

**UM AMOR DE PAPEL:
PERCURSOS ERÓTICOS NA POESIA DE LEE-LI YANG**

Camila de Toledo Piza Costa Machado (UFRJ)

RESUMO

O presente trabalho pretende analisar a liberdade feminina ao se tratar de questões sexuais na poesia da heteronímia de Virgílio de Lemos. O erotismo culminado na masturbação será enfatizado como forma de oferecer um panorama de sua poética. Além disso, uma brevíssima ligação com o poeta português Fernando Pessoa será delineada de modo a fidelizar sua influência na escrita de Virgílio de Lemos.

Palavras-chave: Poesia moçambicana, erotismo, heterônimos, liberdade sexual feminina.

ABSTRACT

This paper aims to analyze the female freedom when dealing with sexual issues in the poetry of Virgílio de Lemos' heteronomy. Eroticism culminated in masturbation will be emphasized as a way of offering an overview of his poetic. In addition, a very brief relationship to the Portuguese poet Fernando Pessoa will be outlined in order to devote its influence in Virgílio de Lemos' writing.

Key words: Mozambican poetry, eroticism, heteronym, the female sexual freedom

*Nada do que fui me veste agora
Sou toda gota
Que escorre livre pelo rosto
E só sossega quando encontra a sua boca*
Luiz Kiari e Caio Soh

1) Fernando Pessoa e Virgílio de Lemos: o impulso heteronímico

O descentramento do sujeito é um tema bastante complexo na psicologia e literatura ocidentais. A influência dessa condição nas relações interpessoais ainda parece ser um mistério. Na verdade, ainda há muito a ser descoberto. Parece que todas as pessoas possuem essa cisão subjetiva que as permitem alcançar a pluralidade de *eus*, contudo, em algumas essa distinção se faz mais presente. Como no poema:

Tenho mais almas que uma
Há mais eus do que eu mesmo.
Existo todavia
Indiferente a todos.
Faço-os calar: eu falo.
(CAVALCANTI FILHO, 2012, p.265)

A estrofe acima é de autoria de Ricardo Reis, um dos heterônimos de Fernando Pessoa. Nela há o reconhecimento da pluralidade de personalidades do eu lírico, o que acaba corroborando na própria gênese da poética pessoana – a heteronímia. É o poeta quem afirma

que “[estes fenômenos] fazem explosão para dentro e vivo-os eu a sós comigo.” (Pessoa, 2006, p.179). Isso ressalta apenas o teor de sua *multipersonalidade*: a heteronímia se verifica como uma navegação interior e não afetaria, como o próprio também afirmara (cf. Pessoa, 2006), na sua relação interpessoal.

Dezoito anos após a sua morte, um poeta moçambicano com dezoito anos escreve uma de suas primeiras odes a Fernando Pessoa em que diz

Até aos ossos, na exaltação
do prazer, desnudas-te
como se não bastasse a fome
das palavras e a ficção.
(LEMOS, 2009, p. 451)

É com fome de palavras que Virgílio de Lemos afirma – ao final do poema intitulado “Ode a Fernando Pessoa” –: “(*sentado na praia, diante da casa onde habitou Pessoa em menino, olhando o mesmo mar que o poeta olhou daqui*)”. A identificação com o poeta não resultou em mera admiração –culminando em diversas odes e alusões à sua poesia –, mas de inspiração para realizar fenômeno equivalente: a criação de heterônimos.

Sua inspiração, todavia, não é mero plágio da criação de personagens poetas: apesar de ambos possuírem uma escrita *pluripessoal*, Virgílio está mais localizado em seu tempo – um período de constantes instabilidades políticas em seu país; ao contrário de Pessoa, que se compreende mais universal no que diz respeito a sua época¹.

2) Moçambique como fonte de inspiração: a poesia dos heterônimos

O poeta moçambicano começa a escrever na década de 1940. Esse período ainda é marcado pela colonização portuguesa, já que a data que marca a independência de Moçambique é 25 de junho de 1975, após intensos onze anos de luta. Virgílio de Lemos escreve situado nesse contexto de colônia e também participa da batalha contra o domínio lusitano. Por esse motivo, ele deve ser compreendido como um homem de seu tempo, cuja “nação (...) é ainda categoria ficcional.” (COUTO in LEMOS, 1999, p.16)

A partir disso, é possível compreender a sua criação heteronímica como uma “constelação de vozes” (LEMOS, 1999, p.142) que gritam em seu tempo contra a opressão. São três seus heterônimos: Bruno dos Reis, cujos poemas são poucos e se destaca mais como cronista; Duarte Galvão, poeta, ativista político, amante distante; e Lee-Li Yang, poeta, macaense, mulher, namorada de Duarte Galvão, que, devido ao período conturbado em Moçambique, fora deixada pelo amado.

