



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

FACULDADE DE LETRAS

COMISSÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA

## A HERMENÊUTICA DO MAR EM VIRGÍLIO DE LEMOS

Fábio Santana Pessanha

RIO DE JANEIRO  
Fevereiro de 2011

# A HERMENÊUTICA DO MAR EM VIRGÍLIO DE LEMOS

**Fábio Santana Pessanha**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para a obtenção do Título de Mestre em Ciência da Literatura na área de Poética

Orientador: Prof. Doutor Manuel Antônio de Castro

Coorientadora: Prof<sup>a</sup>. Doutora Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco

Rio de Janeiro  
Fevereiro de 2011

# **A HERMENÊUTICA DO MAR EM VIRGÍLIO DE LEMOS**

Fábio Santana Pessanha

Orientador: Prof. Dr. Manuel Antônio de Castro

Coorientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para a obtenção do Título de Mestre em Ciência da Literatura na área de Poética.

Examinada por:

---

Presidente, Prof. Doutor Manuel Antônio de Castro – UFRJ

---

Prof. Doutor Antonio José Jardim e Castro – UFRJ

---

Prof<sup>a</sup>. Doutora Gumercinda Nascimento Gonda – UFRJ

---

Prof. Doutora Maria Ignez de Souza Calfa – UFRJ (suplente)

---

Prof. Doutora Martha Alkimin de Araújo Vieira – UFRJ (suplente)

Rio de Janeiro  
Fevereiro de 2011

Pessanha, Fábio Santana

A hermenêutica do mar em Virgílio de Lemos / Fábio Santana Pessanha. – Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2011.

xv, 179f; 30cm.

Orientador: Manuel Antônio de Castro.

Dissertação (mestrado) – UFRJ / Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura (Poética), 2011.

Referências Bibliográficas: f. 170-177.

1. Hermenêutica. 2. Mar. 3. Virgílio de Lemos. I. Castro, Manuel Antônio de. II. UFRJ, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Área de Poética. III. Título.

## **Entrega ao primeiro cheiro da aurora**

Antes de me deixar em queda no mar poético de Virgílio de Lemos, precisei me lançar em minha própria imensidão. Questionar-me, olhar-me, espantar-me comigo diante de um mundo em lucubração.

Tudo isso só foi possível porque um oceano me aguarda sempre de braços abertos e sabe, de um modo muito especial, o quanto precisamos um do outro. Estaremos sempre nos inventando enquanto suas pequeninas mãos se debruçarem sobre minha pele. Estaremos sendo onda enquanto brincarmos num tempo infinitamente só nosso, talhando nosso mar em sinceridades e peraltices.

Hoje, aos cinco anos de idade, é ela quem toma minha atenção, é ela quem passeia por minhas lembranças quando, cansado, olho para o céu à procura de alguma resposta. E toda resposta que chega é o seu sorriso. Qualquer frustração ou culpa por deslizes cometidos são postos de lado. O sol se guarda em seu céu de infância, e nele habito quando nos abraçamos e me recolho em seu colo.

À minha filha Maria Luísa dedico este trabalho.

## **Pequena oração talássica**

Os agradecimentos, estes cabem à minha família, que esteve ao meu lado desde os primeiros passos que dei em vida ou nos estudos, apoiando-me em todos os sentidos. Em especial, à minha mãe e ao meu pai – Madalena e Mizael –, que cada um ao seu modo se empenhou em me dar tudo de que eu necessitava, mesmo quando situações difíceis nos afligiam e nossa realidade parecia um longínquo quadro pintado num museu inacessível. Sem esquecer do meu tio Josias e seu filho Fabrício, sem os quais eu não estaria completando o curso de mestrado, pois me acolheram em sua casa desde o final de 2008, durante um tortuoso momento de minha vida.

Aos meus amigos que estiveram sempre ao meu lado, mesmo quando talvez não soubessem que cá estavam. Ao meu, além de amigo, mestre Manuel Antônio de Castro, que me fez perceber que a Poética não é apenas uma área acadêmica, mas um modo de encarar a vida, de ter nas encruzilhadas do pensamento uma possibilidade de ser múltiplo e ambíguo, de estar “entre”.

À professora Carmen Tindó, que me apresentou à poesia de Virgílio de Lemos, que aguentou alguns momentos meus de mau humor quando discordava de alguma fala sua durante as aulas e que, mesmo assim, se manteve sempre disponível e sensível aos meus questionamentos, coisa fundamental, às vezes rara, no âmbito acadêmico.

À professora Mariane, do Liceu Nilo Peçanha, em Niterói, que me acolheu como estagiário no término de meu curso de Licenciatura em Letras, feito em concomitância com o mestrado. Sua compreensão foi fundamental em relação às minhas ausências no curso, porque precisava me dedicar à escrita deste trabalho.

Seu apoio e carinho foram muito importantes para que esta dissertação fosse terminada dentro do prazo.

Ao Virgílio de Lemos, por travar comigo conversas por e-mail e por, em alguns momentos, se comportar como um tipo de coorientador, indicando leituras ou me presenteando com seus comentários.

Obrigado ao mar, que recolheu meus joelhos, que ainda se realiza em mim, e com o qual me refiz a cada golpe de seu assombro. Afinal, o título *Para fazer um mar* não pode referenciar apenas um livro de poemas ou um trabalho acadêmico. O que temos aqui é mais do que isso, é um caminho que se trilha, um destino que se cumpre, uma vida que nasce para um mundo em nascimento. Aqui, um trabalho de leitura se consuma, pois um poema não tem função, não é cabide de rótulos teóricos, não é garimpo do qual se extraem conceitos. E assim, sem serventia alguma, dá àqueles que comungam de seus descaminhos o mesmo presente que o mar oferta: um mergulho no qual a imersão é um sopro de vida, uma curva entrevista no entortamento da lógica, o contínuo fazer-se naquilo que somos e não somos.

Este trabalho foi realizado com o auxílio da Bolsa Nota 10 (mestrado), concedida pelo Fundo de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro – FAPERJ.



Eu fiz da poesia minha carne e do meu corpo  
uma fusão de amor e cólera como se vivesse  
no mar profundo.

Virgílio de Lemos, e-mail de 24 de junho de  
2010

Há ondas na minha alma... Quando ando  
embalo-me... Agora eu gostaria de andar...

*O marinheiro* – Fernando Pessoa

Uma onda é uma insónia que não se comove,  
um luto que se torna vida inesperadamente  
perante a morte.

*Dormir com Deus e um Navio na Língua* –  
Eduardo White

A harmonia secreta da desarmonia: quero  
não o que está feito mas o que tortuosamente  
ainda se faz.

*Água viva* – Clarice Lispector

## **Resumo**

Uma poética talássica... hermenêutica de águas e letras escrita a partir da comunhão que procuramos ter com os cinco poemas iniciais de *Para fazer um mar*, antologia que reúne um mosaico de olhares, que perpetua a transitividade entre ilhas e Índico, atravessando e ressoando o fazer poético de Virgílio de Lemos. Cinco sonetos foram lidos, interpretados e, por que não, vividos a partir dos mundos realizados no curso da leitura que empreendemos: correntes marítimas em cadência de poesia. Cinco poemas, cinco composições de ondas, cinco maneiras de estar vivo e de concentrar possibilidades de pensar a realidade, de ser mar, de ser humano, de ser.

## **Abstract**

A thalassic poetics of the combined imagery of water and letters... this is an interpretation of the five initial poems of *Para fazer um mar*, an anthology which not only gathers a mosaic of looks but also manages to perpetuate the intrinsic relation among islands and the Indic Ocean, all of which resonates with the poetics of Virgílio de Lemos. Five sonnets have been read, interpreted and, why not, lived in the new world views originated from our readings - maritime tides whose rhythm sound like poetry. Five poems, five compositions of waves, five ways of being alive and rethinking the reality of being the sea, of being a human being and of Being itself.

## Sumário



**Fig. ∞:** Novembro de 2010 em Copacabana, Rio de Janeiro. Tragados por um horizonte que reluz poentes, andamos à procura de algo que ainda não sabemos. Com passos engolidos pela areia que teima em adentrar os segredos dos pés, fitamos o longe, e eis a imagem do sagrado: um ritual de celebração: um mergulho que vai além das águas, pois fecunda o gestual de encontros e desencontros no adentramento de si próprio: o corpo e o mar.

Em termos geográficos, o oceano que nos banha não é o mesmo que banha Moçambique. Se aqui brindamos o Atlântico, lá o Índico é o senhor que guarda as esperanças de quem deposita seus sonhos no bater de ondas ou no poente para o qual ventos cheios de delírios rumam. No entanto, como não trataremos de geografias, estatísticas ou teorias engessadas, poderemos nos deter nas carícias com as palavras: uma *libertinagem* de consagração profana, uma linguagem que é dadivosa em se permitir várias e una.

A liberdade (*liber*) por sua vez não se dá pelo exercício da vontade, e sim pela disponibilidade à renúncia, pela introjeção no elo que delineia os sussurros e os baques do verbo: conjuntura de penetrações: ínfimos instantes onde reluz tanto o mar que nos é próximo quanto o vislumbrado pela poética de Virgílio de Lemos. Nesse sentido, o mar que se alarga a partir da praia de Copacabana não é o mesmo que o de Moçambique, de fato, mas ele engole, funda, corrompe, penetra, salga e cria o corpo tanto quanto o do país africano.

Contudo, não desviemos de nosso norte: os sonetos virgilianos – ainda que todo desvio pertença ao caminho que se traça, pois desencaminhar é a máxima condição de uma procura. E para leitura dos poemas temos como guia a imagem acima. Ela condensa todas as palavras postas neste estudo em quatro partes, conforme explicaremos a seguir:

*MARÉ ENCHENTE: Desenhando o peso na areia* – ainda com ecos cosmopolitas, contemplamos o mar ao sair de uma realidade factível por buzinas. Até então, estamos no Rio de Janeiro e as vozes do conturbado cotidiano se calam ao nos depararmos com o mar. Diante de sua imensidão, a única

coisa que ouvimos é seu barulho de onda, a única coisa que sentimos é sua língua lambendo nossos pés, retirando de debaixo deles a areia que nos sustenta, instalando um constante refluxo de sal, espuma e memória: nosso corpo se prepara para o próximo ato: o mergulho. Daí, mergulhamos e nos preparamos para o ritual de consumação. Propriamente, é o percurso entre o salto e o nado em cerimônia para a submersão. Aqui encontramos o momento em que o corpo toca a superfície das águas, portanto, a queda na qual corpo e mar se dão a conhecer. Eis o instante em que a pele recebe o apelo do mar para ser penetrado e se erigir em turbilhões. Assim, penetrar é penetrar-se: e o sagrado se faz presente.

*PREAMAR: Ritos de submersão: sonetos* – corpo e mar em cadência de unidade. Os cinco sonetos são lidos neste que é o momento mais radical do trabalho: a hermenêutica do mar se realiza em consonância com as questões evocadas pelos poemas. Não sabemos mais quem é o corpo e quem é o mar, uma vez que estão fundidos na realidade que inauguram. Cada soneto é mais uma investida no que se encontra velado em seus versos. Então, a segunda parte é onde nosso estudo se reinventa com a submersão.

*VAZANTE: Retorno à praia* – empreende a circularidade de uma escrita que se dá em correntes, vagando por entre infinitos de águas e escombros de letras. Voltar à praia significa trazer para a areia um corpo embebido de horizonte, no qual o sal, o sol, o tempo e a história fazem um. Se tentássemos concluir um percurso, aqui talvez fosse o lugar de sua feitura. Entretanto, a conclusão é uma enganação que acalenta quem se detém prisioneiro de preceitos, quem vê no largo da metafísica o extremo da realidade. Por isso, o retorno à praia é o reverso da imagem que vemos, pois nela há a concentração do passado, presente e futuro quando nos despimos da estaticidade imagética e mergulhamos na profusão imaginária, uma vez que imaginar é se arremeter à abissal condição de ser.

*BAIXA-MAR: A última onda de um entardecer...* – um presente. Embora a imagem do sumário costure a dissertação, aqui se dá um assalto. Acontece o caixote inesperado, ou seja, aquela onda que nos surpreende ao sairmos do mar, irrompendo em desaviso de carnadura, engolindo-nos mais uma vez e nos mostrando que a realidade se dispõe num constante improviso do real. A última onda de um entardecer é aquela que não termina uma tarde, mas sustenta no indizível o embrião da noite e a possibilidade do amanhecer. Assinala a convulsão de um projeto – *Para fazer um mar* –, pois se coloca aparentemente ausente da complexidade de um mar poético em (des)feitura.

## SUMÁRIO PARA QUEM NÃO ENTENDE DE FOTO

### MARÉ ENCHENTE: Desenhando o peso na areia

<b>Contemplação</b> .....	16
<b>Mergulho</b> .....	17
<i>Hermenêutica e interpretação</i> .....	20
<i>A escolha dos sonetos e uma poética do mar</i> .....	22
<i>Para fazer um mar: corpo e errância poética</i> .....	27
<i>Último fôlego para imersão</i> .....	32

### PREAMAR: Ritos de submersão: sonetos

<b>“Língua de corpo inteiro”: o encorpar-se da linguagem</b> .....	42
<i>Molhando os pés com o poema</i> .....	44
<i>A íntima ação do mar</i> .....	54
<i>Confluência de águas</i> .....	59
<b>“Oblíquo o meu olhar”: a transfiguração do mar em corpo (a obliquidade do ver)</b> .....	65
<i>O “desvio” da realidade</i> .....	67
<i>A transfiguração: corpo-mar-corpo</i> .....	73
<i>Apelo do corpo: arrebatamento do orgasmo</i> .....	80
<b>“Ouamisi”: a gênese das ilhas</b> .....	84
<i>Arranhando o céu do nome</i> .....	86
<i>O paladar dos aromas orientais</i> .....	92
<i>Irrupção: assimetria</i> .....	96
<b>“Em cada emoção uma trágica lucidez”: ironia – a ficcionalização poética da realidade</b> .....	103
<i>A trama poética: errância entre mundos</i> .....	105
<i>Ambiguidade entre o real e o ficcional</i> .....	112
<i>O real e a aprendizagem da entrega</i> .....	122

<i>Tessitura do enigma</i> .....	128
<b>“O teu retrato”: a iminência de um instante – imbricações de tempo e memória</b> .....	134
<i>Retrato, memória e suas imbricações</i> .....	135
<i>Vertigem temporal</i> .....	141
<i>O outrar-se: memória, história e destino</i> .....	148
<i>O tu e o outro: a ambiguidade de ser</i> .....	153
 <b>VAZANTE: Retorno à praia</b>	
<b>Buscando as pegadas deixadas na areia</b> .....	158
 <b>BAIXA-MAR: A última onda de um entardecer</b>	
<b>Grão de sal no mar</b> .....	167
 <b>Brisas que lamberam meu corpo</b> .....	170
<b>Anexo ou cinco ondas num mar poético</b> .....	178

**MARÉ ENCHENTE**

**:**

**Desenhando o peso na areia**

## Contemplação

### Um poema acentuadamente lírico

Apavorado acordo, em treva. O luar  
É como o espectro do meu sonho em mim  
E sem destino, e louco, sou o mar  
Patético, sonâmbulo e sem fim.

Desço da noite, envolto em sono; e os braços.  
Como ímãs, atraio o firmamento  
Enquanto os bruxos, velhos e devassos  
Assoviam de mim na voz do vento.

Sou o mar! sou o mar! meu corpo informe  
Sem dimensão e sem razão me leva  
Para o silêncio onde o Silêncio dorme

Enorme. E como o mar dentro da treva  
Num constante arremesso largo e aflito  
Eu me espedaço em vão contra o infinito

*Poesia completa e prosa – Vinícius de Moraes*



## Mergulho

... e assim entramos em uma obra literária, atravessando os poemas que a compõem. A soleira do título – *Para fazer um mar* (2001) – é trânsito de inconsequências no qual nos perdemos em vagas e redemoinhos de profundidade. A inconstância de nomes ganha ritmo e encantos de efusividade: poemas soltos, largados como ventos que sopram sem consciência, indiferentes aos corpos que lambem. Sua língua perambula por lugares secretos, inalcançáveis a qualquer indivíduo que despreze a vertigem da possessão poética. Pois mergulhar numa obra é o mesmo que se entregar de braços abertos à violência do mar.

Cumprindo o itinerário burocrático das apresentações, é necessário um pouco de explicação. Só um pouquinho, apenas para encaminhar os possíveis transeuntes deste escrito à entrada da queda. Esta sutil ironia não significa uma atitude avessa aos ditames instituidores de legitimidade acadêmica, mas deixa claro o modo como nos debruçaremos neste trabalho. Acreditamos que um poeta se dá a conhecer por sua obra, e mesmo que tenhamos nos detido num livro em especial, mais ainda, numa parte do mesmo, qualquer apresentação se torna irrelevante quando nos deparamos com os tons de seu pensamento, de sua musicalidade ou no declive de um olhar que passa a ser também o nosso. Então, esta dissertação pede acalento de poesia, querendo ser o salto inconsequente nos braços dos poemas, tentando ser corpo com eles.

Explicada nossa postura, o que podemos dizer do ponto de vista formal é que *Para fazer um mar* reúne os poemas escritos entre 1956 e 1959 por Virgílio de Lemos, portanto, período anterior à publicação de *Poemas do tempo presente*

(1960), obra escrita pelo heterônimo Duarte Galvão e apreendida pela PIDE<sup>1</sup> dias após seu lançamento. A prisão se deu em função de o órgão considerar que alguns versos de “Poema à cidade” insultavam a bandeira portuguesa por trazer neles a menção às cores vermelho e verde, conforme podemos ver no trecho do poema citado:

[...]  
 Ah! tantos desconhecidos mortos  
 os que nasceram mais tarde  
 hão-de gritar humilhados  
*bayete-bayete-bayete*  
 à *kapulana* vermelha e verde  
 se subsistirem no tempo  
*kapulanas* de várias cores.  
 (LEMOS, s/d, p. 95).<sup>2</sup>

O poeta nasceu na Ilha do Ibo, localizada na costa norte de Moçambique. O local de seu nascimento instaura um vínculo mítico-poético e se dá num entrelaçamento entre mar e terra: ilha: forças constantes e presentes na tessitura de sua língua, possibilitada e densificada pela dança da linguagem.

O Índico é o oceano que em nosso caso se reluz em versos virgilianos, trazendo ao corpo a inconstância de suas águas. Se em comparação ao Atlântico e ao Pacífico é superficialmente mais calmo, a inconstância à qual nos referimos está na transitividade que impõe à escrita do poeta em vista uma fresta que comunga experiências. Como já disse Mia Couto no prefácio de *Eroticus moçambicanus* (1999), o Índico se entretece de mundos vislumbrados no trânsito entre oriente e ocidente, por realidades vigentes a partir da diversidade que encena as manifestações das culturas dos países ou continentes banhados por tal oceano.

---

<sup>1</sup> Polícia Internacional de Defesa do Estado.

<sup>2</sup> Também encontramos este poema em *Negra Azul* (1999a, p. 38), mas com escrita e pontuação desatualizadas.

Ainda segundo o poeta-romancista, esta variabilidade toca a tez de Virgílio de Lemos, fazendo deste um “índico por excelência”.

Entretanto, precisamos ter cuidado em não recairmos na falácia de conjecturas deterministas, ainda que sutilmente ensejadas. Pois aventar a divisão imperativa entre oriente e ocidente, debulhando-os da unidade que se funda durante o golpe de um verso é relativamente simples. Para isso, basta que se determinem as características próprias do oriente e as que singularizam o ocidente. O grande desafio está em se entrever no ocidente o oriente ou no oriente o ocidente; mais ainda, o que no ocidente é ocidente e o que no oriente é oriente. Isto porque a categorização que põe cada um em seu lugar se pauta num encaminhamento genérico, em que atributos são lançados e cristalizados na dinâmica de uma realidade invencionada a partir da necessidade da certeza identitária. E ressaltamos que esta identidade não tem a ver com a questão do *mesmo*, do que articula numa procura as diferenças que se dão e se reúnem na identidade, na unidade, enfim, no mesmo (do latim *idem*).

Fora do percurso que ora assinalamos, a identidade é um conceito vazio, pois identificar significa comparar e acatar aquilo que se anuiu como igual, deixando de fora o que não coube nessa equalização, logo, dando possibilidade aos conflitos que se criam pela desobediência a uma dada hegemonia. Em suma, devemos pensar a identidade a partir da diferença e a diferença a partir da identidade, sem que se eleja uma em detrimento da outra, mas sim mergulhando radicalmente no círculo do pensamento poético. Afinal, o que antecede qualquer sentido ocidental ou oriental é o humano, e cada homem, em si, é diferente apesar de se reconhecer como tal (identidade) no fluxo do tempo: é permanente porque muda e muda porque é permanente. Portanto, identidade e diferença, ocidente e oriente, unidade e

perplexidade perpetuam-se no *lógos*, ou ainda, na questão que prevalece desde os gregos: o *ón*.

Voltando à obra que temos em mãos (se bem que, na verdade, não saímos dela, já que as questões acima foram provocadas por ela), apesar de termos uma antologia com um grande número de poemas, preferimos focar nos cinco primeiros, a saber, os cinco sonetos<sup>3</sup> que abrem a obra e que concentram a dinâmica desenvolvida em sua trama. São eles: “Língua de corpo inteiro”, “Oblíquo o meu olhar”, “Ouamisi”, “Em cada emoção uma trágica lucidez” e “O teu retrato”. Mas, por que tal atitude? Antes de respondermos, é necessário pensar a hermenêutica, como a entendemos e de que maneira se estabelecerá o vínculo entre essa questão e os cinco sonetos virgilianos.

### *Hermenêutica e interpretação*

Corriqueiramente, entende-se hermenêutica como interpretação. O problema de tal compreensão se dá quando temos aí sinônimos para “esclarecimento”, ou seja, ao interpretarmos estaremos esclarecendo o que uma obra de arte significa a partir de sua correlação linguística, científica, lógica, teórica etc. Nos casos em que se trabalham com poemas, como é o nosso, significaria que faríamos uso de técnicas ou teorias literárias já consagradas, reportando nossa leitura ao lugar-comum de uma explicação aprioristicamente aceita, por mais que não tão diretamente. Desse modo, embora pareça que nos desfazemos de leituras teóricas, não é isso que queremos dizer, afinal, primamos pelo diálogo. Só não podemos

---

<sup>3</sup> A título de organização e para facilitar a leitura, os cinco sonetos mencionados se encontram integralmente disponíveis no anexo, ao final do trabalho. Embora eles componham cada capítulo da segunda parte deste trabalho – Preamar –, cremos que reuni-los num mesmo lugar facilite o manuseio do mesmo.

deixar que uma teoria oblitere o vigor de uma obra naquilo que ela tem a incitar, isto é, uma provocação que nos abala quando somos tocados por seu operar. Encontramos exemplos disso quando dizemos que um livro mudou nossa vida, quando nos postamos diante de uma pintura ou escultura e choramos extáticos sem saber o porquê, ou ainda quando perdemos totalmente a noção do tempo e nos sentimos vibrantes de uma energia inexplicável numa peça teatral, num concerto musical ou mesmo num show de rock. Então, o que realmente pretendemos dizer com tais palavras é que a hermenêutica se concentra na obscuridade de uma obra e originariamente tem muito mais intimidade com o mistério daquilo que não se revela do que com uma explicação esclarecedora, explicação esta que tende à aniquilação de qualquer dúvida mediante o exercício de uma resposta exata. Um procedimento que exige esse domínio acerca do correto e do indubitável não é típico (ou digno) dos caminhos da literatura, da poesia, da obra de arte.

Falamos há pouco de uma hermenêutica originária, mas não a detalhamos de propósito. Deixamos para dialogar com o que Emmanuel Carneiro Leão tem a nos dizer:

O nome, hermenêutica, deriva-se do verbo, *hermeneúein*, que os romanos traduziram como *interpretari*. Numa longa história de constituição foi-se firmando o costume de se entender *hermeneúein* e *hermeneía*, *interpretari* e *interpretatio*, como um nome comum, onde se empacotam todas as funções semânticas da linguagem: explicar, traduzir, comentar, expressar. (1989, p. 218).

O “empacotamento” que lemos na citação acima aporta o que dissemos sobre a confusão entre hermenêutica e interpretação, quando lidas a partir da noção de que a ciência literária teria a nos esclarecer a respeito de uma obra. Trazendo para o nosso campo de atuação – os poemas –, uma interpretação é hermenêutica quando

em vez de esclarecer logicamente uma passagem nos aprofunda no mistério habitante da obra de arte, ou seja, quando uma leitura assim feita se propõe como um caminho no qual houve a intimidade com um poema. O que então se fará em palavras pode ser comparado ao voo de um pássaro que corta o céu e alinha a terra com sua visão. Seu corpo é uma pungência de limites, a trajetória de sua vida é a incomensurabilidade de seu gorjeio no qual se concentra, vela e desvela a unidade de seu arroubo. Assim entendemos a hermenêutica: um trânsito que imerge no histórico quando este é realização de presença, logo, interpretar os sonetos de Virgílio de Lemos a partir deles mesmos significa ler nos poemas o que eles nos provocam além da recepção sensorial, sendo uma empreitada de reconhecimento do que somos e de escuta da palavra poética.

#### *A escolha dos sonetos e uma poética do mar*

A hermenêutica do mar na poética virgiliana é esse mergulho, é esse adentrar de águas único que cada um de nós faz ao se molhar da sonoridade com a qual o poeta se permite acontecer nos poemas e junto deles. O mar se metamorfoseia sempre num conglomerado de diferenças, por isso seu manto de nascividade. Lembrando das genealogias teogônicas e cosmogônicas: “Tudo sai do mar e a ele retorna, tornando-se o mesmo o lugar de nascimentos, transformações e renascimentos.” (BRANDÃO, 1986, p. 193). Daí, sua profundidade acolhedora da vida e da morte se estende circulando a terra como imagem de mistério e transitoriedade. Então, percebendo o fazer-se contínuo do mar, acreditamos que Virgílio de Lemos se deixou navegar pela imensidão de águas, ondulando seixos de semânticas, conchas de sintaxes e espumas de versos quando chocou o título de

sua obra. E chocar significa a reza especulativa de um pré-nascimento, ou seja, a demora que aquiesce uma palavra no berço do silêncio, gerando-a com concentração e festejo de linguagem. Chocar uma palavra é reconduzi-la à errância. Sobre isso, Guimarães Rosa falou em entrevista a Günter Lorenz quando se referiu aos sertanejos e seu modo de gestar o pensamento:

Somos tipos especulativos, a quem o simples fato de meditar causa prazer. Gostaríamos de tornar a explicar diariamente todos os segredos do mundo. Chocamos tudo o que falamos ou fazemos antes de falar ou fazer. (LORENZ, 1973, p. 79).

Retomando a pergunta que suspendemos acima, a respeito de nossa escolha em trabalhar os poemas iniciais, entendemos que os cinco sonetos concentram a movimentação cataclísmica de sonoridades que encontramos no esbravejar dos outros poemas. Então, o que seria um projeto maior, estendo-se às demais partes de *Para fazer um mar*, acabou tendo de ser revisto em função das burocracias que nos limitam a prazos e formalidades acadêmicas. Desse modo, registra-se neste estudo a primeira parte de um trabalho que se estenderá ao doutorado, durante o qual teremos mais tempo de nos debruçar na poética virgiliana. Esta, como poderemos perceber nas linhas que se seguirão nesta dissertação, há muito que ser discutida, lida, dialogada.

Pela hermenêutica ontológica, temos nos sonetos diálogos que nos fazem compreender a dinâmica do dialogar-se, isto é, a interpretação nos conduz, ou com ela somos conduzidos, à correspondência com o *lógos*. Com isso, não podemos simplesmente entender que tais poemas introduzem uma obra, ao contrário, eles são em si a própria obra acontecendo sem a necessidade de introdução. Afinal, para haver introdução, é necessário que estejamos fora de um contexto e, a partir de uma

passagem preambular, passemos a adentrá-lo. Ora, se uma obra é um dizer contínuo que se concretiza na travessia de seu sentido, introduzi-la significa fazer dela um compêndio informativo e finito do qual extrairemos dados; tendo um ponto de início e de fim, limitado pela retórica da lógica racional.

Em outra dimensão, quando nos atemos à intimidade entre homem e seu projetar no infinitivo de ser, vemos aí uma questão maior que faz do homem um poeta, pintor, escultor, dramaturgo, cineasta, artesão etc., levando-o a se render ao silêncio da criação. Cada “produção” (*pro-ducere*) sua é um projetar dessa questão ou obra maior, sendo esse produzir um brilho que irradia na sua luz a fulgurância da obra de arte. Assim, os cinco sonetos não são uma introdução, são toda a obra ensimesmada pela força que eles emanam. Por isso, evidenciamos o esforço de nos atrevermos a adentrá-los, ou melhor, adentrarmo-nos a partir deles, pois a necessidade imperiosa de uma interpretação hermenêutica ontologicamente realizada está no incurso que vai à procura do que somos, uma viagem catabática que nos aprofunda no não ser de nosso devir.

Não é o enfoque formal que nos interessa, e sim a provocação do pensar que a obra em estudo solicita de todo aquele que se dispõe a pôr-se em questão no andamento da leitura, pois cremos que o pano de fundo de qualquer literatura, seja em prosa ou verso – até porque o que diferencia uma da outra é simplesmente a formalidade de como as questões se enredam na escrita –, é um aprofundamento no mistério de ser, a imersão profunda no que constitui a humanidade de cada um. Sendo assim, devemos esclarecer que daqui em diante não saberemos mais o que irá acontecer. Durante nossa viagem em companhia do ritmo pirilampejante de versos, música e cor dos poemas virgilianos, não saberemos quais linhas serão escritas ou quais traços imprimirão a vertigem dessa queda abismal. Devemos ficar



atentos, com todo o corpo aguçado para o que cada detalhe dessa obra nos convocará a pensar.

De súbito, o movimento que então ressalta é o de tornar-se. E o que sempre se torna? O mar! A cada poema teremos o abraço de um corpo acalorado, viajaremos pelas ondas de um oceano poético, denso, sonoro. Assim, não estaremos à caça de significados impostos. O que foi dito, está dito. Mas e o que ainda está prestes a se dizer? Como lidar com um poema quando o algemamos com teorias, teses, hipóteses que vêm de fora e que nada dizem com ele, mas sobre ele?

Um poema não quer dizer, ele diz. E esse dizer não é um “fazer como”, uma indicação de um caminho a seguir, mas é o próprio caminhar. Ler um poema é se abrir ao indizível, por isso, como podemos dizer que um poema retrata, caracteriza ou luta por algo?

O impacto de um poema não se restringe à explosão subjetiva das sensações, isto é, o poema não está a serviço da sensibilidade, do sensório. Mais do que isso, ele nos convoca a adentrarmos naquilo que não conhecemos sobre nosso próprio; um caminho de procura cuja busca se dá na peregrinação do que estamos sendo, portanto, um ato contínuo de desencobrimento.

Um poema é uma abertura, então devemos lê-lo sem querer respostas, mas de maneira questionante. Devemos ser com o poema. As teorias nos servem como diálogo no qual pensamos as possibilidades de olhares, na medida em que nenhuma é a responsável por alinhar uma verdade em sentido atributivo, ou seja, equivalendo ao conceito de correção em voga na tradição metafísica, logo, uma conjugação entre uma proposição e sua comprovação. Mais ainda, não devemos nos ater à prevalência de um adjetivo que contemple um ajuizamento, pois, se há

juízo, qualquer possibilidade de ser e não ser do poema se esvai pela lógica de antagonismos da retórica (pós) moderna.

O deságue de sua força nos impele ao mergulho, à celebração em que carne e sangue são um, do mesmo modo que terra e mar. Um atravessa o outro, infiltram-se, reúnem na dor a ambiguidade entre vida e morte, questões próprias que nos elevam à condição da existência. É preciso existir para sentir dor, uma dor que vem junto com o existir, não depois; é preciso estar no mundo para com ele permanecermos na imprecisão de uma certeza, na certeza de um duvidar: sendo uma questão. Ser uma questão é um desdobrar perpétuo que nos enlaça no silêncio de ser, na imensidão que nos atravessa, e que nem sempre nos damos conta disso por estarmos calcificados na necessidade pela objetividade, pelas respostas, pelo ponto final.

Quando mais no início falamos de escuta, chamamos a atenção para um modo de sermos o que somos junto com a obra que nos atravessa, pois o que importa na leitura de uma obra – seja poesia, música, pintura, escultura etc. – não é o que possamos dizer sobre ela, mas o quanto de crescimento podemos perceber em nós quando nos dispomos para sua desenvoltura poética.

Atentos à obra em questão, encaminhar-nos-emos para a busca de sua essência, e isto não significa encontrar uma pedra fundamental sobre a qual se acumulam significâncias, sobre a qual determinações são impostas, direcionando os olhares futuros. De fato, se assim procedêssemos, não seria este um trabalho que prima pelo diálogo, que intenciona a busca de sua singularidade. Pois rumar para essência significa encontrar o próprio, e este não é sinônimo de generalizações, mas a afirmação da peculiaridade de uma obra se dar com o mundo em nossa inigualável procura de ser o que somos.

Para fazer um mar, para obscurecer teorias implacáveis, de conceituações que limitam, fecham, encarceram a obra num paradigma. Este é um estudo de Poética, este é um estudo de Literaturas Africanas. Na verdade, mais do que isso: este é um estudo de diálogo! Ao dizer estas palavras, estamos intensificando o que cada uma tem a nos oferecer como possibilidade de pensamento, em cujo tecido tempo-espacial se inscrevem como formas de se elevarem no conflito de suas tramas. Os academicismos se fundem e se confundem no dizer intangível da linguagem, nos choques linguísticos que os poemas provocam, de tal maneira que aqui a Poética e as Literaturas Africanas se coadunam no que têm de diferenças e, portanto, como diálogo, interdisciplinaridade, impelindo-nos a cair no abismo do questionamento. Nesse sentido, o trabalho que nasce dessa referência tenta ser apenas um caminho dentre os vários infinitos e possíveis a serem trilhados.

*Para fazer um mar: corpo e errância poética*

Quando nos damos conta do que a obra em estudo propõe, desde seu título fica claro uma senda de abertura, uma roda que gira e que a cada volta se tem um novo início, até porque não há início, haja vista que a trajetória não é de soma, mas de desdobramento. É uma circularidade, e isso não significa retornar ao começo de onde se partiu, pois nunca saímos do lugar. Sair significa se abster de nosso próprio corpo a fim de se depreender uma análise puramente descritiva e vazia. Sair e chegar são o mesmo, pois não podemos ficar de fora daquilo que somos, não é possível um distanciamento ou imparcialidade. Somos sempre parciais porque estamos lançados irreversivelmente na leitura que fazemos, na música que cantamos e na fala que calamos. É neste sentido que o “para” de *Para fazer um mar*

não indica finalidade, mas posição no “entre”. Em outras palavras, um “para” com aroma de “como se torna”, de que maneira muda ao mesmo tempo que permanece. O mar é a questão que se incorpora no corpo do questionar. A partir desse encaminhamento, somos levados a nos perguntar: o que é isto, o mar? O que é isto, o corpo? De que maneira são um e o mesmo?

