

# A POESIA PICTÓRICA DE VIRGÍLIO DE LEMOS & SEUS HETERÔNIMOS: ECOS SIMBOLISTAS E IMPRESSIONISTAS EM TRAÇOS DE VANGUARDA

## THE PICTORIAL POETRY OF VIRGÍLIO DE LEMOS & HIS HETERONYMS: SYMBOLIST AND IMPRESSIONIST ECHOS IN VANGUARD TRACES

*Luciana Brandão Leal<sup>1</sup>*

---

### RESUMO

Este artigo apresenta uma leitura da poética do escritor moçambicano Virgílio de Lemos, considerando os traços pictóricos presentes em sua escrita ortônima e na de seus heterônimos, que remetem a deslocamentos por estéticas artísticas – sobretudo pela literatura, música e pintura – constituindo-se em uma proposta semiótica e intertextual com estéticas predominantes no final do século XIX, como o Simbolismo e o Impressionismo. Esses trânsitos revelam uma potencialidade de criação e o imaginário de um poeta vertiginoso, cujas propostas representam um movimento de vanguarda no cenário literário predominante em Moçambique ainda no período colonial.

**PALAVRAS-CHAVE:** Virgílio de Lemos. Heterônimos. Impressionismo. Simbolismo. vanguardas.

### ABSTRACT

This article presents a reading of the poetics of the Mozambican writer Virgílio de Lemos, considering the pictorial traces present in his orthonymous writing and in that of his heteronyms, which refer to displacements by artistic aesthetics - especially in literature, music and painting - constituting in a semiotic and intertextual proposal with predominant aesthetics in the late

nineteenth century, such as Symbolism and Impressionism. These transits reveal a potential for creation and the imagination of a dizzying poet, whose proposals represent an avant-garde movement in the prevailing literary scene in Mozambique in the colonial period.

KEYWORDS: Virgílio de Lemos. Heteronyms. Impressionism. Symbolism. Vanguardas.

Falar sobre vanguarda<sup>2</sup> é falar sobre o novo, o inédito. A palavra “vanguarda” tem origem na língua francesa e significa o que precede, anuncia. O termo “*avant-garde*”, em sentido literal, refere-se à “guarda avançada” ou “à parte frontal de um exército”. A propósito da expressão francesa “*avant-garde*”, o poeta, letrista e filósofo Antônio Cícero, em artigo intitulado “O sentido da vanguarda”, explica que ela, em sentido metafórico, nomeia “os artistas que, estando à frente dos demais, indicam ou abrem os caminhos que serão eventualmente tomados por estes” (CÍCERO, 2008, p. 38). A postura vanguardista é comum aos homens inovadores, dados à invenção e à modificação da realidade; manifesta-se em qualquer atividade humana, nas Ciências, nas Artes e onde mais houver realizações do pensamento humano, motivado pelo ímpeto da mudança.

Assumido pelas Artes, o termo “vanguarda” foi ressignificado, passando a designar o pioneirismo e a conduta transgressora de artistas empenhados em subverter modelos artísticos e literários pré-estabelecidos, cunhando estilos próprios e inovadores. A abolição da métrica e da rima, por exemplo, é um dos “avanços” da poesia de vanguarda que se afastam dos padrões formais considerados necessários para se fazer um poema de qualidade. Segundo Antônio Cícero (2008), com a subversão do caráter convencional do poema, descobre-se que as formas existentes podem ser relativizadas, mesmo que elas não deixem de existir.

Já na Grécia Antiga, Timóteo de Mileto buscou reinventar as regras clássicas vigentes, justificando sua atitude nestes versos: “Não canto os velhos cantos, / porque meus novos cantos são melhores / (.....) que parta a Musa antiga!” (MILETO, *apud* ÁVILA, 1989, p. 60). Na Idade Média, a figura de Arnaut Daniel foi vanguardista, ao inventar rimas e incorporar a elas elementos da mais rica sonoridade. Góngora, por sua vez, inaugurou na linguagem poética a dimensão criativa, assumindo, também, posição de vanguarda. Outros expoentes da arte literária, como Edgar Allan Poe, Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, revolucionaram a lírica ocidental, antecipando a inclusão de formas visuais na poesia. Outros tantos, como Fernando Pessoa, Ezra Pound, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, reinventaram a linguagem poética do século XX. Todos esses nomes têm uma característica em comum: fazem do poema uma máquina que produz a anti-história, já que a literatura encena verdades e revelações que, muitas vezes, não são transmitidas pelos registros oficiais, ainda que o compromisso com a verdade e com os fatos não seja o principal objetivo desses poetas.