A relação entre Duarte Galvão e Lee-Li Yang se verifica na constante dedicação de poemas um para o outro, como se fossem cartas de amor. É o próprio Virgílio quem afirma em entrevista à professora Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco: “Lee-Li Yang escreveu seus poemas como cartas de amor breves, mas de grande densidade.” (LEMOS, 1999, p. 146.)

A poesia de Lee-Li Yang perpassa diversas questões: a solidão, o erotismo, o fazer poético, o mar, o próprio corpo e sexualidade, além do contexto histórico da época. É importante sublinhar a relevância desse ponto: apenas compreendendo a configuração política de Moçambique na época é que se pode submeter sua poesia a um estudo mais completo. Por isso,

Ler a poesia de Virgílio de Lemos é simultaneamente ler uma época, do tempo colonial em Moçambique, de uma geração de artistas em movimento de contestação, revisitando-se ambientes marginais da cidade, um quadro de «personagens» e acontecimentos que tiveram lugar nas décadas de 50 e 60 e que a sua poesia, de forma destruidora-renovadora, traz ao leitor.
(LEITE in LEMOS, 2009, p.9.)

Virgílio de Lemos, Duarte Galvão e Bruno dos Reis, às vezes em parceria, participaram de diversos números do jornal Msaho, uma publicação de resistência. Além disso, o próprio poeta, associado a Domingos de Azevedo e Reinaldo Ferreira, foi responsável por edições do jornal. A ideia era de que “Em recusa ao fazer literário inicialmente imposto pela colonização portuguesa, os intelectuais anticolonialistas de certa forma também impuseram o engajamento como mote para a escrita, pois a literatura devia ter o papel de resistência.” (MORAES, 2009, pp. 52-53)

Mas é o poeta moçambicano quem afirma em uma de suas entrevistas:

A atividade política e social do poeta enquanto homem não deve ser destacada. O que importa mais é o texto a ser analisado. Claro que o contexto em que foi produzido também é relevante. (LEMOS, 1999, p. 155)

Portanto, a configuração da gênese da poesia de Lee-Li Yang e Duarte Galvão deve levar em conta questões relativas à colonização da época em que se produziram suas obras. Isso será importante para que se possam analisar também as questões ideológicas que estão embutidas em suas poéticas. A consciência de seus momentos históricos se reconhece bastante eficaz à medida que seus textos são lidos.

Em um primeiro momento, contudo, essa configuração de guerra anticolonial pode sugerir a união entre irmãos a favor de um mesmo ideal: a *liberdade*. É essa mesma luta armada que dá origem também a relações fissuradas, prova disso é a gênese da relação de Lee-Li Yang e Duarte Galvão: ela mora em Macau, ele vai à Moçambique lutar pela liberdade de seu povo. Mais do que uma estória de amor, o amor de papel criado pelo poeta moçambicano é uma

poesia que também fala de guerra, principalmente de quem fica à espera do seu fim, do retorno do seu amado.

Por esse motivo, a criação dessa relação entre heterônimos não é meramente para se contar uma história de amor, até porque é o próprio Virgílio quem afirma o projeto de uma literatura nacional: “Tanto eu, como esses negros, almejávamos uma sociedade, onde pudessem coexistir maiorias negras e minorias de outras etnias e raças, tais como a europeia, a indiana, a crioula ou a chinesa.” (LEMOS, 1999, p. 146). Até porque

Moçambique nunca foi um país homogêneo. Antes mesmo de sua colonização, sabe-se que a profusão de etnias, e, com isso, a de idiomas e dialetos vários sempre foram marcas de boa parte da África, e que o país revelava traços de uma multiculturalização bastante peculiar. (SILVA, 2003, p.9)

3) Percursos eróticos em Lee-Li Yang

Para isso, a leitura do primeiro poema do livro de Lee-Li Yang *Mar de mim: Coração de gozo (1952)* ²será um guia em que diversos temas que apareçam em sua poesia serão percorridos:

Acontece que na tua ausência

O mar é quem me acalenta
o coração
o mar é quem me canta melodias
num estertor
de orgasmos musicais e cores
voz do amor
de coração a coração.