O corpo é uma contínua dança de diferenças, elos que se fazem e desfazem mediante a tensão que é viver morrendo. Desse modo, o corpo se alarga e se desprende da organicidade para se dispor como enleio poético de existência. A necessidade de se delimitar uma corporeidade orgânica se detém na limitação da pele enquanto fronteira do sensível, no entanto, o que não podemos deixar de considerar é que esta é apenas uma possibilidade de manifestação corporal que se conjunta com o que seja inapreensível no sentir do corpo. Afinal, como se mede o amor que fere o corpo? Como se mede a dor de uma ausência ou a felicidade de uma presença? Estas são dimensões que se reúnem na unidade do corpo e, em relação à obra *Para fazer um mar*, podemos nos deter com um olhar além do meramente analítico – meramente no sentido de exclusivamente descritivo. Sejam os honestos, nenhuma descrição dá conta da grandiosidade de uma obra de arte, então o modo mais radical de se fazer uma leitura, ou seja, indo à essência do agir enquanto agir da essência, é quando nos deixamos atravessar pela obra e nos abrimos para que ela se realize conosco.

Se o mar será pensado como uma questão, haverá a proposição de um encaminhamento para que seja poeticamente ressignificado. Assim, os conceitos que conhecemos sobre mar cairão em prol de uma averiguação inaugural. Afinal, se o título da obra já nos direciona para a abertura de algo que está em contínua realização, sua feitura está sempre se dando à medida que nos deixamos incorporar

por seus versos, pois estamos inevitavelmente num caminhar (*Para*) de um verbo (*fazer*) que traduz na palavra a incomensurabilidade de uma questão (*um mar*). Observamos ainda que não se trata do mar específico de uma lembrança, mas de *um* mar. Aquele que não é possível encarcerar com a liturgia da razão teórica e que se reinaugura a cada onda de seus versos. Dessa maneira, não existe apenas um mar, mas vários mares que se constituem como o corpo de uma obra.

O sentido de uma possível interpretação é algo que ainda não se sabe, e assim ocorre com estes sonetos. Em um poema não há lógica, pois o “bom é corromper o silêncio das palavras” (BARROS, 1998, p. 13) e assim irmos nos tornando corpo com o poema. Não sabemos seu modo de realização, pois apenas nos entregamos para que, com eles, nos realizemos de maneira surpreendente. Eis aí o espanto do operar poético: um mar se dando na multiperspectividade de nuances, em que não é possível identificar um porto seguro. Certamente que por se tratar de um caminho hermenêutico não poderia acontecer de forma diferente, pois se é um mar que está poeticamente se fazendo, ele ainda não existe. Não achamos um mar exatamente porque não queremos um conceito do mesmo, e sim sua travessia como questão, logo, aquilo que está continuamente se fazendo.

Pretendemos que este estudo flua como as ondas quebrando na praia, ou como o movimento das marés num contínuo tornar-se. Devemos entender a fluência do corpo em cada minúcia de pele. A harmonia é caótica tanto em um como em outro, porém o que se pretende com esta incursão é entrever no corpo o mar e no mar o corpo. O corpo é um tornar-se contínuo, assim como o mar.

O erro de uma perspectiva categórica está em buscar o ponto de partida e, assim, determinar um percurso. Este já nasce problemático, pois em sua tramitação a única preocupação está no construto dos espaços ao se tentar chegar aos pontos

de partida e de chegada. É preciso compreender que o mar sempre foi corpo e que o corpo sempre foi mar. Qualquer tentativa de se chegar a um início é um aborto bem-sucedido. Logo, a questão não está em saber de que maneira o mar se dá como corpo ou vice-versa, mas em se dispor ao que se encontra “entre”, ao que está em vigência, portanto, à pro-cura incessante e imersa na simultaneidade do um-e-outro. Isto significa dizer que o corpo é um todo, mas a cisão imposta por Descartes em *res cogitans* e *res extensa* prevaleceu no percurso da modernidade, mascarando a percepção do real em fragmentos de realidade:

E, embora talvez [...] eu tenha um corpo ao qual estou muito estreitamente conjugado, todavia, já que, de um lado, tenho uma ideia clara e distinta de mim mesmo, na medida em que sou apenas uma coisa pensante e inextensa, e que, de outro, tenho uma ideia distinta do corpo, na medida em que é apenas uma coisa extensa e que não pensa, é certo que este eu, isto é, minha alma, pela qual eu sou o que sou, é inteira e verdadeiramente distinta do meu corpo e que ela pode ser ou existir sem ele. (DESCARTES, 1979, p. 134).

Assim, tal qual um corpo cindido, separado de sua alma, toda a realidade presente se oblitera pela ilusão de que a análise nos conduzirá ao entendimento sobre o que se mostra em complexão. Ora, a separação proveniente do que é analisado só possibilitará o conhecimento de partes específicas, e nisso o todo se perde, sendo confundido com o somatório no qual cada parte prevalece intacta sem intercambiar-se entre si.

A importância de tomarmos ciência dessa trajetória está no fato de que estamos imersos nessa realidade, e a herança de tal modelo dicotômico se impregnou em nós, por isso a dificuldade de perceber o corpo como todo, de entrar no mar como plenitude das águas. Corpo e mar são a integridade de uma questão

que se desdobra no infinito das ondas e no apelo do toque como destino de unidade concedido pela *phýsis*.

Falamos agora em *phýsis* e algo precisa ser dito a esse respeito. Não nos reportamos ao uso específico de um jargão ocidental, ou poético, ou filosófico, ou literário etc. O que pretendemos é ouvir a palavra em sua dinâmica de possibilitar a possibilidade, ou seja, furar o código linguístico para um além do que ele impõe conceitualmente, sendo dança porque esta é corpo, e este é palavra. Nesse caso, quando dizemos *phýsis* ou qualquer palavra de outra cultura, remetemo-nos à memória do que ela evoca. Assim, falar de *phýsis* não é se arremeter a um conceito, mas invocar o que ela diz enquanto memória, pois palavra é memória. Enquanto código, a *phýsis* só pode ser dita por um grego, mas enquanto memória, ela provoca realidade, independente de quem ou como se diga. E assim ocorre com *Tao* no taoísmo, com *Brahman* no hinduísmo, com *Dharmakaya* no budismo, com *Maa Ngala* no pensamento africano etc. Todos os sentidos se referenciando ao uno, ao fio unificador da teia cosmogônica de se fazer presença enquanto memória, enquanto realidade.

Em *Para fazer um mar*, cada poema é uma onda que bate e, como cada onda é sempre única, assim também eles – os poemas – o são: únicos, jogados no imprevisto da leitura. Ora, nenhuma unidade se dá entre iguais, e sim pela diferença que os reúne na divergência de serem o que são: suspiros de linguagem na escrita do tempo, da história. Um curso de ambiguidades no qual o determinismo de uma teoria estruturante desestrutura a liberdade do voo das palavras.

Gaivotas planam sobre as ondas, apontando o horizonte inalcançável. Voam sobre as areias de uma língua tão própria, tão singular. Tais quais as ondas, quando pousam, as gaivotas deixam seu rastro na areia da linguagem, do tempo, da história.

São poemas que adejam, que se chocam contra as paredes rochosas, que se amontoam umas às outras como corpos se amando. O sexo é a poesia dos dizeres que destranca o puritanismo de uma estética, o embate de pele e desejo no clamor de errância, de liberdade verbal. O substantivo é o verbo, e o adjetivo se adverbializa na orgia de versos aparentemente sem sentido, mas que trazem na sua escrita os ares de um tempo, de uma experiência única vivida pelo poeta e transfigurada no exercício do poetar. O sentido não é algo que apenas satisfaz a lógica gramatical, e sim o que traz no seu fôlego a posse de um sentir que tanto aponta ao horizonte quanto se alastra nos poros de um corpo.

Pois assim é que há de ser: um mar de poesia cujos versos se colidem nas rochas, gerando uma maresia de musicalidade poética. *Enjambements* que se cruzam e se desdizem em conluio com o suor de corpos ofegantes. Mar de mistérios na incoerência de fazeres. O que é fazer? É se pôr em obra? Tornar-se continuamente corpo vivente nas metamorfoses do amadurecimento, na penetração permanente da morte na vida e vice-versa? Talvez, seja a pequena morte que se realiza na pausa de versos, na desordem de palavras, na invenção de um mar, de um corpo que se tece...

### *Último fôlego para imersão*

Os sonetos são brisas que chegam e nos conduzem ao interior das águas da poesia virgiliana. Sutilmente, cingem nosso corpo como um convite à surdina de vozes em segredo. Chamam nossa atenção e nos seduzem com seu toque de nuvem ao caminho de um horizonte ambíguo, cuja teia de acontecimentos enreda tanto o mais plausível dos fatos quanto o indizível do poético.



Ao sermos enlaçados pelos sonetos, somos levados a galgar em procura do que somos e também à morte. Pois morrer é o modo mais radical de experienciar a vida, tendo em vista que a morte é um dar de mãos com a existência, um contínuo desdobramento de presença e memória.

Assim, imaginemos passos marcados na areia de uma praia, um caminho sempre solitário, pois mesmo que estejamos na companhia de alguém, cada um terá o registro de seus pés de forma única e inimitável. São marcas singulares que grafam no chão o peso de um corpo e o tempo de sua história. São pegadas cuja ambiguidade remonta ao local de reunião no qual a unidade de ser se apresenta, ou seja, o uno é um ensimesmado de complexidade em que qualquer antagonismo é conduzido à harmonia de uma tensão, pois na unidade qualquer tautologia se desfaz ao depreender o percurso à essência, à apropriação do próprio.

Cabe lembrar que essência não é a abstração de um lugar onde se encontra o fundamento de uma coisa, mas o originário de um percurso, aquilo que se presenteia à realidade ao passo de sua aparição. Qualquer enunciado que determina a essência como proveniência de algo apenas faz jus à tradição retórica, em que todos os caminhos são dicotomizados, trazendo a perspectiva da oposição, a saber: sujeito *versus* objeto, corpo *versus* alma etc. A fim de esclarecer de vez nosso posicionamento crítico ao antagonismo que tal modelo cartesiano impõe, temos que:

A palavra essência provém do latim *essentia* e está relacionada ao verbo latino *esse* (ser). Está ligada às palavras gregas *ón* e *ousía*. Porém, na trajetória ocidental e metafísica ligou-se muito mais ao ente do que ao Ser. Por isso, ela tornou-se um conceito, indicando algo que sub-está como fundamento e causa de cada ente. Daí ter-se também traduzido por sub-stância, perdendo o caráter verbal que tem em grego e deslocando-se para o substantivo, exercendo a função de sujeito na proposição. Por isso todos os substantivos

podem exercer, sintaticamente, a posição funcional de sujeito (ou objeto). Essência significa então a natureza, a quiddidade, a causa, podendo se opor à existência ou à realidade. Esta dicotomia não existe nas palavras gregas, nas obras dos grandes pensadores. Essência diz, em verdade, a estrutura em que vigora, ou seja, atua e desenvolve a força de vigor, do agir. Então essência diz a *arkhé*, aquilo que não deixa de vigorar para que algo se torne algo, chegando a seu *télos*. Essência nunca admite a separação de causa e causado, onde o causado é algo diferente da própria essência. Essência nunca é um conceito geral atribuível a diversas coisas, a diferentes sendo (entes). Essência é o vigor do Ser no sendo. (CASTRO, Essência, 3).

Deste modo, os cinco sonetos que “abrem” *Para fazer um mar* são o convite para o mergulho neste mar em contínua feitura. São ondas que batem e trazem no seu choque vivências múltiplas de olhares e gestos. O gosto de sal na pele daqueles que se propõem ao mergulho em si. O sal é o sabor, a leveza de um paladar originário em cuja sabedoria se dá o poetar.

Quando nos deparamos com os sonetos da obra em questão, logo percebemos que não obedecem à construção clássica de métrica rimada dos 14 versos que conhecemos, seja nas formas inglesa, italiana ou monostrófica. O motivo para isso é óbvio a partir do momento em que entendemos ter nos poemas virgilianos o mosaico da história de Moçambique imbricada com sua experiência de mundo, de corpo. Trajetórias se encontram, cruzam-se no exercício de se pensar a realidade, fazendo com que a novidade de uma voz se levante perante o continuísmo de práticas coloniais. Com isso, podemos entender

a rebeldia em relação às normas linguísticas impostas pelo domínio luso, libertando, desse modo, a língua do jugo da razão colonial que marcou a política assimilacionista empreendida pelos portugueses em África (SECCO, 2008, p. 161).

Portanto, historiograficamente, a tentativa de expor a singularidade de uma poética genuinamente moçambicana se faz vigente, ultrapassando qualquer tipo de

estética para desaguar na incomensurabilidade de falas próprias, em que de um mesmo poeta ortônimo (Virgílio de Lemos) há a cisão de outros nomes: Duarte Galvão, Lee-Li Yang e Bruno dos Reis: vozes desdobradas de um mesmo e carregadas da possibilidade de ser um e vários a um só tempo.

No caso específico de nosso estudo, embora enfoquemos o poeta ortônimo, é impossível negar que todos os outros – seus heterônimos – não falem junto, pois, do contrário, não estaríamos tratando de um corpo, mas sim de um aglomerado orgânico visto aos olhos de teorias formais. Desse modo, vislumbramos mais uma faceta nos versos mosaicais de Virgílio de Lemos e no porquê de seus sonetos transgredirem a formalidade clássica.

Ora, se em seu percurso há a necessidade de um dito singular, como a procura por seu próprio poderio ocorrer a partir do que já existe? Isto não significa buscar uma nova forma de se dizer poeticamente, não se trata de estabelecer um outro modelo somado aos já existentes. O que percebemos nesses sonetos é o vigor de imersão na profundidade do não saber, do não ser, do mistério de ser um traço de liminaridade na paisagem do real. Assim, não nos deparamos com um poeta que prima pela formalidade visual, a fim de se diferenciar de uma produção literária impregnada pela dicção europeia. Não se trata de mais um modelo de estabelecimento normativo culminante em mais uma já-velha-nova estética. Estes são escritos em que a dor é pungente, que embaralha pensamentos e sensações, transcendendo as margens das páginas historiográficas e subjetivas para, num grito de espanto, imprimir o limite inalcançável das possibilidades de ser. Eis um “entre” no qual podemos perceber o mundo se realizando na fronteira de sua possibilidade de realização.

Os sonetos virgilianos ressignificam a estruturação clássica de construção dos mesmos, já que se contivesse aquela estrutura tradicional, teríamos apenas uma reprodução da dominação portuguesa e não a voz de Moçambique amalgamada nos escritos do poeta. Assim, os cinco sonetos que encontramos em *Para fazer um mar* se inauguram a cada letra, pois tudo é trabalhado em sua feitura, inclusive os espaços entre palavras num mesmo verso. Por outro lado, tal observação não se restringe ao poeta que estudamos, e sim a todo aquele que se deixa atravessar pela poesia em seu sentido originário (*poíesis*), que se aprofunda no misterioso caminho do amor, portanto, da ambiguidade com a morte. Poeta é quem corresponde mortalmente com a linguagem num libertar-se que é sempre um desdobramento de amor, vida e morte: questões fundamentais na articulação com uma liberdade que tanto liberta quanto aprisiona. Pois estar no mundo é estar lançado na impossibilidade de uma escolha unilateral. É estar rasgado, crivado e cravado pela circularidade ontológica de ser, existindo num festejo de velo e desvelo simultâneos da realidade.

Porém, apesar do que dissemos acima, não podemos recair numa generalização do que é ser poeta por motivos simples: generalizar é acabar com a diversidade, com a diferença imanente a cada sendo,<sup>4</sup> pondo-os numa linha reta na qual todos se igualam, anulando-se. Todavia, o percurso que aqui se apresenta é de escuta da singularidade de um poetizar, pois, obviamente, há uma maneira própria de escrita que diz o silêncio proveniente da musicalidade na intransigência da fala: sabor e cores de um Moçambique que inegavelmente atravessa o poeta. Então, perceber tais peculiaridades é o grande desafio de nossa leitura, tentando acolher

---

<sup>4</sup> O “sendo” é um modo de dizer o ente no vigor de sua contínua realização, pois o ente é uma realização do ser enquanto se é, enquanto está sendo. Portanto, eis a maneira, digamos, mais justa – por falta de uma expressão melhor – de se aproximar do sentido da palavra grega que diz o ser: o *ón*.

nas tintas de uma posterior impressão um pouco da força que impregna a poética virgiliana.

Retornando à distinção com que Virgílio de Lemos trata seus sonetos, observamos que eles são o marco de uma história que ainda vive nas letras moçambicanas aqui presentes. Obviamente que não entendemos história como escrita retrospectiva de um passado, mas sim como manifestação do tempo; como memória no sentido de presença, e não reminiscência. Portanto, os sonetos são dizeres únicos de uma tentativa de ser, de uma procura pela essência de um poetar que concilia o infundo corredor de teorias pós-modernas com a autenticidade de uma experiência. Neste sentido, podemos entender o que vem escrito no final da apresentação da revista *Msaho*, trazendo em suas páginas “[...] a força resultante do contacto com os elementos nativos que hoje ainda formam uma massa disforme, dependente e incolor” (LEMOS; AZEVEDO; FERREIRA, 1952, p. 2). A revista em questão é uma publicação datada de outubro de 1952, fundada por Virgílio de Lemos ao lado de Augusto Santos Abranches e Reinaldo Ferreira, propondo-se a abrir margens à eclosão da respiração poética moçambicana e a romper com o colonialismo português vigente em tal país. Houve apenas um número, ficando os projetos de futuras edições impedidos de irem a público devido à brutalidade da censura salazarista. Portanto, historiograficamente, havia nessa publicação um empenho de dar voz ao próprio da literatura moçambicana, “di esprimere e concretizzare il desiderio e la necessita di una resistenza e un’opposizione al dominio coloniale attraverso la creazione artistica e letteraria” (FALCONI, 2008, p. 45).

Quanto aos “elementos nativos” acima, entendemos que seja Moçambique gritando de maneira feroz, presentificando-se poeticamente. Eis a escuta da história

quebrando a formalidade dos registros documentais ao se fazer vigente na poética virgiliana, eis a orgia entre poema e poeta atravessados pela *poíesis* sendo cada um o desdobramento e a permanência de um mesmo na linguagem, no *lógos*. Não há como dicotomizar, separando-se criador e criatura, ou então poeta e poema, o que temos é a incapacidade de se distinguir o que seja um e outro, uma vez que o poético é anterior a tudo isso, a qualquer determinação locacional. A *poíesis* possibilita que o poeta se dê no poema tanto quanto o poema seja no poeta. Assim, pensamos uma tríade em que poeta, poema e poesia (*poíesis*) estão irreversivelmente entrelaçados, conformando um corpo, mostrando-se “como o um que em si mesmo e desde si mesmo se diferencia, se *altera*”. (FOGEL, 2010, p. 179).

É em função do que foi até aqui explicitado que chamamos a atenção para o modo próprio com o qual os sonetos de Virgílio de Lemos se manifestam. Eles são ondas no mar, que batem, quebram sempre de maneira única. Deixam seu registro nas areias da leitura e da história de Moçambique, desbravando ventos de outras poéticas, haja vista que não se restringem à descrição regional ou à panfletagem político-partidária. Obviamente que o poeta canta o que o atravessa, o que atordoa sua visão, o que rompe em sua pele furúnculos de exaltação naquilo que o constitui corporalmente. É nesse sentido que o histórico se faz vigente, que o canto de um poeta dilacera a cronologia linear na qual apenas se acumulam dados informativos. O que se diz ser passado infringe tal nomenclatura para dar lugar ao vigor do tempo, pois vigorar significa permanência desmedida de ser, ou seja, um sempre existente cuja temporalidade se refere ao infinito, à plenitude. E o que é pleno? Não sabemos. Mas podemos pensar ser o que leva no seu bojo a impossibilidade tanto do claro

quanto do escuro, pois o limite da plenitude está em seu não limite, na impossibilidade de se mensurar aquilo que antecede seu próprio nomear.

A partir de então, imergiremos nesse mar em constante acontecimento, deixando-nos quase à deriva de suas ondas. Tentaremos ser como o bebê no colo aquecido das mulheres macuas, que embalam crianças com o canto da terra, abraçando os pequeninos corpos com suas vozes encorpadas de história, de vida, de presença.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Conforme nos informa o próprio poeta em conversas por e-mail. Em relação aos povos macuas, segundo nos informa a Rosicler Ferraz de Melo em sua dissertação sobre o Virgílio de Lemos, eles habitam o norte de Moçambique, constituindo o mosaico da diversidade africana (2003, p. 15).





**PREAMAR**

**:**

**Ritos de submersão: sonetos**

### **“Língua de corpo inteiro”: o encorpar-se da linguagem**

A música a arder toda como se vinda de tudo.

Da língua na música e da música da língua.

Triunfante e plena, exacta e plásmica.

*Dormir com Deus e um Navio na Língua –*

Eduardo White

Quando nos deparamos com a poética de Virgílio de Lemos, somos absorvidos e chacoalhados por sua dissonância a partir das questões que percebemos em seus versos. Questões estas embebidas de água salgada do mar, do sangue e do suor de um corpo que vai sempre se refazendo à medida de seu canto.

Em relação ao poema com o qual dialogaremos, somos detidos pela imensidão que já no título é transmitida: é uma língua que é toda corpo, onde cada papila gustativa recebe o paladar da memória, realizando-se entre as linhas de seus versos. Tangida pela saliva da história, cuja viscosidade é o desguarnecimento dos rótulos epocais, cada parte da língua é um instante do todo, da existência de um poetar perante a fagulha do acontecimento poético-histórico. E o acontecer é um lampejo de realidade que cruza as vagas do real para se dar na possibilidade do que é e está sendo no instante de seu aparecimento. O aparecer é presença, é história, é memória:

O acontecimento nos remete para uma experiência fundamental. O poeta, morador e vigia que é do Ser, canta em seu poema uma

experiência. Ela foi, é e será. A celebração poética insiste na memória do acontecimento. [...] Nele e por ele se faz a experiência histórica do Ser (CASTRO, 1982, p. 58).

O poema em questão pulsa numa cadência muito própria. É como um corpo que recupera seu fôlego após horas a fio de dedicação à descoberta de si mesmo. Um cavalgamento ritmado pelo transe do poetar livre. Notamos nos *enjambements* uma maneira que a transitividade de seus versos encontram para se mostrarem no papel. Mais ainda, esses desbordamentos explicitam o sentido de corpo do poema, pois acabam com as pausas entre uma estrofe e outra, pulsando como respiração. O que nos faz lembrar de Eduardo White, quando diz: “A poesia tem uma estranha respiração humana como as mãos que aparecidas, se atravessam pelas paisagens que ela deixa a percorrer-nos dentro.”<sup>6</sup>

A estranheza à qual White se refere está no fato de a poesia não se encontrar externa ao que somos, pois se figura na argúcia de nos cutucar, retirando-nos da abstinência da morte para que fiquemos bem próximos dela. Morrer é a maneira mais intensa de se perceber a vida, e a poesia é o que nos aproxima de nossa morte, pois finca raízes em nossa carne, pondo-nos também em questão. Quando isso acontece, o mundo deixa de ser a realidade estável do senso comum para se mostrar como paisagem de instabilidade. Pois a realidade não é estável, e sua mobilidade é o mistério que nos toma sempre inesperadamente, restando-nos o abismo.

Quando nos detemos no poema “Língua de corpo inteiro”, pomos os pés num mundo que nos interroga. Damo-nos conta de que nosso corpo não é um emaranhado orgânico com funções e sistemas, mas uma harmonia que se estende para além dos limites de nossa pele. Essa configuração atenua as separações, em

---

<sup>6</sup> Cf. White in: <[www.servus.at/pntgm/opinioes.htm](http://www.servus.at/pntgm/opinioes.htm)>

tese, propostas por qualquer técnica analítica, para se tornar um deslimite. E esta é a postura para a qual a poesia nos impele. Não como sujeito ou agente de nada, mas como a infinitude daquilo que não se pode explicar, e que nos habita silenciosamente. Assim, por estar junto, numa calamidade em que não se sabe quem ou o quê, a poesia se vislumbra nos gestos de palavras musicadas, nas linhas tortas de pausas entre significados. A nós cabe a escuta do extraordinário para que, com ele, estejamos sempre no percurso à procura de nós mesmos.

Estar à procura, eis a caminhada de todo poeta, e de todo aquele que se propõe a uma investigação singularíssima a respeito de sua originariedade. Então, quando nos deparamos com a convocação iminente de um poema – ou de uma outra obra de arte –, ficamos absortos sem saber por onde exatamente andar. Desse modo, transitamos pelos descaminhos que os poemas nos propõem. No caso, ouçamos o serpentear de uma língua que é toda corpo.

### *Molhando os pés com o poema*

Seguirá abaixo a leitura que faremos do poema “Língua de corpo inteiro”, o primeiro dos cinco sonetos. Este radicaliza (no sentido de ir à raiz) a trama de tessituras em que a linguagem e o corpo se avultam como questões bastante reincidentes na poética virgiliana. Demonstra-nos também o que defendemos acerca de não haver introdução, uma vez que um poema não precisa de apresentação, ele se apresenta em sua própria ação, na linguagem, alinhavando em seu corpo o tempo, a história, o espaço, o ético e o poético.

De corpo inteiro, um poema se arremete em mundo no diálogo com o leitor. Vejamos então de que maneira se dará a articulação entre nossa leitura e as questões que a seguinte trama de luzes e linhas suscita:

### **Língua de corpo inteiro**

Rainha-mãe que desafia a morte e o sonho  
mãe em mim, que interroga o silêncio e o tempo  
razão e instinto face à traição dos ventos,  
língua, mãe-imperial, por excelência nobre o rosto

E o porte, Coração inquieto, mar que intima  
a existir ou morrer na encenada força, inteira,  
sol e sal na explosão da soberba, orgulhosa.  
Secreta, lúcida, mãe na recusa da piedade.

Entre a guerra e o regaço a ordem mata vacila  
a moral. Sem bússola nem amarras, oscila  
o meu fantasma. Sinais de vida e morte luzem

como se a tragédia não bastasse. Nas dores vivas  
de parto, solidão e angústia, a recusa feroz  
da ordem e do medo, língua do corpo inteiro.  
(LEMOS, 2001, p. 15)

Corpo sem atributos que irrompe no espanto da linguagem, a plenitude é a dimensão do orgasmo quando explode e convoca para seu apogeu a impossibilidade de palavras. O verbo é o mar e o amor, o indizível de qualquer enunciado. Língua de corpo inteiro que clama no cheio de suas vozes o derradeiro momento da poesia: a ambiguidade entre ser e existir que dinamiza em suas nuances de palavra e gesto a instabilidade: poesia: movimento: *poíesis*.

No primeiro verso, “Rainha-mãe” é o trânsito entre linguagem, o *lógos*,<sup>7</sup> e terra. É rainha por ser a imagem-questão da soberania, trazendo o poder supremo

---

<sup>7</sup> Formado do verbo grego *légo*, em cuja tradução temos corriqueiramente os verbos reunir e dizer se interligando e se complementando. No entanto, no ensaio “Permanência e atualidade do poético: *lógos*, *mýthos*, *épos*”, Emmanuel Carneiro Leão faz outra leitura do radical *lg*, questionando o fato de muito se repetir o sentido de reunir e dizer tão comumente empregado ao verbo *légo*: “A experiência

da linguagem de estar completamente arraigada em todo dito. É mãe por ser a imagem-questão que nos remete à fonte originária da vida, cuja ambiguidade entre vida e morte se realizam, já que da terra (mãe) brota (nasce) o corpo, e ganha o céu para voltar a ser enterrado. Nesse sentido, enterrar é meter-se na terra, apossar-se do corpo sendo com ele, ser entranhado numa dupla penetração para que outro ciclo de vida venha a acontecer. Assim, morrer é possibilitar o viver, é ser a linguagem culminando na tensão intransponível de ser enquanto se está sendo. Entretanto, como transpor o Ser? Como ser algo além do que se está sendo?

Tais questionamentos nos levam a pensar o *lógos* como berço originário no qual o homem é lançado. Quando pensamos assim não nos encapuzamos de um sentido messiânico, que parte de uma teoria filosófica externa para explicar uma movimentação do real posta aos nossos olhos, e da qual inevitavelmente fazemos parte; mas afundamos no vazio proveniente no qual somos fundados, tentando agarrar o fogo com o qual fomos forjados. Essa colocação nos remete aos dizeres mítico-africanos em referência a *Maa Ngala*,<sup>8</sup> ser primordial que fez do homem – *Maa* – seu interlocutor no acontecer da realidade.

Ao lermos o poema, observamos um fato aparentemente sem importância, mas mesmo numa perspectiva formal, aponta poeticamente para a deiveniência da linguagem: não há introdução de artigo antes de “Rainha-mãe”, obviamente porque a linguagem não precisa de introdução, ela é o princípio (*arkhé*) e o fim (*télos*) de um

---

originária, donde provém e a que remete este radical *lg*, não é de *reunir*, *recolher* e *concentrar*, como muitas vezes se repete. A experiência inaugural tanto do grego *lég-ein*, quanto do latim *leg-ere*, quanto do alemão *les-en*, é a experiência de pôr e depor, de dispor e propor. A pergunta que, então, se impõe é: como e em que medida esta experiência originária passou a significar e exercer a atividade poética de reunir e dizer, de falar e ler, de narrar, pousar e repousar?” (2007, p. 35).

<sup>8</sup> Do mito africano de criação do universo e do homem, retiramos o seguinte fragmento: “O Tempo infinito era a moradia desse Ser-Um./ O Ser-Um chamou-se de *Maa Ngala*” (HAMPATÉ BÂ, 1982, p. 184).

*algo*<sup>9</sup> sem prazo determinado. Gramaticalmente, sabemos que o artigo é o que “torna” qualquer classe de palavra um substantivo, porém não se pensa o que é o substantivar, a substância, o *sub-stare*. O substantivo é um si de si mesmo na medida em que não se utiliza de atributos para se dizer. Logo, por ser aquilo que está permanentemente (*stare*) em mudança, indo ao profundo de si na apropriação do que lhe é essencial (*sub*), no poema explicita o sentido unitário de a “Rainha-mãe” ser um substantivo que se presentifica, trazendo em sua composição (rainha e mãe) o desencadear da realidade na reunião com o *lógos*, e provindo do mesmo.

Vejamos ainda o primeiro verso:

Rainha-mãe que desafia a morte e o sonho

Nele temos a morte e o sonho sendo desafiados pela rainha-mãe-linguagem, e o que isso significa? Um duelo! A provocação que traz para o interior do confronto a tensão mútua entre morrer e sonhar fazendo-se realidade. O desafio é uma convocação que detém na negação do “des-” o afiançar do fio que tange o ético, o poético e a tradição. O duelo é a reunião de forças no ímpeto de uma extravagância. Em outras palavras, a tensão deflagrada na iminente oposição de um embate é ressarcida no desafio vigente na linguagem, dizendo o tempo no instante de sua presentificação.

---

<sup>9</sup> “Compreende agora”, perguntou-me o mestre certo dia, depois de eu haver dado um tiro especialmente feliz, “o que quer dizer **algo** dispara, **algo** acerta?”/ “Temo”, respondi-lhe, “que já não compreendo nada. Até o mais simples me parece o mais confuso. Sou eu quem estira o arco ou é o arco que me leva ao estado de máxima tensão? Sou eu quem acerta no alvo ou é o alvo que acerta em mim? O **algo** é espiritual, visto com os olhos do corpo ou é corporal, visto com os do espírito? São as duas coisas ao mesmo tempo ou nenhuma? Todas essas coisas, o arco, a flecha, o alvo e eu estamos enredados de tal maneira que não consigo separá-las” (HERRIGEL, 1975, p. 74-75).

O tempo é um acontecer. Desse modo, no que diz respeito à linguagem, a reunião mencionada acima não é um mero aglomerar-se. Ao contrário, temos o desafiar no primeiro verso do poema como dupla regência de tensão em que o entranhamento é simultâneo nas partes envolvidas nesse embate. Daí que a morte e o sonho já estão postos de antemão, o que denigre a linearidade temporal de percepção cronológica, na qual a ordem de aparição é decisiva. Essa decisão se consoma e se consome no discurso retórico, isto é, quando galgamos uma caminhada em imersão ao desconhecido, levamos em nossos alforjes teóricos tanto os mantimentos para suprir a necessidade de que os discursos eruditos necessitam quanto a foice que cortará os laços aprisionantes desses mesmos discursos.

A rainha-mãe desafia a morte porque está junto dela. O sonho é o quebrantamento da realidade cotidiana na inauguração do que não se pode deter. O sonho nos diz o mergulho no improvável, o dar de mãos com a linguagem na fundamentação do que está junto e, por isso, se põe à prova. Portanto, desafiar significa trazer para o diálogo e permanecer em tensão tanto ética quanto histórica, uma vez que o ético se traduz por morada do Ser (*éthos*): a habitância do homem na coletividade do real. O histórico, por sua vez, também não afirma a cronologia da ordem factual, mas é o destinar do tempo no homem, vigorando e se reinaugurando junto do e pelo homem.

Falamos o tempo todo em *lógos* porque não dá para ser diferente quando nos defrontamos com a palavra que é ao mesmo tempo a peça e o todo de um quebra-cabeça sem fim, ruminando na tessitura de seu aparecimento dois verbos primordiais: reunir e dizer. Esses têm seus sentidos interligados pela proveniência do verbo grego *légo*, figurando a linguagem e a morte na mesma dimensão. Então, poderíamos pensar num desdobramento entre uma e outra questão, uma vez que a



morte é a reunião com o sagrado, pois, segundo esse nosso encaminhamento, todo ente ao morrer se plenifica com o nada – a complexidade do todo em cada parte do universo, portanto, *phýsis* –, e se conforma em unidade. Nesse sentido, viver é uma errância transitada por inconstâncias. Cada dia é um desabrochar de aurora em que o sol resguarda no seu aparecimento o silêncio da noite. O dia é uma possibilidade doada pela noite da mesma maneira que a vida é uma forma velada de a morte se manifestar. Com isso, podemos pensar que no reunir do *lógos* está a costura que amarra e entrelaça a vida com a morte, assim como se dá o desafio entre a morte e o sonho dito no primeiro verso do poema em questão. A isso podemos chamar de “círculo poético”,<sup>10</sup> cuja culminância está na radicalização do corpo ao se despir de seu suporte orgânico. Como o corpo ao dançar realiza em si a música do silêncio, lembramos da dança de Shiva por ser o “eterno ritmo de vida-morte que se desdobra em ciclos intermináveis” (CAPRA, 1983, p. 183).

Então, a partir do que expusemos acima, encaminhamo-nos para o segundo verso:

mãe em mim que interroga o silêncio e o tempo

Ora, já vimos que o sentido de “mãe” tratado neste poema é o de linguagem como terra. E tal imagem é confirmada com a locução “em mim”, pois ao trazer para a intimidade de convivência do que “sou”, a linguagem se singulariza e se manifesta em língua. Aqui temos também o sentido de tradição como *trans-dicere*, isto é, o dizer (*dicere*) do próprio na experiência que transcende (*trans*) a linha reta da

---

<sup>10</sup> No verbete “Salto” do *Dicionário de Poética e Pensamento*, disponível em: <<http://www.dicpoetica.letas.ufrj.br/index.php/Salto>>, encontramos a seguinte possibilidade de se entender o círculo poético: “O círculo poético é o vigorar da essência originária, que provoca esse para fora e para dentro. Pensar é experienciar o círculo poético, é experienciar o salto no abismo.”

historiografia como contação de fatos. Mais ainda, temos a fala do sagrado que põe em questão a vivência do poeta como algo além de um comentário, tornando-se passível de co-mover o leitor ao romper a quadratura autor-leitor-contexto-texto na qual se dividiu a crítica moderna.