Para Octavio Paz, “a operação poética consiste em uma inversão ou conversão do fluir temporal; o poema não detém o tempo: o contradiz e o transfigura” (PAZ, 1984, p. 11). A “poesia moderna”, segundo Octavio Paz (1984), alude ao período que se inicia com o Simbolismo e culmina nos movimentos de vanguarda. A estética simbolista se insurge contra a “ditadura” parnasiana, contra os padrões de uma poesia engessada pela rigidez acadêmica, cristalizada pela métrica e pela rima. A propósito, Octavio Paz (1984) afirma: “A vanguarda rompe com a tradição imediata – simbolismo e naturalismo em literatura, impressionismo em pintura – e essa ruptura é um prosseguimento da tradição iniciada pelo romantismo” (PAZ, 1984, p. 145).

Mallarmé é um dos exemplos de mestres rebelados contra os rígidos padrões do verso e da “chave de ouro” da poesia parnasiana. Virgílio de Lemos, leitor de Mallarmé, se empenha na invenção verbal, na criação de uma língua nova fundamentada na visão da linguagem como expressão criativa do homem. Assumir, no cenário moçambicano, ecos simbolistas, impressionistas e das vanguardas europeias e latino-americanas fortalece o perfil vanguardista de Virgílio de Lemos. Nesse sentido, intenta-se, aqui, realçar a ideia de “vanguarda” como uma atitude artística ou posição pessoal desse poeta moçambicano perante o fenômeno estético.

Para se evidenciar e analisar a atitude vanguardista do poeta Virgílio de Lemos, deve-se considerar que a poesia de vanguarda se desdobra em duas direções: 1) a afirmação como linguagem estética (experimentação no sentido das estruturas formais e soluções verbais); e 2) maior significação humana (elaborada por uma nova forma de sensibilidade aliada a novos recursos de construção literária). Dentro do panorama da literatura produzida em Moçambique em meados do século XX, quando a poesia de combate de José Craveirinha e Noémia de Sousa ditava os parâmetros estéticos para poesia moçambicana, Virgílio de Lemos, como poeta e crítico, propõe um fecundo e pioneiro projeto literário.

Quando Virgílio de Lemos caracteriza o seu projeto literário como “Barroco Estético”, ele afirma seu compromisso no plano da atitude artística, cuja maior preocupação é a elaboração da linguagem, quanto à forma, ao ritmo e ao tom, trabalhados com a finalidade de expressar a tensão existencial do homem moderno; especificamente, no espaço colonizado. Nesse sentido, a sua atitude pode ser considerada a partir do que sugere Affonso Ávila, nestes termos:

O homem barroco e o do século XX são um único e mesmo homem agônico, perplexo, dilemático, dilacerado entre a consciência de um mundo novo – ontem revelado pelas grandes navegações e as ideias do humanismo, hoje pela conquista do espaço e os avanços da técnica – e as peias de uma estrutura anacrônica que o aliena das novas evidências da realidade [...] (ÁVILA, 1989, 17).

O barroquismo estético de Virgílio de Lemos é marcado pela angústia e pelo medo advindos de um cenário de destruição social e existencial. Nesse cenário, o erotismo se faz mecanismo libertador dessa angústia identificada por Ávila. Ao articular o erotismo, o barroquismo estético virgiliano impõe lentes deformadoras à cindida realidade moçambicana, corroborando a afirmação de Affonso Ávila, feita em análise sobre a retomada dos preceitos do Barroco no século XX: “o barroco literário representa um dos instantes mais altos de liberação, de avanço, de adensamento da linguagem estética” (ÁVILA, 1989, p. 18). O jogo do erotismo, de um artista marcado pelo dilaceramento humano, é uma possibilidade de conter, ainda que ilusoriamente, “o lento escoar de sua situação absurda no mundo” (ÁVILA, 1989, p. 21).