Acontece que na tua ausência
o mar é quem me suaviza
minhas febres
em cada um dos lados de mim
de ponta a ponta
das minhas ilusões de amor
contra a tempestade e
dentro dela mar
que em mim se vem
se vai e me acalma
a fome
desta paixão.

Acontece que na tua ausência
o mar é quem sonha
em mim
mar que faz de ti
o leite

que a noite em mim
derrama.
(LEMOS, 2009, p. 141)

É importante compreender que a experiência erótica na poesia de Lee-Li Yang é fruto de uma ausência. Os silêncios do seu amado –Duarte Galvão– estão presentes não só na sua solidão cotidiana, mas também nos espaços do poema. Esses estilhaços também se reconhecem na própria figura do sujeito poético: Lee-Li Yang escreveu um único livro, onde todos os poemas são dedicados a Duarte Galvão. Ou seja, o impulso poético da heteronímia virgiliana é a ausência de Duarte, apenas isso.

Isso não quer dizer, todavia, que sua poesia está submetida ao heterônimo engajado de Virgílio de Lemos. Na verdade, a sua inspiração está totalmente calcada na sua ausência: mas é, através disso, que Lee-Li Yang consegue criar sua poesia – autônoma e livremente.

O que se deseja tratar não é meramente a sua gênese como heteronímia; este trabalho almeja outra questão: fazer com que se compreenda que sua gênese não é submissão para a criação poética; na verdade, sua poesia nasce através dessa condição, mas não é escrava dela. Seu trabalho estético encontra uma dicção própria que ultrapassa uma submissão feminina esperada para a época. É por ter autonomia sobre seu próprio corpo, que sua própria sexualidade é posta em evidência para discutir questões muito mais sérias: a naturalidade para tratar do seu ser no que ele tem de mais animal e humano – o sexo e o erotismo, respectivamente. Isso não quer dizer que o sexo exclui o erotismo, mas eles nem sempre andam juntos.

A atividade sexual de reprodução é comum aos animais sexuais e aos homens, mas, aparentemente, apenas os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica, ou seja, uma busca psicológica independente do fim natural dado na reprodução e no cuidado com os filhos. (BATAILLE, 2013, p. 35)

3.1) A leitura erótica do poema

Mas, primeiro, falar do poema:

O seu título pode ser considerado quase um verso. É norma na apresentação de poemas que, quando não há um título, esse seja conhecido pelo seu primeiro verso. O poema em questão apresenta um título que está arraigado ao texto como se não meramente o nomeasse, mas o compusesse de significado como um verso o faz. Não à toa a segunda estrofe se inicia com sua repetição.

Esse detalhe estrutural pode decorrer em uma interpretação semântica dessa mesma ausência. A possível ausência estrutural que não se concretizou no título do poema foi

substituída por outra ausência, que não é silêncio, mas é palavra: “Acontece que na tua ausência”. Apenas esse título já fornece ao leitor uma pista: não apenas o poema é motivado por uma ausência, mas ela parece estar tão concreta no cotidiano do sujeito poético que teve que se materializar em palavra.

Além disso, o título do poema pode sugerir a própria estrutura poemática: talvez os versos se organizem como forma de completar esse verbo acontecer. Também é possível observar que, nesse período composto por subordinação, a oração “[que na tua ausência]” ocupa lugar de sujeito da frase, apenas corroborando a importância da ausência tanto no nível sintático quanto semântico.

O primeiro verso do poema apresenta a figura do mar como um símbolo de carinho, uma possível metáfora para um elemento masculino, além de estar personificado pelo vocábulo “quem”. A importância da água para o erotismo é mister, por isso, a água das fontes e dos rios era considerada feminina, mas “foi uma perversão que salgou os mares. O sal entrava um devaneio, o devaneio da doçura, um dos devaneios mais materiais e naturais que existem.” (BACHELARD, 2013, p. 162.) Esse símbolo sexual masculino é fruto de uma analogia do movimento de ir e vir do mar com a penetração masculina.

A opção pela figura do mar também se dá devido à distância oceânica que separa os amantes: é transformar o elemento que os separa naquele que ameniza o desejo de um dos enamorados. Além, evidentemente, do gênero gramatical do mar – masculino –, a recorrência dessa figura pode também servir como uma dupla metáfora para um movimento mais incomum em vozes femininas: a masturbação.