Entendemos a fala do sagrado como a realidade que transbordou os olhos do poeta, na medida em que este se ausentou de si mesmo, realizando-se junto com o poema. Mais ainda, desfigurando a realidade cotidiana num verter poético de subjunção ao real, o que temos no poema, e mais especificamente no verso, é a tensão entre tradição e cultura, entre terra (corpo/ilha) e mar (gênese/linguagem) impressa em Virgílio de Lemos, porém desfazendo nelas o que é meramente uma descrição. O poema é um todo, um soco que traz na sua trajetória o peso do corpo, pois dar um soco não é bater com o punho num anteparo, mas elevar o corpo inteiro de encontro a si mesmo no espelhar com o outro. Socar é ser corpo em explosão de sentidos, assim como o poetar é um lançar corporal no mistério de ser.

Tal qual o primeiro verso, que tem como centro tensional o verbo “desafiar”, este segundo verso tem no verbo “interrogar” o cerne da movimentação poética, dando certo equilíbrio estrutural na feição da primeira estrofe. Contudo, esse equilíbrio é apenas superficial, pois quando auscultamos o verso, somos postos à deriva no mar conceitual que pretende explicar e classificar o poético de um poema. Ficamos à deriva porque estamos navegando num oceano cujas ondas tanto deixam seu caminho no risco de suas águas quanto o consomem com seu quebrantamento. Nenhuma explicação é capaz de arrebatá-lo o todo de uma linha que perambula fazendo-se linguagem. Então, no “interrogar” temos a pergunta que adentra e traz para a conjuntura poética a conformação de mundo. Mundificar é ser corpo, vigendo no silêncio, desdobrando-se por sua vez em tempo como memória, como realidade.

Memória é presença no tempo, cujo corpo é a unidade que se arremete profundamente no obscuro caminho da tradição. Dissemos “obscuro” porque não estamos tratando de herança cultural, quando esta se reduz à transmissão de dados ou fatos informativos. Como já dissemos, tradição enquanto *trans-dicere* rompe a linearidade historiográfica para configurar e realizar história, trazendo à presença o que está ausente. Mas não como reminiscência, já que nesta impera ainda uma cisão retórica, isto é, uma lembrança que não transgride a postura lógica da cronologia e impõe o tempo a partir de uma perspectiva tridimensional (passado, presente e futuro). Agora, quando nos reportamos à presença enquanto vibração do que está aparentemente ausente, apontamos aí o sentido de ser que, por sua vez, vigora como tensão do que é e não-é. Da mesma maneira, entendemos aí o sentido musal e musical do tempo, pois se instala a dinâmica do silêncio na travessia da fala, sendo som na potência do seu velamento. Desse modo, conforme vemos no segundo verso, a interrogação pelo silêncio e pelo tempo é um amalgamar simbiótico, cuja presença histórica se realiza enquanto memória, ou seja, o apresentar do tempo no ato de sua subsunção.

A seguir, no terceiro verso, temos:

razão e instinto face à traição dos ventos,

E, como já esperávamos, a tensão também se impregna neste momento, quando entre razão e instinto, notamos uma oposição de cunho semântico. Mas será que ficamos somente nisso?

Se parássemos na dimensão meramente analítica, estaríamos talvez satisfeitos com a observação de que, no primeiro momento desse verso temos o

antagonismo entre ações conscientes (racionais) e inconscientes (instintivas). Porém, ao refletir junto com as questões que são levantadas, notamos que não se instala aqui apenas uma relação dicotômica, pois aquilo que subjaz a esse antagonismo é o que nos interessa. Dessa forma, observamos que razão e instinto são um entremear de corpo, no qual tanto o perceptível do que se mostra (*aísthesis*) quanto o captado pela razão (*noein*) se mantêm em tensão, corporificando na pele a derrocada do organismo em prol da emergência de mundo. Para além dos atributos que conferem a mundo o sentido de coletividade, este quer dizer transfiguração do real na vigência de realidades, ou ainda, corporificação do *lógos* no ato de encorpar no toque a veleidade do intangível. Porém aqui, diferente dos versos anteriores, o termo central que assegura a dinamicidade do movimento poético é “face”, e o que tal palavra significa? Presença! Pois estar “face à traição dos ventos” é estar presente, junto com o que afirma a negação de um agir (traição), com a cara a tapa para a linguagem, sendo um e dois ao mesmo tempo.

A ambiguidade da língua é uma orgia léxica na qual o autor-leitor entra, penetra, goza e fica à vontade. Razão e instinto na travessia do corpo, na complexidade da unidade, do unitário, do um. Em face, de cara com o que vem na contramão, à traição. O traíra que mora na linguagem, habitando uma língua que escolhe (ou é escolhida) pelo que retesa, que anda em revés. Esta que, por sua vez, trai o previsível, sendo o próprio acontecer da natureza, mas não a *natura* latina, e sim o que está além do visível: o não ver da *phýsis*, o que abunda, revigora e se dá continuamente.

O que seria dicotômico se reúne num gesto que traz à boca o gosto do indivisível, por isso é corpo, porque é completo no que falta, ou seja, um jogo de voltas e desdobramentos que retoma continuamente o não visto de todo ver, o não

sentido de todo sentir. As ondas não são ondas sem o mar, são a partir dele e com ele, logo, é dessa maneira que entendemos a copertença entre a razão – que, sozinha, parte de colocações lógicas externas, visando a um somatório lúcido e à averiguação da verdade como correção coercitiva – e o instinto – que diz no surpreendimento do que não se racionaliza a convulsão responsiva de um organismo autônomo – quando reunidos corporalmente, e poeticamente esvaem as determinações metafísicas que os distinguem.

Notoriamente, a questão primordial do poema é a linguagem e seu desdobramento em língua. Daí, o que especifica o modo pelo qual a questão é encaminhada é a peculiaridade existente num poetar que tanto infringe a solidez dos paradigmas vigentes quanto ratifica na sua trajetória a sacralidade de uma língua que se presentifica musicalmente. Cantar uma língua é se arremeter em direção às origens, ao nascimento perpétuo radicado na melodia dos versos. O canto musical é a fala das Musas no entoar da realidade, na evocação da Memória (*Mnemosýne*); é a acontecência da história à medida que esta se destina no homem. Eis a movimentação circular-musical que percebemos no poema em questão. Uma imanência de cores e sons que brotam de sua fala quando cantados liricamente.

Como não tratamos de representação, ou de uma língua que apenas simboliza algo, a questão se alarga para além de uma feição moçambicana, apontando para o questionar do humano. Pois, na medida em que nos deixamos entranhar pelos versos, as questões do poema passam a ser nossas também, incitando uma reflexão profunda no que somos. Por isso, ao sermos tocados pela linguagem, rompemos as fronteiras do visível para instaurar uma busca pelo que está velado no horizonte da leitura. Cantamos a nossa fala junto com o poema, fazendo dele nossa respiração. E assim, desaguamos no quarto verso:

língua, mãe-imperial, por excelência nobre o rosto

A “excelência” de uma língua materna acalenta no seu colo a gênese de um rosto, de várias caras, corpos e transeuntes que se expõem ao sol da linguagem. Sobrepuja-se nesse ínterim o sagrado da língua, pois: “A experiência do sagrado é a mais viva experiência do que é o mais real, e é a mais vivificante experiência de Realidade” (TORRANO, 1995, p. 30). Então, quando experienciamos o sagrado irrompemos em realidade, apropriando-nos do que sempre nos pertenceu, já que isto que nos era próprio permanecia vedado na aparência do que se dá à luz.

A língua se resguarda no silêncio, sendo este a terra de onde brota a linguagem, logo, temos aqui constituído um círculo poético no qual a tríade silêncio-linguagem-língua-silêncio se consolida, de fato, como unidade, pois não há tripartição, mas desdobramento e retomada de um no outro, manifestando-se na inquietação do homem quando re-clama e invoca no tempo a possibilidade de se dizer, fazendo-se o cantante da poesia.

#### *A íntima ação do mar*

Num coração inquieto que pulsa dissonantemente, o “porte” se enleva frente ao ritmo do mar, pondo-se despido, à espera do tapa, acatando na intimação do mar o embate que propõe. O porte é a pedra, a rocha corporal na qual se chocam as ondas de palavras. O porte é o porto onde línguas outras ancoram, trazendo consigo a multiplicidade de cores faladas, cantadas. Entoadas num encadeamento próprio

em que o poeta imerge, bebendo em liras as gotas sonoras de orientes.

Adentramos, dessa maneira, a segunda estrofe:

E o porte, Coração inquieto, mar que intima  
a existir ou morrer na encenada força, inteira,  
sol e sal na explosão da soberba, orgulhosa.  
Secreta, lúcida, mãe na recusa da piedade.

O mar é a força do sagrado que reúne em seu vigor as contendidas e artimanhas das línguas. Estas, fazendo-se poesia pela referência à *poíesis*, que, por sua vez, entrelaça o inefável, o poeta e a técnica. Logo, a criação desestrutura a proeminência de um criador que reclama para si a glória do criar, ocorrendo numa dinâmica circular o encorpar indivisível entre material, matéria, artista e vazio. Sobre o criar, lemos em Emmanuel Carneiro Leão uma belíssima passagem que articula a arte de criar (o poético) com o rio:

Se a arte de criar, poética, fosse um rio, a obra não seria nem a margem, nem o leito, mas a correnteza, e o criador seria o barco balançando na passagem das águas que demarcam as margens e estendem o leito para o curso e percurso da criação (LEÃO: 2007, p. 33).

O mar intima, convoca para o mais profundo do seu mistério: um entremear de morte e existência no qual o encenar engendra uma caminhada que vai se encobrindo no desconhecido, uma vez que se pôr em cena significa vestir o manto de uma verdade projetada à luz do proscênio, no mesmo instante em que se vela na penumbra da coxia. Quando isso ocorre, esse mostrar que se esconde, pensamos, por exemplo, num ator que se torna o personagem durante sua encenação. Assim, o ator revela o personagem enquanto se vela como ator para, mais tarde, velar-se como personagem a fim de se revelar ator. Logo, atuar é obrar, agir no limite da

“entridade” que conjuga na cena o espetáculo, ou seja, a aparência do visível (*spectaculum*) que traz consigo o que ainda não se mostrou, mas está ali, junto, tornando-se realidade na medida da atuação.

Fora de contexto trazer este exemplo teatral? De forma alguma, pois o que vemos no operar da arte é o que está em todos os lugares, e, assim, podemos tentar compreender o encenar da força que suporta a existência ou a morte quando intimados pelo mar. E é uma força “inteira”, dando-se por completa em cada detalhe, vírgula, acentuação. O todo de cada parte na poética de uma língua de corpo inteiro.

Duas imagens fortes e que apontam para a ambiguidade do poema estão no verso:

sol e sal na explosão da soberba, orgulhosa.

O sol ganha o céu, luminosidade perene presentificador de todo ver. Porém, não nos confundamos aqui com a superfície deste dito, isto é, em princípio entendemos que o sol não pode ser visto, mas possibilita todo o ver a partir da sua luz. Ora, esse ver se fundamenta no que se apresenta aos olhos, portanto, reduzido à organicidade da visão: os olhos como mediadores do visível a partir da luz do sol. Agora, quando transpassamos tal afirmativa, ultrapassamos a beira sistemática da visão para entender o ver como sentir, obviamente não como sentido físico, mas como essência de corpo, vida. Melhor ainda, todo ver é um sentir quando não se reduz à visão enquanto aparato neurofisiológico, mas se transborda na condução à experiência de encorpar, fazendo-se presente em todo instante de vida. Isso significa chegar à essência de uma coisa quando esta não é apenas captada por uma abstração sensorial, mas elevada à sua condição de integralidade, à força, vida



ou essência dela mesma que pode ser, no caso, um poema ou uma palavra. Portanto, o sol é um fazer ver que compõe corpo ou mar, pois tanto um quanto outro vigoram a partir da clareira que irrompe na abertura do pensar ambíguo, por consagrar em si a circularidade de encobrir-se e desvelar-se.

Dissemos agora que o sol compõe corpo porque, no poema, ele precisa de sua outra face: o sal. Eis outra imagem-questão, cujo significado podemos depreender por terra. O sal é o sabor do saber que tempera a degustação da poesia, proporcionando-nos uma experiência genuína da palavra poética, uma vez que na delibação provamos nossa fome, metabolizamos o alimento para que ele seja conosco, seja nosso próprio corpo. O sal convoca a terra como questão, e assim a concebemos enquanto útero que recolhe a disposição para o brotar em sua possibilidade de possibilitar.

Na harmonização sal e sol, enxergamos o horizonte que ajunta em si a ambiguidade de fazer crescer e de guardar a morte na mesma linha que corta o longe de nossa visão. Diferente de um crescimento que obstina apenas uma direção, o crescer poético do corpo tanto segue em frente, desbravando a novidade do que aparece, quanto retoma o que ficou guardado em pegadas marcadas nas areias do tempo. É um crescer tal qual uma árvore, ou seja, esta tanto finca suas raízes na terra quanto alarga seus galhos enquanto ganha o céu durante seu amadurecimento. No poema, percebemos que a “explosão da soberba” da língua, que se impõe em altivez musical, só pode ocorrer no limiar entre o sal e o sol, entre terra e céu, corpo e mar.

Toda essa epifania sacra se dimensiona de outra maneira a partir do oitavo verso:

Secreta, lúcida, mãe na recusa da piedade.

Aqui o silêncio ganha nome – “Secreta” –, explicitando mais uma vez o jogo mútuo de encobrimento e desencobrimento da realidade, pois o verso se inicia com a nomeação de algo oculto para, logo em seguida, trazer seu oposto: “lúcida”. Ora, e isso para recair na palavra que reúne os dois sentidos anteriores: “mãe”. Uma mãe que habita o lugar da recusa, melhor, da renúncia. Uma mulher que se renuncia como mulher na concepção de seu filho, porém, eis um recuar que não a anula. Ou seja, a mulher não deixa, obviamente, de ser mulher, mas se vela como tal para aparecer como mãe, aquela que se doa na criação do filho. Mas será que este é o sentido com o qual Virgílio de Lemos trata a palavra “mãe”? Não sabemos. E tendo em vista o posicionamento que tomamos na elaboração deste nosso diálogo, não podemos ter como perspectiva fulcral a opinião do autor, pois assim acabaremos por traçar uma escrita com teor biográfico, recaindo em subjetividades arbitrárias, tanto no que diz respeito ao poeta quanto ao nosso olhar. O importante numa leitura hermenêutica está na aproximação que podemos ter da experiência poética, pois nessa condição há a abertura ao apelo da linguagem que o atravessa, e por desdobramento, também a nós durante nossa escuta, pois escutar é fazer parte, copertencer ao espanto que brinda no verso a irrupção de uma realidade. Da mesma maneira, ao nos colocarmos atentos à leitura de sua obra, somos convidados a penetrar no silêncio reflexivo que elabora um método de pensamento. Tratamos então de uma renúncia que se direciona para o que lhe é mais profundo: a pureza do coração, na medida em que entendemos “piedade”<sup>11</sup> no sentido de imersão a uma pertença imanente, uma incursão que vai ao sumo de uma ação.

---

<sup>11</sup> *Pietatis* que deriva da palavra *pium*, que significa pureza de coração.

Avançando em nossa leitura, daqui em diante a imbricação entre estrofes se intensifica de tal maneira que não temos uma separação formal entre a terceira e a quarta, mas estas são um desdobramento de uma na outra, enfatizando a circularidade poética que toma cada linha deste poema, apontando no final o que seria o começo. Isto nos permite pensar que o diálogo interno do poema oxigena a circulação semântica nele como um todo, sendo, na verdade, o todo em cada parte. Formalmente, o fato que explicitamos se dá também no *enjambement* entre os 11º e 12º versos, sendo respectivamente o fim da terceira e o início da quarta estrofe. Mas, como já dissemos, a formalidade é só um modo ainda bastante superficial de se aproximar do poema, tanto que o mesmo rechaça tal estruturação, impondo um ritmo próprio na leitura e no desencadeamento das questões em sua composição melódica. Assim, rumemos para a terceira e quarta estrofes.

### *Confluência de águas*

Quando sentamos numa praia para observar o mar, percebemos que cada onda que bate é potencializada pelo recuo da anterior, logo, as ondas são ao mesmo tempo a irrupção de um novo quebrar e a retomada de sua essência enquanto memória. Justamente, é este o movimento que enxergamos nas obras poéticas, uma vez que sempre tocam numa mesma questão, mas fazendo-a manifestar de maneira peculiar.

Observando primeiro a terceira estrofe, notamos a circularidade poética na medida em que somos impulsionados a olhar para trás com o intuito de seguir em frente, e a palavra que enseja tal movimentação é o “Entre”. Estar entre é vigorar no limite do ser e do não-ser, pois em sua força há um abismo tensional que articula

dois modos de presença que, embora evidentes em sua realização, são indiscerníveis quando se tenta medir seus pontos de início e de fim. Logo, o lugar do começo significa o habitar do que excessivamente está em movimento, é sempre o princípio-fim (*arkhé/télos*) de cada instante. Vejamos abaixo o que acabamos de dizer:

Entre a guerra e o regaço a ordem mata vacila  
a moral. Sem bússola nem amarras, oscila  
o meu fantasma. Sinais de vida e morte luzem

como se a tragédia não bastasse. Nas dores vivas  
de parto, solidão e angústia, a recusa feroz  
da ordem e do medo, língua do corpo inteiro.

Lendo o nono verso e parte do décimo, temos:

Entre a guerra e o regaço a ordem mata vacila  
a moral. [...]

Ao considerarmos seu *enjambement*, a “ordem” mencionada está entre a guerra e o regaço, portanto, vige no dinamismo entre o embate de uma força que faz convergir na oposição de contrários uma unidade tensional (guerra) e o refúgio, o colo que serve de abrigo, de morada (regaço). Assim, nessas duas imagens-questões, percebemos a alusão feita à realidade, sendo esta a intolerância ao molde representacional, pois neste apenas temos uma imagem congelada de uma dada realidade. Como uma foto, por exemplo, que apenas consegue registrar um instante, retendo num pequeno espaço (físico ou virtual) uma fagulha de fração do que a nós se presenteia do real.

A “ordem”, podemos pensar ser o que transgride o lugar-comum das paragens, deixando evidente a instabilidade de um poeitar que reúne no seu curso a dualidade, melhor, o desdobramento do que num primeiro momento se mostra díspar, contrastante, para nesse ímpeto antagonizante se mesclar num só. Contudo, apesar do que dissemos agora, não nos é possível acessar o que seria tal ordem. Ou melhor, é e não é, desde que se nos detivermos num caminho hermenêutico, e este nos conduzir a uma via de realização do poético. Explicando mais detalhadamente, dissemos que “é” possível porque ao dialogarmos com o poema, expomos um modo próprio de leitura, dando atenção ao que o mesmo nos possibilita questionar a partir dele, já que basear uma interpretação a partir de uma teoria externa seria calar a obra em seu operar.

Por outro lado, dissemos que “não é” possível porque cada modo de aparição é um estado único que se diferencia dos demais, ou seja, tudo que é se realiza de maneira singular, portanto, tudo que está sendo só está sendo pela diferença, tal qual uma foto que sempre registra um momento inaugural e irrepetível, pois:

Ainda que tirados de imediato um após outro, os retratos sempre serão entre si muito diferentes. Se nunca atentou nisso, é porque vivemos, de modo incorrigível, distraídos das coisas mais importantes (ROSA, 1967, p. 71).

Assim, chegaremos a uma face do poema, da palavra poética, mas nunca no que ela teria por dizer completamente. Afinal, uma obra não é a portadora de um significado absoluto, de uma verdade metafísica universal, mas é uma via que nos leva ao nosso próprio caminho junto com o poeitar, poetizando-nos concomitantemente. Nesse sentido, nos nono e décimo versos, entendemos que tal “ordem” culmina em “moral”, e esta é a imagem da regularidade, da linha reta

rabiscada pela certeza, mas sendo entortada e desestruturada pela imprevisibilidade do real. Em outras palavras, o verbo “oscilar” avulta tal percepção quando eleva à proeminência de uma via excêntrica, de uma trajetória trilhada pelo surpreendimento, haja vista a ausência de um destino a ser alcançado:

[...]. Sem bússola nem amarras, oscila  
o meu fantasma. Sinais de vida e morte luzem

Por um trânsito oscilante se encaminha o “fantasma”. Obviamente que se nos detivermos no senso comum, entenderemos fantasma como aparição espiritual ou evento paranormal. No entanto, quando nos aprofundamos um pouco mais no sentido dessa palavra, entendemos que nela há uma relação íntima com fenômeno, portanto, com o que se torna visível numa aparição (*phaíno*), dando-se a ver como é. Então, no verso em questão, o fato de não haver um formato previsível faz com que este fantasma – cuja andança é um entremear de realidades – seja desprovido de qualquer orientação, significando que não há uma rota prévia a seguir, mas que seu caminho é construído no ato de andança.

Atentando à imbricação entre a terceira e quarta estrofes, a partir da metade do 11º verso, temos que:

[...]. Sinais de vida e morte luzem  
como se a tragédia não bastasse. [...]

Ora, o que dá sinal é o que desponta no alvorecer, o aceno da poesia que se constrói no atar-se do poeta com a realidade. A solicitação que enlaça o fazer poético no luzir da vida e da morte atravessa de roldão um dado fato que risca a paisagem do real mediante um determinado “como”, um modo de aparição que diz

“tal qual” e que se converte num paradigma a ser reproduzido independente da inimitável aparência da realidade: “como se a tragédia não bastasse”. Como se a tragédia, se os atos de contrapartida da realidade não fossem suficientes para deter ou reter a efervescência da vida, que é um morrer contínuo; da mesma maneira que o morrer é a culminância do viver. E a tragédia, o que é isto?

Nesta palavra se impõem dois sentidos: o do sacrifício e o do rito, quando retomamos sua origem grega: *tragoidía* – cuja etimologia evoca a palavra *trágos* (bode) e *oidés* (canto), portanto, “canto ao bode”, em referência à figura sagrada desse animal, que era destinado ao rito de sacrifício divino para purificação da *pólis* (Cf. MORAES, 1986 *apud* JARDIM, 2006). Logo, os sentidos ritual e sacrificial presentes na imolação do bode se traduzem na condição posta no poema em alinhar as dissonâncias da realidade, uma vez que tragédia aqui significa a festa das diferenças no envio do que se apresenta visualmente, ou seja, a proximidade de um cotidiano possivelmente conturbado, tecido nos versos virgilianos, mas que não se reduz a descrições factuais. O que parece comum é cantado, e o canto é a fala da linguagem na invocação à memória, logo, ritualizado e sacrificializado num poetizar que entretece silêncio, música, morte e vida num instante no tempo.

De fato, a tragédia não basta apenas, ela se interpõe à dor de travar e rasgar o véu daquilo que se apresenta encoberto num porvir de acontecência do real. E nas dores do parto, na profanação da hóstia em bocas sedentas de palavra, na sacralização do corpo em gozo – explodindo em delírios – a língua se dá de corpo inteiro:

[...]. Nas dores vivas  
de parto, solidão e angústia, a recusa feroz  
da ordem e do medo, língua de corpo inteiro.

Assim, com um poeta que traz a multiperspectividade de a realidade se manifestar, de a morte se doar na vida tanto quanto a vida se arremeter em morte, eclode um corpo que sente, que trava lutas de existência no limite de sua consumação. Na solidão e na angústia, na “recusa feroz/ da ordem e do medo”, a língua se dá de corpo inteiro, a língua é o corpo inteiro em cada gesto de insanidade, cada gota de suor pingada de uma pele acobertada pela linguagem. Eis o corpo da língua, o braço da linguagem na multidão do silêncio que agarra o poeta num espanto infringente de qualquer normatização, de qualquer apelo à ordem.

Enfim, com nosso diálogo tentamos perceber que o poético está em plena vigência de acontecimento. O poeta é um rebento por estar em perene tensão criativa, de andança, de “criança”.



**“Oblíquo o meu olhar”: a transfiguração do mar em corpo (a obliquidade do ver)**

Tinha-me lembrado a definição que José Dias  
dera deles, “olhos de cigana oblíqua e  
dissimulada”.

*Dom Casmurro* – Machado de Assis

Como mais uma onda que bate, mais um poema configura a diferença que se faz mar na unidade das águas. Se antes tratamos de um mar que é corpo, aqui não será diferente, obviamente, ressaltando aquilo que singulariza o poema na cisão virgiliana de ser ele mesmo e outro na medida de sua escrita. Dizemos isso porque um poeta é sempre um outro sendo ele mesmo naquilo que o diferencia enquanto humano e enquanto homem ferido pelo operar da arte.

Quando um poeta escuta a pausa sonora da linguagem é quando está em livre abertura de criação, cria-se no seu criar-se, destituído do antagonismo afirmado pela posição retórica de se dicotomizar um sujeito-criador e um objeto-criatura. Virgílio de Lemos, poeta das águas, das ilhas, da música verbal de se versificar em estrofes dissonantes a experiência que o atravessa e o consoma, desenha com linhas tortas o olhar deflexivo de um ver, que não deixa de ser também um ver-se. Um aprofundamento que busca no interior de um olhar a imagem que está sempre um traço a mais das cores de uma paleta. No debruçamento sobre a inconstância das palavras, estas roubam a dureza gramatical do sentido engessado das normas,

trançando-as em maleáveis espirais de música e cor. Sua dança semântica perambula sobre a coerência da língua e desendireita a correção de sintaxes.

Quase inevitavelmente somos levados a pensar em Cecília Meireles, mais especificamente em seu poema “Canção excêntrica”, cujo desbordamento se evidencia ao desencaixar do equilíbrio o prumo de uma medida. Como assim? Ora, eis uma canção que enreda em sua melodia o descompasso de proporções exatas, exortando o despropósito de se aprisionar o viver no determinismo estipulado pelo refrear da razão. O trecho abaixo dimensiona isso que acabamos de dizer:

Ando à procura de espaço  
Para o desenho da vida.  
Em números me embaraço  
E perco sempre a medida.  
(MEIRELES, 1972, p. 80).

A perda da medida é também a obliquidade do ver. E o ver é o que se estende num olhar, por isso não podemos confundir um com outro. O ver invoca a questão do espelho, tênue película costurada na fronteira entre realidades, ou seja, o que deságua no questionamento acerca do real e seus desdobramentos. Daí, podemos considerar que: “A visão não é um certo modo do pensamento ou de presença a si, é o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir de dentro à fissão do Ser, só no termo do qual eu me fecho sobre mim.” (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 99).

A fissão do Ser, presente na ausência de um que é ao mesmo tempo outro, é cara à poética virgiliana, tendo vem vista que sua poesia navega neste “outrar-se”, que é, em si, o mesmo como riqueza ontológica de manifestação do poético, do ético, do histórico, do tempo, do sendo. Considerando as citações acima, aproximamo-nos brevemente do que o poema “Oblíquo o meu olhar” nos leva a

pensar; e dissemos que será uma experiência breve não por acaso, mas por termos em mente que por mais que nos empenhemos na caminhada de uma leitura hermenêutica, estamos sempre à deriva de nós, sendo outro e com outros, tentando chegar sempre ao lugar de onde nunca partimos: eis o círculo poético explicitado em nossa disposição de acolher as questões levantadas por uma obra de arte, no caso, esta costura de versos e vazio.

### *O “desvio” da realidade*

Um olhar desviado, que deriva de uma reflexão a deflexão da imagem que a nós se interpõe. O oblíquo é o que se vê transfigurando-se. Mudando sua perspectiva no declive de um ver. Assim se inicia este poema, cujo enfoque já é em si uma ruptura com qualquer posicionamento judicante enquanto estabelecimento de uma dada verdade.

Sem mais demora, vejamos o que o poema em questão elabora no seu entalhado silêncio:

#### **Oblíquo o meu olhar**

Oblíquo o meu olhar, gesto e o jogo  
que musical desmantela em volta o espaço  
e retira à carne seu subjectivo desejo  
cego, visão do inenarrável, seus perfumes.

Oblíquo o meu olho e o inquieto instante  
a própria luz que aponta e beija com ardor  
tuas ancas de canela na oblíqua esteira  
oblíqua a tua lenda, invisíveis tuas barcas

no embalo lento da monção dos sentidos,  
sobreimprimir inscrevendo-se no meu corpo  
oblíquo o teu olhar, o híbrido veio insaciável

como o próprio eco das vagas contra a muralha

da fortaleza, abrindo-se a meus assaltos  
mudos, minerais, fragmentando oblíquo poente.  
(LE MOS, 2001, p. 16).<sup>12</sup>

Na medida em que a palavra “oblíquo” surge no poema, ela entorta o costumeiro de um olhar, dando a este a imprevisibilidade do poético, isto é, deflagra no canto o silêncio doador de sua melodia. No poema, portanto, delineia-se o entrever do que se mostra para que possamos “des-ver” ou rever com outros olhos tudo que a nós se apresenta. Logo, deter-se num olhar oblíquo é se entregar ao não visto do ver, uma ação de comprometimento com o que a *poíesis* re-clama. Este reclamar é o chamar (-clama > *clamare*) da própria coisa (re- > *res*)<sup>13</sup> na fundação da realidade.

Por outro lado, ficam as questões: um olhar oblíquo diz uma percepção enganadora da realidade? Ver obliquamente significa estarmos de mãos dadas com uma ilusão, com algo forjado?

Uma perspectiva torta da realidade exige o gesto do imprevisível e o jogo musical do porvir: “que musical desmantela em volta o espaço”. Porque estar num declive de ver é vigorar destinalmente, desmoronando o espaço que está à volta, em

<sup>12</sup> Originalmente, o 13º verso é grafado assim em *Para fazer um mar*: “da fortaleza, abrindo-se **os** meus assaltos”. Porém, por estranhar a regência, entrei em contato com o Virgílio de Lemos e ele gentilmente recebeu meu pedido, confirmando a versão utilizada neste trabalho, em que se configura a preposição “a”. Desse modo, fica assim o verso: “da fortaleza, abrindo-se **a** meus assaltos”, segundo o e-mail a mim enviado pelo poeta no dia 24 de junho de 2010.

<sup>13</sup> Discutir a questão da coisa agora seria desviar o foco de nosso diálogo, porém também não podemos passar levianamente por ela. Coisa é uma das possíveis traduções da palavra grega *ón*, cujo significado é impossível de se ter por um conceito, tendo em vista a ambiguidade pertinente a tal palavra. Assim, depreendemos que *ón* é uma dobra que resgata o particípio presente do verbo *einai*, trazendo o princípio do limite e não limite, do “sendo” como uma restituição ao ser no vigorar do que é enquanto está sendo. No que diz respeito à palavra coisa, o *ón* teve como traduções ou derivações: *res* (causa, coisa); *ens*, *entis* (ente); *ergon* (obra); *essentia* (*ens* > *esse* > essência); *ousia* (propriedade, o que é). Portanto, ao tratarmos a coisa como aceno à essência, eis o sentido que queremos enfatizar, na medida em que retoma o originário, embora esse mesmo sentido tenha se perdido na tradução latina de *ón* por *res* (coisa). Para um aprofundamento nesta questão, podemos conferir o ensaio “A arte, o originário e a verdade”, de Manuel Antônio de Castro, texto de apresentação da tradução de *A origem da obra de arte*, de Martin Heidegger. Também recomendamos o ensaio “A coisa”, deste último.

torno – excêntrico – daquilo que é visto. Neste sentido, a visão oblíqua descentraliza o entendimento reto, desracionaliza qualquer sentido representacional da realidade, pois transborda os contornos das imagens captadas sensorialmente pela visão.

Por destino entendemos aquilo que se realiza no ato de seu acontecimento e não algo previamente posto que acontecerá independente de qualquer intervenção do homem. O destino é uma questão, por isso não pode ser reduzido àquilo que já se previu sobre ele. Contudo, e o que é uma questão? Podemos dizer que questão é o que está sempre sendo e que permanece enquanto dele se derivam infintas perguntas. Por sua vez, perguntar é sempre uma tentativa de retornar à fonte do que não se sabe a partir do que já se sabe. E o não-saber não é ausência de conhecimento, mas vazio que reúne na escuridão a excessividade da luminância.

O oblíquo é o embaço, a lente pela qual é filtrado o que chega a nós não só pelos olhos, mas por toda movimentação de configuração de mundo, pois o mundo extrapola o sentido superficial de coletividade para fundar na retomada deste mesmo sentido coletivo o que nele se confirma e se refuta. Dessa forma, ao se tentar ordenar o caos, temos o estabelecimento da conjugação na qual se dá a existência do homem, haja vista que é no mundo que o homem é homem, restabelecendo-se mortalmente no devir que instala a procura por sua habitação corporal e mundanizadora. E assim lembramos do romance *Sidarta* (1970), de Hermann Hesse, por trazer à baila a tessitura das diferenças vigentes na conformação de mundo, mediante a terra na qual nos enraizamos; o céu no qual nos alongamos; a mortalidade que nos limita e a imortalidade que nos atravessa:

Tudo era uma e a mesma coisa, tudo se entretecia, enredava-se, emaranhava-se mil vezes. E todo aquele conjunto era o mundo. Esse conjunto era o rio dos destinos, era a música da vida. (p. 109).

Com a passagem acima, podemos reforçar o diálogo que vínhamos travando até então em referência aos dois primeiros versos do poema em questão:

Oblíquo o meu olhar, gesto e o jogo  
que musical dismantela em volta o espaço

A música da vida, que conjunta o mundo em sua harmonia caótica e diferencia todas as coisas naquilo que cada uma é, forja o chão no qual o homem pisa tanto quanto o abraça em sua envergadura existencial.

No poema, o gesto musical de mundo dismantela o espaço que está ao redor, em proximidade com o que é dissimulado pelo olhar oblíquo. Estar em proximidade é resguardar a distância (Cf. HEIDEGGER, 2001, p. 155), sem nunca se chegar ao que se aproxima. Isto não é nenhuma tautologia ou jogo de palavras, mas a tentativa de fazer a experiência da proximidade como aquilo que está entre, vigorando sempre a um meio caminho de ser o que se é. Neste ínterim, a tensão do que é com o vir a ser configura um mostrar continuamente inaugural do que se apresenta, uma vez que se apresentar significa fazer-se presença, presentear-se na ordenação de um tornar-se, logo, a ambiguidade entre o que é e não-é enquanto ação ontológica de obliquar-se. Daí, quando atentamos ao que a primeira estrofe nos diz, percebemos que o dismantelamento do espaço que se acha “em volta”, portanto, do que está em proximidade, entre, indicia o resguardo cuidadoso da realidade que se apresenta sempre tortuosamente, já que não se reduz a uma representação ideal de algo, mas de sua vigência transitiva.

Notamos isso com mais intensidade quando avançamos na estrofe, lendo os outros dois versos:

e retira à carne seu subjectivo desejo  
cego, visão do inenarrável, seus perfumes.

Retirar é re-mover, ou seja, mover-se em direção à coisa (re- > *res*) num percurso de procura pela essência, pelo vigorar.

