetição daquilo que a crítica foi tornando tópico. Prefiro, por isso, renunciar ao registo informativo e propor a análise de dois poemas cujos títulos sugerem a pertença a um universo lírico tradicional: «O Anjo» e «Memória», dos livros *Sintaxe Invisível* (que reúne poemas escritos entre 1962 e 1967) e *A raiz da fala* (poemas escritos entre 1965 e 1970), respectivamente.

Do Anjo e do angelismo

As coortes de anjos que invadiram a poesia portuguesa na esteira das *Elegias de Duíno*, de Rilke, tiveram certamente os seus representantes no Brasil. Gilberto Mendonça Teles, que não cita Rilke entre os seus precursores¹, contribui para o exército celeste com um anjo bastante singular. Numa obra em que o motivo do Anjo é extremamente escasso e se distribui entre o convencional anjo da guarda a quem o sujeito poético pede protecção contra os modismos vanguardistas, o estranho «anjo bom» que o vai incitando a leituras e práticas eróticas e os travessos anjos barrocos que, depois de se libertarem da prisão arquitectónica a que servem de adorno, regressam aos seus nichos pela calada da noite, surge-nos este poema que bem poderia ter como epígrafe o primeiro hemistíquio do verso que abre a *Segunda Elegia de Duíno*: «Todo o Anjo é terrível», onde está patente a natureza irreconciliável do homem e do anjo.

Seis quadras de versos pentassilábicos com ritmo binário colocam-nos perante um solilóquio em que o sujeito poético apostrofa uma entidade que só é nomeada no título, isto é, num elemento exterior ao texto. É o título que nos sugere uma leitura cultural do poema, levando-nos a ter em conta o anjo como motivo situado entre a esfera do religioso (simbologia cristã) e a do artístico em sentido lato. Caberia referir, a propósito do angelismo

¹ Cita, porém, Alphonsus de Guimaraens Filho que, segundo Alfredo Bosi, seria um dos autores influenciados por Rilke.

mais recente, a cinematografia de Wim Wenders, nomeadamente com *As asas do desejo* (1987)², onde se podem visualizar diversos aspectos da relação entre o homem e o anjo, desde a incomunicabilidade ao auxílio mudo ou até mesmo à paixão que leva o anjo a prescindir da sua imortalidade. Entre essas transposições do velho anjo da guarda para o mundo moderno e a tensão irremediável que encontramos na *Sétima Elegia de Duíno* há um abismo. O anjo de Gilberto Mendonça Teles situa-se no lado tenso, o abismo que o separa do homem é intransponível. A sugestão de que os anjos podem não ser bons surge, de passagem, no poema «Umas e outros», de *Álibis*: “Eram dois anjos (dois demos), / duas formas – não e sim” (Teles 2003: 125). Retomando a questão do título, podemos dizer que ele aponta para um discurso sobre o anjo e, neste sentido, funciona como um motivo cego, pois aquilo que o corpo do texto desenvolve é simplesmente a encenação de uma invectiva reiterada do sujeito poético a uma entidade misteriosa, não nomeada. Só o título permite identificá-la com o anjo. Sigamos de perto essa invectivação:

Na primeira quadra o sujeito poético refere-se ao apelo escuso que o anjo lhe dirige. A única coisa clara nesta quadra é o primeiro hemistíquio do v.3: «tu me chamas», que corresponde a Sujeito-Objecto-Verbo. Tudo o resto são circunstâncias que, em vez de estarem ao serviço de uma concretização do apelo referido, contribuem para a criação de um efeito de estranhamento que resulta da escolha lexical tanto pela polissemia de certos vocábulos³, como pela aparente inadequação da combinação de outros, que sugeriria uma associação automática, de ecos surreais: como pode uma sombra ter um «oco», se não tem substância? Como pode ser «nua», se é «sombra»? É esta dificuldade interpretativa, disfarçada pela poderosa simplicidade do ritmo, que me levou a escolher o adjetivo «escuso» para caracterizar o apelo

² O projecto teve continuidade com o filme *Tão Longe, tão perto* (1993), com menor fortuna crítica mas constituindo, ainda assim, um olhar interessante do anjo sobre o homem, numa tentativa de compreensão do mundo actual que tem como centro a cidade reunificada de Berlim, símbolo de novas tensões e equilíbrios que podem ser lidos como uma moderna alegoria do humano. E teve, finalmente, uma versão hollywoodiana com *City of Angels* (1998), de Brad Silberling.