A naturalidade com que se trata essa questão no poema não é apenas um percurso erótico, é também um ato político. Referir-se a assuntos sexuais, mesmo que metaforicamente, é um avanço para a época. Início da década de 1950, uma mulher que reside em Macau poder explicitar com tamanha poesia questões tão universais quanto o corpo feminino – o seu corpo de mulher – é colocar em questão sua própria liberdade. Não apenas a poeta heteronímia está criticando a posição da mulher na sociedade, ela está costurando em sua poesia uma revolução do corpo poético, político e feminino, sem deixar de ser, contudo, mulher. Como o próprio Virgílio afirma “Lee-Li Yang metaforiza o corpo do desejo de uma escritura que se faz arma política de libertação feminina.” (LE MOS, 1999, p. 146).

É por esse motivo que o segundo verso do poema se verifica tão ambíguo: “o coração” pode funcionar como um complemento para o verbo acalentar, ou seja, o que está sendo acalentado pelo mar é o coração, que está solitário em um verso só seu; ou o verbo acalentar não exigiria outro complemento, fazendo com que a solidão deste coração fosse multiplicada:

pode-se até mesmo encarar o coração como um sujeito sem verbo, um sintagma isolado do resto de seu contexto. O que isso pode sugerir, todavia?

Mesmo tendo autonomia sobre o seu corpo, o sujeito poético está solitário no que diz respeito à emoção: o seu amor está longe. O mar – que pode ser metáfora para uma possível relação sexual com outro homem ou uma dupla metáfora para a masturbação e autoconhecimento do próprio desejo – o mar não consegue suprir uma presença insubstituível: o amor.

Por isso, por mais que Lee-Li Yang possua autonomia sobre seu próprio corpo, não consegue deixar de lado uma das questões comumente consideradas femininas: o amor. Não se trata, contudo, de um amor idealizado. Seus delírios não a conduzem para a tentativa de substituir seu amante, inventar um novo Duarte Galvão. Na realidade, a sua relação com outro (que poderia ser o mesmo ou até quem sabe si mesma) revela também lacunas que apenas serão preenchidas com uma presença. Lee-Li Yang delira, mas não a ponto de fugir da realidade. Foi mesmo Octavio Paz (1994, p. 16) quem afirmou que “a primeira diferença entre a sexualidade animal e o erotismo humano: neste, um ou mais participantes pode ser um ente imaginário.”

No terceiro verso do poema, novamente o elemento marítimo: agora ele é o responsável por cantar melodias para o sujeito poético. Isso pode sugerir, em um primeiro momento, mais um das suas diversas situações de delírio; todavia, é sabido que a poesia e a música possuem uma origem comum. Até porque “É verossímil que a poesia tenha se confundido com o canto, sem que a palavra fosse outra coisa senão um ponto de apoio para a voz.” (DUFRENNE, 1969, p.64). Por esse motivo, pode-se encarar a melodia como uma consciência metalinguística de criação da arte. E mais do que isso: o mar como uma musa, aquela que dita a poesia, a inspiração para a escrita poética.

Talvez os versos que reiterem mais a questão do delírio em seu jogo erótico sejam “num estertor/ de orgasmos musicais e cores” porque aproxima elementos tão carregados de sentido e, aparentemente, complexos. A opção pela palavra estertor, nesse caso, também pode ter relação com o teor metalinguístico do poema e a consciência da limitação das palavras. A importância do silêncio não resulta em um papel em branco, também se relaciona com a intermitência de espaços em branco, inerente à escrita ocidental, mas inaugural na fragmentação de versos na estrutura do poema.

Além disso, há também a consciência de que ruídos sexuais possam ser compreendidos como melodia, ou seja, não só o orgasmo é elevado ao nível musical – e talvez até por isso o

poema seja ele mesmo orgástico –, como ele transcende a voz e passa a ser visual, a ser colorido.

O êxtase da sua metalinguagem do poema talvez seja o verso “voz do amor”, em que é revelado que tipo de sujeito poético canta: o eu lírico traça uma irmandade com o sentimento e é o canal pelo qual o amor pode ter voz. E essa voz nunca deixa de ser silêncio, mas não apenas um silêncio vazio e ausência de som: “É o silêncio significante.” (ORLANDI, 2007, p. 23). Esse silêncio intermitente ao longo do poema apenas reitera a ideia de que “como poucas vezes antes, a poesia é tentada pelo silêncio.” (STEINER, 1988, p.25).