O subjetivo enseja duas possibilidades de entendimento: a primeira é a ratificação de um fundamento, pois procura um sujeito no sentido de uma permanência: *subjectum*.<sup>14</sup> A segunda insere o esquecimento do Ser na medida em que se potencializa no homem um sujeito, um ente que se apodera do poder totalitário de moldar a realidade, de transformá-la ou mesmo de criá-la a partir de sua vontade, evidenciando a atitude moderna de concepção da realidade centrada no humanismo. As duas possibilidades mencionadas se entrelaçam quando percebemos que na ação de se retirar o desejo subjetivo da carne, mais no corpo se aprofunda o desejo de consumá-lo, indo ao sumo de sua excessividade. Logo, deflagra-se o retirar como retrain, já que quanto mais se intensifica a força de um afastamento mais se adentra na carne, no substancial.

E notemos: é um desejo cego, que não necessita dos olhos para poder ver. Ao contrário, interioriza-se ao mistério do não dito, do “inenarrável” para chegar à apropriação do corpo que, sendo o mesmo, transfigura-se no outro: “seus perfumes”. Mas, por ora, atentemos à “visão”.

A visão ultrapassa a imagem de uma paisagem ideal, a fim de configurar a travessia para o inalcançável. Porém, se é inalcançável, como se realizaria tal travessia? Ora, a travessia não diz a chegada em algum lugar, mas sim a ação de

---

<sup>14</sup> Tradução latina da palavra grega *hypokeimenon*, no entanto sem a correspondência de experiência da palavra grega.

ruptura que, em verdade, jamais rompe com nada, pois romper significa quebrar uma assinatura, ultrapassar um lugar, o tempo. No entanto, como ultrapassar o tempo quando se está vivendo nele, com ele? Assim, ultrapassar é a tentativa de antemão frustrada de tocar o intocável, de dizer o inenarrável, estando à procura da palavra jamais dita, e que foge de seu recanto silencioso quando pronunciada. É neste jogo de simultaneidades, do que se vela desvelando-se e vice-versa, que dizemos ser antecipadamente frustrada uma tentativa de ruptura, de saída. Afinal, como sair do tempo? Ou do espaço? Impossível!

Com tal apreensão, entendemos o aceno da visão do inenarrável, ou seja, da visão sempre em vigor de ultrapassagem, que ruma para a inalcançabilidade do vazio, tentando ainda agarrar no que é visto o rabisco escondido na trajetória do desenho. Lembramos que aquilo que se põe a ver se presencia, mas toda presença é um gesto de ausência, logo, um caminho na iminência de se desencaminhar a qualquer instante, mas que conduz em suas pegadas o recolhimento do que permanece e muda.

Quando lemos o verso “cego, visão do inenarrável, seus perfumes” com mais atenção, percebemos que nele temos palavras que nos apontam à sinestesia. Assim, todo o verso é um transbordamento de corpo, pois se desdobra no outrar-se exatamente pelo vocábulo “seus”. Nesse sentido corporal, manifesta-se o obliquar-se no entre, nas negações que trazem consigo afirmações, sem recair em dicotomias. A saber: em “cego” temos o velamento da visão; em “inenarrável” o dizer que se cala, silenciando-se na possibilidade da fala; e em “perfumes”, notamos a ocultação do cheiro na disposição de percebê-lo. Podemos ainda nos ater ao fato de que a “visão do inenarrável” e “seus perfumes” se equivalem no sentido de inalcançabilidade, isto é, o inenarrável é aquilo que não se pode pronunciar e “seus



perfumes” é a imagem-questão de uma ausência presentificada. Na verdade, “seus perfumes” é mais um modo de dizer o que já fora radicalmente dito em “visão do inenarrável”, pois aqui se instaura a questão da luz, no sentido de que luz não significa claridade ou o que possibilita o ver, e sim o que se presenteia na própria presença, iluminando tal presença no seu aparecer. Isto é, o aberto no qual se recolhem as sombras e a luminância da realidade na correnteza de seu vislumbre.

#### *A transfiguração: corpo-mar-corpo*

Como uma perspectiva que se afunila, aqui o foco vai se fechando num encaminhamento em que a estesia é posta como fronteira entre o sensório e o entranhamento corporal, portanto, o corpo como fenômeno, na ambiguidade de reunir em si a falácia de sua oposição à alma – uma vez que tal proposição reinstala o sentido batido, superficial e ralo da metafísica ao encará-lo como estrutura puramente físico-química ou biofisiológica – e a transitoriedade do que é i-mediato (Cf. FOGEL, 2007). Assim mesmo: i-mediato com hífen para intensificar o sentido ao qual queremos chegar: sem (i-) mediação (-mediato), solene na experientiação de um apropriar-se desprovido da necessidade de um tradutor, de um intermediário que nos sufoque com conceitos reduzidos quase sempre a construções judicantes, ou metajudicantes. Assim entendemos o corpo: um meio do caminho, o que está sempre a se constituir e a se realizar na assunção de seu mistério corporal, tal qual o mar de Virgílio de Lemos, que está sempre a se fazer, a se tornar. Reforçando o diálogo:

O corpo (o sentir, a sensação), este sim, é a pura e simples (i.e., instantânea, imediata) percepção de algo ou de *uma* coisa. Corpo é percepção e não que ele *tenha* ou seja *dotado* de percepção, no sentido de que a percepção seria uma *coisa*, uma propriedade ou uma capacidade que se acrescentaria à substância, à base-corpo, o que, evidentemente, levaria a supor que corpo pré- ou subexistiria ao sentir, ao perceber. Portanto, “pura e simples (instantânea, i-mediata) percepção sensível” quer dizer *ver* e *ver*, por sua vez, quer dizer *descobrir*. Ou seja, mais uma vez, *ver* não é o ato do órgão da visão denominado *vista* (o sentido da vista ou da visão), mas, sendo perceber (o *noein*, o *nous*), é um *dar-se conta de*, um *inteirar-se de* – nisso está o descobrir, o mostrar-se disso ou daquilo *como* isso ou aquilo. (FOGEL, 2009, pp. 48-9).

Ao reduzir o verbo “olhar” para o substantivo “olho”, fazemos a curva na rota de trazer ao corpo o enfoque sensorial, porém ambigualmente vigente, conforme expusemos acima. No todo do corpo, o olho (a visão) é a parte que recupera e ilude no que se apresenta e se vê a necessidade de uma adequação racional. Afinal, o que vemos é, de fato, o que se expõe ou apenas uma possibilidade de se apresentar? Possivelmente, jamais saberemos. Então, a fim de continuarmos com o diálogo, leiamos a segunda estrofe:

Oblíquo o meu olho e o inquieto instante  
a própria luz que aponta e beija com ardor  
tuas ancas de canela na oblíqua esteira  
oblíqua a tua lenda, invisíveis tuas barcas

A sinuosidade que desvia o caminho de uma possível reificação do corpo como entulho orgânico é feita logo na primeira palavra da segunda estrofe: “oblíquo”. Pois o obliquar-se virgiliano é a salvaguarda do trânsito cravado na linha fronteira entre o senso comum e sua transgressão. Desse modo, conseguimos perceber a ambivalência de seu duplo caminho, na qual as polarizações do racional e do poético se ambigüizam, saindo de um duplo (posição antagônica) para uma dobra

(imbricação contínua e desfazimento dos opostos na instauração de cadências de realidades consumadas no real).

O torto percurso desta estrofe nos diz ainda que o instante é um lapso que atravessa nossa percepção na inquietude da realidade:

Oblíquo o meu olho e o inquieto instante

Ora, evidentemente aqui se intensifica o que levantamos como quebra de um sentido reto quando a realidade é exposta enquanto movimentação contínua, impossível de se reter numa estrutura calcificada. O instante é inquieto porque insta! Porque interroga o tempo, o real, numa dinâmica de ser e estar sendo ininterruptamente. Obviamente, quando dissemos interrogar não nos referimos à condição comum de um sujeito se dirigir ao outro e fazer uma pergunta. Aqui nos detemos nesse verbo como uma convocação (-rogar) que parte de dentro (inter-), que em verdade nunca partiu porque vigora incessantemente. Assim, questionar o tempo ou o real significa restituí-los em seu vigor como presença, como luz.

Não nos referimos casualmente à luz, pois esta é uma questão cara ao próximo verso, expondo-se como fertilidade de possibilidades, conforme veremos abaixo. Ou seja, a luz é o aberto que ilumina o aparecer do que se presencia. No poema, ela aponta, beija. Neste beijo, a superfície do que se ilumina desabrocha, então a luz e o beijo estão numa ligação íntima como aceno alquímico destituído de antagonismos. Pois se a luz indica uma abertura, sendo o próprio acontecer do aberto, o beijo é o gesto que alinhava a boca e o gosto num interlúdio de corpo, o momento em que dois fazem um. E notemos: não é qualquer beijo, mas um com “ardor”, inflamado por um intenso calor! Ora, o calor é agitação, fogo que queima

sem chamas, provocando ebulição, auferindo a instabilidade contínua no limite entre a gula e a contenção de um corpo que ama.

É interessante perceber que o verso se alarga para os demais em função de sua posição de horizonte, isto é, ele costura em sua envergadura o transbordar que pinta o firmamento com rajadas de luz no limiar entre noite e dia. Durante esse momento, não sabemos se é o dia que anoitece ou se é a noite que amanhece, e assim, é com essa imagem de excessividade que o verso cavalga os outros, impondo um ritmo próprio que não se restringe ao final de uma estrofe, ao contrário, continua no compasso musical de sua fluência:

[...]  
a própria luz que aponta e beija com ardor  
tuas ancas de canela na oblíqua esteira  
oblíqua a tua lenda, invisíveis tuas barcas

Nessa cavalgada, a canção perfura, corrompe, rasga a nomenclatura do versejar claustrofóbico para tentar chegar o mais perto possível do silêncio manifestado nas palavras, da fonte irradiadora do ardor com o qual o erotizar do corpo se obliqua. Neste sentido, o gosto de “canela” lambuzado nos lábios que beija o sexo tece e entretece a ânsia do orgasmo (*la petit mort*). Seria este o momento mais próximo de sentir, digamos, fisicamente, a morte ainda em vida, um instante cuja penetração transcende a euforia dos órgãos genitais para uma travessia na qual o abraço do corpo também enlaça o porvir do que no abraço se abraça. Assim, o espaço entre a mão que se lança para agarrar a morte e a morte como dádiva suprema da vida é o entre, o gesto da ausência naquilo que se presencia. Esta fuga tão presente no que se tenta pegar, a falta no que comparece é o obliquar virgiliano, que deriva a expressividade em dissimulação. Ressaltando que encaminhamos o

dissimular como um modo de outrar-se, a presença sempre ausente na doação do real em realidades.

Ainda na segunda estrofe, percebemos que a palavra “oblíquo” aparece três vezes. O que isso poderia significar? Decerto, não podemos afirmar uma verdade que resolva tal situação, então a leitura que fazemos é de entrever nessa insistência o sentido de dissolução do que está firmado em bases irredutíveis. E conforme já dissemos mais acima, esta movimentação corrompe poeticamente a estabilidade de exatidões ao se propor o contínuo obliquar, portanto, eis a dissimulação do que é urgente no exercício de apropriar-se resignificativo. Assim, o sentido i-mediato de algo é a constante reestreia de sua aparição, tal qual nos diz o poema de Alberto Caeiro:

Vale mais a pena ver uma coisa sempre pela primeira vez que  
conhecê-la  
Porque conhecer é como nunca ter visto pela primeira vez,  
E nunca ter visto pela primeira vez é só ter ouvido contar.  
(PESSOA, 1974, p. 232).

A dedicação com a qual nos empenhamos neste trabalho está em sempre ver originariamente, em que cada verso inaugure o que nunca fora visto ou dito, como aquela velha música, mas que por ser significativa, sempre a ouvimos pela primeira vez. E é nesta mesma dinâmica que entendemos a poética virgiliana, na medida em que passagens como “oblíqua esteira/ oblíqua a tua lenda, invisíveis tuas barcas” são entoadas num ritmo marcado, instaurando uma cadência melódica que deságua na terceira estrofe sem perder o andamento. É música saída da rebentação, cuja sonoridade encharca nossa audição e nos conduz ao embalar feroz de sua monção.

Ainda na segunda estrofe, um corpo chama pelo outro, aprofunda-se em outro, conformando uma unidade. Fato que nos enseja a percepção de que não se trata apenas de aglomerados orgânicos, mas de corpo em êxtase, sendo ele mesmo a exaltação do amor, na qual o profano e o sagrado se comprazem em vertigens: dois se fazendo um.

A obliquidade imbrica penetrações, desvios nos quais o comum se desencaminha nas entrelinhas do poético. Tanto que “esteira”, além de ser um tipo de tecido (ou tapete) feito de matéria vegetal, palha, também significa o vestígio da passagem de embarcações pelas águas. Assim, tal palavra é caminho e descaminho, rasgo e a quentura de acolhimento, pois é tanto o esconderijo do desejo carnal quanto a tessitura do que faz mundo. E mundo podemos pensar ser o acontecimento da realidade na feitura que enlaça o que foi, é e será, portanto, memória.

A “tua lenda” retoma um passado, desenrola o histórico num sentido de marcas presentes na pele, dada a travessia de uma vivência. É a narração contida num intervalo de morte, uma vez que entendemos ser o viver o desabrochar da vida a partir do e em conjunto com o húmus da morte, onde na flor nascida há o cheiro que navega um no outro. Nesse viés, a morte não é um fim, mas plenificação. A palavra “lenda” indicia a contação de filigranas entretecidas, dando luz ao mosaico de tempo e história, vida e morte na paisagem do real. O pronome “tua” encena o paradoxo de perspectivas: um eu que fala e um tu que escuta, assim como um eu que escuta e um tu que fala: é a questão do outrar-se já proposta desde a primeira estrofe e que permanecerá nas próximas.

Dando um pouco mais de atenção a essa estrofe, ela explicita um eu e um tu de maneira mais incisiva que as demais. Afinal, que pessoas são essas?

Certamente, não se trata de uma enunciação gramatical de enfoques discursivos, tendo em vista que um poema está além das delimitações normativas da linguagem como ciência. Por isso, preferimos evocar a narradora de *A paixão segundo G.H.*, romance de Clarice Lispector, para nos ajudar a desfigurar a sisudez de um conceito acabado e nos conduzir à ambiência do “entre”, da ambiguidade onde o eu conforma o tu tanto quanto o tu está engravidado do eu: “O que os outros recebem de mim reflete-se então de volta para mim, e forma a atmosfera do que se chama: eu.” (LISPECTOR, 2009, p. 27). A atmosfera é essa opacidade, o nublado espaço de indeterminações no qual eu-tu-eu são um. Esse esfumar-se de exatidão brinda o despropósito de um tamanho resultante da tentativa de se medir onde termina o eu para iniciar o tu. O eu que conhecemos retoricamente está na decisão de uma escolha que afasta de si o outro, quando o primeiro se enclausura na retidão de uma subjetividade.

Ao pensarmos no diálogo entre o trecho acima e o final da segunda estrofe do poema em estudo, notamos um amálgama de diferenças que aparentam uma evasão subjetiva, mas que se consagram facetas de um mesmo. Assim, o eu é tu tanto quanto o tu é eu mediante a riqueza do Ser que é e não-é. Por isso, no poema temos o pirilampejar do que se diz e se cala na fala poética. Mais ainda, por isso podemos entender por que, aquilo que, a princípio, possa parecer uma ruptura semântica, na verdade, está se engalfinhando no cerne mais profundo de um sentido, exatamente por fazer aparecer no que se estranha o que se entranha na linguagem.

É nessa dinâmica que lemos o final da segunda estrofe – “invisíveis tuas barcas” –, logo após ter lançado ao nada a palavra “lenda”. Ou seja, tendo sempre como horizonte o movimento do obliquo enquanto entortar, desviar, errar, a

evocação da memória em lenda oferece o que não se vê (“invisíveis”) como rasgadura que fere as águas num risco de presença, que logo será encoberto, portanto, retornando ao vazio. E o que podemos entender por vazio? O mar, já que o vazio não é sinônimo de ausência, mas de excessividade. Um vazio gestante de possibilidades, o nada como o “buraco que perdeu o fundo” (COUTO, 2007, p. 136), isto é, o ausentar-se no que se presentifica tal qual o mar que se desdobra nos rios, penetrando a terra e possibilitando vidas. Podemos dizer tudo isso de maneira ainda mais clara: o mar é o corpo masculino que, na braveza de ondas, aguarda o singrar das “barcas” – o corpo feminino – em seu desejo. E assim chegamos à terceira estrofe.

*Apelo do corpo: arrebentação do orgasmo*

Obviamente, a leitura dessa estrofe é feita com a retomada da anterior. Aliás, o ritmo de se retomar o que já fora dito é constante na poética virgiliana. Este poema é um exemplo disso, ritmando-se num bater de ondas: estas quanto mais batem mais retomam aquilo que são: mar. Nessa movimentação, aquilo que se vê está sempre um passo ao indizível. Não é à toa o choque de imagens, a falta de uma medida equilibrada no âmbito estético. Ousamos pensar que qualquer estética possível em sua voz está no intuito de se redizer constantemente, deformando as linhas que estruturam uma formalidade convicta.

Leiamos, portanto, a terceira estrofe:

no embalo lento da monção dos sentidos,  
sobreimprimir inscrevendo-se no meu corpo  
oblíquo o teu olhar, o híbrido veio insaciável



Trazendo às palavras a tentativa de se perceber tais afirmações, a estrofe acima continua o andamento do improviso musical. Assim, na transfiguração das vagas toantes, na minúcia de seus ecos, as barcas são o contorno do calor de um corpo sobre o outro. Tal como uma embarcação navega na imprecisão das águas, o gestual do corpo se abunda contra os lascivos caminhos do outro: relevos. Um penetrar-se mútuo em movimentações convergentes: reentrâncias e saliência. As barcas são penetradas pelo mar assim como o mar recebe as investidas de corpo. Daí, o ritmo do poema é o ritmo da possessão: pequena morte em espasmos: arrebentação. Sem nomes ou rostos, são duas diferenças que se colidem e se retraem, fluindo-se harmonicamente no que têm por singularidades.

A “monção de sentidos”, um mergulho no não-saber que é o outro. Um mistério sempre mais enigmático à medida das incursões. Saber o outro não é conhecê-lo no que explicita, mas sê-lo no segredo guardado em seu silêncio, habitá-lo. E quanto mais se aprofunda, mais se perde. Uma tempestade sinestésica, em cujos corpos se imprime o desejo pelo desbravamento.

Cava o corpo o olhar que fere a pele, incrustando-se nela a inscrição do desejo: a obliquidade de um corpo, de um outro olhar, do olhar impresso do outro que é também o mesmo: “inscrevendo-se no meu corpo/ oblíquo o teu olhar”. Isto é, o gracejo de rotas sinuosas por onde passam segredos, enigmas, tudo que ainda não é e vem a ser no toque inflamado de transbordamentos: um-e-outro. Pois se faz unificado o que parece vir de fora, mas que é na verdade um desdobramento do que já existe e é interno. O derredor que transita na travessia própria da constituição de ser um mesmo com o outro, eis a obliquidade que transpassa os limites de mera

sensibilidade, que explode os poros arrebatando-os em clareiras. Nelas, o claro e o escuro se perdem e se encontram na conformação de uma unidade.

E ainda: “o híbrido veio insaciável” pede mais poema, interfere no cansaço de uma declamação, roga por fôlego para continuar sua cavalgada. O corpo não quer descanso, quer mais corpo, quer ser com o outro, quer ser. Assim, o “híbrido” é reunião de cor, do que era ausente e se retrai no que se apresenta: gemido no pé do ouvido ao implorar ser explorado. A híbrida essência da fome quer mais penetração, mais adentramento na diferença de ser o que está sendo, principiando-se a todo instante. Cada gota de suor é onda que volta a ser mar e, iniciando com uma palavra que pinta a imagem da transfiguração, da quentura do sexo, temos o mesmo calor contra as muralhas de exaltação das vagas. Eis a última estrofe:

como o próprio eco das vagas contra a muralha  
da fortaleza, abrindo-se a meus assaltos  
mudos, minerais, fragmentando oblíquo poente.

Não dá para pedir arrego, o poema convoca a exaltação do verbo: transeunte loquaz sempre em lascivos movimentos com a língua. Permite o “como”: conjunção que muda a atmosfera da estrofe em relação à anterior, enriquecendo o poema de sentido ao nos convidar para a intermitência entre corpo sonoro de pulsão sexual e corpo feroz de explosão em marés. Da mesma forma que o “eco das vagas [estoura]”<sup>15</sup> contra a muralha/ da fortaleza”, a ferocidade do desejo se encarna no vigor de querência. Não há voz que embale tais sussurros: gritos de prazer na plenitude da mudez: ouvir é calar, entranhar na cova onde habita o silêncio.

---

<sup>15</sup> Inserção nossa.

Etimologicamente, mistério e mudez partilham da mesma raiz: *mu*, do grego *mû*, cuja origem onomatopaica recupera a expressão de gemidos, grunhidos emitidos pelo fechamento dos lábios. Assim, mistério e mudez se engalfinham enquanto recôndito de bocas. Pulsões no embate surdo de pele: “assaltos mudos”. Assaltar é se repentinar no espanto da criação, aprofundar-se no outro em busca de si mesmo, por isso o som que não se fala, que se cala porque escuta: fome que reclama essência: “minerais”. Nesse embrenhar-se mútuo, os espaços se derrocam na obliquidade do obscurecimento. Noutras palavras, o descanso que espera o cansaço dos corpos pinta de poente o horizonte: orgasmo: *la petit mort*. Pequena morte engrandecedora dos murmúrios que restam no fenecimento de um instante. O corpo se renova: morre. No alvorecer de outro instante, os olhos que regiam as imagens circundantes se abrem para acolher tudo novamente pela primeira vez: “fragmentando oblíquo poente”. Uma inclinação, o obliquar-se na imagem que se forma na retina de olhos em ressaca: vagas que arrebetam, retomam o início, principiando-se constantemente em mar, em corpo.

Embora os sons de finalmente já estejam batendo à porta desta interpretação, impossível não lembrar de Machado de Assis e os olhos de sua Capitu. Diálogo pertinente que merece por enquanto um até logo:

Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me. Quantos minutos gastamos naquele jogo? (ASSIS, 1982, p. 219).

### **“Ouamisi”: a gênese das ilhas**

As ilhas são constelações que sobrevivem  
dentro de nós. O poeta deambula entre os  
lugares do arquipélago interior.

“O pouco do tudo” – Mia Couto<sup>16</sup>

Tal qual o refluxo das marés que trazem à areia o desenho de sua passagem, a leitura que fazemos de “Ouamisi” compõe a aquarela da diversidade virgiliana. Temos aqui um poema que leva ao palco da poesia a ventura de uma irrupção, o nascimento que traz na sua eclosão o oceano e o que nele se faz agudo. Eis um modo de compreensão do que seja a ilha enquanto gênese na poética virgiliana, de como aquilo que seria uma extensão de terra em meio à imensidão marítima se ressignifica na escrita desse poeta. Devemos ressaltar que, de fato, seja apenas uma maneira de a ilha se dizer poeticamente, pois, na medida em que se torna uma das questões sobre as quais o poeta moçambicano se debruça, ela empreende caminhos diversos de manifestação.

A veia da poesia que nos irriga o corpo não permite que o texto surja como método descritivo de uma poética em especial, e sim como a própria ação de escrever sendo um movimento, por si, poético. De outro modo, como certa vez bem nos disse Manuel Antônio de Castro: “Em Poética não basta só conhecer, temos que ser o que conhecemos.”<sup>17</sup> E, certamente, tal maneira de se pensar não se restringe

---

<sup>16</sup> Prefácio do livro *Eroticus Moçambicanus* (1999b), organizado por Carmen Lucia Tindó Secco.

<sup>17</sup> Anotação feita em 02 set. 2009, durante uma das aulas do professor Manuel Antônio de Castro no decorrer do segundo semestre do curso de mestrado em Poética.

só à Poética, mas se estende a tudo que venhamos a fazer com seriedade e sinceridade.

Ser o que se conhece é um desafio que nos impulsiona a travar batalhas com o não saber de todo saber, com o vazio que permite um poema se inscrever em nossas inspirações e, devemos deixar bem claro, esse entusiasmo não se trata de escapismos ou abstrações, ou ainda de mero acaso, mas da apropriação que nos consoma na travessia do que somos.

Na poética virgiliana, observamos o quanto de procura existe em suas nuances de musicalidade e liberdade criativa. Se por um lado há quem defenda um trabalho de afirmação identitária, fazendo emergir deste empenho a dicotomia entre sujeito e objeto, por outro, notamos a desapropriação de um sujeito moderno que, como nos diz António Cabrita no posfácio de *A invenção da ilhas*, antologia de Virgílio de Lemos recém-lançada em Moçambique: “[...] não é possível continuar a teimar num sujeito autárquico, com uma identidade plantada num claustro psicológico.” (s/d, pp. 242-3).<sup>18</sup> A seguir, Cabrita continua a discussão ao falar da identidade: “A identidade é um sintoma residual, quando te entronizas no ritmo para dançar aí saís de ti próprio... Quando desaparece a tua *tagarelíce interna*, aí escutas”. (Ibidem, p. 244).

Para escutarmos, precisamos calar nossa “tagarelíce interna”! Por essa expressão entendemos o falatório que aprecia o originário a partir de conceitos prontos para o uso, ou seja, um simples exercício de aplicação teórica que enquadra o imprevisto do real num rótulo arrumado na estante da erudição. Daí, perguntamos: como nos deixarmos livres para acolher o que a nós se apresenta enquanto

---

<sup>18</sup> Embora por motivos provavelmente oriundos das dificuldades de se publicar em Moçambique o livro venha sem ficha catalográfica, a referida antologia foi lançada em novembro de 2009.

acontecer poético se não conseguirmos nos livrar das tintas com as quais nos foram pintados os sentidos? (Cf. PESSOA, 1980, p. 163).

Não podemos dizer que seja fácil simplesmente dar as costas a um império metafísico que dimensiona a maneira de lidarmos com tudo que está em nosso entorno. Contudo, a abertura que a obra de arte nos provoca oferece o desencaminho presente em todo caminhar, metabolizando o que se tem de previsibilidade conceitual na complexidade do seu operar.

### *Arranhando o céu do nome*

Ouamisi é o nome de uma ilha das Quirimbas, arquipélago coralino situado ao norte de Moçambique. No entanto, a desmedida do poetizar faz brotar de uma geografia o inefável gesto de presença. Então, do papel com timbre oficial ao apelo do poético, o batismo molha de orvalho sagrado a terra que é interrupção de mar na tessitura de suas filhas, as ilhas.

Ouamisi: nome que ecoa na memória de uma vivência singular, mas que ganhou a alforria do que era simplesmente uma reminiscência. Das amareladas folhas cartoriais debandou-se para o intangível canto dos versos. Deste empenho, rompeu com o casto álbum de recordações, surgindo plena e derradeira enquanto massa telúrica no transbordamento de uma subjetividade. Isto é, de um ponto no passado, perfumado de infância, a ilha virgiliana emancipou-se do próprio poeta ao se fazer ausência retraída em versos.

Ouamisi: lembrança desembrulhada em melodia, ritmo de arrebatamento no choque com as muralhas de pedras rochosas. Rebento poema que ao desmamar carrega em seu corpo o seio de sua mãe: o mar. Tudo isso para enunciar que a ilha

nomeada no poema é um limite entre realidades, ou seja, é tanto o bojo de experiências do poeta quanto a fagulha que propiciará o enredamento de memórias imaginadas com presença: fôlego desprovido de temporalidades, na medida que a leitura de suas linhas ofertará um tempo próprio, nascido da aderência entre visão e palavras, atravessados pela *poíesis*.

Encaminhando dessa maneira, Ouamisi é a própria realidade urgindo de seu nascedouro a impossibilidade de prefigurá-lo num catálogo tipográfico, isto é, o poema desencadeia realidades porque não está fora do real, mas é o próprio real se desdobrando na língua, na feitura do poema. Exatamente por não ser algo externo, sua essência é conclamada na gênese de uma questão sempre permanente, e o é porque independe de uma teorização que explique as razões subordinadas aos limites do que se é dito ou silenciado.

Algumas imagens-questões aparecem no poema e que, se numa figuração literária proporcionam uma discussão baseada em modelos, formas, enfim, em estéticas, a singularidade de cada uma nos presenteia com uma interrogação que se funde nas esquinas dos versos e nas melodias das letras. Nesse sentido, pensemos tais imagens e o que elas nos incitam a questionar. Para isso, vamos ao poema, observando nele a primeira estrofe:

### **Ouamisi**

Será desta luz d'equinócio o manto verde azul  
quem te confere teu ar de canto singular?  
Será que o mistério vem mais da luz iridescente  
que de tua alma errante em busca da vertigem?

Etiópia Sudão Novo Mundo e Extremo Oriente  
escravos e canelas, baixelas de prata bordados.  
Será que posso falar de onnipresente osmose  
entre o sagrado e o grito mineral da carne?

Efebos e mulheres, conquistadores e naus  
entre o simulacro de uns, de outros a firmeza,  
neste santuário de almas, a génese irrompe

como se o génio da memória e da paisagem  
se beijassem na imediatez do que reclamo  
e do oceano imprevisível, nasceste tu, ilha.  
(LE MOS, 2001, p. 17).

O equinócio é o fenómeno em que dia e noite se dão as mãos e caminham em passos crepusculares. Ele ilumina opacamente o poema quando imerso num *entre* desvanecente de precisão: pergunta que aparece como imagem pronunciadora de unidade. Embora aparentemente exista uma justaposição entre o dia e a noite, afirmar que tais passagens se opõem significa empreender um percurso retórico e dicotômico. Afinal, como garantir que dia e noite realmente se extremam, quando um mora no outro, sendo o brilho de um o retraimento do outro? Nesses momentos, não há medida que interponha ocaso ou alvorada, pois estes são um e o mesmo: o equinócio é o anúncio genesíaco da ilha.

As duas perguntas da primeira estrofe nos levam a questionar a origem do sentido insular, apresentando um movimento de mergulho à última estrofe, mais especificamente, ao último verso do poema: “e do oceano imprevisível, nasceste tu, ilha”. Segundo a leitura que fizemos, observamos que em todas as estrofes teremos esta verticalidade, já que entendemos ser tal verso o momento fulcral de todo poema. Contudo, não nos adiantemos. Por ora, fiquemos ainda na primeira estrofe.

Transitando no interstício dos dois questionamentos, o “manto verde azul” é o que acoberta, protege as diferenças que se fazem unidade num diapasão de cores poéticas. Abraço que interroga o nascimento do mistério: iridescência ou errância? A luz iridescente é o fio luminoso que alinhava fronteiras de frequências: cores. O



carrossel dessas curvas pinta de branco o desenho de sua reflexão: esse branco é a transparência que reúne num espectro o que se lança ao infinito. No entanto, o branco é também a imagem da obliquidade, tendo em vista que fisicamente a luz tanto pode se constituir por ondas quanto por partículas, significando que a realidade captada por nossos olhos é brincadeira de enganações, nas quais o sentido do “entre” irradia caminhos e possibilidades:

As unidades subatômicas da matéria são entidades extremamente abstratas e dotadas de um aspecto dual. Dependendo da forma pela qual as abordam, aparecem às vezes como partículas, às vezes como ondas, e essa natureza dual igualmente exibida pela luz, que pode assumir a forma de ondas eletromagnéticas ou de partículas. (CAPRA, 1983, p.57).

Interessante perceber que os limites da precisão científica são corrompidos pelo poético: *poíesis*. Assim, o que Capra coloca como dual entendemos ser o desdobrar do real em seu vigor de presença. Aristóteles já nos dizia isso ao enunciar: “*tò ón légethai pollakhós*”, em cuja tradução lemos que “o Ser se manifesta de diversas maneiras” (ARISTÓTELES, 2001). Portanto, múltiplas e concomitantes formas de presentificação. Eis a dinâmica que percebemos na primeira estrofe do poema, já que configura um convite também ao pensamento questionante.

Perguntar é se atrever um passo no limite do que já se sabe, já que na formulação de uma pergunta, parte-se do prévio saber rumo ao não saber, configurando o círculo poético. Podemos então pensar que essa é a ambígua movimentação impetrada no entre das duas perguntas, convidando-nos a caminhar pela inconstância que é nascer. Como assim? Ora, essa é a porta de entrada para a viagem que o poema nos propõe: cantar a melodia primeira, originária, da terra que perfura o véu das águas marítimas:

quem te confere teu ar de canto singular?

Melodia inigualável: penetra em seus filhos e se perpetua na caminhada ao próprio de cada um, assim entendemos o “canto singular”. É a voz do silêncio que clama e convoca para a memória do nascedouro originário as pegadas rabiscadas no tempo. Nascer, portanto, não é meramente chegar à luz, mas trazer à presença todo o tempo de gestação necessário para a eclosão do que nasce. Neste caso, a imagem da iridescência como malha transitória de cores dialoga com o mistério que, em si, é a dúvida que navega entre errância e vertigem, sendo tanto sua prole quanto seu genitor. Essa intimidade de sons e cores, perspectivas que se mesclam num colorido em transe, significa a atmosfera que vigora como questão: o aceno do originário que inesgotavelmente se reinaugura.

O verde e o azul são tons de uma melodia. Incidem agudamente durante o entoar de uma paisagem única: o vazio que antecede a irrupção da luz, que prevê no feto sua maturidade. São pitadas de luminância que ensejam o céu como tela virgem à espera de pinceladas. O colorido que daí se originará transcenderá o contorno da área que ocupa para imergir no esbravejar das ondas. Afinal, no instante do nascimento insular, a ponta da ilha rasga o corpo do mar e arranha o céu, pintando-o de crepúsculo: equinócio.

Caminhar nas entrelinhas do que é luz ou som, ondas ou partículas, enfim, meio do caminho de um poema que se interroga, é penetrar na antessala da palavra: emergência da narração que trança verbos, substantivos e abismo no destino de um questionamento. De fato, a dualidade acima citada apenas nomeia os saberes transeuntes de nossa erudição, porém não toca primordialmente na de-

cisão do limiar poético: o entre que coaduna mistério e silêncio. Afinal, como se medir o limite do mistério? Como saber a coerência do silêncio?

Impossíveis de se responder são as questões, tais quais os *koans* dos mestres Zen, pois no profundo de suas origens mora a efervescência do real, do Ser sendo fecundo nas realizações das realidades. Não é à toa que trazemos às veredas de nossos passos a menção ao Tao, pois os aromas de oriente exalados do poema aquecem nossas lembranças, possibilitando-nos um desvio que, na verdade, não desvia, mas concretiza. E concretizar é crescer junto, com (*cum-crescere*). Nesse encaminhamento, tal qual uma questão, entendemos o Tao enquanto posição desfeita de medidas: mais uma maneira de se enunciar o inefável do *lógos* e festejar o diálogo que o poema de Virgílio de Lemos nos propõe. Assim, pelas palavras de Lao Tsé:

O movimento do Tao nasce dos contrários  
a fraqueza é o meio de que ele se serve.  
Todas as coisas nascem do Ser; o Ser nasce do não-ser.  
(1993, p. 77).

Com o toque que desvirtua a tentativa de um rabisco, somos mais os pequenos lugares esparsos e dispersos no que não vemos em uma reta. Pois desta só concluímos a linha a partir de nossa limitada visão, mas não percebemos a reunião dos seus pontos. Assim, meio tontos, saímos da primeira estrofe e seguimos para a segunda.