³ «Boca da noite» pode significar a hora que sucede ao entardecer (metáfora cristalizada), mas também pode remeter para a «boca de sombra» de um Vítor Hugo ou ser simplesmente uma sinédoque que signifique qualquer coisa como a linguagem das trevas; língua da rua pode significar o falar típico da gente da rua, mas pela analogia com «língua de areia», por exemplo, pode sugerir um espaço de manifestação sonora do anjo, provavelmente ao anoitecer

que o anjo dirige ao sujeito poético. Acrescente-se, ainda, que, do mesmo modo que o anjo do poema representa a condição da sua espécie, também o sujeito poético representa a humana condição. Estamos, pois, em plena problemática existencialista, que se precisará com mais clareza na estrofe que encerra o poema.

Na segunda quadra temos novamente o tríptico Objecto-Sujeito-Verbo em «me acenas», rodeado de uma metaforização que raia o fantástico. Exactamente com a mesma distribuição da quadra anterior, surge-nos o cruzamento da personificação com a sinédoque em «No riso do vento, / no olho da chuva» que, reforçado pelo emprego do substantivo no singular - «olho»⁴ -, impressiona poderosamente como uma espécie de linguagem recém-criada que figura lugares impossíveis. É na imponderabilidade móvel desses lugares que se esboça o espaço interior e baço onde se encontra o anjo. O apelo do anjo faz-se a partir de um fundo turvo, não há transparência possível, o mesmo é dizer, não há comunicação possível.

Na terceira quadra precisa-se a sugestão de que o anjo é feito de uma outra substância, provavelmente líquida. Pelo menos parece deslocar-se num mundo líquido, envolvente. Quando a substância angélica e humana se aproximam, o sujeito poético multiplica-se em seres sucessivos, corpo e alma vão mudando sem que isso chegue a perturbar uma unidade prévia da consciência que lhe permite falar do próprio desdobraimento. Prova de que essa unidade subsiste é a respectiva menção nas quadras seguintes.

Se, até à terceira quadra e constituindo a primeira parte do poema, se observa uma aproximação do anjo em relação ao sujeito poético, na segunda parte desaparecem os registos velados e declara-se uma verdadeira oposição, o anjo é um elemento anti-humano e, como tal, ergue-se sobre os fracassos do homem, cobrindo de segredo a sua angústia. Na última quadra reitera-se a oposição, mas é o anjo que, com o seu braço erguido, representa o próprio desespero por não pertencer ao «tempo vivo», ao tempo do humano. Como interpretar o desespero do anjo, como interpretar o angelismo de Gilberto Mendonça Teles? O gesto do braço erguido recorda a parte final da *Sétima Elegia de Duino*:

*Não julgues que
estou a requestrar-te.
Anjo, e mesmo que te requestasse! Tu não vens. Pois o meu
apelo é sempre cheio de «Vai-te!»; contra tão forte
corrente não podes tu marchar. E a sua mão ao alto aberta*

⁴ «Olho do vento» estaria próximo da metáfora cristalizada «olho do furacão», mas para a combinação com «chuva» não há rede prévia de associações que nos possa ajudar.

para agarrar, fica perante ti
aberta, como defesa e advertência,
ó Inapreensível, toda aberta (Rilke 2001: 187)⁵.

Porém, enquanto no texto rilkeano a mão erguida representa um apelo dúbio do homem em relação ao anjo, um chamamento que é ao mesmo tempo aviso para não franquear o tempo do homem, no poema de Gilberto Mendonça Teles é o anjo que ergue o braço num gesto de desespero. Finalmente, a substância que triunfa é a mais precíval. Dentro de uma problemática da existência, postula-se a superioridade do tempo finito do homem, do respectivo fracasso e da angústia que decorre do conhecimento que este possa ter de um ser superior. A superioridade inerente à condição angélica é negada e aquilo que se eterniza não é o triunfo do anjo, mas o seu desespero, que fica a pairar sobre o fluxo do tempo, sobre «o tempo vivo». O angelismo de Gilberto Mendonça Teles apresenta-se como o contrário do idealismo ou, talvez com mais propriedade, como a deslocação da utopia idealista para a esfera do humano. Não há, por isso, lugar para a proliferação do motivo do Anjo que, tendo chegado a constituir um traço identificador de uma geração – geração de cinquenta, em Portugal e de pós quarenta e cinco no Brasil –, é mais marcante nuns poetas que noutros. A linguagem poética de Gilberto Mendonça Teles, apesar do *ostinato rigore* que a caracteriza, não pretende ser música de anjos. As imperfeições da linguagem são outras tantas possibilidades de criação do sentido, os próprios equívocos ou até as gralhas podem ser assunto do poema, numa perseguição do lúdico que é típica do *ici-bas*, do mundo dos homens. Logo, mais que sugerir a pertença de «o Anjo» a uma tradição lírica que acusa a admiração por figuras de mediação superiores ao homem, será importante considerá-lo como um acerto de contas com essa tradição e, nesse sentido, abertura para outras temáticas de cariz menos transcendental.