Ainda esse verso retoma a importância da poesia e do erotismo como movimentos que podem se relacionar, até porque

A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar. A linguagem – som que emite sentido, traço material que denota ideias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e poético. (PAZ, 1993, p. 12)

Ou seja, aproxima-se erotismo e poesia, uma vez que o erotismo desvia o corpo de sua finalidade primeira que é a reprodução, assim como a poesia não realiza o seu objetivo primitivo: a comunicação. Outras práticas sexuais como a homossexualidade podem ser o ápice de uma atividade erótica. Talvez por Lee-Li Yang não ser homossexual, haja a elevação de seu erotismo: seu corpo é potência reprodutora, mas através da masturbação, o erotismo aflora.

Em sua poética, há a compreensão do texto como corpo e a consciência de que esse corpo tem desejo e, por isso, é capaz de se debruçar sobre si mesmo; a metalinguagem seria, portanto, um movimento de masturbação, culminando no êxtase da poesia, que, nesse caso, é um poema escrito orgasticamente, em um momento íntimo de escrita do e no corpo. Esse amor, que possui voz no poema e para o sujeito poético, resgata tudo o que o conceito de amor tem de mais primitivo e universal.

Esse amor que é irmanado para a própria voz do sujeito lírico canta “de coração a coração”, particularizando a universalidade das questões eróticas, ressaltando também a própria consciência do “Dom Juanismo do seu companheiro” (LEMOS, 1999, p. 146).

Lee-Li Yang não é apenas uma mulher que espera o seu amado, que delira, que crê no amor. Ela é “um eu-lírico feminino que veste a pele de uma mulher culta e viajada.” (MELO,

2003, p.77). Ela está consciente da impossibilidade do seu amor, mas transforma o que seria uma espera infinda em uma experiência sensível e erótica do seu próprio corpo. Não é refém de um amor idealizado e romântico, é uma mulher que tem corpo, um coração pulsante de gozo, desejo.

A presença desses silêncios em sua poesia também pode estar conjugada com toda uma ideologia da época: ou o que ela diz é censurado por uma época que ainda segregaria pensamentos e sentimentos femininos; ou tudo isso parece ser avançado demais para época. É o próprio Virgílio de Lemos quem questiona: “Não foi ela [Lee-Li Yang] também ousada para a época?!!!...” (LEMOS, 1999, p. 146).

A segunda estrofe dá ao título do poema a estatura de verso, como já havia sido previsto no início desta análise. A repetição desse período só faz com que a palavra ausência também seja repetida e essa excessiva presença do vocábulo dá ao poema sentimentos de saudade, além de proporcionar, ao poema, um caráter quase que enumerativo. Inicia-se também, através de uma estrofe mais longa, a sensação que precederia o orgasmo.

Novamente, a figura do mar persiste: nesse caso, o mar – personificado, mais uma vez – está suavizando as febres do sujeito lírico. Essas febres podem ser encaradas como uma analogia ao calor que um desejo sexual pode provocar, mas também se relacionar com a etimologia de paixão: *pathos*. O desejo se torna tão forte que é encarado como *doença*, fruto desse desejo e também das ilusões do eu poético. No século XIX, esse mal ficaria conhecido como histeria.

Essas presenças – tanto da ausência quanto do desejo – são localizadas no corpo poético nos dois versos seguintes: é o reconhecimento dos limites do corpo através da ilusão como corpo, mas se poesia é corpo, neste poema, portanto, ilusão é poesia. Isso fica evidente no verso: “das minhas ilusões de amor” que, em um primeiro momento, não pode ser considerado como a consciência da imaginação de Lee-Li Yang, é a consciência da sua condição de abandonada por Duarte Galvão.

No verso seguinte, essa consciência da própria imaginação de Lee-Li Yang acerca dos seus desejos solitários se contrapõe à própria figura da tempestade. Esse elemento pode representar o erotismo que aflora no corpo poético e feminino do eu lírico. Além do gênero gramatical da palavra *tempestade*, que só reitera a feminilidade do poema, a questão da água, como já fora citado³, se verifica como uma segunda faceta da água, em que uma contém a outra.

É exatamente por compreender essa relação entre a tempestade e o mar que a tensão erótica masculino-feminino emerge dos dois versos “contra a tempestade e/ dentro dela mar”.

Mais do que tensão, o sujeito feminino é forte porque sobrevive e transforma sua dor em prazer.