*O paladar dos aromas orientais*

E eis que somos tomados por imagens, fotogramas de passagens: viagens, rubricas de poentes, cheiros e cores que atravessam o caminho do andarilho das ilhas. Em fagulhas de embate, o choque retrocede à versão da lembrança contada, estilhada no sôfrego paladar da audição. Confuso? Sim e não, tendo em vista o negrume absoluto de terras e laços, cores e amores, estilhaços e traços de memória:

Etiópia Sudão Novo Mundo e Extremo Oriente  
 escravos e canelas, baixelas de prata bordados.  
 Será que posso falar de onnipresente osmose  
 entre o sagrado e o grito mineral da carne?

Etiópia, Sudão, Novo Mundo e Extremo Oriente são casas de habitâncias interiores, são lugares para os quais a materialidade de um olhar é apontada num primeiro momento, mas abandonada na medida em que adentramos nos versos. Da mesma maneira, “escravos e canelas, baixelas de prata bordados” são quase-descrições de pedaços de tempo, trechos de experiência que seguram nossas mãos e nos carregam para seu instante, para seu presente. O tempo é teia que enlaça e amordaça o falatório de um momento. É rede que apanha a ruptura das divisões e molda nos seus nós o entrecruzamento de espaços: memória. Esta é a questão que sobressalta deste verso: vagão vazio de comboio em trilhos desguarnecidos. Sua direção é seu caminho, e este devora o chão, deixando restos de passagem, coisas de imagens e pedaços de situações.

A questão é que num poema não há descrições, mas fulgurância do real em lampejos de realidade. Um lapso do que fora lembrança se deu como presença, como modo de manifestação da realidade, gracejos de corpo na experiência da

memória. Fora isso, a quantidade de cores e aromas exalados desta passagem nos conduzem àquele tempo cujo empenho de um punho sobre o papel rabisca desenhos de letras, esqueletos de poemas ou cartas ao interior do nada. Nesse traço que reúne superfície e risco, que o atrito se torna fôlego inconsciente de lembranças, a fusão das diferenças pertinentes ao sonho é decalque de retinas no território da linguagem. Assim, o ímpeto que acolhe no corte o sangue e o metal do fio é fluido e solidez, é inspiração e sopro ao mesmo tempo. Esse ensimesmar-se de abismo e fundo é mais bem percebido quando atentamos aos outros versos da segunda estrofe:

Será que posso falar de onnipresente osmose  
entre o sagrado e o grito mineral da carne?

Podemos notar outra referência à unidade. Mais ainda: a alusão ao que é permanente no fluxo das mudanças. Em outras palavras, a onipresença é o que está simultaneamente em todo e em nenhum lugar. Portanto, o permanente mediante a movimentação osmótica (o que muda) que funde num mesmo ponto os extremos de possíveis dicotomias. As cisões que bipolarizam o pensar se imiscuem no círculo hermenêutico, cujo encaminhamento é o do vigor da essência originária. Assim, no instante que se desvela uma ação, vela-se uma não ação. Esse jogo do real, de se retrain no que se ilumina está muito bem exposto no que Chuang Tzu diz abaixo:

A grande sabedoria vê tudo num só.  
A pequena sabedoria multiplica-se entre as muitas partes.  
[...]  
O prazer e a raiva  
A tristeza e a alegria  
Esperança e perdão  
Fraqueza e firmeza

Impaciência e preguiça:  
 Todos são sons da mesma flauta,  
 Todos são cogumelos do mesmo úmido mofo.  
 [...]  
 (MERTON, 1984, pp. 54-6).

A insistência da conjunção “e” imanta a questão da dobra, do um que é ao mesmo tempo dois, portanto, do dar-se a ver naquilo que obscurece: círculo poético. Então, temos em vista que a osmose conceitualmente falando é a imagem do movimento que procura o equilíbrio, uma vez que lida com diferenças de densidades e que, por conseguinte, buscam sua homogeneização. Daí, se atentarmos à sua etimologia, temos no radical “osmo-” (Cf. HOUAISS, 2009) a ação de empurrar, logo, o sentido osmótico se emprega num desequilíbrio constante que busca sua simetria. Ou seja, é em si a própria imagem da permanência naquilo que muda. No presente poema de Virgílio de Lemos, a osmose é posta em questão e funde a difusão entre o “sagrado” e o “grito mineral da carne”:

[...] onnipresente osmose  
 entre o sagrado e o grito mineral da carne?

Na realidade, poderíamos até encarar isto como a presentificação do mistério, haja vista que nele, assim como no sagrado, temos a presença do inominável, do que se mostra como clareira em meio à razão. É curiosa essa proposição, pois tradicionalmente a razão é alcunhada pela luminosidade. Contudo, este enfoque é dicotômico: ilumina o que antes era tenebroso, extinguindo-o. Desta forma, temos a exorbitância da razão como ratificadora da lógica direta e objetiva, contrastante com a imprevisibilidade da realidade enquanto envios do real.

A clareira, ao contrário, irrompe em meio à treva, mas não faz com que ela se aniquile, pois vige numa referência ambígua entre o que se ilumina e se obscurece, sem que uma oblitere a outra. Esta maneira de encaminhar nosso pensamento faz jus à impossibilidade do destino como objetivo antevisto, dando à realidade o que nem sempre conseguimos perceber, justamente por estarmos radicalmente inseridos nela. É o mesmo que ocorre com a impossibilidade de enxergarmos os átomos, já que, segundo o que a ciência propõe, somos por eles constituídos.

Pela perspectiva da realidade, não a visualizamos de modo palpável porque somos parte dela, embora não estejamos nos referindo a um acúmulo de partições que supostamente seriam fundamentais à sua construção, o que é ingênuo de se pensar. Damo-nos conta dos acontecimentos que registramos historicamente e estes são o inventário da memória.

O “grito mineral da carne”, bela imagem poética que inflama na voz a exorbitância do corpo. Cava o cerne da carne, expurgando o arrebatamento de um bramido subterrâneo. Berro este que é atroz, que costura com dura mineralidade o que perfura e circunferencia fendas de sangue e voz: sumo que se consuma no entoar bravejo do nascimento: ilha. Sua força poética nos leva às profundezas da terra, onde não é possível discernir origem e originado. Nesta passagem, filho e mãe estão unidos pelo grito, são a reunião da progenitora com sua cria numa fala imprecisa – “Será que posso falar [...]” – cuja vida é o furor do que explode e emana em existência. O grito mineral da carne é o clamor da terra embebida de sangue e cravada de pele, da pele da história de quem souu e remexeu o chão nas culturas, de quem pisou e deixou suas pegadas na memória telúrica, de quem morreu e teve sua vida renascida nos frutos da colheita. Colher é ser histórico na medida em que não há revisita a fatos passados, e sim acolhimento daquilo que se apresenta no ato

de uma experiência. Afundar as mãos na terra não é olhar para trás e imergir em recordações, mas trazer para a presença aquilo que se dá no exato momento de sua evocação, e esta nossa relação com um poema: de presença. Memória é fundamentalmente presença do que se vela.

Assim se finaliza a segunda estrofe: “Será que posso falar de onnipresente osmose/ entre o sagrado e o grito mineral da carne?”, pondo em questão a fala imprecisa que ressoa ao se perguntar pelo mistério entre o sagrado e o corpo, pois o grito mineral é também presença de corpo em gosto e cheiro de palavra. A osmose é um “entre” que se encaminha perenemente (permanência) num equilíbrio sempre buscado, porém nunca conquistado, haja vista o poema ser um corpo vivo em crescimento (mudança). A osmose terminaria junto com a morte do corpo, quando o poema não desencadeasse mais realidade alguma, quando não fosse a própria presença da memória. O mistério de irrupção da ilha habita a errância de um corpo que reúne em si o imprevisível de nomeações. Pisar numa terra cuja descendência se presentifica para além da codificação genética aponta à multiplicidade de vivências. Mais ainda, a terra não figura apenas como chão inerte, mas como solo de onde brotam as experiências de vida, o inalcançável e sempre presente no aceno de cada filho seu.

### *Irrupção: assimetria*

Uma outra maneira de entendermos o grito mineral da carne é nos abrirmos à sinalização do sagrado para o nascimento do corpo, ressignificado na imagem-questão da ilha. Mas, para que sigamos ouvindo o poema no enlevo de suas



estrofes, deixemos para o final a discussão acerca da imprevisibilidade do mar e fiquemos agora com a terceira estrofe do poema:

Efebos e mulheres, conquistadores e naus  
entre o simulacro de uns, de outros a firmeza,  
neste santuário de almas, a génese irrompe

Composta de três versos, esta estrofe segue a seguinte estrutura, formalmente falando: os dois primeiros são simétricos numa busca pelo equilíbrio. No terceiro, a simetria se perde e tal abalo é marcado pelo verbo irromper. Na realidade, este verso não rompe só com o encadeamento dos outros desta estrofe, mas com a dinâmica do poema até então. Certamente, não estamos tratando de uma fórmula fixa, tampouco de uma obra inscrita num modelo rígido de construção vocabular. Sabemos que o poetar não se restringe aos meandros de teorias explicativas, e se podemos colocar a própria participação do poeta nisso tudo, Virgílio de Lemos se movimenta desusado de estabilidade quando escreve. E isso António Cabrita também percebeu:

O Virgílio nunca escreveu para se adaptar a uma regra e um esquadro, nunca escreveu para ser lido numa página hirta como um pedestal, mas como *canto* [...]. A poesia do Virgílio é uma poesia espontânea, nem sempre muito vigiada, exactamente porque privilegiava o instante, o sopro, e se atrevia a confiar na inspiração. (CABRITA, op. cit., p. 278).

Obviamente, o poeta é um arremesso no imprevisto do real, compondo a sinfonia das diferentes maneiras de percepção da realidade. Os sentidos nos enganam, e se forem merecedores do foco de atenção no ato da construção poética, teremos uma redução da poesia à atuação subjetiva do poeta. Não é isso que ocorre

e nem é o que propomos, mas inegavelmente o poeta faz parte do bojo tensional que o real apresenta em sua manifestação.

Retornando à terceira estrofe, a imagem da busca pelo equilíbrio vem para mostrar que não há simetria que se perpetue mediante o acontecimento da realidade. Em vista disso, fez-se no poema uma balança na qual de um lado se colocou o genuíno, a própria ilha desdobrada em seus habitantes: “Efebos e mulheres”; e do outro, o mundo externo, o que vem de fora e interrompe a suposta harmonia da realidade: “conquistadores e naus”. Esses conquistadores vêm subjugar o que não lhes pertence, acentuando um tipo de antropofagia de costumes na qual, imagetivamente, a essência da ilha seria remexida e maculada. No entanto, o próprio da ilha, seu bem maior, não é alienável, é sempre singular.

O verso seguinte reafirma a tensão entre o que é inerente à ilha e o que lhe seja externo:

entre o simulacro de uns, de outros a firmeza

Ambos compõem a unidade insular, e ao percebermos versos que num primeiro momento parecem se opor, na verdade, o que vemos é a afirmação da circularidade poética. A realidade não é feita de contrários que se antagonizam, mas de possibilidades de realizações nas quais a negação está na constituição da afirmação e vice-versa, pois, lembrando de Chuang Tzu: “o Ser nasce do não-ser”.

Ainda na terceira estrofe, uma expressão que carrega o sentido de confluência é “santuário de almas”. Santuário é o local do sagrado, e neste caso, o sacrossanto espaço de reunião. As almas, por sua vez, se extremam corpo, desfazendo a cisão cartesiana fundadora do pensamento moderno. A alma se

extremando em corpo funde na complexidade da unidade sua dobra: o corpo como extremo de alma. Obviamente, o sentido de extremar-se que usamos aqui funciona para explicitar que não há ruptura entre um e outro, mas o ensimesmar-se, na medida em que a experiência de um se dá na prolixidade do outro. No poema, percebemos esse caminho por considerar o santuário das almas a antecedência do emanar insular, entendendo a expressão no poema como lugar recôndito que se rasga em ilha, o santuário das almas instaura a convergência de corpo e alma – ilha e mar – num gesto de acontecimento. A imposição da perspectiva que cinde o corpo da alma é trazida ao poema para ser desfeita. Mais uma vez, temos a ratificação da unidade que congrega a simultaneidade das divergências na constituição do uno, do próprio. Se modernamente o corpo pode ser entendido como cárcere da alma, cuja missão do homem seria liberá-la filosoficamente por meio da contemplação,<sup>19</sup> no poema em questão o cárcere é invocado para que seja desmantelado. Então, qualquer tipo de figuração antinômica é esvanecida para renascer como partes de um mesmo, sendo sempre inesgotável, imprevisível e inaugural.

Tal passagem nos fez lembrar de Guimarães Rosa, em sua obra *Grande sertão: veredas*: “um menino nasceu – o mundo tornou a começar!...” (Rosa, 2006, p. 468). Essa rememoração se enseja porque o nascimento da ilha provoca o início de uma experiência, e ela nasce a cada viço de elucidação tal qual o choro de uma criança ao ganhar a luz. Seus ventos se equiparam ao pranto incipiente; suas ondas quebrando, às lágrimas descendo e se chocando no seio de sua mãe: imbricações de pureza.

---

<sup>19</sup> “El cuerpo puede ser concebido entonces como una especie de cárcel, o sepulcro, del alma. La misión del hombre es liberar su alma por medio de la purificación y al final, más filosóficamente, por medio de la contemplación” (FERRATER MORA, 1965, p. 75).

O mistério do sagrado se reinstala, ou melhor, como ele nunca esteve fora do poema, dá-se diferentemente, chamando a nossa atenção para a permanência do real. Em outras palavras, sendo o real ininterrupto, uma das maneiras mais evidentes de se perceber isso no poema está na junção da terceira com a quarta estrofe, como podemos observar mediante o *enjambement* entre os versos 11 e 12. Ainda nesse olhar formal, notamos as iniciais minúsculas e o engrandecimento no seguimento da leitura, como se nos aproximássemos do clímax do poema. Considerando o que fora dito, a quarta estrofe é, na verdade, um alongamento da terceira e nela está o deságue dos versos anteriores:

como se o génio da memória e da paisagem  
se beijassem na imediatez do que reclamo  
e do oceano imprevisível, nascesses tu, ilha.

Começando a ler a quarta estrofe a partir do final da terceira, ou seja, desde “a gênese irrompe”, vemos que o nascimento da ilha se afigura numa comparação entre o beijo de dois gênios: o da memória e o da paisagem. O beijo é o elo de junção entre o material e o imaterial, o sagrado e o profano como unidade. Dado por dois gênios – que podem ser considerados regentes do destino dos homens em algumas culturas –, o beijo é a imagem do entre. Nele vigora o trânsito, o imediato de um caminho que jamais retorna, mas que pode deixar suas pegadas profundamente marcadas na memória, mesmo que por lapsos de instante o gosto do beijo venha à boca de quem dele se fez presença.

No verso “se beijassem na imediatez do que reclamo”, reclamar é rogar a coisa ao real. No poema, um apelo é feito à memória e o histórico se presentifica. Não como distinção de fatos seguidos linearmente, e sim como concreção do

nascimento da ilha enquanto corpo, enquanto primogênito de pensares e de vivências singulares. A gênese se dá em premente efemeridade, um lampejo memorial de instantes que duram o exato tempo de sua existência.

A imprevisibilidade do oceano rechaça o devir do real, do vazio de onde nascem todas as coisas, do nada. No último verso – “e do oceano imprevisível, nascesses tu, ilha” –, veremos que o imprevisto está demarcado tanto no adjetivo “imprevisível” quanto no verbo “nascer” no modo subjuntivo, portanto, demonstrando a não certeza do que se é dito. Porém, tais formalidades nada nos dizem se não nos abrimos à escuta do que subjaz a estas nomenclaturas, isto é, as imagens-questões da ilha e do oceano nos fazem referência ao corpo nascido do ventre materno. O útero, vazio, escuro e embriagado de morte – o oceano – quando fecundado, possibilita a origem de vidas distintas. Neste caso, uma dessas vidas é a ilha, o filho, o corpo dado à experiência do tempo. De outro modo, o oceano traga o que lhe chega ao toque e com sua imensidão conduz ao sono a batalha da existência.

É nesse sentido que dissemos que todo o poema deságua no último verso, ao visualizarmos o mar com suas ondas nascendo e morrendo ao vento, retornando sempre à sua origem: o não saber que ensimesma o profundo abismo em arrebenção.

Não lidamos com uma definição, não almejamos a letra capitular do mar, nem muito menos seu ponto final. O corpo do mar é oceano que se encorpa na riqueza de ser. E assim compreendemos a movimentação do poema “Ouamisi”, ou seja, desde o início ele se desdobra em questões, em imagens e metáforas que nos fazem chegar sempre a nós mesmos. Assim, o desencadear de suas estrofes, ritmo e musicalidade nos faz perceber nossa música interna, nossa dança íntima, nosso corpo pedindo calor e carinho, ou afastamento e solidão. Por isso, num âmbito mais

alargado, entendemos um poema como entranhamento que convida para seu mistério o que em nós é diferente e promíscuo. Promiscuidade no sentido de se deixar penetrar pela dúvida, pelo horizonte embaralhado de caminhos. Estes que se reúnem na linha, na circunferência de sua projetada margem: um horizonte que é flauta de onde todos os sons ressoam.

**“Em cada emoção uma trágica lucidez”: ironia – a ficcionalização poética da realidade**

E os dois grupos encontram-se e penetram-se

Até formarem só um que é os dois...

“Chuva oblíqua” – Fernando Pessoa

De pé, olhando o regurgitar das ondas na praia, sentimos o vento percorrer levemente nosso corpo. De braços abertos, tomados pela circunferência que nos enreda ao mundo, estamos atentos à movimentação das marés. E agora, com dedos, serenidade, escuta e entrega rabiscamos o traçado deste ensaio, numa tentativa de dizer a voz que ecoa nas conchas de uma escrita.

O poema “Em cada emoção uma trágica lucidez” é um aceno de ondas no infinito do mar. Este por sua vez reclama a unidade de todas as coisas, concentrando em si as diferenças de tudo que é vivo e se mutabiliza em ressonância de morte. O mar é uma palavra que diz a complexidade do círculo poético, no qual as diferenças se comprazem no envoltório do mesmo, isto é, radicando seu dizer embrionário (nascido em cantos embebidos de entusiasmo) aquilo que ainda não se pensou. Por outro lado, sendo mais que palavra, o mar é silêncio que acolhe a fúria das torrentes pluviais e a sonoridade do que se ausenta em sua superfície. Desse modo, vemos que na obra virgiliana o sentido de nascividade e mortalidade se traduzem no enredo de cirandas, onde o mar se evidencia como ambiguidade entre berço e túmulo, mas que ontopoeticamente é unidade na qual corpo, terra e mar

fazem um: o círculo originário de onde a vida eclode e para onde mortalmente se excede.

Mas antes de entrarmos de fato no poema com o qual trabalharemos, precisamos dizer que *Para fazer um mar* é uma conjuntura de incontáveis possibilidades. Fazendo-se aos poucos, na cadência dos versos, cada poema é trama de reviravoltas. Díficeis, às vezes sisudos, entram em embate com o mundo de quem os desafia. E o desafio é imposição de limite, convite à queda abismal de uma interpretação: hermenêutica de mar: caixote. Ironicamente, nessa mistura de sal e areia, nosso corpo vai tomando forma, tal qual o mar que se vai fazendo em brumas. O indizível é sempre uma possibilidade que resvala por nossas mãos, são pedaços de costa fugidios de nossa visão. Então, nos interrogamos: como resgatar em palavras o barulho da onda que já quebrou? Como dizer em escrita a sinuosidade musical de um poema?

Só encostando no silêncio é que poderemos aprender a escutar. Porém, de que maneira fazer isso? Não podemos aprisionar o verbo e nem demover sintaxes, isso é coisa de gente mal gramaticada. Então, para tocarmos no silêncio é preciso que sejamos amigos das palavras, a fim de libertá-las: “Palavras têm que adoecer de mim para que se/ tornem mais saudáveis” (BARROS, 1998, p. 21). As palavras nos carregam em seu voo de linguagem, libertárias de nossa razão, são chocadas no calor de nosso corpo para ganharem o livre aberto do céu. Palavras são nossas idas ao infinito sem passaporte de viagem.

Se a hermenêutica do mar virgiliano é uma transiência de ondas poéticas que morrem nas areias de nossa leitura, teremos pela frente um arvorar de versos, cuja crista marca um instante possível, embora jamais resolvido pela interpretação. Esta apenas nos presenteia com um caminho, e como todo caminho contém o



desencaminhar, trilharemos por um desafio que nos mergulha na poética tensional de se entrever na realidade a ficção, isto é, um desdobramento do real enquanto desencadeador de formas diversas de realizações. Então, encaixotando sonoridades, vamos seguindo com nosso mergulho nesse mar em movimento, fazendo-se à medida de seus baques.

*A trama poética: errância entre mundos*

Uma obra de arte é o mais próximo que um homem tem de se atrever a ser no mundo com profundidade, e neste caso, tal investida se dá com um poema. Esse atrevimento é o aventurar-se na errância de ser confim de si mesmo. Ao afirmarmos isso, não pregamos a supremacia do indivíduo sobre todas as coisas – elevando-o ao poder decisório de seu próprio destino – ou nos remetemos ao conceito de um sujeito investido de ação que, pautada em sua própria vontade, formula um objeto como alvo da determinação subjetiva. Ao contrário, estamos dispendo o homem como transiência perpetuada na liminaridade de ser vários num só. O homem é a própria errância que vaga nos descaminhos de si mesmo, é uma questão e, por isso, impossível de se determinar logicamente.

Embora muito se faça na tentativa de saber qual o lugar do homem na paisagem do real, sua passagem é rastro de inconsequências, cujas marcas deixadas na senda do humano o localiza transitoriamente na habitação do não-ser. Homem e poeta são abismos que se tocam na trajetória das quedas. Um se diz no outro, tentando sempre a compreensão do incompreensível. O poetar é a maneira pela qual o homem dá as mãos à linguagem, arremete-se nas ondas do mar e se afigura poeta, portanto, habitante da errância de ser com o outro, na medida que o

outro não é alguém à parte, mas ele mesmo enquanto faceta ainda velada do que se apresenta ao mundo, à realidade.

No exercício do poético, temos pela frente um modo de realização onde o real se conjunta em silêncio e palavras, ordenando-se em versos, música e eternidade. Temos pela frente uma arquitetura poética que nos levará a um passo a mais de nós mesmos, pois um poema não serve para se entrever teorias ou erudição. Um poema não é motivo de paz ou reencontro de aprendizados. Muito mais do que isso, é perdição, labirinto que desordena a arrumação do já sabido, dispondo-se em caminhos e segredos irreveláveis. Assim, investir na hermenêutica significa colocar-se à revelia de conhecimentos engessados, tentando seguir o rastro de nossa incompletude para, no percurso da leitura, tentarmos um pouco mais de nós. Esse “um pouco mais”, é apenas uma fagulha da chama do não saber, uma penumbra radicada na imensidão do que aguarda ser reencontrado. Isto mesmo, reencontrar parece nos dizer mais claramente o que pretendemos exclamar: sempre reencontramos o que o poema nos diz, sempre voltamos ao início, sempre estamos em latência de ser. Ou seja, não nos referimos a essa movimentação circular como efeito retórico, e sim como reconhecimento de que nunca estamos fora da realidade, do mundo, de nós. Por isso, voltar ao início, na verdade, é jamais ter saído do princípio de reunião, da *arkhé* e do *télos* como unidade: corpo: mar. Somos a realidade vigorando, e nessa passagem de real, somos o constante meio do caminho de ser.

Temos agora um poema que dentro de seu próprio dizer nos trará ao contato com o elementar de nossa humanidade, pois uma leitura é sempre uma aprendizagem de entrega. Podemos comparar tal imagem com o instante após levarmos um susto, já que depois de nos assustarmos entramos em fervor, em

tremor pelo choque de algo que nos surpreendeu. Estamos no declive da compreensão da realidade que nos chega pelos olhos, quando esta se subtrai da lógica da qual somos quase sempre dependentes e impõe o seu próprio sentido: o do inesperado.

Eis agora um lapso de libertação, cujo trânsito não abre mão da lógica, mas com ela tenta se desfazer. O entre da libertação e do aprisionamento está no esfacelar do esperado. Então, atentemos agora às palavras, aos versos, à musicalidade do poema abaixo. Vejamos seus detalhes, suas conexões e incoerências. Estejamos em comunhão com o poético, deixando-nos o mais livre possível durante o esforço intransigente do aprisionamento vocabular. Obviamente que qualquer certeza obtida é de antemão um grande engano, por isso, tentaremos (des)caminhos. Afirmaremos e desafirmaremos certezas, fatos, imagens ou conclusões na tentativa de seguir o curso do inefável, das águas desse mar virgiliano. Enfim, leiamos agora o poema:

### **Em cada emoção uma trágica lucidez**

Dividida entre o que te seduz ou te persegue  
de teu maldito mundo, herança obscura,  
inquieta ou cega tua alma se move contra o tempo  
entre a proibida e a consentida memória. Subtil,

como ousarias desvendar em ti a ingrata face,  
uma avó meio louca num convento de Maria,  
sádico e perverso, o tetravô talvez tirano,  
*dio mio* vice-rei de quem se calou o incesto?

Um rosto de mulher nesta noite de verão, olha-te,  
apaixonado, cruel, solitário, pleno e firme,  
como se te devolvesse tudo o que negaste.

Há sombras, luzes, energias, corpos e vozes  
nos quartos vazios. Em silêncio, a ficção tece  
o enigma e a lucidez devora-te por dentro...  
(LE MOS, 2001, p.18).

Se entendemos que o título de uma obra condensa o repertório de caminhos e descaminhos desenvolvidos na trama da mesma, a partir do que lemos no poema acima, somos num primeiro momento conduzidos a uma encruzilhada retórica na qual de um lado temos certo escapismo emocional e, de outro, a verdade como representação. Isto é, uma significação, diríamos, iluminista da verdade como adequação propositiva, cuja única preocupação está em estabelecer uma correlação entre um enunciado e a autenticidade do que se enuncia.

Apesar de no título percebermos a equidade que articula as duas vertentes numa só, isso não isenta a instauração de antagonismos na dimensão conceitual, em que emoção e lucidez se conjugam como facetas opostas. Tal proposição coloca a verdade como sinônimo de verdadeiro, ficando a compreensão superficializada por simples acomodação do que comprova ou não uma assertiva, conforme dissemos acima. Então, indo mais fundo, tentaremos chegar à densidade do mistério, deixando-nos tragar pelas vagas da interpretação.

Estamos diante de um movimento de ambiguidade. Neste, o real atravessa a subjetividade, vigorando na emergência da realidade. Possivelmente, o caráter narratológico do poema disponibiliza a inserção de um narrador e de personagens, ainda que não delineados segundo as características do gênero. Exatamente por instalar uma dinâmica tensional, o poema não sucumbe às pormenorizações de estilos, a saber: narrativo ou poemático; exercitando uma transitividade infinitiva num movimento de alusão e ilusão à estabilidade de um modelo estruturado. Então, na esfera da alusão, destacamos as marcações dos pronomes em segunda pessoa (te, teu, tua, ti), encontrados em todo o poema, assim como a impressão de uma história contada a partir da onisciência narratológica. Na ambiência da ilusão, essa

gramaticalidade é convidada à irisação, decompondo em corpúsculos lampejantes a linearidade percebida na dimensão superficial do poema.

Antes de entrarmos na questão do ambíguo, o que é proposto são as faíscas oriundas da tensão em que se chocam os dizeres antagônicos de um mundo bipartido. Tal situação é horizontalizada na primeira estrofe, quando se evidencia o conflito entre esses mundos: um causalista e outro não causalista, em que a “alma” transgride tal dicotomia quando se coloca entre “a proibida e a consentida memória”.

A partir do exposto acima, tentaremos uma condensação do que pensamos ser alma no poema, vendo nessa imagem poética um modo de dizer a transição entre realidades. Assim, embora explicitemos um tipo de compreensão da alma no poema, isto não significa se tratar de um engessamento delimitador da figura da mesma. Ao contrário, eis uma possibilidade dentre tantas outras, mas esta foi a que percebemos sinalizada no curso das estrofes. Portanto, entendemos alma da seguinte maneira: imagem-questão transiente, cuja impregnação de si está em todas as coisas, seu percurso é seu mundo. Dividida entre fuga e interesse, incorpora em sua errância a contraposição do que foge e entranha: mundos que se fazem no antes e depois de sua passagem:

Dividida entre o que te seduz ou te persegue

A alma está dividida, e a cisão que nela vemos é marca de andança, signo de ruptura que, na tentativa de quebrá-lo, costura no seu rasgo a cartilha premeditada de um mundo conceitualmente posposto. Daí, a tensão que faz aparecer fagulhas na dura, porém móvel, instauração de um limite. Melhor explicando: no poema, o mundo que antecede a alma não é o que nasce a partir do poético, da *poíesis*, mas

a afirmação de uma antecendência conceitual que elabora o construto racional de caminhos já retoricamente determinados. Nessa paisagem de figurações, o que se vê num presentear do real é imagem duradoura de conjugações montadas a partir do homem, como se este fosse o detentor do poder de criar realidades. Assim, a ilusão dessa construção emoldura o homem como agente subjetivo que centraliza na sua existência a urgência mundanizadora da realidade. Percebemos nisso a ação de

formar (*paidéia*) um homem que venha a adquirir competência e excelência (*techné*) no trato com os entes, à medida que ele perceba (*idéin*) o que eles sejam (*idéa/ enérgeia*) em sua verdade (*orthótes*), de tal forma que lhes permita dizer ou propor algo a respeito deles (*lógos*). Notemos como essa maneira de pensar faz com que o homem se sinta cada vez mais seguro de sua própria posição e cada vez mais ao centro da totalidade do real (MICHELAZZO, 1999. p. 47).

Iludindo-se como desbravador que separa o ficcional do real, este homem é herdeiro da figuração moderna cartesiana, cuja hegemonia se vê na bifurcação entre realidades palpáveis (corpo significando organismo) e inatingíveis (alma, figurando o ideal platonista). Observamos toda essa imagem na proposição do poema como desenho tensional que conjuga na movimentação interna de seus versos a crise enquanto desmedida de sua presença.

No desenrolar da trama poética, primeiro se colocam as partes de um embate para depois imiscuí-las no todo de uma unidade. Podemos dizer que assim se realiza o poema: dois momentos que aparentemente se contradizem, mas que a partir de um posicionamento antagônico, a ironia dessa oposição é afirmada no seu próprio andamento, não para supracitar os polos de seus contrários, e sim para trazer à luz o que está entre essas duas dinâmicas. Por isso, o desenvolvimento tensional proposto se consagra como ironia, de tal maneira que esta significa o

questionar, o consentimento entre o que se diz e contradiz num único fôlego, perfazendo a vitalidade de existir enquanto fronteira que coaduna vida e morte; no nosso caso, a proposição de um mundo retórico no mesmo ato de sua subsunção – conforme percebemos na primeira estrofe e se desenvolve nas demais –, pois subsumir esse mundo é percebê-lo como uma possibilidade dentre as infinitas facetas do real. Para esclarecer que fugimos da ironia enquanto resíduo adjetivo caracterizador de uma ação, preferindo acolhê-la no trânsito infinitivo de sua andança, pensamos que:

Na dialética poética da ironia, que nada tem a ver com a dialética hegeliana, toda posição antagônica se transforma em posição complementar. Uma posição só existe, porque coexiste com outra, que lhe é oposta. Não se admite a separação lógica nem a síntese dialética dos contrários em disputa. Na dialética genuinamente irônica, tese e antítese articulam uma unidade irreduzivelmente dual (SOUZA, 2005, p. 129).

Tão forte é essa movimentação que a alma transita por entre blocos de mundos aparentemente fechados, isto é, grupamentos sólidos de perspectivas da realidade: “herança obscura” de um passado como pintura de tintas desbotadas. O mundo que a alma carrega é a escritura de sua antecendência, são as tatuagens marcadas a ferro quente numa pele que é lençol encobridor de acontecimentos. Essas marcas são decalques espúrios de um tempo acontecente, por isso, movendo-se contra ele, a alma se posiciona entre a memória consentida e a proibida. Portanto, uma memória duplicada num antagonismo irônico, que faz coexistir tanto a afirmação quanto a negação no mesmo tecido mnemônico. Então, na soleira de dois opostos, voa a alma alinhavando limites na medida em que os desvanece.

Em vista desse trajeto, a sutilidade de seu aceno deixa a primeira estrofe para chegar à segunda, preparando o ritmo da canção para o estribilho de corpos dissonantes. Estes aquecem as gargantas e inflam os diafragmas para a plenitude musical ressoada na tensão entre ficção e realidade, questões centrais no encadeamento do poema. Se antes mencionamos a tenacidade entre mundos ironicamente iluminados, agora encaminhamos para o que seja o foco conflitivo desses versos.

#### *Ambiguidade entre o real e o ficcional*

Embora entendamos que o poema em voga neste ensaio seja um corpo indivisível em partes, figurando uma unidade – até porque qualquer parte traz consigo o todo –, a provocação de uma pausa, ou melhor, uma imersão em momentos específicos do poema, seja em estrofes ou versos, incita um olhar mais demorado nas nuances que destacamos, viabilizando ainda diversos possíveis caminhos que, embora não claramente propostos em nossa discussão, despontam como possibilidades outras de leitura. Nesta estrofe, somos instados a pensar alguns significados que, por vezes, enrijecem-se no costumeiro lugar de sua definição semântica. Porém, mediante o desafio de uma leitura poética, é sumamente necessário que consigamos transpor o entendimento comum atribuído a algumas palavras ou ideias já estabelecidas, pois, como já dissemos antes, um poema nos faz imergir em nós mesmos, trazendo à baila questões assinaladas em seu próprio corpo e que ecoam em nós leitores, quando abertos a sentir e a pensar tais investidas de absurdamento.



Enquanto obra de arte, um poema nos faz repensar o sentido da realidade, provocando-nos vertigens e subversões. Faz-nos rever como humanos na efervescência do real, trazendo ao proscênio de nossas ações a instabilidade de ser o que se é. Eis a ruptura que, ao cindir estabelecimentos delineadores das questões entre teoria e prática, poesia e filosofia, recupera o eixo indiscernível no qual uma e outra se dão como unidade. O corpo é um repleto de diferenças que se articulam no uno, é mar que se deriva em arrebenção. Então, seguindo a orientação na qual dispomos nossa postura, sem mais demora vejamos o que a segunda estrofe desencadeia:

como ousarias desvendar em ti a ingrata face,  
 uma avó meio louca num convento de Maria,  
 sádico e perverso, o tetravô talvez tirano,  
*dio mio* vice-rei de quem se calou o incesto?

Enuncia-se uma pergunta. Logo em seguida, a estrofe é destrinchada por um aparente sem-sentido de colocações, e finalizada num ponto de interrogação. Porém, o fato de ter ou não sentido pode ser uma discussão controversa, pois é necessário pensar o que essa palavra diz e não, tão somente, o que se diz sobre ela. Chamamos a atenção para isso porque tentamos fugir do sentido como lógica, como afirmação de uma verdade em seu desígnio causalista, isto é, a verdade amplificada na ratificação de um fato a partir de sua comparação com um modelo previamente aceito.

Quando pela busca do sentido se depreende a clareza da lógica, daí significa determinar um poema a partir de uma antecedência explicativa, querendo sua elucidação e deslegitimando a criação instaurada pelo próprio verso. E o verso é lâmina afiada que vai cortando barreiras, que vai traçando com o brilho de seu corte

a experiência sempre única de um canto inaugural. Portanto, a metafísica ao tentar agarrar o devir do poético sairá com as mãos ensanguentadas e rótulos mutilados. O esforço de perceber o sentido como coerência entre significado e significante retoma o estruturalismo linguístico, aprisionando a linguagem em códigos.