Dos tempos, do rio e do metro

O segundo poema, «Memória», fala-nos de dois tempos que se materializam no próprio jogo das formas verbais em modo finito: seis no imperfeito do indicativo, oito no presente e uma no pretérito perfeito simples. Esta oposição entre passado e presente, sem modulações, é também o tema fundamental do poema, sugerido pelo motivo do rio que une «esse tempo» ao «agora». O

⁵ Citamos a tradução de Paulo Quintela, conhecida e influente no âmbito português desde os anos cinquenta.

circuito de um rio que começa no balcão de uma loja e vem até ao presente é uma imagem poética que poderia nascer da visão singela de um metro de madeira pousado num balcão. A simbologia primária desse rio que, metaforicamente, une passado e presente é a passagem do tempo, isto é, um estereótipo de vastíssima tradição. A nossa leitora não incidirá nos aspectos que glosam ostensivamente esse tópico e sim nos processos subtis de que o sujeito poético se serve para mostrar como a passagem do tempo institui a sua própria anulação, independentemente daquilo que essa anulação possa significar.

O poema abre com uma informação acerca do ponto onde um rio começa: num balcão, no interior de uma loja funda e muito alta, onde se alinham objectos informes. Este «alinhar-se» pode apontar para uma certa horizontalidade que, no entanto, é contrariada pela metáfora «no talo dos dias». Sendo o talo a parte da planta que une a raiz às partes superiores (ramos, folhas...), sugere um movimento ascensional. A passagem do tempo ou sequência dos dias seria ascensional e, ao mesmo tempo, teria um lado cíclico ou até ritual, se considerarmos os domingos como uma medida cultural do tempo e, ao mesmo tempo, iterativa. Os domingos eram picos de intensidade no curso do tempo. A metáfora que caracteriza o predicativo do sujeito - «rubros cavalos /de violas e relinchos» - transmite-nos uma imagem de força máscula em que a pura vitalidade se confunde com a música e institui uma atmosfera onde se adensam o desejo, o sangue, a excitação.

Depois da caracterização do tempo, o sujeito poético passa à coordenada espacial, sugerindo que, no passado, o horizonte delimitava um espaço reduzido. Porém, esse espaço resultará tão inapreensível como os objectos alinhados no talo dos dias. A seguir às coordenadas espaço-temporais, o sujeito poético passa ao respectivo povoamento através da enunciação dos objectos que preenchiam o décor: elementos do tempo atmosférico («a chuva de vento» [vv. 14-15]), algumas mulheres jovens e almas penadas, almas «semprevivas». Isto leva-o a fazer um parêntese que, se não fosse preenchido por duas apóstrofes, poderia fazer pensar numa micro-narrativa de uma relação passada com uma jovem que morreu numa viagem. Essa micro-narrativa não passa de uma evocação, enquanto a imagem da jovem defunta é uma presença que ainda perdura, no presente do sujeito poético. Sublinhe-se que, até à inserção deste parêntese, este pratica uma rigorosa impessoalidade, sendo o registo de tipo descritivo, ainda que, ao propósito realista que muitas vezes associamos à descrição se sobreponha aqui uma organização do décor que parece saída de um alvéolo da sua memória. O sujeito manifesta-se enquanto tal através do possessivo que afecta uma parte do seu corpo - «meus

braços» [v. 22]. Estes apertam uma sombra e, quando passa a interrogar Clarinda, a jovem «inda clara» [v. 24], institui-se como sujeito em estado de perda, vivendo uma fractura que, tendo tido lugar no passado, se prolonga no presente como falha relacional. Este parêntese constitui, por consequência, o núcleo que separa os dois tempos do sujeito, aquele que este recorda e aquele que vive. Entre um e outro deu-se uma mudança no sentido das coisas: o mundo deixou de estar contido num horizonte limitado, a vida passou a ter um sentido que o sujeito poético atribui aos seus «absurdos e apelos» [vv. 33-34].