A figura do mar, mais uma vez, surge como alusão à penetração, reafirmando seu caráter fálico, masculino, mas essa nova aparição marítima é inaugural no que diz respeito à intermitência. Ora: “que em mim **se vem/se vai** e me acalma” (grifos meus). Não apenas os versos estão em movimentos, deslocados um do outro, como também a semântica desses versos está coerente com essa movimentação.

O mar, doravante, assume outra postura: até esse momento era compreendido como uma representação externa de um desejo baseado em uma ausência masculina, ou seja, uma relação sexual do sujeito poético com um homem. Aqui não se descarta essa interpretação, apenas compreende-se que o sujeito masculino – o mar – está contido no feminino: é através de uma ausência, de um silêncio, de uma lacuna que o mar emerge, todavia ele se encontra como desejo no interior da mulher.

Isso só corrobora o movimento de masturbação de que o poema pode se tratar: a mulher é tempestade e, dentro dela, reside um mar, um elemento masculino que ameniza os seus próprios desejos. É nesse momento que pode residir a própria independência e autonomia femininas.

O poema se realiza através de movimentos múltiplos: de fora para dentro do limite corporal, assim que se reconhece uma ausência; de dentro para fora, na medida em que reconhece seu desejo interior; e dentro para além, já que seu desejo transcende os limites do próprio corpo – que é poesia –, culminando em um poema estilhaçado.

Novamente a questão do *pathos* aparece: é a paixão que faz mover, que oriunda a multiplicidade de movimentos que compõe o poema. É devido a uma inspiração imaterial que o corpo se manifesta: o corpo tem fome. E podendo expandir a ausência da alteridade para ausência no sujeito lírico que a tensão desejo-ausência se estreita: por causa de uma ausência que não vem dela cresce no seu interior um vazio – comparado à fome em todos os sentidos possíveis – que passa a ativar desejos que se recriam para ela e por ela. Ou seja, a inspiração para a escrita poética é a ausência do outro e o outro é o seu mundo – que faz culminar em um êxtase em que ela se relaciona indiretamente com o outro, com o mar, com o vento sem saber que ele, na verdade, é ela: ou, quem sabe, se sabota, mergulha nas suas “ilusões de amor”.

Semelhante ao que ocorre nas cantigas de amigo⁴, os elementos da natureza, principalmente aqueles cujo gênero gramatical é masculino, são metaforizados nesses símbolos sexuais como maneira de fornecer ao leitor menos atento certa coerência. Inspirado talvez nessa literatura trovadoresca, a música *A ostra e o vento* (1998), de Chico Buarque

possa também oferecer metáfora semelhante. Ao invés, contudo, de se referir ao mar, há a utilização do vento para realizar o papel de *amenizador de desejos*.

Desse modo, o poeta Virgílio de Lemos é mais literal na tarefa de *outrar-se*: não só Lee-Li Yang se configura como outra em relação a sua própria origem como poeta, mas também busca e sonha o outro – e o outro sonha nela – para encontrar, encontrar-se e ser.

Lee-Li Yang reconhece sua ilusão, se distancia do outro que é ela e “é o mar que sonha/em mim”. Isso só corrobora a relação de conteúdo entre feminino e masculino. É Lee-Li quem ameniza seus desejos, mas reconhece no amante a fonte de toda exploração da intimidade interior.

Uma forte evidência dessa relação interpenetrada são os versos “mar que faz de ti/o leite”, já que a figura marítima – que estaria associada ao outro em um primeiro momento – faz leite do outro. Então o mar também é *outrado*, na medida em que ele faz leite, gozo, sêmen. O enigma dessa relação, portanto, se encontra no elemento *noite*: um ambiente de mistério, em que o desejo aflora, sendo a solidão considerada como afrodisíaca (e, evidentemente, angustiante!) e culmina no derramamento desse êxtase na figura feminina. Além disso, os versos dessa terceira estrofe são mais curtos, o que só embasa a ideia de que essa terceira estrofe está se tratando da euforia proveniente do desejo que culmina no ato sexual de fato ou da masturbação de Lee-Li Yang, o que provocaria menos palavras e mais silêncios.

O amor está presente – e nunca gratuitamente – na palavra que compõe o último verso do poema: derr-AMA. Essa última evidência, vocábulo isolado, componente solitário do último verso do poema, só corrobora a presença desse amor, que não é idealizado, na verdade, ele se converte em ilusão sobre o próprio corpo ausente, mas é capaz de recriar desejo e êxtase através desse sujeito lacunar.