Os preceitos do Barroco ecoaram em outras atitudes estéticas de Virgílio de Lemos, quando, por exemplo, assume, em sua poesia, criações próprias de uma estética marcadamente simbolista. Criações que, conforme Ávila, caracterizam uma “poesia de desinência barroquista, que em suas cadeias de ligação surpreendidas no tempo, não será uma poesia evanescente, fugidia, despaisadora” (ÁVILA, 1989, p. 24). Pode-se mesmo afirmar que as várias feições das vanguardas que se manifestam na obra virgiliana derivam desse mesmo barroquismo estético, desde a propensão ao simbolismo até a que se apropria de elementos da poesia concreta, construída a partir dos signos visuais cujas formas aleatórias e geométricas também retomam certas fontes de inquietação criativa propostas pelo Barroco. O barroco estético expõe o viés da potencialidade criativa que Virgílio de Lemos reafirma no cenário moçambicano, com uma arte transgressora que assimila as cores locais, uma vez que, como defende Affonso Ávila, a propósito da arte de vanguarda: “A arte nova, a literatura nova tem a obrigação de saber que toda criação, não obstante a sua modernidade, a sua novidade, está apoiada sempre numa linha de tradição, elemento dinâmico a mover e impulsionar o processo estético” (ÁVILA, 1989, p. 25).

No poema sem título, transcrito a seguir, publicado, inicialmente, no livro *Negra Azul*, que tem por subtítulo “Retratos antigos de Lourenço Marques de um poeta barroco”, vemos explicitados os preceitos do barroquismo estético proposto por Virgílio de Lemos: o jogo dos contrários, o erotismo velado e explícito, erotismo que baila no poema como o “fluir dos corpos, modulados / no desejo, pelo desejo / que fustiga o inconsciente”:

Na solidão que o Infinito  
transporta, cresce a voz  
da imprevisível noite.  
A sede do impossível  
tece outro corpo de beleza  
novas luas  
na depuração dos sonhos.  
Fluir dos corpos, modulados  
no desejo, pelo desejo  
que fustiga o inconsciente.

Entre o infinito e o teu olhar  
passeia-se uma translúcida atracção  
o quente reverso  
do que nos afasta.  
E no entanto, o teu olhar flutua  
a empatia que a sedução supera  
e que o infinito dissimula  
neste luar de Abril.

E no jogo de aproximação  
e rejeição, solitário  
o meu olhar cruza o teu  
e oculta o infinito.  
A verdade habita o irreal  
e a neutra imagem  
morre no espelho  
enquanto o infinito irradia  
a ilusão. Contigo partilho  
o que penso e meu corpo.  
L.M, abril de 1951.  
(DUARTE GALVÃO *in* LEMOS, 2009, p. 44)

Esse poema, escrito em abril de 1951, foi, posteriormente, publicado na antologia *Jogos de Prazer* (2009). Percebe-se a interlocução entre a voz poética que enuncia para um “tu”, a cidade de Lourenço Marques (L.M.). Essa cidade é reinventada pela memória do eu lírico, memória que é o lugar do encontro entre a lembrança e o sonho. Há, também, nesse texto, traços simbolistas que reiteram a oscilação que Virgílio de Lemos propõe em sua lírica: a percepção e a reelaboração de múltiplas influências literárias. Notam-se, por exemplo, as aliteraões e assonâncias, que cadenciam o poema, conferindo-lhe musicalidade. A forma fonético-musical estabelece a “*langue musique*” tão cara à estética simbolista, favorecendo um diálogo visceral entre as duas formas artísticas. As palavras sugerem múltiplos significados, tornando-se libertadoras de imagens, como nos versos “e o meu olhar cruza o teu / e oculta o infinito”. A presença do Inconsciente resgata a cidade pela memória – os retratos antigos de L.M descritos pela voz poemática, sob o luar de abril de 1951, em seus contrários, num jogo de “aproximação e rejeição”.

Márcio Seligmann-Silva, a propósito do que afirma Diderot sobre a Pintura, reitera que a Poesia está na interseção entre a Música e a Pintura:

Para ele [Diderot] a pintura teria a qualidade de poder mostrar [...] a ação no seu [...] momento impressionante; ela estaria numa situação diferente da poesia e da música, que representariam o seu objeto com os signos-hieróglifos. Na poesia, [...] as coisas “sont dites & représentées tout à la fois”, são ditas e representadas ao mesmo tempo. Ela estaria numa situação intermediária entre a pintura e a música, pois ela seria capaz de *descrever* o seu objeto, enquanto “a música suscita com di-

ficuldade uma ideia”. Mas nem por isso, ou justamente devido ao fato de ela constituir um meio tão “pouco preciso” – mas que não deve deixar de ser imitação da alma ou da natureza –, mesmo assim, a música é a arte para a qual Diderot – antecipando também nisso os românticos – reservou o dom de maior influência sobre os seus receptores. (SELIGMANN-SILVA, 2011, p. 41).