Por outro lado, sabemos que o sentido está ligado à compreensão, melhor, à transitividade da aprendizagem numa entrega de corpo, sendo a consagração de tempo, espaço e abismo. Por isso, a intenção de se destrinchar o que diz um poema pode gerar um grande equívoco, quando esse ideal é levado até às últimas consequências, tentando-se decifrar, em alguns casos, o que o próprio poeta quis dizer. Ora, tal feito só teria sucesso se entrássemos nos pensamentos desse poeta, o que evidencia o absurdo de apreensão do poético como elucidação significativa atrelada à verossimilhança de uma passagem do cotidiano. Ressaltando ainda que o próprio cotidiano é uma ventura de realidade filigranada na teia da *phýsis*, logo, embora retesado num fotograma, o que dele se detém é uma fagulha mediante o ofuscante brilho do real. Portanto, nem o cotidiano pode ser impresso, e sim a pausa de sua inevitabilidade, isto é, a pequena lembrança que pode desencadear toda uma complexidade de presentificações: o intercâmbio de realidades suscitadas pela imagem poética.

Nossa dinâmica se enviesa por outros caminhos, pois se entendemos que o sentido possibilita a compreensão de uma comunicação, extrapolamos tal assertiva ao pensar que o sentido é conformação de corpo, que sente e aponta o que nele atravessa. Ter sentido é se deixar disponível ao apelo da linguagem, encorpando-a na leitura de mundo, sendo mundo em realização, mais ainda: “Sentido é a dinâmica de estabelecimento da unidade. Sentido é, desse modo, harmonia, isto é, a junção da di-ferença no uno” (JARDIM, 2005, p. 80). Fazer-se uno com o poema é o desafio

de uma leitura hermenêutica, vigendo desse modo a metabolização do poema, na medida em que ele se integra no corpo do homem, realizando-se concretamente.

Tendo em vista a explanação acima, atentaremos agora ao início da segunda estrofe. Assim, leiamos o seguinte verso:

como ousarias desvendar em ti a ingrata face

Desvendar a face é mostrar a cara, ter-se em nudez, e a ousadia de tal feito se dá na tentativa de juntar o que se diz ao que não se pode dizer. Em outras palavras, a maneira pela qual se intenta a descoberta do que se esconde empreende a tenaz atitude de retraimento no que se desvenda. Eis a luta com a qual nos deparamos em cada verso desse poema, pois a realização deste se dá a golpes quixotescos de sempre esconder no que se diz o que está a se dizer. Vemos aí a densificação da *verdade*: sua aparição é sempre a penumbra: constância de inconstâncias que convida ao seu brilho toda a possibilidade de escuridão: *alétheia*.

A “ingrata face” é o indizível, o contínuo retrair-se no que sempre se manifesta. É ingrata a face porque é estéril por si mesma. Precisa outrar-se para ser fecunda, e essa “outridade” está no entreaberto do real, como se nos localizássemos na fresta de uma porta, e esta figurando como limite: do lado de dentro, a realidade que se vê; do outro lado, o que ainda não foi revelado. Entreabrindo a porta – símbolo de passagem, o entre que conjuga o visível com o não visível –, a realidade é infestada de mais realidade, daquela que se mostrava oculta e que passa a se presentificar. Entretanto, por mais que se escancare a porta, nossa visão ainda será limitada por seu batente, e a cada passo que dermos adiante, mais a realidade se

mostrará, mais o horizonte se afastará, mais o real se velará no que disponibiliza ao ver.

E notemos que a revelação da ingrata face se dá “em ti”, ou seja, a particularização de uma ocorrência que suscita um ver singular – talvez, de um personagem –, que legitima um voo rasante do poema como apropriação de uma paisagem peculiar. Tal expressão não pode ser lida literalmente, mas como convocação do antagonismo irônico de ter no outro o cenário condicionante da complexidade ambígua da unidade. Isto é, o uno é o jogo que revela o devir do que se esconde para poder se revelar. Assim, é penumbra que desenha o “outro” não como algo externo, mas como movimentação do não-ser, pois o outro está no próprio. Por exemplo, pensar no “eu” é pensar que esse eu não é código linguístico que afirma uma subjetividade, e sim que é a transfiguração do “sou”. Mais ainda, o “sou” enquanto é está sendo porque resguarda no que é o não-é. O “outro” minimamente é uma conjuntura do ser e do não-ser no que estiver sendo. Portanto, há pelo menos dois outros: o que não sou eu (o tu) e o que não sou enquanto sou, ou seja, o sendo que ainda não sou, mas estou prestes a ser. Essa reviravolta enseja a realização do poema como um isomorfismo tensional de ser em sua manifestação a própria coisa que manifesta, logo, a própria tensão acontecendo.

Seguindo aos outros versos da segunda estrofe, e lendo-os num só fôlego, somos tomados pelo choque imagético e pela suposta ausência de sentido – se lida numa perspectiva lógico-formal:

[...]  
 uma avó meio louca num convento de Maria,  
 sádico e perverso, o tetravô talvez tirano,  
*dio mio* vice-rei de quem se calou o incesto?

A imbricação de imagens sugere a realidade transiente, inalcançável. A tentativa de ver a face do que se oculta resulta no imprevisto do que aparece. Então, conforme ventos que arrastam consigo tudo que encontram pela frente, o desassombro de seu ritmo estreia uma leitura de vertigem na qual harmonia e melodia se engalfinham num compasso próprio. Assim, a “avó meio louca” e o tetravô sádico, perverso e “talvez tirano” são derivações do que se encobria na face. À medida que esta se revela, dá-se ricamente de formas variadas, transitadas no diverso da realidade que o poema instaura.

Octavio Paz, ao tratar do surrealismo, diz que “o mesmo ácido que dissolve o objeto desagrega o sujeito. Não existe eu, não existe criador, mas uma espécie de força poética que sopra onde quer e produz imagens gratuitas e inexplicáveis” (1982, p. 208). Então, a inevitabilidade e o surpreendimento que o sopro do poético empreende consagram a desfeitura das linhas estruturantes do poetizar, pois não há estrutura que comporte os rumos da poesia no poema, não há sujeito que ordene onde e como o mistério se revelará, tampouco que retenha na técnica o concerto dos versos que se (nos) espantam.

Diríamos que nessa segunda estrofe vigora uma poética do imprevisto, do salto abismal cuja queda pasma a fortuita canção dos seus versos. Daí, retomamos o que dissemos mais acima a respeito da tensão entre ficção e realidade, a fim de dialogar com a segunda estrofe, o que na realidade significa com todo o poema. É que nessa estrofe, tal conflito pareceu mais evidente por dispor uma figuração que extrapola a lógica racional. O problema desta lógica é tentar aplicar teorias coerentes ao que não tem coerência, tendo em vista que a *poíesis* inaugura uma maneira própria de se realizar, de acontecer.

O problema da ficção está em ser entendida como intenção mimética, ou seja, algo à parte da realidade, sendo sua essência o “mundo da irreabilidade”, conforme nos diz Blanchot (1997, p. 80), e que o teórico ainda completa:

o leitor é efetivamente preso pelas coisas da ficção que ele recebe das palavras, como propriedades delas; adere a elas com a impressão de estar preso, cativo, febrilmente retirado do mundo, a ponto de sentir a palavra como chave de um universo de magia e fascinação onde nada do que ele vive é reencontrado (Ibid. p. 81).

Nesse sentido, o ficcional é uma invenção criada pelo sujeito com a finalidade de se representar a realidade. Daí, a distância entre uma e outra na medida em que a ficção é posta como uma pintura verossímil do real, cujo escapismo é vislumbrado tal quais tintas borradas de um original inatingível. Esta é uma leitura que retoma o platonismo, pois encena a já tão banalizada postura que distingue os mundos sensível e inteligível atribuída a Platão, rechaçando a maneira equivocada, embora já amplamente cristalizada, em relação ao entendimento que se tem sobre seu pensamento. Tal equívoco decorre da má leitura que se faz do pensador e, ousamos dizer, que fundou todo um sistema de pensamento pautado na cisão entre o inatingível ideal e sua representação material, conforme vemos nos meandros acadêmicos, mas que felizmente está sendo revista aos poucos e com cuidado.

Pensar a partir de Platão é diferente de pensar platonicamente, pois o platonismo enxerga nos diálogos do pensador somente a ruptura entre o ideal e o representacional. Então, para se questionar profundamente a “ideia”, é necessário considerar o *eîdos*, isto é, palavra que diz o modo pelo qual o Ser aparece como ente, como se dá a ver. Pois “*ideia*” se forma do substantivo grego *eîdos*, proveniente do verbo *eidénai*, que significa *ver* (CASTRO, 2010, p. 220). Logo, não há separação entre os famigerados mundos das ideias e dos sentidos, uma vez que o que temos a

partir de Platão é a emergência tensional do que luminosamente se revela ao mesmo tempo em que se resguarda no não visto. Inegavelmente, testemunhamos a compreensão moderna da realidade a partir da doutrina platônica acerca da ideia, e o que precisamos ter em mente é que esta se alastra como dualidade antagônica. Assim, para nos afastarmos dessa modalidade dual, é necessário compreendermos a vigência da realidade como inacessibilidade conceitual, coadunando em sua emergência o visto e não visto oferecido pelo real. Afinal, a realidade não se restringe ao formato linear a ela empreendido, traçando em sua presença a ideia enquanto *eîdos*, portanto, aquilo que muda e permanece simultaneamente.

A questão da ideia não se exclui do nosso incurso, e sim, decisivamente, se impetra na penumbra de um pensar que se revela e se oculta no labirinto do *lógos*. Com isso, defendemos a intimidade entre a ideia e sua manifestação como pares indissociáveis, ao concordarmos que:

não necessita [...] significar uma separação radical, uma cisão de fato entre *idéa* e ente, ou entre *idéa* e visão, apreensão, conhecimento. Simultaneamente a essa diferença instaurada por ela, Platão reforça que sua força própria reside em um poder vinculante (FRANCALANCI, 2010, p. 65).

No lado francês da discussão, Sartre dimensiona dois modos de realidade a partir da intervenção criativa de um indivíduo, o que supõe uma hierarquia opositiva entre a ficção e o mundo real, constituindo uma *metafísica ingênua da imagem* (Cf. SARTRE, 1973, pp. 42-3), em que essa imagem é uma cópia da coisa, existindo, portanto, inferiormente como uma outra coisa, já que é uma tentativa representacional de trazer a coisa à realidade, claro, uma realidade inferiorizada pelo fato de ser uma cópia. Obviamente que nisso observamos a tradição platonista

sendo revisitada de acordo com a instituição do modelo ocidental de tratar a realidade em suas incursões.

A ficção fica, nesse sentido, no derredor do real, constituindo uma realidade menor, figurando como atividade sintética de algo maior e inalcançável. De fato, não é possível colocar em dimensões opostas o real e o ficcional, o ser e o não-ser, a vida e a morte. O problema disso é propor modalidades locacionais em que uma vertente se antagoniza à outra. Ora, qualquer forma de gerar oposições significa recair num reducionismo de pensamento, em que subsiste uma escolha. Escolhe-se uma posição em detrimento da outra, ficando estas reservadas aos seus limites. Entretanto, quando pensamos no que disse Nietzsche em *Assim falava Zaratustra*, percebemos o movimento de transmutação de uma coisa em outra, cujos polos deixam de se antagonizarem para compor uma unidade, um corpo:

“Eu sou corpo e alma” – assim fala a criança. – Por que não se há de falar como as crianças falam?  
Mas o homem desperto, o sábio, diz: “Todo eu sou corpo e, nada mais; a alma não é mais que um nome para chamar algo no corpo”  
(NIETZSCHE, 2009, p. 51).

A ficção ao ser narrada reinventa o real, não se torna o outro lado da rua ou, para melhorar a metáfora, a outra margem do rio. Ficcionalizar é ser a correnteza criativa que molha tanto uma margem quanto a outra, alinhavando com sua força a narrativa de uma realidade múltipla, condensada no fino enleio do poetizar. O corporal de sua investida é trama que enreda dicotomias, transfigurando-as em circularidade: véu que se estende no encoberto do que se desvela.

O corpo da ficção é a poética que convoca o nada a se dizer “fazendo de conta” (Cf. ROSA, 1967, p. 82), desmascarando os envoltórios de realidade para reinventar o real durante o narrar. Isso significa que realidade e ficção se imiscuem,



penetram-se fazendo-se corpo: mar que se derrama em ondas numa arrebentação. Nessa copertença, a realidade é essência da coisa que eclode do nada enquanto narrativa do conhecer, isto é, etimologicamente, narrar vem de *narrare*, derivando de *gnarus*, portanto, que dá a saber, que expõe narrando. Assim, o entrave que pende a ficção em algo à parte da realidade se dimensiona num âmbito retórico, afirmando a cisão moderna entre oposições arbitradas, como ocorreu entre corpo e alma no discurso cartesiano, só para não perdermos o exemplo.

A realidade da ficção é o ficcionalizar da realidade que comove a leitura para a dimensão misteriosa do nada, do não-ser, equacionando a suposta oposição entre sujeito e objeto num jogo de simultaneidades. Obviamente, não significa a instauração de um produto homogêneo, e sim a conservação do próprio de cada um na ironia de ser e não-ser a um só instante: um eu sendo tu sendo mundo na configuração de uma unidade: “Por não ser, eu era. O que não sou eu, eu sou. Tudo estará em mim, se eu não for; pois ‘eu’ é apenas um dos espasmos instantâneos do mundo” (LISPECTOR, 2009, p. 178).

Na segunda estrofe do poema de Virgílio de Lemos se dá a consagração da liminaridade, uma tênue fronteira que constitui no seu limite o bordejar entre ficção e realidade. Um amálgama de horizontes na consumação do poético. Mais ainda, toda essa estrofe é uma interrogação, por isso, recoloca-se continuamente no enfoque do proscênio, já que todo questionar é uma interminável reposição do que se pergunta, daí, culmina o questionamento no último verso da mesma:

*dio mio* vice-rei de quem se calou o incesto?

Imagens se interpõem diante do incesto. Um ato calado, ensurdecido em corromper purezas. Estas, as purezas, são símbolos da intocabilidade de opostos, onde cada extremo é colocado simetricamente nas pontas do diâmetro metafísico. O incesto funde diferenças, ainda que pertencentes a uma mesma castidade, preservando-as na propriedade do que as identifica. Um gesto que devassa frugalidades na interrogação perpetuadora da consumação. Consome densamente, incorporando o sumo de uma voz que se cala. O silêncio acalenta digestões sagradas de faces ingratas, pois no revoar de véus para um outro céu, filigranas de realidade centelham a verdade no pôr do sol que recebe horizontes. Toda essa paisagem de palavras coloridas é consumida no incesto, por este ser a investida profunda (in-) na pureza casta (-cesto > *castus*) de uma singularidade. Porém, tal pureza se ramifica em pretensões de descaminho, uma vez que são corrompidos os atos de purificação unilateral, já que o profano atravessa o sagrado como epifania de mundo, de real, de ficção poética.

A questão da segunda estrofe fica suspensa, obviamente, porque não era para ser respondida, e sim acolhida como propulsão indagadora própria de uma leitura hermenêutica. Com isso, desnorteados pelo brilho das chispas incandescentes, somos levados à terceira estrofe.

### *O real e a aprendizagem da entrega*

Entendemos que um poema acontece em movimentos, ou seja, ciclos de divergência que convergem para uma unidade. A musicalidade de cada verso ressoa no conjunto a que chamamos de estrofe, e esta é margem de perdição no sentido de contínuo encontro e desencontro com o que nos convoca a sentir e a

pensar. Sabemos que só se encontra o que se perdeu ao mesmo tempo que para se perder, antes, é necessário ter se encontrado. Então, mediante essa circularidade nos postamos junto ao poema, em seu caminho de revés, indo ao encontro de seu princípio que, mesmo quando aparentemente posto ao longe de um caminho final, este é sempre retorno à própria habitação. Uma fuga que surpreende no cansaço de uma corrida a própria imagem no reflexo de seus passos, ou seja, uma expedição originária e renovadora do que sempre se disse, ainda que de maneira diferente, e é sempre diferente o modo de dizer, pois a palavra é canto de regozijo com o inaugural do tempo, da história, do real.

A questão da copenetração entre realidade e ficção vem sendo tratada em nossa interpretação a partir do que o próprio poema nos leva a questionar. Nesta estrofe, a ficcionalização poética se avulta numa intermitência entre modos de narrar, uma vez que, conforme vimos, a apreensão de uma narração não está na forma em que se apresenta, mas na maneira como se dá a ver, cujo embolado teórico se entorta na tentativa de adequar os lugares comuns para cada modalidade narrativa. E nesse emaranhado, no qual não sabemos – e não queremos – qualquer tipo de definição, irrompe-se o estatuto de uma narrativa que poetiza no seu dizer a realização de mundo a partir do que o poema envolve.

Desse modo, observemos como se configura, pelo menos dentro dessa possibilidade que encontramos de dialogar com o poema, a terceira estrofe. Vejamos como nossa leitura travou tensões de presença ao corroborar com a força própria dos versos que seguem abaixo:

Um rosto de mulher nesta noite de verão, olha-te,  
apaixonado, cruel, solitário, pleno e firme,  
como se te devolvesse tudo o que negaste.

Um rosto de mulher solto no tempo: é “verão”: ligadura pontuada por uma noite que envolve o solstício e o equinócio. Nesse ponto que distingue a revoada do tempo, um olhar corrompe a trajetória de sua mira: “olha-te”. Percebendo o desenho das estâncias, notamos que essa expressão se conjuga com a palavra “Subtil”, da primeira estrofe, no que se refere ao destoar de uma ordenação estética. Tanto uma expressão quanto outra infringem o tamanho do verso e se colocam num tipo de simetria inventada, cuja correlação significa a movimentação tensional que já vínhamos observando. São isomorfismos de recantos que põem ao largo a vontade de um verso se dizer mais do que o outro, enquanto se contêm no espaço de suas letras.

Olhar sutil que feminiliza a entrega numa aprendizagem de ser, isto é, a aprendizagem de uma entrega está na imprecisão de acolher o que se recebe do imprevisto, do real. E o feminino é o que recolhe no ventre poético a possibilidade de possibilitar diferenças, é pujança de criação que não escolhe sexo, mas irriga a terra (corpo de homem e de mulher) com excessividade de luz, fecundando o mistério do que vem a ser; é o gestual de edificação que atravessa qualquer limite corporal para eclodir em obra de arte. De modo que nem um e nem outro – homem e mulher – são depositários absolutos de tal originariedade, mas são maneiras diferentes de nascerem com a nascividade que os fertilizam, mediante a conservação de suas singularidades. Não é o corpo enquanto organismo que retém o privilégio da invenção poética, esta extrapola o sentido biológico ou o agentivo de seu enunciado moderno.

No verso seguinte, observamos um carrossel de figurações derivadas do meneio do olhar: “olha-te”. Eis uma expressão sutil que mantém o ritmo narrativo de

sua linha melódica e da ficcionalização poética que o antecede, conduzindo-nos ao próximo verso. E neste, temos um desdobramento de diversas formas de fitar, quando tal ação se apresenta temperada pela disparidade que conjuga o sentir com o ver, dando-se “apaixonado, cruel, solitário, pleno e firme”. São, então, colorações do mirar feminino que transita pela multiperspectividade do corpo: um personagem-narrador-nadificante: vigor poético de se manifestar diferentemente, reconduzindo-se à essência em cada coisa de mundo. Estando na contramão do visível, observamos o avesso caudaloso de uma metáfora que enseja o paradoxo existente no final dessa estrofe:

como se te devolvesse tudo o que te negaste.

O “como” desenha a transposição de um algo no outro: metáfora: o que conduz (*phorá*) para o entre (*metá*), portanto, a transfiguração irônica na ficcionalização poética. Tal feito instala o paradoxo, pois perspectiva uma narração tensional em que se tematiza uma devolução. Como devolver significa deixar de ter algo que já se pertencia, observamos que o verso suscita uma devolução do que fora negado, portanto, nunca pertencido. Por isso, instala-se o contrassenso, já que “tudo o que negaste” explicita a posse jamais ocorrida daquilo que foi devolvido.

Observando as palavras que usamos – metáfora, paradoxo e contrassenso – notamos a atmosfera que reluz do interior de sombras, isto é, a transiência de se entrever nas instâncias diferentes, mas em harmonia tensional, o andamento do que realizam. Assim, entendemos que o paradoxo é o que brota da dinâmica de normalidade do que é sólito, indo além do habitual, do esperado. Por exemplo, quando na música uma única nota interrompe um compasso, quebrando a resolução

que, de antemão, se impunha aos ouvidos treinados de um especialista, vigora aí o insólito, o paradoxo, um novo modo de o mundo acontecer a despeito de qualquer espera ou adequação técnica. Nesse sentido, a ficcionalização poética que vemos no verso acima junto com a ironia engendram ali mesmo uma curvatura no bom senso do que se presumia acontecer, impulsionando uma compreensão que necessariamente tem de estar além de qualquer lógica. Ousamos ainda em dizer que um poema não tem lógica, ele inaugura seu modo de realidade, seu tempo: é histórico por traduzir no desenho de seu corpo musical a tradição; e esta entendemos como significado daquilo que se diz sempre inauguralmente, rompendo o conceito de fato do passado transmitido a uma possível próxima geração, uma vez que na própria palavra “tradição” encontramos aromas de travessia: *trans-dicere*.

Um poema não tem lógica, mas impõe um sentido. Quando dizemos que um poema não tem lógica, não significa que seja incompreensível, de forma alguma. Estamos nos reportando ao fato daqueles que tentam fazer do poema uma mina na qual se escavam sentidos externos, em que a lógica é estabelecida de fora, a partir da aplicação de teóricos de todos os tipos e lugares, como se um poema precisasse do aval de um técnico, de um especialista para se fazer poético. No mínimo é o contrário, pois qualquer teoria só é possível a partir do poético, e aqui ressaltamos que poético não é forma de poema, mas *poíesis*, vigor de presença, a essência de todo agir que age essencialmente na procura de seu princípio. Portanto, se observarmos com cuidado, perceberemos que uma teoria partiu da possibilidade que o poético ofereceu para ingenuamente voltar como dispositivo explicativo. A impressão a que chegamos é que nesse viés da lógica externa, esqueceu-se de pensar o profundo da (in)coerência.

Vale ainda ressaltar que não estamos aniquilando a teoria literária, entendida como tentativa de se pensar a literatura a partir da literatura. Ao contrário, estamos apontando problemas encontrados na trajetória de qualquer estudo quando feito sem escuta, sem atenção ao silêncio inerente à obra de arte, no caso, ao poema. A cegueira de achar que só é possível pensar um poema a partir de um teórico é um impasse que provavelmente nasce do formalismo russo ou do estruturalismo como medidas de dar ao poético, ou ao literário, a importância de uma ciência comprovável racionalmente, logicamente. Isso, claro, para ficarmos periodologicamente mais perto, já que tal postura advém com o empreendimento da modernidade mediante o racionalismo cartesiano do século XVII. E hoje, é o que encontramos dentro da própria academia, quando essa escuta a qual nos referimos é tida como misticismo. De fato, só assim o é quando não se entende nem o sentido do místico, nem do silêncio e nem da própria literatura como precipício que convoca ao salto. Afinal, é infinitamente mais fácil procurar o que se consegue ver com os olhos do que ter de arrancá-los para poder se compreender, haja vista o exemplo que encontramos em Édipo. Portanto, quando nos abrimos para escutar um poema, estamos junto dele, percebemos seu sentido ao prová-lo, ao fazê-lo nosso alimento.

A discussão que traz à baila o paradoxo no verso que lemos acima enseja nossa leitura da quarta estrofe que, por sua vez, se move dentro dessa mesma dinâmica de instaurar fronteiras à medida de seus versos. Então, com ecos de contrassenso, chegamos à última estrofe.

*Tessitura do enigma*

Se em um soneto convencional a última estrofe é aquela que resolve o poema, em Virgílio de Lemos não é assim que acontece. Aqui, a última estrofe causa um cataclismo estrutural, na medida em que contorce o paradigma tradicional – agora nos referimos à tradição no sentido de afirmar a trajetória normalmente estabelecida como paradigma dos estudos literários. Encena-se, pois, a densificação do questionamento, deixando à deriva qualquer sombra de solução.

Na verdade, embora tenhamos nos referido ao poeta moçambicano, tal desalinho formal não é de sua exclusividade, e sim é inerente a todo poetar. Pois auferir instabilidade à conduta poética, plasmada por uma leitura hermenêutica, significa minimamente estar em proximidade com a ausência de uma pretensão discursiva, a qual teria como mérito o cunho informacional ou o alforje teorizante de um poema. Se é para existir uma intenção, afinal este texto não está sendo escrito à toa, tal intento se consagra como investida num exercício de escuta. Porque, à medida que exercitamos nossa atenção para além do que já nos chegou aos ouvidos, tentamos ouvir com todo o corpo. Eis a verdadeira aprendizagem da escuta: estar atento de corpo inteiro, no esmero de ser com o poema uma unidade.

Ouvir com os ouvidos é uma atitude simplória de reter informações visíveis, disponíveis a qualquer um que se proponha a um punhado de atenção. Entretanto a escuta com o corpo requer sacralidade, requer o transbordamento do aprazível no ato de quebrantamento do palpável. Em outras palavras: requer a morte. E esta, obviamente, é a emergência do apelo à vida, quando ambas – morte e vida – enquanto questões primordiais do poeta, do ser humano, se dão as mãos numa ciranda de poesia. O poético está, então, no inesperado do verso, naquela palavra



que foge ao já planejado rabisco da pena, vislumbrando uma escrita de renascimento mútuo: renasce quem escreve e quem lê com todo o corpo. Nesse sentido, a escrita se (nos) reconduz ao extraordinário, onde cada letra é o preparatório dos rituais sagrados que compõem o culto mítico existente durante uma criação poética. Nesta, o poeta entra em consonância com a linguagem, transcende à lógica e é investido pelo furor do não saber. Escreve num trançado de memória e história, rito e mito, ficção e realidade. Sendo assim, a partir dessa postura cravada na habitação do entre, leiamos a última estrofe do poema:

Há sombras, luzes, energias, corpos e vozes  
nos quartos vazios. Em silêncio, a ficção tece  
o enigma e a lucidez devora-te por dentro...

Em relação aos detalhes mais superficiais, notemos que as cores da narração ainda prevalecem mediante uma descrição que tende à simetria. Pois, no que diz respeito a essa estrofe, do primeiro verso até a metade do segundo vemos as minúcias de um ambiente, em si, já convulso em antagonismos. Da metade do segundo verso até o final da estrofe (formalmente, a mesma medida da primeira parte), somos testemunhas do regurgitamento de qualquer baliza paradigmática quando o poema explode em descaminhos: reticências.

Retomando, na primeira parte da estrofe temos a ficcionalização poética que descreve ironicamente um suposto ambiente. A imagem-questão do “quarto vazio” é recôndito de acontecimentos: ficção de imaginações. Quando elevamos a palavra ficção ao cuidado de nossa atenção, podemos dizer que ela entretece quatro verbos (Cf. CASTRO, 1994, pp. 134-5) – imaginar, formar, educar e fingir – pela etimologia de *fingere*. Assim, entrelaçando esses verbos, temos um imaginar que realiza o

contraponto com o formar, trazendo neste contraponto, o sentido de educar. Pois todo educar é um criar enquanto fingimento de sua presença, portanto, um fingir que passa ao largo de sua significação sinônima a mentir.

O educar originário é a ação de conduzir para fora (educar = ex- > para fora; - *ducere* > conduzir), no caso do poema, fazer desabrochar o paradoxo condensado na estrofe: um quarto vazio que, por estar vazio, é abrigo das “sombras, luzes, energias, corpos e vozes”. O formar e o imaginar engendram a desestabilização de fronteiras estáveis, pois esses dois verbos configuram a dança de uma consistência formal desvanecida pela irrupção imaginativa. Assim colocamos porque a forma sem a imaginação é mero entulho de definições, estipulando gêneros baseados apenas em características estruturais: poema, romance, conto, crônica etc. Afinal, o poético não está em como um escrito se apresenta, e sim na ação de inaugurar sua própria realidade, independente de sua vestimenta. Na tensão entre imaginar e formar, a formalidade se finda, fundando-se a abissal expedição em procura do humano.

Dissemos acima que a descrição que encontramos nessa estrofe é feita de maneira irônica porque se trata de um antagonismo que metaboliza contrários, ou seja, uma enumeração de coisas que se atravessam na conformação da dimensão narratológica. E esta, por sua vez, exsurge do itinerário narrativo tradicional – isto é, conjunto de formalidades que conferem a uma obra o *status* de prosa, quase diametralmente oposta ao texto versificado –, excedendo no narrar a transmutação de verso e prosa em obra literária.

Na segunda parte da estrofe, a expressão “Em silêncio” pontua o estatuto modal que essencializa a tensão harmônica do que fora narrado até então, juntando-a com a iminência de uma poética deturpadora dos alicerces da narrativa linear. Pois, silenciosamente, a tessitura ficcional costura o desalinho entre realidade e

ficção, figurando o “enigma” como elo que concentra um e outro na harmonia dos avessos. Logo, o que a princípio se opõe passa a se interpor biunivocamente, já que não mais existirão contrários, mas sim possibilidades de realizações singulares.

Ao mesmo tempo em que o enigma é tecido pela ficção, a lucidez se eleva como claridade dissipada em ambiguidades. Tecer o enigma significa enredar-se num abraço ao vazio, é como a aranha que tece sua teia ajuntando o nada nos nós de sua trama. A filigrana de seu tecido é laço que ordena o caos do mundo: nós e linhas que circundam toda a possibilidade de criação poética. Concomitante a isso, a lucidez é luz que invade subjetividades, invencionando o lúdico da racionalidade: um emaranhado complexo no qual se pretende a concentração de todas as respostas. Essa construção subjetiva é algo que, apesar de fortemente alicerçada na alvenaria da modernidade, se configura como um tipo de “ilusão do sujeito confinado no ângulo fixo de sua mundividência estática” (SOUZA, 2007, p. 155). Em outras palavras, o sujeito não só depreende uma visão particular de mundo como é também uma parcela derivada de si no reconhecimento do outro, embora a referência para isto se dê a partir de seu modelo prévio, ou seja, do que condiciona como aceitável mediante sua postura autossuficiente em afirmar a verdade como adequação atributiva. Mais ainda, posiciona-se como centro do real, conforme já tratamos em outro momento deste ensaio, arcando com a criatividade já de antemão frustrada de inventar a realidade tal qual sua necessidade ou vontade. Nesse sentido, a “mundividência estática” do sujeito é assim caracterizada por arrefecer a infinitude, a efervescência ardente de realizações do real numa exclusiva perspectiva, na qual o único ponto de vista aceitável é aquele que ratifica sua existência enquanto modelador inteligente de tudo que o rodeia. Então, seguindo com a interpretação da estrofe, notamos que por termos um pronome “te” (“devora-te”) no meio do turbilhão

paradoxal que a estância implementa, tal pronome é reconduzido ao nada mediante sua dissolução originariamente metafórica. Assim, estamos diante de um espriar de contínuas reviravoltas na concentração poética que, quanto mais se condensa, mais rebenta como dinâmica do real. Observamos nessa simultaneidade a brecha de onde devém o vigor de entridade, cujo engalfinhar-se é o embolado de diferenças atravessadas umas nas outras.

Dois movimentos se tensionam. Notemos, por exemplo, a conjunção “e” – marca de limite entre duas forças – desmedindo-se coincidentemente enquanto encena a hermenêutica da de-cisão<sup>20</sup> poética, isto é, uma mutualidade implicativa de narratividade e ficcionalização. Desse modo, evidencia-se a copertença entre realidade e ficção no desenrolar da/dos trama/versos, festejando a mobilidade liminar entre uma e outra. Perceber tal característica significa trazer para o aberto de uma clareira aquilo que reúne a teoria tradicional acerca da literatura e o eclodir de possibilidades ambíguas que um poema instaura. Nesse bojo, vemos juntas filosofia, literatura e poesia em convívio no seio do pensamento, enriquecendo-se ao voltar para o lugar de onde, em verdade, nunca saíram. Se houve algum tipo de ruptura, a partir da qual tais perspectivas de apreensão da realidade passaram a ser estudadas como terrenos muito diferentes umas das outras, é porque o homem esqueceu de ver o mundo sempre pela primeira vez tal qual uma criança faz – lembrando agora de Nietzsche –, e passou a enxergar representações verossímeis a partir de sua vontade.

---

<sup>20</sup> Atentemos aqui à etimologia da palavra “decisão” com especial atenção às partes que a compõem, portanto, de-cisão: de- > valor de intensidade que desbrava a cisão imposta pelo que corta (-cisão > *caedere*: cortar, talhar, cindir), experimentando-se no seu rasgo. Portanto, o “de-” no sentido intensivo, densifica aquilo que cinde. Então, quanto mais se talha, mais há o aprofundamento no que é cortado. Desse modo, a decisão poética é um modo de (se) encorpar, dar vida, reunir (-se) no que se corta (Cf. HOUAISS, 2009).

Ainda em atenção ao final da última estrofe, vemos que a coroação do fim é apenas esperança de desacontecimento. As reticências encontradas no final do poema o encerram na circularidade de uma foice que ataca o vazio e reluz em constância de mistério. A andança permanece, entretecendo leituras, desencaminhando trajetos. Assim, o milagre que um poema desencadeia é o mesmo que encontrar numa gota todo o oceano: imbricações do nada na hermenêutica do silêncio, do mar...

**“O teu retrato”: a iminência de um instante – imbricações de tempo e memória**

O espaço aberto era-lhe  
limitado pelos olhos e pelas mãos da mãe.  
Tudo se passava como se sua discreta  
solicitude velasse sobre todos os seres.

*O caminho do campo* – Martin Heidegger

Com a interpretação do poema a seguir, chegamos quase ao final deste nosso trabalho. Cinco poemas interpretados, cinco ondas que batem, cinco maneiras de dizer o mar, de concentrar a obra poética de Virgílio de Lemos em fôlegos versegantes. Nessa conduta, explicitamos o método hermenêutico com o qual viemos dialogando até então, pois “o todo e as partes de uma obra de arte mutuamente se implicam, de tal forma que a parte representa o todo pontualmente concentrado” (SOUZA, 2007, p. 150). Lembramos que a palavra método significa o caminho vigente na entrada, o caminho que se percorre no seu percurso (*metá-* > entre, através; *hodós* > caminho).

Esses cinco sonetos tão peculiares são as possibilidades de o mar se fazer com palavras, são voos insurgentes que reúnem no bater de asas da gaivota todo o oceano refletido em seus rasantes. O peixe consumido no mergulho da ave é festa de bonança ante a fúria das ondas. E assim vão galopando os versos, com imagens que repercutem no interior de seu mistério a vigilância de penetrações etimológicas, de sonoridades coloridas ou acidez iridescente.

A memória, o tempo, a consubstanciação de corpo em mar: eis alguns apetrechos dissonantes pelos quais fomos e estamos ainda sendo arrebatados em nossa leitura. Esta na qual tentamos trazer o risco que brilha no céu quando musas tomam os poetas e os inebriam de espanto. Porém a impossibilidade de tal feito nos permite apenas momentos de lucidez lancinante, onde vozes se misturam e a realidade que arrebanha nossa visão se funde em várias no contrassenso da habitual razão.