4) Liberdade sexual: fragmentos de poemas

Esse primeiro poema do único livro de Lee-Li Yang pode nos fornecer um panorama geral sobre como o corpo e a sexualidade são tratados na poética dessa heteronímia. É percorrendo conceitos fundamentais como o erotismo e a metalinguagem, que se pode ter uma noção da riqueza de sua poesia.

Mas existem outros poemas que podem ressaltar a consciência de que a figura feminina não deve estar submetida à masculina; ou, em analogia ideológica, a colônia não deve mais ser sombra de sua metrópole.

Um exemplo claro é o poema

Tu insistes queres orgias

Tu insistes queres orgias
que partilhe a cama
com teus ocasionais amores.

Não! Fico sem jeito
recuso. (...)
(LEMOS, 2009, p. 150)

em que o sujeito poético está claramente consciente da autonomia sobre o próprio corpo. Além, é evidente, de saber do seu direito de negar. Levando em conta a conjuntura da época, o poema se torna também um brado contra a opressão e repressão da ditadura que estava ocorrendo em Portugal na época.

É uma bandeira poética dos direitos femininos. Lee-Li Yang escreve também como forma de reivindicar seu lugar na sociedade: cidadã, mulher, amante, mas não submissa. Também é uma forma de criticar as tradições poligâmicas, chamando-as depreciativamente de *orgias*.

Em outro poema,

Deixa-me ser eu

Amo-te
mas deixa-me ser inteira
(...)

Amo-te mas não serei
tua boneca
de barro a modelar.
(...)
(LEMOS, 2009, p. 142)

o eu lírico feminino está reafirmando sua insubordinação sexual, política e amorosa. As orações adversativas apenas servem como evidência de que essa mulher não fora despersonalizada. Ela ama, como o senso comum crê que mulheres devam amar, mas isso não a impede de agir como um ser autônomo e que tem voz.

O poeta Virgílio de Lemos acredita nessa necessidade de ser ouvida: “a heteronímia é uma teia de fugas” (LEMOS, 1999, p.142), mas também uma possibilidade de salientar quem ainda não tinha sido ouvido: as mulheres. O contexto não poderia ser mais propício. Um momento da história em que diversas outras mulheres enfrentavam a mesma ou semelhante situação: a espera.

A primeira estrofe do poema abaixo também reitera essa consciência de insubmissão feminina:

Minha marrabenta será tua se quiseres

Esqueceste-te de mim. Trocaste-me já?
Rareias teus encontros. Partes
cada vez mais cedo e sabes
que todo meu corpo
chora.
Dizias-me que meu corpo e
minha voz
eram sem par a sedução e
o espanto.
Se meu corpo foi a tentação e
o delírio se meus
orgasmos foram deus
e céu em ti
porque me trocas assim
tão facilmente?

(LEMOS, 2009, p. 163)

É a consciência da infidelidade do interlocutor por parte do sujeito poético que é salientada no poema. A presença do erotismo está presente nos versos “(...) todo meu corpo/chora.”, já que não é o seu coração ou sua alma que chora. O corpo desse sujeito feminino está sentindo falta da presença do corpo do outro. A relação é de amor, mas um amor misto, já materializado em Camões, mas que se torna inaugural em um novo percurso erótico revistado.

O eu lírico feminino está a par das palavras ditas pelo interlocutor e que, no presente do poema, parecem antagônicas com suas atitudes. O poema é polifônico por este motivo: as palavras ditas pelo interlocutor em um momento de paixão ficam gravadas para a amante abandonada e, no presente, frente às atitudes do amante, não são mais coerentes.

Mediante esses três fragmentos de poemas, fica evidente a consciência feminina não apenas pela liberdade com que ela se dirige ao seu interlocutor (masculino), mas também com o que ela é capaz de dizer, de modo a desconstruir uma visão alienada das mulheres tanto no âmbito sexual quanto político.

5) A poética complexa de Lee-Li Yang

Essas questões ainda merecem outros estudos, além daqueles que estão sendo realizados, devido à riqueza e à complexidade de temas que possam ser abordados. A poética de Lee-Li Yang é vasta, apesar do reduzido número de poemas assinados por ela (apenas 37 compilados em *Mar de mim: Coração de gozo*).