À luz desse trecho de Seligmann-Silva, a leitura do poema “Msaho da música luminosa” ganha novos contornos interpretativos. Seu título faz referência à música e à imagem, qualificando, sinestesticamente, o movimento *Msaho*. Vejamos:

#### MSAHO DA MÚSICA LUMINOSA

De carne e osso meu coração  
é antes de mais  
o desejo:  
voz do vento  
lira das tempestades  
no teu rosto  
insuspeito fulgor  
das águas que desenham espaços  
de pedra e a música greco-oriental  
do prazer. No meu assalto  
ao teu corpo  
meus golpes são  
punhais  
de vertigem, deleite  
de iluminado  
bruxo.  
(GALVÃO, *in* LEMOS, 2009, p. 65)

Esse poema traz metáforas que se articulam diretamente com os sons: “voz do vento”, “lira das tempestades”, “música greco-oriental do prazer”. Nesse contexto, Virgílio de Lemos, manifestando influência de poetas simbolistas, considera a Música como parte inerente da Poesia – som e grafia do desejo –, aproximando-as. Como argumenta Hanna:

O símbolo e a música do verso tornam-se aquisições definitivas da linguagem poética a partir do Simbolismo. O símbolo, representando ou substituindo alguma coisa, tem com a realidade uma relação metonímica ou metafórica, responsável pela analogia entre o sinal e a coisa significada. A música, com seu caráter sugestivo e evocador, articula a fluidez e o ritmo emocional do verso e atinge, com o contraponto, o caráter estruturador da significação do poema. (HANNA, 1980, p. 13)

O caráter sugestivo e evocador da Música, sobre o qual fala Hanna, se apresenta em diversas poesias de Virgílio de Lemos. Para os poetas simbolistas, a Música é Arte por excelência, porque, por meio da sugestão

de sentidos e imagens, despertam-se as sensações e se possibilita que o leitor estabeleça contato com o mundo sensível. A musicalidade está na forma escolhida, como a “elegia”, na temática do poema e na cadência das palavras. Nos primeiros versos do poema “Elegias musicais”, por exemplo, lê-se:

#### ELEGIAS MUSICAIS

Os ventos captam a loucura  
dos poetas  
a ironia de Bach  
e a magia de Haydn  
tu reinventas Beethoven e  
o sol de Mozart  
no abandono desta tarde  
o assobio da noite.  
[...]  
(LEMOS, 2009, p. 110)

Reafirmando a propensão à musicalidade, Virgílio de Lemos realça as aliterações e cria estrofes como esta:

[...]  
A viola violão  
e violino  
trompete  
e saxofone  
sons musicais  
polifonia  
do desejo  
adiando a morte.  
(LEMOS, 2009, p. 125)

No primeiro exemplo, têm-se referências a grandes mestres da Música erudita, também dita clássica. As “elegias”, que, tradicionalmente, são formas de poesias musicais que expressam lamento e melancolia, eram declamadas pelo próprio poeta e, geralmente, acompanhadas pelo som da lira. Nesse poema, a voz poética trata, de outro modo, a propensão musical: insiste na repetição do fonema [v], para simular a sonoridade de instrumentos de corda; vale-se do fonema [s], para aludir a sons e a instrumentos de sopro. Nesses dois fragmentos transcritos, o poeta resgata as já conhecidas aliterações, caras aos simbolistas, para dizer dos “sons musicais” que expressam uma “polifonia do desejo”.

Identificam-se ecos simbolistas, também, no fragmento de “Folhas D’acácias”, que, desde o título, já explicita uma cadência musical e rítmica. Intenta-se, nele, ressaltar a musicalidade pelas assonâncias e aliterações que conferem ritmo ao texto. A sonoridade dos versos apreende o leitor – sobretudo, quando lidos em voz alta, ultrapassando o aspecto material do texto.

Nota-se que tanto a musicalidade quanto a plasticidade do texto interferem na fruição poética. As palavras ajudam a delinear um quadro multicolorido, luminoso, plástico, quase perceptível ao tato, o que faz evocar as pinceladas das telas dos impressionistas. Afastando-se da estética da representação, o poeta privilegia a estética da figuração, “transforma o texto num suporte de imagens sempre prontas para libertarem-se” (GUIMARÃES, 1992, p. 21). Vejamos, a propósito, os versos do poema “Folhas D’acácias”:

[...]

3.