A última parte do poema, através da asserção «há um rio», situa-nos no presente do sujeito que recorda o tempo em que costumava assistir ao nascimento de um rio. Esse nascimento não é um acontecimento que entre no fluxo do tempo cronológico: Assim, nunca se torna passado. Como um disco que, por estar riscado, fosse repetindo as mesmas notas, tornando absurdas todas as metáforas de avanço ou ascensão e preservando como elemento lógico da organização temporal a duração em estado puro tal como esta está contida no imperfeito «começava» [v. 1]. Não existe tempo histórico, só existe um circuito onde os elementos mudam de sentido. O rio vem de longe porque a loja onde ele nasce está longe enquanto berço do rio. Nessa loja - ou mãe de água - havia um metro pousado no balcão. Mas o sujeito poético não menciona o metro, nesse tempo. Só o menciona para dizer que a loja já está sem metro no balcão. Que será este metro que só é dito quando já não está no seu sítio próprio, esse ausente entre os objectos da loja, embora tenha a capacidade de originar a divagação evocativa do sujeito poético? O metro de madeira, em pé, lembra um talo e, deitado, lembra um rio. No tempo presente, com o rio enrolado num sítio esconso, já não há metro e, paralelamente, também já não há loja, só há «lo»: ao segmentar-se o significante, dissolve-se também o significado, evolva-se o mundo criado pela memória.

A imagem do metro de madeira tem suficiente força para se tornar um motivo que transita para outro poema, presumivelmente escrito vinte anos mais tarde, uma vez que faz parte do volume & *Cone de sombras* (poemas escritos entre 1980 e 1985): «Sou um poeta tradicional / que só faz versos metendo o pau. / Meu metro é certo, pois é de loja, / mas meu verso-livre é como um prato de soja» (p. 229). Neste caso, o registo global é marcado pela ironia e busca efeitos de cómico que se apoiam no *non sens*. Os significados são ocasionais e prestam-se a mal-entendidos: meter o pau significa aqui utilizar o metro, uma vez que o metro de loja é de madeira e esse metro de madeira, metro tradicional por excelência, simboliza o uso da métrica em poesia. A comparação «é

como um prato de soja» não tem lógica, só tem rima. Logo, a auto-ironia presente neste fragmento de poema atinge vários aspectos da tradição lírica: a unidade do sujeito, quebrada pelo registo irónico e pela multiplicidade de enunciadores que este registo institui; a métrica, a rima, o poema com mensagem.

Que conclusão se pode tirar acerca da concomitância deste motivo - «metro de loja» - em dois poemas tão diversos, representando caminhos poéticos tão divergentes? A resposta está no título e na organização do conjunto da obra de Gilberto Mendonça Teles publicada num único volume de 1115 páginas vindo a lume em 2003: *Hora aberta*. Os poemas sucedem-se dos mais recentemente escritos para os escritos há mais tempo. Nos mais recentes insiste-se no registo humorístico, na linguagem ao serviço do lúdico e de uma auto-consciência irónica e centrífuga, que desconstrói mitos modernos. Mas essa desconstrução não é destruidora de formas anteriores de expressão poética cultivadas por Gilberto Mendonça Teles. A *Hora aberta* faz pensar na arquitectura orgânica praticada nos finais do século XX, em que um edifício se pode ir constituindo por contiguidade metonímica e não por metáforas estilísticas, deixando conviver, sem preocupações de harmonia estética, partes que aparentemente nada têm que ver entre si. O que pode definir a coerência global desses projectos arquitectónicos é a própria abertura a funcionalidades que se vão inventando ao longo do tempo de construção/utilização do edifício.

Aquilo que Gilberto Mendonça Teles, Poeta da Hora Aberta⁶, postula, como poética implícita deste desdobrar da própria obra *à rebours* é, em última análise, um elogio da transformação. Que poemas como «O Anjo» ou «Memória» se transmutem na própria negação daquilo que vulgarmente se designa por lirismo tradicional vem provar que, na sua obra, como na própria natureza, nada se perde e tudo se transforma.

BIBLIOGRAFIA

- Rilke (2001): Rainer Maria Rilke, *Poemas, As Elegias de Duíno, Sonetos a Orfeu*, 4ª ed., Porto, Edições Asa.
- Teles (2003): Gilberto Mendonça Teles, *Hora aberta. Poemas reunidos*, 4ª ed., Petrópolis, Editora Vozes.

⁶ Na «Hora Aberta» ecoa a pessoana «Hora Absurda».