Fechar um ciclo significa estar aberto a outro, o que, na verdade, excita de possibilidades a escrita que é tanto registro da conjunção entre letras e palavras quanto imersão no jogo de circularidade poética do real. Esse jogo é permanência que se ausenta no inefável da verdade, o que se presentifica no escamotear de sua aparição. E assim vamos perfazendo o caminho hermenêutico, densificando na interpretação um momento luminoso que um poema pôs em presença.

### *Retrato, memória e suas imbricações*

O poema “O teu retrato” traça com ares pitorescos a gestação, o que está prestes a nascer. Com isso, vemos na consubstanciação de vida e morte outra maneira de entendimento do corpo. Um olhar de travessia, de conjugação entre diferenças e identidade, dos dois que fazem um. A imagem-questão do útero como fonte de nascividade e recôndito de morte é memória: início e fim confabulam trejeitos de música nos versos que desenham o antes da parturiência. Então, a fim de ver como essas questões se articulam, vamos ao poema:

### **O teu retrato**

Ainda não nasceste e és já o atento  
olhar e o receptáculo, ternura, gesto  
e fluidez na respiração, boca que busca  
a outra boca, a deslumbrada crista

és já violência e doçura, o espaço  
da meditação, o olhar que se desdobra  
e é floresta e mar, o fogo e o segredo  
que incendeia o corpo interior, vertigem.

Ainda não nasceste e és já o desejo  
que se transcende e perscruta e apreende  
e subverte na subversão do que sente

e vê e pensa, e é reflexão que galopa,  
e capta e inquieta, tu e outro,  
o verso e o reverso do que é, e vai ser.  
(LEMOS, 2001, p. 19).

Comecemos pelo título: “O teu retrato”. Espalmando as mãos como se fôssemos apanhar algo no contrassenso de nossos dedos, o que vem de súbito é a imagem figurada numa superfície. Neste pedaço de coisa, lembranças viajam em intemporalidades. O adulto ali se vê criança, volta aos tempos de andar descalço. O único compromisso era obedecer aos pais, comer as verduras sempre intragáveis, fazer o dever escolar para, finalmente, encontrar os amigos e cambalhotear meninices. As reminiscências têm o poder de máquina do tempo, sem a necessidade de exacerbada tecnologia, até porque esta está sempre um passo atrás da poesia. Podemos então brincar de dizer que quando um cientista se tornar poeta, oposições se fundirão a olhos vistos e a hegemonia da técnica talvez tenha seu fim.

Mas, enquanto isso não acontece, precisamos nos demorar em certas indagações a partir do que dissemos acima. Então, perguntamos: as reminiscências são só aquelas lembranças acolhidas no passado? Uma foto é mecanismo de desenterrar as poeiras mnemônicas? As andanças de ser hoje o que era ontem são somente invencionice romântica ou peraltice de poetas?



Tendo em vista essas perguntas, podemos aprofundar algumas questões que o poema nos incitou a pensar, refletindo acerca de algumas palavras já desgastadas pelo seu uso comum. Dessa maneira, o título aciona todo um complexo de questionamentos propostos na desenvoltura das estrofes. Pois, o retrato já traz implicitamente a ideia de lembrança que, por sua vez, instala a questão da memória. Dessa feita, a memória enquanto questão vai além do sentido reminiscente, pois convoca um percurso desmedido pelo canto originário do poeta, ou seja, miticamente encena o abraçar-se deste com o mistério do abismo, quando o mesmo se lança na queda abissal de ser um com as musas. Irrompendo em linguagem, seu canto é fala musal realizada em língua. Cada palavra é retrato que se tira, são transfigurações do real na feitura imagética do inapreensível. O que se registra em cores é assombro de luz.

Retrato, etimologicamente, retoma o verbo latino *trahere*, que reúne verbos como tirar, mover, atrair, entre outros. Estes citados são os que nos interessam, pois constelam o emaranhado concernente ao interior semântico da palavra em evidência. Insistindo nos verbos, é interessante notar que na fixidez do sentido comum de retrato moram dinamizações de vigor temporal. Assim, tais verbos expõem ruminações de tempo como suas infindas possibilidades de manifestação, pois: tirar requisita o sentido de mudança: o tempo que vigora, trazendo na ilusão da deslocação a permanência. O Ser é permanente enquanto o ente, o sendo, muda ininterruptamente. O verbo mover enseja o mesmo caminho, contrapondo-se com o atrair: move-se na medida em que atrai para si a incomensurabilidade de se estabilizar no tempo. Desta forma, trazendo ainda a denotação comum do retrato (como registro de uma imagem), esta propicia implicitamente a conjugação de todas

essas questões ao convocar a memória e sua realização como possibilidade de possibilitar: descaminhos convergentes no fluxo das diferenças.

Quando pensamos no que apontamos acima, junto com o pronome “teu” se estabelece a dinâmica que vamos acompanhar no desenvolvimento das estrofes, isto é, a questão do outro, de um fronteiroço trânsito, no qual a transmigração corporal se apresenta poeticamente. O “teu” já é o que está prestes a acontecer: é eco vibrando na antecendência de seu frêmito.

O título do poema enseja a complexidade de um sentido subjacente de memória quando esta se dimensiona conjecturando outras possibilidades de ser pensada em sua intimidade com a maturação da vida, portanto, o arcabouço da morte indo muito além de causalidade final. Dito isto, temos que a morte é fonte inesgotável de vida, e isso não é novidade: “Pois a morte é nascimento, é angústia e medo ante uma renovação aterradora” (HESSE, 1968, p. 20). E essa renovação é uma das questões que o poema suscita conforme vamos perceber, trazendo a lume outras que se revelarão em nossa leitura. Então, sigamos para a primeira estrofe, a fim de nos aproximarmos do que ela oferece:

Ainda não nasceste e és já o atento  
olhar e o receptáculo, ternura, gesto  
e fluidez na respiração, boca que busca  
a outra boca, a deslumbrada crista

A questão do tempo é posta no advérbio “Ainda” que, por sua vez, é confrontado com a expressão “és já”. Essa elocução percorrerá todo o poema, sobressaltando uma atmosfera de iminência, isto é, há sempre uma pontuação temporal para que, a partir dessa referência, apareça uma contraposição que elabora na sua colisão tensional a presença de algo que está por vir. Porém, a

tenuidade do que virá a ser é, por outro lado, desfeita quando mesmo ainda não sendo, já é. Há, com isso, a presentificação do que viria a acontecer num sempre-já-sendo. O sentido de nascer é ressignificado, a fim de se aprofundar na raiz da nascividade, pois o nascer se torna um sempre-sendo que não depende de estrutura biológica para se presentificar. A eclosão do que nasce se dá à luz quando o que foi, é e será avaliza o tempo além do cronológico.

É por intermédio do sentido cronológico referenciado pela modernidade que entendemos a marcação temporal a partir de uma trajetória linear. Uma coisa após a outra, assim diz a cronologia: sua ciência é marcação restritiva de lugares, afirmada pela razão que, por sua vez, está arraigada no que se põe materialmente à nossa visão. O sentido clássico da ciência não permite a acolhida do que ainda não ocorreu, tendo em vista sua deflagração por meio do que se ordena em série de acontecimentos factuais.

Como dissemos anteriormente, a poesia está sempre um passo (diríamos até mais) além da ciência. Nesse sentido, a cronologia é corrompida quando, ao lermos “és já”, aquilo que ainda não é passa a ser. E assim acontece de tal maneira que ganha diversas formas de realização. Pensemos então as imagens-questões em voga nessa estrofe.

Em “o atento olhar”: este olhar vê o antes de qualquer desambiguação, por isso atenta. Atentar em algo é morar nesse algo, conhecê-lo profundamente em todas as suas possibilidades de existir, logo, de ex-sistir: pôr-se adiante, ou melhor, trazer para o aberto (ex-) da permanência (*stare* > -sistir). E o que permanece? O Ser.

O “receptáculo”: guardião dos segredos do que ainda não se deu a ver, o profundo de um recipiente ressignificado no vazio: berço da inesgotável e

incomensurável possibilidade de ser. O abrigo seguro, cujo mistério se densifica no abraço que recolhe em seu peito a intimidade do nascituro, e este é cerne de tempo e ser. Seus braços são a precedência de uma futura eclosão, trajetórias de vivência no contorno de seus dedos, quando as mãos são a premência imediata do que o corpo pretende tomar posse.

A “ternura”: o afeto acolhedor, o que entenece o corpo na junção de sentidos, ou seja, a corporeidade de sentir no ver, na medida em que também o densifica. A ternura é a capacidade de sentir o calor do carinho antes que a mão toque a pele e, nesse antes, mora o poético.

O “gesto” é brevidade de acontecimento, o intransponível do horizonte no desejo de fazê-lo pôr do sol enquanto a “fluidez” é tangência de intocabilidades, o rio que corre inventando margens no longo de sua correnteza. E essa fluidez se dá na “respiração”, quando nela entendemos o ato de consumir vida e morte no acorde de sua transitividade, pois na expiração e inspiração se compõem o entremear do novo e do velho, tradição que se enuncia além de qualquer dizer.

Nesse encadeamento, a “boca que busca outra boca” refaz a vontade do gosto, do sabor que ambigua início e fim numa concentração cosmogônica: o que ainda não é converge toda a possibilidade de ser num único pedaço de coisa, de pele, de corpo: unidade. Então, chegamos à expressão que é junção de estrofes, pois no final da primeira, a segunda se inicia: a “deslumbrada crista” é a protuberância que se radicaliza na luz. Então, deslumbrar<sup>21</sup> é se densificar em luminosidade: irromper, nascer. A crista pode significar também pequena língua, no sentido orgânico, o que reforça a corporeidade de se entranhar no que se revela. Entretanto, essa expressão é fronteira, liminaridade que, como dissemos, tanto

---

<sup>21</sup> Des-lumbrar: des- > prefixo com sentido intensivo; -lumbrar = *lumen* > luz.

encerra quanto principia. Logo a seguir, a segunda estrofe começa retomando o “és já”, propondo a circularidade poética de se entrever o início no fim, e movendo a roda das ambiguidades.

### *Vertigem temporal*

Somos levados a pensar numa gestação, e isso é claro: algo é gestado. Uma criança? Talvez, entretanto fazer tal afirmação seria colocar palavras que não existem no poema. Este é o perigo numa leitura poética: quando excedemos o que diz a obra para inserirmos nela resquícios de nossa subjetividade, um expressionismo sutil, mas que não condiz com o desencadear do pensamento questionante, do pensar poético. Por isso, a suposição de uma gestação vem e nos seduz com seu ar de nascer, fertilizando nossa imaginação quando planejamos e nos excedemos em nossa excitação. Tal movimento é próprio da iminência do que nossos ouvidos esperam numa música: o silêncio fomenta nossa audição, produzindo a agitação que quer prever no compasso o seu porvir. Desencadeiam-se benfazejos de improvisos nos quais o surpreendimento é sempre dadivoso, virtuoso.

Toda essa ânsia à qual nos referimos acima é oferecida pelo “és já” que inicia a estrofe em questão. Tal expressão antecipa distâncias e retoma o que já fora mencionado na estrofe anterior, configurando-se como um elo que conjuga tempo e espaço. Na sua antecipação, propõe a potencialidade de ser o que já é e não é e, nesse ínterim, está sendo em efervescência. Quando retoma a estrofe anterior, o “és já” também pode se referir à “deslumbrada crista”, então, encontramos-nos em um terreno incerto. Mais ainda, num território liminar em cuja intermitência se agita a investida abissal no desconhecido. A consagração do espaço ocorre como fio que

delineia o aberto de uma obra de arte, tangendo, alinhavando, circulando, tecendo lugares nessa clareira. Se entendemos que espaço é todo o aberto que ao ser ocupado conforma um lugar (Cf. HEIDEGGER, 2010, p. 111), então a dança que faz girar perspectivas encena o espiralar de mundos que se penetram. A aliança espaço-temporal se dá no âmbito da excessividade de fazer ver o não visto, projetando no longe do olhar a imaginação que gesta confins de limite.

Da mesma maneira que na estrofe anterior, nesta são enumeradas diversas maneiras de presunção existencial, isto é, insistindo no apregoar tensional do vir a ser. No entanto, essa estrofe acrescenta uma particularidade, pois se divide sutilmente em dois mo(vi)mentos. A saber, pela conjunção “e” disposta no sétimo verso, que empreende uma perpendicularidade avessa à intocabilidade, ou seja, embora andem lado a lado, tocam-se inevitavelmente, até porque o poema é um operar de contrários em cujas particularidades vigora o diálogo, unificando-as. Mas vamos com calma, percorrendo os versos que antecederem esse momento.

és já violência e doçura, o espaço  
da meditação, o olhar que se desdobra  
e é floresta e mar, o fogo e o segredo  
que incendeia o corpo interior, vertigem.

A segunda estrofe se inicia com letra minúscula, o que nos faz desconfiar de que seja uma continuidade da primeira. Daí, segue o metamorfosear da esperança em realidade concreta, ou seja, inserida no âmago do que se desdobra, do que cresce junto, enraizando-se com o que aflora. Portanto, vislumbramos o jogo entre permanência e mudança na ausculta da verdade.

Em “violência e doçura”, temos os opostos que se consagram na mesmidade de forças ao se antagonizarem e empreenderem o movimento de fluxo e refluxo de

uma realidade em especial. Ora, não é a primeira vez que dissemos ser uma obra poética um desencadeador de realidades, e uma obra não diz apenas um coletivo – um livro, por exemplo –, e sim aquilo que concentra numa cena toda a encenação, portanto, um poema é uma condensação de todo poetar de um poeta, conforme o caso que temos em vista. Então, essa realidade em especial à qual nos referimos é uma dentre as demais ainda recolhidas no mistério do real. Devemos ter em mente que o poema “O teu retrato” conjuga um entremear espaço-temporal e nos conduz para essa instabilidade do que é e não é, logo, eis uma leitura de derrocada, cuja estagnação de tempo como premência do visível é posta em derrisão.

A violência é reviravolta de doçura, face oculta do que se mostra aprazível e sereno, é o repentino ataque que arrebatava o singelo de um afago. Este é transposto em fogo que arde a súplica com que se abrem caminhos mediante os premeditados destinos a seguir. No entanto, brincar de enxergar contrários nessas palavras apenas raspa de leve a superfície do que nos absurda, do que nos poetiza. Doçura e violência são a ciranda que roda e faz circular no seu entorno a excentricidade do que foge ao esperado.

Uma outra imagem-questão da segunda estrofe está em “o espaço da meditação”. Aqui, temos o lugar que se funda na abertura do escampado. Isto é, se o lugar é conformado a partir da ocupação do espaço, então irrompe, faz nascer o diâmetro que liga os pontos de uma circularidade fundada no aberto, no interior de uma espera. O espaço da meditação é o arranjo que vê na sua possibilidade de acontecer a contemplação no longe que já se faz perto desde o “és já”.

O “olhar que se desdobra” é revestido de ambiguidade tal qual (embora diferente) a “deslumbrada crista” da primeira estrofe, pois prepara para um sutil acréscimo de nuance. Desse modo, e sem incorrerem em tautologismos, esse olhar

tanto desdobra quanto se desdobra, ou seja: imiscui tempo e espaço, misturando perspectivas na opacidade de um ponto transiente. Mais ainda, intensifica o olhar para alongar o horizonte de seu alcance. Para esses nossos dizeres, baseamo-nos na conjunção “e”, que adiciona um outro ponto de vista, ainda que muito tênue. Vejamos:

[...], o olhar que se desdobra  
e é floresta e mar, [...]

A captação de mundo propiciado pelo olhar traz ao corpo o largo para onde ele pode se lançar. Este olhar é derivado em outras margens, pois é também “floresta e mar”: imagens que ensejam o entendimento do pleno, do uno. Assim, é um olhar que vislumbra o visível ao mesmo tempo em que abarca o não visível, a saber, toda a possibilidade recolhida no que ainda não veio à luz. Horizontalmente, essa ambiguidade duplica numa harmonia antinômica o olhar que é tanto para diante como para trás, passado e futuro se concentrando no istmo da realidade presente. Verticalmente, do cimo de toda claridade, o sentido do olhar se enverga ao intenso negrume da noite, sendo metáfora de vazio, de útero.

A floresta acalenta todas as possíveis trilhas que levam tanto ao perder-se quanto ao achar-se. Habitar a floresta significa viger em proximidade com o legítimo berço no qual vida e morte se enredam. É tanto acolhimento do verdor quanto metáfora que nos conduz à origem da nascividade:

É a essência da floresta que nos visita com a paixão da natividade. Um interesse originário começa a fluir em nós e esta influência nos guia para o coração da floresta, que de selva selvagem do pensamento se faz liberdade do mistério de ser e realizar-se no verdor do verde e não verde. (LEÃO, 1992, p. 185).



O mar seria uma outra maneira de dizer a floresta? De certa maneira, sim. No entanto, cada uma resguarda sua singularidade. Se na floresta o verdor acolhe todos os caminhos, no mar estes são engolidos pelas marés, pela extensão de água e sal onde vida e morte se entrecem em caos e cosmo. Podemos transpor nosso olhar para uma dimensão, diríamos, macroscópica ao rever no poema o sentido de mar que vai se fazendo. Logo, aproximamo-nos agora mais explicitamente da questão que rege nosso trabalho: a inesgotabilidade do mar em se manifestar sempre inauguralmente, mostrando toda a variabilidade possível, e resguardando o que ainda não se deu a ver. Eis nosso empenho, quando nos incutimos do método hermenêutico na leitura de *Para fazer um mar*. Desse modo, temos um exemplo claro de como a questão de uma obra está em cada detalhe da mesma.

O mar é efusão de dor e amor: cada onda é propulsão de unidade. Bate, quebra, leva consigo toda profundidade do oceano na colisão com a rocha, com a praia. Daí, cada espuma, pedaço de água ao céu, é o todo do mar concentrado nessa doação ao aberto do infinito. Lembremos de *Mensagem*, quando no final do poema “Mar Português”, podemos ler o seguinte:

Deus ao mar o perigo e o abismo deu,  
Mas nele é que espelhou o céu.  
(PESSOA, 1980, p. 58).

Portanto, o valor infinitivo de um fazer, de um mar que ainda não existe porque está em contínua feitura, espelha a profundidade do céu numa paisagem que confunde os limites de cada um. E esta fronteira desguarnecida refaz o “olhar que se desdobra”, desdobrando-se ele mesmo em ecos de permanência.

O olhar que “é floresta e mar”, por sua vez, é um desdobramento do “és já”, que também se obliqua em “fogo e segredo”. Estes se reúnem no ímpeto do que arde e se esfumaça secretamente. O ardor impõe marca de constância enquanto o segredo entorpece os ouvidos de quem por ele é dominado. A copertença entre um e outro é tão forte que ambos se invadem numa orgia semântica, nomeando de instabilidade o que deles se esperaria. O que nos leva a tal constatação são os versos seguintes:

[...], o fogo e o segredo  
que incendeia o corpo interior, vertigem.

Como podemos ver pelo pronome “que”, o “corpo interior” é incendiado pelo segredo e não pelo fogo. Este corpo é o abrigo que recebe as reviravoltas de incandescência e enigma numa ciranda de intimidade, e em cuja circularidade se envolvem o antigo e o novo numa conjuntura de penetração. O antigo é o já posto, o sabido, o que alimenta as chamas para a geração do novo que, por sua vez, não é apenas o que desponta, e sim o que sempre se inaugura tal qual a luminosidade solar. Desse modo, o sol que abre o dia é sempre a comoção que traz consigo as boas-novas do que irrompe como claridade, como presença. Se apontarmos em direção aos pensadores originários,<sup>22</sup> observaremos tal referência no 106º fragmento

---

<sup>22</sup> Quando temos o cuidado de considerar os primeiros pensadores gregos (Tales, Anaximandro, Anaxímenes, Zenão, Xenófanes, Heráclito – no nosso caso – e Parmênides) como “pensadores originários” e não pré-socráticos, estamos nos dirigindo ao zelo histórico e não simplesmente historiográfico, que reduz em determinações cronológicas a inaugurabilidade de uma época e de um pensar singularíssimo. Desse modo, dialogamos com o que nos diz Emmanuel Carneiro Leão na tradução que faz dos fragmentos de Heráclito e o que, ainda na introdução da obra, esclarece sobre o sentido originário do pensamento e sobre o prefixo “pré-”, utilizado nas correntes traduções desses pensadores: “Os problemas, as concepções e os conceitos de Sócrates, Platão e Aristóteles, transformados pelas ciências modernas, servem de parâmetro para se medir o nível filosófico de todos os gregos de antes e depois da segunda metade do século V. Em pacientes pesquisas filológicas, historiográficas e linguísticas busca-se reconstruir a lógica, a ética e a física arcaicas sem se levar em conta que só há uma lógica, uma ética e uma física na tradição de ensino das escolas clássicas. Não se permite que os primeiros pensadores gregos sejam pensadores. Têm de ser

heraclítico, no qual lemos o seguinte: “O vigor de cada dia é um.” (HERÁCLITO, 1980, p. 123).

Outra maneira de entendermos tal incêndio está em irmos além do caráter combustivo. Pois o fogo também diz a purificação, a transformação de algo que está sendo gestado. Portanto, uma constante metamorfose que se concretiza na procura pela luz. Por sua vez, a incandescência do segredo é o sagrado que contém no silêncio a potência do que virá a ser. Assim, o fogo e o segredo agem dupla e ambigualmente, desdobrando-se um no outro no sentido de verter na claridade o que ainda não foi revelado. Também trazem a lume a inerência de uma espera, vislumbrando uma aprendizagem que é serena e tenaz, ao se imbuir na perseverança do tempo a energia luminosa do que está resguardado no ventre do não saber.

Todas as imagens acima se excedem na última palavra da estrofe: “vertigem”. Esta nos diz o súbito de uma perda, em que qualquer dimensão de controle é abalada por um lampejo de desfalecimento. Digamos ser uma palavra cataclísmica, pois concentra as profusões de revolteios empreendidas pelas duas estrofes, a primeira e a segunda. Então, é um redemoinho que faz rodar as amarras do tempo cronológico, brindando a imaginação que encena o outrar-se na simultaneidade entre o que é e o que está prestes a ser: o um e o outro num movimento de rotação: circularidade entrevista em faces diversas do que se realiza em segredo.

---

filósofos, iguais a Sócrates, Platão e Aristóteles, ainda que só o sejam de forma arcaica, isto é, primitiva. Por isso mesmo só podem ser pré-socráticos ou pré-platônicos ou pré-aristotélicos. Assim, nestes títulos, o pré- não possui apenas sentido cronológico mas sobretudo axiomático. É o axioma de implantação da filosofia na decadência do pensamento.” (1980, p. 10).

*O outrar-se: memória, história e destino*

Compactuando com a (in)tensa ambiência das estrofes anteriores, a terceira adiciona uma outra perspectiva. Notamos que a especulação por um tempo não restrito ao cronológico é recolocada, assomando-se a uma insistência de transitoriedade, de permanência e mudança, conforme podemos observar:

Ainda não nasceste e és já o desejo  
que se transcende e perscruta e apreende  
e subverte na subversão do que sente

À semelhança da primeira estrofe, vemos que o “Ainda” se articula com o “és já”, um empreendimento do qual se derivam os malabarismos de demarcação temporal. Pois, conforme dissemos ao nos referirmos à primeira estrofe, o tempo do sempre-já-sendo coloca a questão da eternidade, da plenitude. Desse modo, se por um lado podemos pensar que algo sempre existente é assim porque nunca nasceu, já que nunca morreu; por outro, sempre existiu porque sempre esteve vivo, uma vez que esteve permanentemente morto. Assim, o poema põe em xeque a dicotomização conhecida entre a morte e a vida, elevando as duas questões ao patamar do sempre-sendo numa referência mútua de copertencimento. Se a eternidade emprega um sentido de sempre vida, na verdade, é também de sempre morte.

Tal afirmação soa estranha porque correntemente partimos do ponto de vista da vida. O fato de se insistir na vida provém de um entendimento cristão no qual a existência é um exagero de viver, opondo-se ao morrer: busca-se a salvação como *vida* eterna. Contudo, viver e morrer são um e o mesmo. A experiência de cada uma

é única, porém experimentadas apenas a partir de um solitário ponto de vista: o da vida. Não se pensa a vida a partir da morte, aliás, nada é pensado a partir da morte, pois esta comumente significa ponto final. Obviamente, não estamos defendendo uma postura mediúnica, onde a perspectiva da morte é a de quem já partiu e veio nos contar, claro que não. Estamos ressaltando a dicotomia que toma nosso modo de entender o mundo e as coisas do mundo a partir de um olhar viciado e confortável. Mas insistimos que tudo que vive, vive porque é morte:

No tronco da árvore pregavam-se as luxuosas patas de uma aranha.  
A crueza do mundo era tranquila. O assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos.  
[...]  
As árvores estavam carregadas, o mundo era tão rico que apodrecia.  
(LISPECTOR, 1974, p. 27).

A citação acima foi retirada do conto “Amor”, de Clarice Lispector, e nela podemos perceber dois pontos fundamentais à nossa discussão: primeiro, a colocação de que o entendimento que temos da morte como uma parada estanque precisa ser revisto quando lemos: “[...] a morte não era o que pensávamos.” Segundo, conforme vemos na última frase, a condição ambígua entre vida e morte é ressaltada, pois embora as árvores estivessem carregadas – e daí supomos com seus frutos, folhas, enfim, cheia de vida – o apodrecimento (a morte) é uma constante que tanto intensifica quanto possibilita que vivifiquem em toda sua extensão. A plenitude e a eternidade das árvores estão na condição de ser morte e vida em circularidade, conjuntando-se como presença frutífera e concreta, pois a vida se vela na morte tanto quanto a morte na vida.

Com as considerações acima, o início da terceira estrofe de “O teu retrato” compõe a paisagem destes atravessamentos, nos quais a cronologia se perde,

fundando-se um tempo próprio. Tempo este, cuja concepção se irradia para as demais estrofes: momentos de eternidade que imprimem a peculiaridade de um poeta excêntrico, ou seja, que traz ao aberto da liberdade o pontual desejo de ser o antes de cada coisa.

Observemos estes versos da estrofe:

[...]  
que se transcende e perscruta e apreende  
e subverte na subversão do que sente

Dessa feita, o pronome relativo retoma a palavra “desejo” do verso anterior, com sentido de espera. E assim, é transfigurado num tipo de prolixidade poética, cuja loquacidade é um derramamento desenvolto em semânticas. Percebemos este alongamento na figuração polissindética do “e”, que aprofunda e nos faz mergulhar juntos na figuração desse carrossel de imagens: quatro verbos – transcender, perscrutar, apreender e subverter – compondo o horizonte de uma expectativa num movimento de impor esforço ao transbordamento do desejar, uma vez que tais verbos oferecem dinâmicas de travessia.

Demorando um pouco nas quatro direções desse desejar, entendemos que, no poema, transcender é ir além do que vai ao longe; aquilo que é e, enquanto está sendo, inaugura-se na centelha de seu porvir: uma senda que ultrapassa sua própria passagem no tempo, por isso, sendo o legítimo tempo acontecendo em vez de uma notação de sua cronografia.

Perscrutar é se embrenhar no que se examina, invadindo-se numa indagação que procura essencialmente o que poderá ser no que ainda não é, mas se presentificando nessa ausência. Por sua vez, apreender é tomar para si, morar no que toca o corpo e invade a percepção sensorial, logo, o instante que se converte

em trajetória de memória. Isto é, envergadura de cima à base no largo de uma corporeidade mnemônica, cuja passagem é encruzilhada de temporalidades, portanto, fluxo de investidas que se assomam ao mundo que é tanto antecedência como potência de porvir.

Finalmente, subverter é aniquilar, revolver do chão ao céu uma verticalidade de invasões mútuas: “subverte na subversão do que sente”. Eis um sentir contraditório que em sua própria percepção se arruína qualquer aparência de estabilidade, ou seja, o sentir é corrompido, sendo tanto o que toca quanto o que foge ao toque: signo de contradição afirmada no ato de aprofundar-se, quando se aprofundar é imergir no desconhecido.

Todas as acepções acima estão ligadas pelo sentido de travessia, pois além de estar presente etimologicamente no interior de cada verbo, assinala neles o isomorfismo de ser a própria coisa sobre a qual se fala. Em outras palavras, este sentido de travessia faz convergir para o centro tensional – primeiro de cada verbo e depois da própria estrofe – a multiplicidade de sentidos pertinentes à cada enunciado, suscitando estes como harmonia de corrupção signica, já que estão poeticamente além dos seus registros dicionarizados.

A terceira estrofe acentua a questão da memória já proposta desde a primeira. Afinal, pensar o tempo como inalcançabilidade cronológica, vendo como os quatro verbos de que tratamos acima se articulam é pensar a memória em sua disponibilidade de entrever além de tempo, também história e destino. Nesse sentido, pensamos na experiência histórica consagrada pelo poeta, à qual Octavio Paz faz referência no ensaio “A consagração do instante”, que compõe *O arco e a lira* (1982). No texto, ao se pensar o histórico, pensa-se também o destino, uma vez

que as questões do tempo, da história e do destino estão intimamente ligadas, imbricadas.

Uma questão não se desliga da outra. Ao contrário, insinuam-se, flertam entre si, até que se consumam como bacantes no apogeu de seu entusiasmo. E no meio disso tudo, em trânsito e em transe, está o homem: sendo engolido, consumido e consumado agonicamente. Humaniza-se no estertor dessa fúria de ser tempo e destino em acontecimento poético-histórico. No cume dessa possessão, entremeado pela luta de ser outros num só, conflita as diferenças no seu destinar como presença. Portanto, o poeta é iluminado e tocado pelo canto musal, subverte rastros de cronologia a fim de evidenciar a condição humana: essência de todo poetar, pois a dança da linguagem na composição de qualquer manifestação artística tem inevitavelmente como fundo o homem enquanto questão. Finalmente, observaremos o que nos diz Octavio Paz nessa referência entre homem, história e destino. Para isso, leiamos o seguinte:

Em cada instante ele [o homem]<sup>23</sup> quer se realizar como totalidade e cada uma de suas horas é o monumento de uma eternidade momentânea. Para escapar de sua condição temporal não tem outro remédio a não ser fundir-se mais plenamente no tempo. A única maneira que tem de vencê-lo é fundir-se com ele. Não alcança a vida eterna, mas cria um instante único e irrepetível e assim dá origem à história. Sua condição o leva a ser outro: e apenas sendo-o pode ser ele mesmo plenamente. (1982, p. 232).

Com a citação acima, evidencia-se o intercuro que faz do homem um ser histórico, elevando o poeta à condição de horizonte. Não que um e outro estejam afastados, na verdade, quando o homem é tocado pela disposição do poético, fundem-se e se confundem quaisquer barreiras limítrofes e distintivas entre eles. Isto

---

<sup>23</sup> Inserção nossa.



é, poeta e homem existem num interlúdio de canto e silêncio, linguagem e fala, dança e repouso. O que nos leva ainda a lembrar da tão famosa frase de Heidegger, referindo-se aos poetas e pensadores como sentinelas da linguagem: “A linguagem é a casa do Ser. Em sua habitação mora o homem. Os poetas e pensadores lhe servem de vigias.” (1967, pp. 24-5). Logo, vigiar a linguagem é estar à sua mercê, escutando em doses de travessia o que lhes chega ao corpo, fazendo o homem vigorar poeticamente na constituição da história, sendo a realização destinal do Ser.

*O tu e o outro: a ambiguidade de ser*

Partindo para a quarta estrofe, notamos o ritmo do galope: escorando-se também no conectivo “e”, os passos vão se fundindo na repetição cadenciada desse elo de musicalidade. Como nas outras estrofes, embora com acréscimo de peculiaridades, o movimento espiralar retorna ao início não sendo o mesmo, pois no trajeto que fez, a experiência de novos ares se presentifica, trazendo a destinação do que se prenuncia e se realiza no antes de sua eclosão.

A conjugação de presença com o vir a ser radica no tempo o baralhar das bases cronológicas de percepção da realidade. Tal confusão se coloca quando o que se diz de uma realidade restrita à sucessão de fatos e ao limite de nossa visão é abalada pelo surpreendimento do real, dando-se como novidade jamais contada e nunca plenamente reconhecida. Pois o que se dá a ver é sempre um pirilampejo do que se obliterou em mistério. É como tentar pensar em uma palavra que ainda não foi dita, pois no alcance do seu dizer mora a distância infinita do que ainda não ganhou voz.

Sem mais demora, entramos no último ciclo de uma fala que é rabisco de letra e acúmulo de vazio, porém que não se extingue na leitura de seu último verso:

e vê e pensa, e é reflexão que galopa,  
e capta e inquieta, tu e outro,  
o verso e o reverso do que é, e vai ser.

A quarta estrofe está infestada de movimento, acomoda uma pressa, uma velocidade de se tentar dizer o inefável a qualquer custo, de tentar reverter o irreversível do tempo na pálpebra que se fecha com a gestação de abertura para o mundo inapreensível da realidade. Essa velocidade impregna nossa escrita, dando-nos vontade de correr rumo à inconstância musical da palavra, pois seu ritmo pulsa em cadência de improviso, cujos compassos traduzem o íntimo do caos: a desordem da travessia de realidades batendo nas portas, janelas e sopés das montanhas da interpretação.

Vê, pensa, reflete no galope representacional do tempo. Se representar é uma possibilidade de realidade, a linha do tempo que se apresenta é fumaça perdida no azul infinito do céu. O galopar da reflexão remete à memória como grande estrada que nos leva ao longe de qualquer caminhada. Assim, essa estrofe se movimenta em busca da primeira, empreendendo visivelmente o impulso de trazer no fim o início. A hermenêutica da leitura está em perceber o quanto de todo há em cada parte, reter na porção de um punhado de palavras a musicidade de uma obra de arte.

No galope da reflexão, mais dois verbos se conjuntam em ares agitados: captar e inquietar. Desse modo, temos a indicação do tomar para si o afã de ser vários em um mesmo: “tu e outro”. A ambiguidade atravessa a estrofe, irrompe em

poema, faz da leitura um gesto de articulação com a diversidade das realidades do real, e isto para trazer no dito a impossibilidade de se dizer qualquer coisa. Chega-se perto, mas nunca descobrimos o sentido lato de uma palavra. Apenas nos colocamos em proximidade, e nesta mora a irisação de qualquer enunciado quando, na verdade, apenas matiza o principiar de uma experiência radical: poesia.

Nesse momento, estamos no centro da estrofe, e porque também não dizer, do poema. O “tu e outro” concentra a volúpia das várias danças trançadas em “O teu retrato”, desdobra as brincadeiras de versejar ilimitado na composição da palavra poética. Esta desdiz certezas, irrita o costumeiro normativo, empreende o inaugural como consistência do que abarca ditos e desditos. Este “tu e outro” densifica o mesmo na derivação das várias possibilidades de ser, trazendo o sentido da tensão entre permanência e mudança enquanto luta empreendedora do humano: morte e vida.