Música das folhas douradas  
d’acácias  
que o vento agita  
silabadas viagens do sonho  
que me invadem  
flautas do êxtase cego  
que regressam  
e nos pedem nada mais  
que inocência  
música dourada  
de acácias.

[...]

5.

Dizer a paz do teu olhar  
da tua voz  
que tudo invade  
e inunda  
a que meu corpo se rende  
submisso  
ao teu encanto  
de quase murmuradas  
carícias.

Dizer as espirais da voz  
na música do corpo  
suspensão da luz  
sobre teus seios,  
ancas, dedos, grutas  
por desvendar,  
na paz de teus silêncios  
d’anjo  
branca túnica de poente  
teu corpo  
arde.

(LEMOS, 2009, p. 79 - 81)

O tom sensual e melancólico descreve a chegada do Outono pelas modificações das folhas das acácias e tem versos sinestésicos: “O fulgor do sol dourado da melancolia / cobre d’ouro as folhas d’acácias” (LEMOS, 2009, p. 79). A delicada luz do sol de Outono e o vento brando dessa estação



provocam, no eu lírico, a vertigem melancólica da passagem do tempo, pelo encadear das estações, e encerram a “folha morta”, prestes a cair: “tapetes de folhas douradas”, “folhas mortas da poesia”.

Nesse poema, percebem-se elementos do que Reis considera como características da arte impressionista, nos seguintes termos:

No Impressionismo, a representação do mundo permanece em estado de fluxo e transição, cujo contínuo se funde numa massa ambígua. Cada borrão é a síntese de muitos “agoras”. É o olhar vago da miopia que tudo sintetiza nas formas ambíguas das sombras coloridas. Nesse fato, reside a contradição de um estilo que, tentando representar o mistério do dinâmico, deságua no sonho do estático contemplativo. O estado de contemplação perpetua mentalmente, durante um certo tempo, uma sensação prazerosa, como se ela fosse roubada do instante. (REIS, 2001, p. 187).

A descrição das folhas d’acácias coloridas pelos dourados e pelos ecos do Outono reitera a propensão ao Simbolismo-Impressionismo. A estética simbolista rejeita a descrição nos moldes parnasianos, o efeito pictórico criado por Virgílio de Lemos suscita imagens luminosas, coloridas e sinestésicas: “Azul vermelho e ocre que se fauviza / na dourada luz nua / do seu corpo” (LEMOS, 2009, p. 80). Tem-se, aí, uma clara alusão ao Fauvismo, tendência estética da Pintura do século XX caracterizada pela liberdade de se valer do colorido brutal, de pinceladas violentas e definitivas, e da liberdade na correspondência das cores da realidade com as da representação dela.

No poema sob análise, as espirais das analogias, a sugestão e a dimensão simbólica se reafirmam em versos como “Dizer as espirais da voz / da música do corpo / suspensão da luz / sobre os teus seios, ancas dedos, grutas / por desvendar”. O eu lírico descreve suas sensações a partir da interação com a paisagem outonal, em movimento que reverbera na subjetividade do “eu” que fala no poema. As imagens se revelam eróticas e o movimento das folhas d’acácias sugere, também, o desnudar de um corpo feminino, como se esse fosse se desvelando, se revelando, se “despetalando”.

A opção por determinadas imagens ampara-se no princípio de que a palavra poética deve sugerir, e não nomear. A arte simbolista privilegia os contornos vagos e sugestivos, como já dito, para evocar imagens difusas, mas compreensíveis. A lógica da imprecisão é a máxima estética desse movimento que retoma, na escrita poética, traços da pintura impressionista, marcada pelo uso de pinceladas leves, mas ágeis, possibilitando ao leitor decifrar a imagem sugerida. Vejamos:

Na transparência da palavra  
brincam os olhos e a cauda  
do macaco, a língua

na transparência de teu olho  
brinca a volúpia das cores  
do entardecer.



2.

E nesta babilónia de gozos  
frágeis luzes e amores  
insulada e cúmplice,  
a noite avança pela madrugada  
e o cacimbo sustém  
a ironia leve das sensações  
e sonhos.  
O sexo, meu Amor, escreve-se  
sem cadastro, almirantes  
e marinheiros, Detinhas e Júlias  
de garras e dedos de suruma  
suspensos entre tua savana  
de indecifráveis línguas  
e meu ideado fogo.

3.

Pelas tuas costas, colinas,  
tuas ancas, latejam  
leitosas, as asas do abandono,  
cessa a vida, morre o canto  
e a noite é  
a cintilação dos murmúrios  
e musicada vertigem  
do silêncio.