O presente trabalho se pretendeu a apresentar alguns de seus possíveis temas de análise, dando enfoque ao erotismo como impulso criador de outros temas, como a metalinguagem, por exemplo. Por compreender que o erotismo em Lee-Li Yang é veículo para tratar de questões sexuais mais profundas, entende-se que, à medida que sua poesia for lida e estudada com cautela, outros tantos temas aflorarão.

Na seção um deste artigo, houve a tentativa de traçar um paralelo entre o impulso de criar heterônimos de Fernando Pessoa e Virgílio de Lemos. Sugeriu-se também que o moçambicano era admirador do português, contudo não deixara a sua admiração apenas produzindo belas odes. Sua inspiração deu origem a heterônimos, que não se tornaram meras cópias de seu mestre, mas o guiaram a buscar uma dicção própria em um fenômeno já ocorrido na literatura.

Na seção dois, posteriormente, houve uma breve apresentação do poeta Virgílio de Lemos, o contexto de produção de sua poesia e a referência a seus três heterônimos. Além disso, houve um enfoque também para o seu país, preocupação tanto do escritor de diversas vozes, quanto do militante e nativo cidadão: Virgílio.

O coração deste trabalho talvez seja a seção três, a mais longa, em que se detalham as minúcias de um poema, sem a pretensão, contudo, de esgotá-lo. Através de uma leitura atenta, temas diversos saltam aos olhos, como o erotismo, a sexualidade e a metalinguagem.

Outros exemplos de ocorrências que tratem da liberdade sexual feminina na poesia de Lee-Li Yang são explicitadas na seção quatro deste artigo, como forma de não limitar a leitura de uma poética tão complexa a um único poema.

Findo este trabalho com uma passagem de Paz (1994, p. 66) para reiterar a importância da voz da mulher na liberdade de uma nação: “a emergência do amor é inseparável da emergência da mulher. Não há amor sem liberdade feminina.”

Referências

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. Trad.: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013. 2ª edição.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad.: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

CAVALCANTI FILHO, José Paulo. *Fernando Pessoa: uma quase autobiografia*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2012.

DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Trad.: Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

LEMOS, Virgílio. *Eroticus moçambicanus*: breve antologia da poesia escrita em Moçambique (1944/1963). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

_____. *Jogos de Prazer: Virgílio de Lemos & Heterônimos*: Bruno dos Reis, Duarte Galvão e Lee-Li Yang. Vol. 1. s.l.: Imprensa da Casa da Moeda, 2009.

MELO, Rosicler Ferraz de. *O erotismo na poesia de Virgílio de Lemos (1944 a 1963)*: o Eu que recorda. UFRJ, Faculdade de Letras, 2003.

MORAES, Isabella Lígia. Virgílio de Lemos e a proposta poética de Msaho: diálogos e tradição na poesia moçambicana. In: *Cadernos CESPUC de Pesquisa n° 18*. pp. 52-59, 2009.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio*: no movimento dos sentidos. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

PAZ, Octavio. *A dupla chama*: amor e erotismo. Trad.: Wladyr Dupont. São Paulo: Editora Siciliano, 1993.

PESSOA, Fernando. *Quando fui outro*. Org.: Luiz Ruffato. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

SILVA, Antônio Carlos Alves da. A ortonímia de Virgílio de Lemos: uma releitura moçambicana dos sonhos, paisagens e memórias. IN: *Caderno CESPUC de Pesquisa n° 11*. pp. 9-17, 2003

STEINER, George. *Linguagem e silêncio*: ensaios sobre a crise da palavra. Trad.: Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

¹ Camila de Toledo Piza Costa Machado é graduada em Letras- Português/Literaturas pela UFRJ. Atualmente faz Mestrado em Literaturas africanas de lingual portuguesa na mesma instituição em que se formou.

² O conceito de universal, nesse caso, não deve ser encarado como uma maneira de dizer que o poeta estava à frente do seu tempo; na verdade, o que foi escrito está irremediavelmente preso a ele. O que se deve considerar é a maneira como as diversas outras épocas se valeram do tempo em que sua poesia fora escrita para estudar a sua obra. Conclui-se que, em Virgílio de Lemos, a noção do seu tempo e da história do seu país se faz, de maneira geral, mais indispensável do que no estudo da poesia pessoana.

³ Este livro está reunido em LEMOS, 2009, pp.139-186.

⁴ cf. BACHELARD (2013)

⁵ cf. http://pt.wikisource.org/wiki/Levantou-s%27a_velida