No verso seguinte – “o verso e o reverso do que é, e vai ser” –, temos outra forma de se dizer o “tu e outro”. Este se alarga em imagens de acolhimento, de imbricação mútua das diferenças, ou seja, do outro no um: corpo que se apropria de si ao mesmo tempo que se excede no limite da pele. Esse transbordamento acontece pela memória, que compõe um tempo sem exclusão de anterioridade e posterioridade, dando-se na instauração de uma ordem temporal que não é nem antes e nem depois de seu nascimento. Portanto, não temos aí um tempo cronológico, e sim um ontológico, no qual o princípio é em si a gestação do fim, uma vez que não se delimitam como pontos intransponíveis. Muito pelo contrário, vemos um sentido erótico não num plano sexual, mas como desdobramento entre *Éros* e *Thánatos*. O erótico posto como enlace de unidade, pois do modo que aqui estamos tratando, reitera o ser e o não-ser como experiência do humano no homem, estando

este nesse meio que é implicação de ambos. Logo, “*Éros* e *Thánatos* são, ontologicamente, a experiencição de ser e não-ser, pois viver é ser o não-ser. É isso o que diz morte, é isso que diz para o homem: ser mortal.”<sup>24</sup>

O homem é um ser mortal, cuja paisagem estendida à sua frente é a morte enraizada no longo do seu viver. Nesse ínterim, ser e não-ser se doam como memória, como “verso e reverso do que é”. E neste sendo, entranham-se e se engalfinham de tal modo que o limite da morte é o limiar da vida. Daí, quando consideramos a memória na acepção mitológica, falamos de *Mnemosýne*, a mãe das Musas – “as palavras cantadas” (TORRANO, 1995, p. 16) –, em cujo ventre reside o incontável do tempo. Eis o destinar do Ser no homem, aquilo que não se pode medir ou presumir, mas que se realiza no que é, ou como nos acena o final do poema que acabamos de ler, do que “vai ser”.

---

<sup>24</sup> Citação do ensaio “O mito de Midas e o ser feliz”, de Manuel Antônio de Castro, disponível em seu blog *Travessia Poética*, no endereço: <http://travessia poetica.blogspot.com/2008/05/o-mito-de-midas-e-o-ser-feliz-manuel.html>.

**VAZANTE**

**:**

**Retorno à praia**

### **Buscando as pegadas deixadas na areia**

Tudo é sempre uma primeira vez.  
Um tempo todo dado, de uma só vez,  
singular.

*Na casa de julho e agosto – Maria Gabriela*

Llansol

Iniciamos este trabalho com uma imagem que condensa o périplo de nossas letras neste estudo, depois mergulhamos com marcas de reticências. E isso não por uma questão estética ou por brincadeira de corrupção gramatical. Assim procedemos porque uma obra não tem um marco inicial, ela está em vigência de acontecimento. Por isso, a imagem escolhida, que traduz a movimentação nela velada. Isto impõe a circularidade da leitura como além do previsível pela visão. Ao contemplarmos a imagem do mar e do corpo, somos levados por suas ondas, mergulhamos juntos com o fervor de um alguém que se aprofunda em si ao imergir na arrebatção.

O fato de se iniciar uma escrita, seja em prosa ou verso, não significa que ali a obra começou. Antes disso, ela já era gestada, acariciada pelos rompantes de provocações verbais que, concentrando-se, ganharam corpo de uma obra de arte. Em nosso caso, as questões que observamos desencadeadas pelos poemas já habitavam o poeta Virgílio de Lemos, já compunham a fabulação de seus cantos por esquinas, ladeiras, ruas de Moçambique e suas ilhas. Ele apenas deixou-se pertencer aos poemas, renascendo a cada verso escrito, sendo embalado tanto

pelas músicas de infâncias vividas quanto pela solicitação da linguagem em se fazer língua. Por isso, as reticências apenas anunciam que este é um momento, um lapso que tentou trazer para a proximidade de uma interpretação hermenêutica o imprevisto do que ainda está por nascer.

A esperança de se fazer um mar está na assunção do inefável. Quebrando em ondas e se reinaugurando em marés, este mar que se faz aos versos continua sua cadência de embalos. O marejar sonoriza a visão do horizonte, apontando ao longe uma linha utópica<sup>25</sup> que nega o lugar da certeza, de qualquer certeza. Este mar, conforme já dissemos, não existe porque está sempre se fazendo a cada poema. Sua conjuntura indica o corpo em metamorfose, ou seja, a transmutação de si em si mesmo ao abarcar as experiências que o atravessam e se metabolizam em sangue, carne e música.

Não importando onde more, o poeta moçambicano aqui tratado traz consigo aquele mesmo barulho ornado em conchas das praias moçambicanas, e que se as levamos ao ouvido, entraremos em conexão com a história presentificada nos poemas. As ondas que molharam seus pés continuam umedecendo suas pegadas no curso de sua vivência, de sua presença historial. Com isso, queremos dizer que mesmo morando atualmente na França, seu modo de ser está impregnado da essência com a qual foi forjada sua sensibilidade, e isto não significa fazer biografismos, mas atentar ao fato de que aquele Moçambique que o entranhou continua existindo em sua poética, fazendo aparecer uma época transfigurada nas monções de modernidades. Tal colocação nos enseja pensar a questão da época, uma época poética em cuja visceralidade se encontra o transeunte da linguagem e

---

<sup>25</sup> Obviamente que não nos referimos à utopia como fruto de uma fantasia irrealizável, mas enquanto o não lugar entrevisto pela própria palavra, a saber: u- (advérbio de negação grego *ou*) -topia (do grego *tópos*, significando lugar).

não o expectador de uma cena imóvel, retida nas temporalidades de estilos epocais. Afinal de contas, lidamos com poemas escritos na década de 1950 que são atuais não porque estão carregados de novidades, e sim porque engendram uma realidade originária, isto é, uma realidade que não se detém num brilho original, mas que se essencializa na tensão entre tempo e espaço.

Melhor explicando o que acabamos de dizer sobre original e originário: o original é o que necessita de um marco inicial e rumo para o limite de um ponto final, logo, estabelece-se uma relação em que o original é o novo, o último produto de uma linha de montagem. Por outro lado, o originário é pincelado pela ubiquidade, ou seja, sem antes ou depois, é o entre que costura o nunca e o sempre na totalidade do Ser enquanto simultaneamente se realiza nos entes, portanto, enquanto está sendo. Por aí, entendemos que o mar originário é o que se revigora incessantemente, presentificando-se numa realidade que é também originária. Assim, fugimos da época esquadrinhada pela precisão de uma investigação científica, a fim de nos perdermos pelos aromas de canções jamais silenciadas: o som das ondas no mar, este que é sempre novo e sempre antigo.

A passagem abaixo aprofunda o que queremos enfatizar, e ainda nos diz mais a respeito da época poética enquanto acontecer:

A época vista nesses dados circunstanciais nos é testemunhada pela obra como um todo, quando a partir dela, nos seus personagens, nas suas regras morais contraditórias, nas relações econômicas e sociais, nas procuras sinceras e nas ações dissimuladas, nas faltas afetivas e inconscientes, *sobre tudo* isso a obra nos fala como um grande documentário social e histórico. Esse diálogo epocal é possível. O estranho começa quando constatamos que as épocas passam e se sucedem, e sempre que voltamos à leitura atenta de tais obras e dialogamos com elas a partir de um autodiálogo, então as obras se transfiguram e elas se tornam atuais, vivas, presentes, densas, questionantes, qual espelho mediador do que em nós pulsa e se procura em suas caminhadas pelas escuras veredas da vida,



isto é, pelas questões que se tornam não dos personagens, mas nossas. São experiências que falam do *mesmo*, mas nunca dizem *coisas iguais*. Isso é a *época poética*, isso é o *acontecer poético*. E o que era oblíquo e dissimulado se torna presente e atuante. E um conhecimento novo, inaugural, surge de uma maneira inusitada e sem causa. Dá-se, acontece. É concreto, operante. É o vigorar da obra de arte. Deixa de ser um conhecimento *sobre* para se tornar um conhecimento *de*. Deixa de ser simples conhecimento acessível e tematizado pelas diferentes disciplinas. Torna-se *sentido*. Acontece a *sabedoria*. Esta é o vigorar do saber poético eclodindo em mundo, em sentido. É a realidade transfigurada ética e poeticamente. (CASTRO, 2006).

No curso de nosso trabalho, já vínhamos dizendo que os poemas inauguram sua própria realidade quando as questões que desencadeiam se tornam nossas. Por isso, não tratamos de metodologia, e sim de método, isto é, um caminho no qual mergulhamos à procura de nós mesmos. Uma imersão em que ocorre a redescoberta de ser, da possibilidade de também “outrarmos” junto com a obra de arte. Desse modo, o Moçambique virgiliano não necessita de cartografia para se apresentar diante de, ou melhor, em nós; pois a compreensão que buscamos não se restringe à gama informativa. Na verdade, tentamos sentir o mar originário da poética de Virgílio de Lemos, e isso não significa estar lá, no momento em que um poema foi escrito ou quando o poeta deixava seu olhar no pôr do sol.

Os sonetos presentes neste trabalho condensam toda essa multiplicidade de se dizer em ondas, de ser antes e depois num só instante. Fazem-no tanto isomorficamente quanto ontologicamente, na medida em que sua estrutura desestrutura o bom senso da formalidade performática de um soneto convencional. Quando nos aprofundamentos em seus versos, percebemos que estamos numa viagem infinda, que haverá sempre o que dizer a cada leitura que fizermos.

O mar, suas águas, e a ilha: profusões de entranhamento vislumbrados pelos sonetos. Nesse mosaico, outras questões são levantadas, outros percursos são

propostos, viços de imersões num mar que é avesso a cogitações retóricas. No posfácio de *A dimensão do desejo*, Américo Nunes ao tratar da questão metafórica da ilha na poética virgiliana, diz ser esta um “espaço situado na junção conflituosa entre água e terra” (2010, p. xii).<sup>26</sup> Desse modo, o conflito a que se refere reconduz a discussão à tensão geradora de imagens-questões, de arcabouços poéticos nos quais é fundada a rutilância de um poetar habitante de limites. Isto é, uma poética de desdobramentos entre linguagem, terra e mar densificados nos versos de sua lira marítimo-insular.

Talvez não seja à toa que o poema “Ouamisi” se encontre no centro dos cinco sonetos. Sendo ele marco de criação insular, elabora a gestação das demais questões encenadas na tensão de acolher diferenças na obra. Dessa forma, entendemos que a ilha Ouamisi é dita poeticamente, figurando o entreluzir de realidades que plasma a ótica do poeta, repondo-se como questão que tanto desvanece a subjetividade quanto instaura um cenário próprio de realização na conjuntura de sentido, espaço e tempo. Isso nos faz pensar na ilha do Ibo, que embora não tenhamos diretamente trabalhado um poema que a invoque, ela está silenciosamente presente em toda pulsão virgiliana de se plasmar em versos, desencadeando um modo singular de pensamento poético.

Estudiosos já se debruçaram sobre a leitura do Ibo em Virgílio de Lemos, como Ana Mafalda Leite que, além de organizar, prefaciou a mais recente obra<sup>27</sup> de

---

<sup>26</sup> Antologia de Virgílio de Lemos ainda no prelo. De acordo com a informação nos dada por Matteo Angius – do Instituto Camões - Centro Cultural Português, em Maputo, Moçambique –, em *Utopia até morrer* temos um ciclo de poemas dedicados à memória de Reinaldo Ferreira. Já *A dimensão do desejo* integra um ciclo de poemas dedicado a poetas que influenciaram Virgílio de Lemos. Na obra ainda encontramos ensaios de Almiro Lobo, Américo Nunes, Eugénio Lisboa e Virgílio de Lemos, com óleo de João Ayres, desenho de Diana e uma tela de Teresa Roza D'Oliveira.

<sup>27</sup> *Jogos de Prazer* – Virgílio de Lemos & Heterónimos: Bruno dos Reis, Duarte Galvão e Lee-Li Yang (2009). Este é o primeiro volume dos dois a serem lançados, sendo que o segundo ainda se encontra em fase de preparo. Embora não possa ser chamada de obra completa em função da impossibilidade

tal poeta moçambicano. No prefácio, ela retoma Ibo como sendo “em simultâneo, todas as ilhas moçambicanas, pontos de fuga e acolhimento” (2009, p. 10). Só para citar mais um exemplo dentre muitos, temos ainda Carmen Lucia Tindó Secco, em cuja leitura diz: “Ibo, espaço matricial, se torna o lugar da meditação e do reencontro com as paisagens africanas, assim como outras ilhas, cheias de luz e cor, de raios solares incandescentes.” (2008, p. 166).

Ao interpretar os cinco sonetos, já nos foi possível perceber a dimensão inaugural do poetar virgiliano, pois a quantidade só tem importância em trabalhos que primam por uma conduta informacional, nos quais os poemas figuram mais como ilustrações do que como cerne do estudo. Obviamente, não nos enquadrados nesta postura, já que os poemas se colocam como centros de nossa atenção. Não sendo meras ilustrações, podemos nos demorar e nos atrever a entrar neles, provar um pouco de sua perdição e nos perdermos também. Uma coisa é certa, em literaturas não lidamos com precisões científicas, e sim com imprecisões de caminhos. Estes, cuja importância está no próprio caminhar e não num possível destino de chegada.

Infelizmente, prazos burocráticos não permitem que nos demoremos mais, ficando boa parte de nossos dizeres ainda para o futuro, tanto numa possível tese de doutoramento quanto em ensaios publicados em revistas. Diante disso, podemos fazer uma breve explanação de nosso projeto em sua feição desdobrada,

---

de incluir a vasta quantidade dos poemas de Virgílio de Lemos – junte-se a isto o fato de vários outros não compilados estarem espalhados por jornais ou revistas (Cf. LEITE, 2009, p. 21) –, o *Jogos de Prazer* reúne grande parte da produção poética de Virgílio de Lemos, configurando-se provavelmente como a maior referência para se pesquisar sua obra. Importante ressaltar que tal edição teve como necessário aporte a pesquisa realizada pela professora Carmen Lucia Tindó Secco, responsável pela organização da antologia *Eroticus moçambicanus* (1999b), edição que trouxe aos leitores brasileiros o poeta em questão.

ressaltando que qualquer possibilidade que viermos a tracejar será gestada hermeneuticamente.

A primeira parte é esta que ficou aqui conhecida: interpretamos os sonetos não para encaixá-los numa teoria específica ou para lhes degingolar em características. O que fizemos foi um percurso de procura, de escuta, de busca pelas questões que nos abarcaram num autodiálogo para, daí, nos ser possível dialogar com os poemas, percebendo o mais possível a multiplicidade de realidades que evocam e desencadeiam.

O segundo momento encaminharia para uma outra leitura do mar – que obviamente diz o *mesmo* –, tendo como referência a parte do livro intitulada “Mar das Quirimbas”. Assim, tanto estaríamos em proximidade com tal arquipélago coralino quanto beberíamos das imagens-questões alinhavadas pela teia do mar virgiliano. Pensaríamos ainda o sentido de “arquipélago” em sua proveniência originária: *arqui-* (*arkhé*) coadunando-se com *-pélago* (*pélagous*, mar em grego), portanto, o mar enquanto princípio e fim num só instante, e as ilhas como doações desse mar.

O terceiro momento abarcaria os últimos subtítulos de *Para fazer um mar*: “Ibo: invenção das ilhas” e “Ibo: inventário das ilhas”. Observaríamos a transfiguração da ilha natal do poeta, isto é, a ilha do Ibo como cerne concriativo do poetar virgiliano, elo de ligação: memória. Nesse sentido, nos seria possível traçar um ritmo de fagulhas nas quais pensaríamos a correlação invenção/inventário a partir de sua proximidade etimológica, pois ambas as palavras carregam o sentido de criação: *invenio* (Cf. HOUAISS, 2009). Assim, inventariar é um modo desdobrado de inventar, o que nos indicia o furor de nascividade inerente a tal ilha e sua referência à poética virgiliana.

Enfim, seria esse o projeto completo de nosso estudo. No entanto, como muito ainda se tem a dizer, certamente este é apenas um momento inicial. A partir das ideias amadurecidas e dos novos horizontes oferecidos pelo vigor da poesia, estaremos inevitavelmente em busca de mais uma volta na ciranda da linguagem, ansiosos por mais uma queda vertiginosa no enigma da *poíesis*.

**BAIXA-MAR**

**:**

**A última onda de um entardecer...**

### Grão de sal no mar

Pequeníssimo do tamanho do infinito, um grão de sal carrega a cosmogênese do mar: suas águas são o universo. A onda que molha um corpo no mergulho de seu interior, salga-o com a criação. Invisíveis aos nossos olhos, nossa língua capta no sal o gosto de sua profundidade, e desta irrompem as ilhas rumo ao azul do céu. Então, no conflito de terra e mar, as ilhas são filhas de uma tensão cosmogônica e concentram o intercâmbio das diferenças no cerne de sua presentificação.

Mais que imagens ou paisagens, as ilhas ressoam na poética de Virgílio de Lemos como resgate do não dito, o extravio de objetividades em diluição, isto é, qualquer tipo de retórica nem chega perto do vigor de seus versos, uma vez que estes reluzem a essência da errância. Desse modo, temos invenções de ilhas na longevidade do mar, ficando muito claro que não figuram apenas como reminiscência de infância, tampouco melancolias de vivências. Mais do que isso, há um “tornar” traduzido por excessivo “tornar-se”, na medida em que a metamorfose insular se evidencia na cavalgadura poética de dissonâncias, resignificando cada poema em fôlego marítimo: sopro de experiências inaugurais.

A ilha do Ibo encena um mosaico de experiências na feitura poética virgiliana, ultrapassando simples alusão à terra natal do poeta. O que temos aí é uma derivação contínua do sentido iboal no fazer poético de Virgílio de Lemos, uma vez que a travessia se dá numa intensa procura, uma busca pelo apropriar de seu próprio, isto é, o essencializar-se no instante de sua escrita: transfiguração de ser na variedade de suas experiências. Logo, o “sentido iboal” que mencionamos acima é esse trejeito singular de se plasmar em palavras as cores, os sons, os aromas, a transiência, o paladar: marcas vívidas no corpo de um homem-poeta que traz em si

a efervescência do entre, do istmo que coaduna linguagem e língua, amor e entrega. Assim, o que temos em *Para fazer um mar* é um verdadeiro percurso labiríntico pelas vielas da memória, pelos imprevistos de uma sintaxe poética em cuja referência está o salto abissal num azul infinito: o horizonte que risca o limite entre céu e mar.

Os grãos de sal são pigmentos de outroras, são concentrações de sabor na violência de uma arrebentação, são mensageiros de uma experiência de ser do poeta moçambicano, já que reiteram o assombro de sua poética de transfigurações. Ressalvando que ao dizermos isso atentamos ao princípio para o qual seu poetar sempre rumará, tendo em vista a circularidade que se empenha em sempre densificar o *mesmo*, ou seja, aprofundar-se na ubiquidade iboal.

Outra ilha de importância incomparável é Ouamisi. Conforme tratamos ao interpretar o poema homônimo, mais do que uma instância geográfica, ela é ressignificada na cosmogonia insular que atravessa a poética virgiliana. Recôndito de experiências e lembranças, funda-se na incomensurável tortuosidade dos versos, estes que dizem a música da originariedade sonora. Então, num âmbito de figurações em que ilhas se refazem, se reinventam para além de qualquer retórica judicante, eis o périplo que deixa bem evidente o sentido de transmutação insular tão presente na poética virgiliana. Nesse sentido, a fronteira do memorável é transposta ao se instaurar realidades originárias, ou seja, aquilo que se poderia considerar como descrição de um passado vivido mediante uma análise informativa se reconfigura como presença inaugural.

Mas qual o motivo de estarmos retomando tais discussões depois de termos lido os sonetos? Na verdade, o que fizemos foi uma preparação para um pequeno gracejo. Pequeno, mas de imensa importância. Explicando: estamos trazendo a



público um poema que faz parte do projeto original de *Para fazer um mar*, mas que ficou de fora do conjunto de poemas que encontramos na obra. Então, tivemos o privilégio de receber do próprio Virgílio de Lemos este poema que, por sinal, consagra todo encaminhamento que vínhamos dando a esta dissertação.

Fiquemos então com o poema, observando que com ele não travaremos um incurso de leitura mais detalhada conforme fizemos com os sonetos, até porque, em verdade, já o fizemos desde a primeira linha deste trabalho. Como nos custa terminar esta etapa sobre a qual nos debruçamos, deixaremos o poema falar, o que significa deixar a linguagem ressoar em modulações de eternidades. E assim cremos finalizar, apenas burocraticamente, uma etapa. Porém, eis um final que já introduz um começo: ecos de escapismo em pautas iridescentes...

### **Ibo e Ouamisi**

Da voragem das vagas  
amor  
eu serei os grãos de sal  
de tua ausência  
De teu corpo de sol  
a luz  
que faz e desfaz intemporal  
o teu silêncio!

Virgílio de Lemos (1959)

## Brisas que lamberam meu corpo

ANGIUS, Fernanda. “A actual literatura em Moçambique – A propósito de uma literatura em construção”. *Latitudes*, Paris, nº 7, pp. 19-22, dez. 1999/ jan. 2000.

ARISTÓTELES. *Metafísica*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

BARROS, Manoel de. *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

BLANCHOT, Maurice. “A linguagem da ficção”. In: *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Volume I. Petrópolis: Vozes, 1986.

\_\_\_\_\_. *Mitologia Grega*. Volumes II e III. Petrópolis: Vozes, 1987.

CABRITA, António. “A buganvília que ri” (posfácio). In: LEMOS, Virgílio de. *A invenção das ilhas – Antologia*. Moçambique: EPM-CELP, s/d.

CAPRA, Fritjof. *O Tao da Física: Um Paralelismo Entre a Física Moderna e o Misticismo Oriental*. São Paulo: Cultrix, 1983.

CASTRO, Manuel Antônio de. “Fundar e fundamentar”. In: SANTORO, Fernando et al (orgs.). *Emmanuel Carneiro Leão*. Rio de Janeiro: Hexis: Fundação Biblioteca Nacional, 2010.

\_\_\_\_\_. (e outros). *Dicionário de Poética e Pensamento*. Internet. 2008. Disponível em: <http://www.dicpoetica.lettras.ufrj.br>

\_\_\_\_\_. “Grande Ser-Tao: diálogos amorosos”. In: SECCHIN, A. C. (org.) et al. *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. “Época e arte”. Mimeo. 2006.

- \_\_\_\_\_. “O mito de Midas e o ser feliz”. In: *Travessia Poética*. Disponível em <<http://travessiapoetica.blogspot.com/2008/05/o-mito-de-midas-e-o-ser-feliz-manuel.html>>. Acesso: 12 ago 2010.
- \_\_\_\_\_. “Para uma Teoria Literária da Literatura Infanto-juvenil”. *Tempos de metamorfose*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.
- \_\_\_\_\_. *O acontecer poético – A história literária*. Rio de Janeiro: Antares, 1982.
- COUTO, Mia. *A varanda do frangipani*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- \_\_\_\_\_. “O pouco do tudo”. In: SECCO, Carmen Lucia Tindó. *Eroticus moçambicanus: breve antologia da poesia escrita em Moçambique (1944/1963)*. Carmen Lucia Tindó Secco (org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Faculdade de Letras, UFRJ, 1999b.
- DESCARTES, René. *Meditações Metafísicas*. Trad. Bento Prado Jr. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção Os Pensadores).
- DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre: Globo, 1969.
- FALCONI, Jessica. *Utopia e conflittualità: Ilha de Moçambique nella poesia mozambicana contemporanea*. Roma: Aracne, 2008.
- FERRATER MORA, José. *Diccionario de Filosofía*. Tomo I. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1965.
- FOGEL, Gilvan. “A respeito de Homem, de Vida e de Corpo”. In: SANTORO, Fernando et al (orgs.). *Emmanuel Carneiro Leão*. Rio de Janeiro: Hexis: Fundação Biblioteca Nacional, 2010.
- \_\_\_\_\_. “Notas sobre o corpo”. In: CASTRO, Manuel Antônio de (org.). *Arte: corpo, mundo e terra*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

- \_\_\_\_\_. “O desaprendizado do símbolo (a poética do ver imediato)”. In: *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, nº 171, pp. 39-51, 2007. Trimestral.
- FRANCALANCI, Carla. “O Retorno a Platão – para uma Compreensão Contemporânea dos Antigos”. In: SANTORO, Fernando et al. *Emmanuel Carneiro Leão*. Rio de Janeiro: Hexis: Fundação Biblioteca Nacional, 2010. (Coleção Pensamento no Brasil, vol. 1).
- HAMPATÉ BÂ, Amadou. “A tradição viva”. In: KI-ZERBO, J. *História Geral da África*. Vol. I. São Paulo: Ática; Paris, Unesco, 1982.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução de Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Ser e verdade: a questão fundamental da filosofia; da essência da verdade*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2007.
- \_\_\_\_\_. *A caminho da linguagem*. Petrópolis: Vozes, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- \_\_\_\_\_. *O caminho do campo*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Livraria duas cidades, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Sobre o humanismo*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
- HERÁCLITO. *Fragmentos: Origem do pensamento*. Tradução, introdução e notas de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.
- HERRIGEL, Eugen. *A arte cavalheiresca do arqueiro zen*. São Paulo: Pensamento, 1975.
- HESSE, Hermann. *Sidarta*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

\_\_\_\_\_. *Demian*. 3ª ed. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

HOUAISS, Instituto Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Versão 3.0. Editora Objetiva Ltda, 2009. CD.

JARDIM, Antonio. “Electra: mito e tragédia”. In: *Revista Garrafa*, nº 10. Rio de Janeiro: Departamento de Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da UFRJ, 2006. Disponível em : [http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/index\\_revistagarrafa.htm](http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/index_revistagarrafa.htm). Acesso em: 04 jun 2010.

\_\_\_\_\_. *Música: vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. “Permanência e atualidade do poético: *lógos, mýthos, épos*”. In: *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, nº 171, pp. 33-8, 2007. Trimestral.

\_\_\_\_\_. “Aristóteles e as questões da arte”. In: CASTRO, Manuel Antônio de (org.). *A arte em questão: as questões da arte*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. “Heidegger e a modernidade: a correlação de sujeito e objeto”. In: *Aprendendo a Pensar*. Vol. II. Petrópolis: Vozes, 1992.

\_\_\_\_\_. “Hermenêutica, Revelação, Teologia”. In: *Aprendendo a pensar*. Petrópolis: Vozes, 1989.

LEITE, Ana Mafalda. “Uma poética múltipla”. In: LEMOS, Virgílio de. *Jogos de Prazer – Virgílio de Lemos & Heterónimos*: Bruno dos Reis, Duarte Galvão e Lee-Li Yang. Vol. I. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2009.

LEMOS, Virgílio de. *Utopia até morrer/ A dimensão do desejo*. Maputo: Associação Moçambicana da Língua Portuguesa – AMOLP, 2010.

- \_\_\_\_\_. *Lee-Li Yang – Meu Mar de Tochas Líquidas*. Moçambique: Escola Portuguesa de Moçambique – Centro de Ensino e Língua Portuguesa (EPM-CELP), 2009.
- \_\_\_\_\_. *A invenção das ilhas – Antologia*. António Cabrita (org.). Moçambique: Escola Portuguesa de Moçambique – Centro de Ensino e Língua Portuguesa (EPM-CELP), s/d.
- \_\_\_\_\_. *Para fazer um mar*. Maputo: Instituto Camões, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Lisboa, Oculto Amor*. Coimbra: Minerva, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Ilha de Moçambique: a língua é o exílio do que sonhas*. Maputo: Associação Moçambicana da Língua Portuguesa – AMOLP, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Negra Azul: retratos antigos de Lourenço Marques de um poeta barroco, 1944-1963*. Maputo: Instituto Camões – Centro Cultural Português, 1999a.
- \_\_\_\_\_. *Eroticus moçambicanus: breve antologia da poesia escrita em Moçambique (1944/1963)*. Carmen Lucia Tindó Secco (org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Faculdade de Letras, UFRJ, 1999b.
- \_\_\_\_\_. *Objet à trouver*. Paris: Éditions de La Différence, 1988.
- LE MOS, Virgílio de; AZEVEDO, Domingos de; FERREIRA, Reinaldo. *Msaho – folha de poesia em fascículos*. Lourenço Marques: Empresa Moderna, 1952.
- LISBOA, Eugénio. “Dois livros de Virgílio de Lemos”. *Latitudes*, Paris, nº 7, pp. 80-1, dez. 1999/ jan. 2000.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- \_\_\_\_\_. “Amor”. In: *Laços de família*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Na Casa de Julho e Agosto – Geografia de Rebeldes III*. Porto: Edições Afrontamento, 1984.

- LORENZ, Günter W. "Diálogo com João Guimarães Rosa". In: \_\_\_\_\_. *Diálogo com a América Latina*. São Paulo: Editora Pedagógica Universitária, 1973.
- LYOTARD, Jean-François. *A fenomenologia*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.
- MEIRELES, Cecília. "Canção excêntrica". In: *Flor de poemas*. Rio de Janeiro: Aguilar, INL, 1972.
- MELO, Rosicler Ferraz de. *O erotismo na poesia de Virgílio de Lemos (1944 a 1963): o eu que recorda*. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Faculdade de Letras, 2003.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Rio de Janeiro: Grifo, 1969.
- MERTON, Thomas. "A grande sabedoria". In: *A via de Chuang Tzu*. Petrópolis: Vozes, 1984.
- MICHELAZZO, José Carlos. *Do um como princípio ao dois como unidade*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1999.
- MORAES, Sílvia Andrade de. "O ritual do bode expiatório: uma violência presente em nossos dias". In: *Calíope – Presença Clássica*, nº 5. Rio de Janeiro: Departamento de Letras Clássicas da Faculdade de Letras da UFRJ, 1986.
- MORAES, Vinícius de. "Um poema acentuadamente lírico". In: \_\_\_\_\_. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra*. Tradução de Mário Ferreira dos Santos. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 2009.
- NUNES, Américo. "Comentário sobre a Poesia de Virgílio de Lemos". Trad. Isabel Pinto Machado. In: LEMOS, Virgílio de. *Utopia até morrer/ A dimensão do desejo*. Maputo: Associação Moçambicana da Língua Portuguesa – AMOLP, 2010.

PAZ, Octavio. “A inspiração”; “A consagração do instante”. In: *O arco e a lira*.

Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PESSOA, Fernando. “O guardador de rebanhos”; “Mar Português”; “O marinheiro”.

In: \_\_\_\_\_. *O Eu profundo e os outros Eus*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

\_\_\_\_\_. *Obra Poética em um Volume*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1974.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. Trad. Luiz Roberto Salina Fortes. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção *Os pensadores*).

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. *A magia das letras africanas: ensaios sobre as literaturas de Angola e Moçambique e outros diálogos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.

\_\_\_\_\_. (org.). *Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do século XX: Moçambique, São Tomé e Príncipe e Guiné-Bissau*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. Vol. 3.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. “Poética da narrativa de primeira pessoa”. In: *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, nº 171, pp. 141-60, 2007. Trimestral.

\_\_\_\_\_. “Fichte e as questões da arte: a filosofia de Fichte e a poesia moderna”. In: CASTRO, Manuel Antônio de (org.). *A arte em questão: as questões da arte*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. “A criatividade da memória”. In: SANTOS, Francisco Venceslau dos (org.). *Historicidade da memória*. Rio de Janeiro, Caetés, 2001/2002.



TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. 2ª ed.

Petrópolis: Vozes, 1973.

TORRANO, JAA. "O mundo como função de musas". In: HESÍODO. *Teogonia*. 3ª ed.

São Paulo: Iluminuras, 1995.

TSÉ, Lao. *O livro do caminho perfeito (Tao Té Ching)*. Tradução de Murillo Nunes de

Azevedo. São Paulo: Pensamento, 1993.

WHITE, Eduardo. "Poéticas". In: *Sônia Sultuane – poeta e artista plástica*. Disponível

em: <[www.servus.at/pntgm/opinioes.htm](http://www.servus.at/pntgm/opinioes.htm)>. Acesso: 15 mai. 2010.

\_\_\_\_\_. *Dormir com Deus e um Navio na Língua*. Fafe: Labirinto, 2001.

## Anexo ou cinco ondas num mar poético

### Língua de corpo inteiro

Rainha-mãe que desafia a morte e o sonho  
mãe em mim, que interroga o silêncio e o tempo  
razão e instinto face à traição dos ventos,  
língua, mãe-imperial, por excelência nobre o rosto

E o porte, Coração inquieto, mar que intima  
a existir ou morrer na encenada força, inteira,  
sol e sal na explosão da soberba, orgulhosa.  
Secreta, lúcida, mãe na recusa da piedade.

Entre a guerra e o regaço a ordem mata vacila  
a moral. Sem bússola nem amarras, oscila  
o meu fantasma. Sinais de vida e morte luzem

como se a tragédia não bastasse. Nas dores vivas  
de parto, solidão e angústia, a recusa feroz  
da ordem e do medo, língua do corpo inteiro.

### Oblíquo o meu olhar

Oblíquo o meu olhar, gesto e o jogo  
que musical desmantela em volta o espaço  
e retira à carne seu subjectivo desejo  
cego, visão do inenarrável, seus perfumes.

Oblíquo o meu olho e o inquieto instante  
a própria luz que aponta e beija com ardor  
tuas ancas de canela na oblíqua esteira  
oblíqua a tua lenda, invisíveis tuas barcas

no embalo lento da monção dos sentidos,  
sobreimpressar inscrevendo-se no meu corpo  
oblíquo o teu olhar, o híbrido veio insaciável

como o próprio eco das vagas contra a muralha  
da fortaleza, abrindo-se a meus assaltos  
mudos, minerais, fragmentando oblíquo poente.

### Ouamisi

Será desta luz d'equinócio o manto verde azul  
quem te confere teu ar de canto singular?  
Será que o mistério vem mais da luz iridescente  
que de tua alma errante em busca da vertigem?

Etiópia Sudão Novo Mundo e Extremo Oriente  
 escravos e canelas, baixelas de prata bordados.  
 Será que posso falar de onnipresente osmose  
 entre o sagrado e o grito mineral da carne?

Efebos e mulheres, conquistadores e naus  
 entre o simulacro de uns, de outros a firmeza,  
 neste santuário de almas, a génese irrompe

como se o génio da memória e da paisagem  
 se beijassem na imediatez do que reclamo  
 e do oceano imprevisível, nascesses tu, ilha.

### **Em cada emoção uma trágica lucidez**

Dividida entre o que te seduz ou te persegue  
 de teu maldito mundo, herança obscura,  
 inquieta ou cega tua alma se move contra o tempo  
 entre a proibida e a consentida memória. Subtil,

como ousarias desvendar em ti a ingrata face,  
 uma avó meio louca num convento de Maria,  
 sádico e perverso, o tetravô talvez tirano,  
 dio mio vice-rei de quem se calou o incesto?

Um rosto de mulher nesta noite de verão, olha-te,  
 apaixonado, cruel, solitário, pleno e firme,  
 como se te devolvesse tudo o que negaste.

Há sombras, luzes, energias, corpos e vozes  
 nos quartos vazios. Em silêncio, a ficção tece  
 o enigma e a lucidez devora-te por dentro...

### **O teu retrato**

Ainda não nasceste e és já o atento  
 olhar e o receptáculo, ternura, gesto  
 e fluidez na respiração, boca que busca  
 a outra boca, a deslumbrada crista

és já violência e doçura, o espaço  
 da meditação, o olhar que se desdobra  
 e é floresta e mar, o fogo e o segredo  
 que incendeia o corpo interior, vertigem.

Ainda não nasceste e és já o desejo  
 que se transcende e perscruta e apreende  
 e subverte na subversão do que sente

e vê e pensa, e é reflexão que galopa,  
 e capta e inquieta, tu e outro,  
 o verso e o reverso do que é, e vai ser.