(GALVÃO, in LEMOS, 2009, p. 42-43)

Os versos desse poema trazem “o devir do sentido – que os simbolistas conseguiram mediante diversas figuras, entre as quais a suspensão e a metáfora alcançam peculiar relevo” (GUIMARÃES, 1992, p. 33). Para reforçar a dimensão simbólica das descrições, o poeta se utiliza de metáforas e metonímias bastante significativas: “guerras de sedução”, “sexos que ejaculam” e “babilónia de gozos”. A exploração dos corpos de mulheres jovens e velhas, na famosa Rua dos Casinos, é expressa como metonímia da exploração do território moçambicano pelos colonizadores portugueses. As aliterações – sobretudo, a repetição do fonema [S] – sugerem a ondulação dos corpos femininos, que se movimentam pelos espaços comuns da cidade de Lourenço Marques. Essas mulheres são desejadas pelos “mangas de alpaca”, que intentam relações sexuais “sem cadastro”. As imagens sinestésicas – tais como “latejam leitosas, as asas do abandono” e “musicada vertigem do silêncio” – tornam esse poema mais sugestivo. Como se vê, a arte da sugestão, proposta por Virgílio de Lemos, alcança sua potência máxima quando esse poeta exercita uma escrita com tonalidades simbolistas.

O trabalho poético de Virgílio de Lemos está em consonância com os discursos pictórico e musical. O seu discurso é marcado por vários ritmos e guarda muito da plasticidade própria das Artes Visuais. Esse poeta assume a função de evocar múltiplos sons e imagens por meio das palavras, utilizando-se de recursos poéticos considerados por João Cabral de Melo

Neto ao comentar sobre a função do poeta (e da poesia): “assim, a função do poeta é “dar a ver” (a cheirar, a tocar, a provar, de certa forma a ouvir: enfim, a sentir) o que ele quer dizer, isto é, dar a pensar” (MELO NETO, 1976, p.). Virgílio de Lemos, em entrevista, afirma: “Eu, buscando traços e cores, pinteí com palavras meus versos” (LEMOS, 1999, p. 141). Nesse movimento, cada palavra pode ser imagem, em estado ou ação, sonora ou silenciosa. Por isso, cumpre ressaltar os ecos simbolistas e impressionistas em poemas de Virgílio de Lemos. Propósito semelhante sugere analisar a influência das vanguardas europeias – sobretudo, do Cubismo, do Surrealismo e do Dadaísmo – na lírica desse poeta moçambicano. Para se destacar a correlação dessas influências, considerem-se esses últimos versos do poema “Carta a minha mãe”:

[...]  
Assim, crestado  
nestes céus d’Hillbrow  
e Montparnasse  
paleta de Van Gogh e Klee  
amarelos d’amor e vermelhos  
d’ódios, dedos de ternura  
e de revolta,  
assim respiro e vivo  
e ficção da nostalgia  
e cores e amores,  
pra te sentir mais perto  
no longe que nos estreita.

Joanesburgo, 17/12/1954  
(GALVÃO *in* LEMOS, 2009, p. 127)

Aí, o eu lírico faz referência ao bairro Hillbrow – área residencial da cidade de Joanesburgo, África do Sul –, conhecido pelos altos índices de pobreza e criminalidade, contrapondo-o a Montparnasse – nobre bairro parisiense, localizado à margem esquerda do rio Sena. O nome do bairro francês resgata o monte Parnaso, montanha da Grécia considerada, pela antiga mitologia grega, como a casa do deus Apolo e de suas musas. Essas duas referências motivam contradições que se desdobram no poema em expressões como “amarelos d’amor e vermelhos d’ódios”, “dedos de ternura e revolta” e na alusão aos pintores Van Gogh e Paul Klee: o primeiro, impressionista; o segundo, influenciado por tendências cubistas e surrealistas.

Em suma, a essência dos artistas e poetas das vanguardas europeias – expressionistas, concretistas, dadaístas e surrealistas – consiste na “expressão interior dominante” (ANDRADE, 1981, p. 18); ou seja: a Arte é motivada pela emoção intensa, pelo sentimento espontâneo. Como postula Oswald de Andrade, “o século XX estava à procura das fontes emotivas, das ‘origens concretas e metafísicas da arte’” (ANDRADE, 1981, p. 18-19).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago*, 1924. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. 1924. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas: do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

ANGIUS, Fernanda. Entre os oceanos e o amor viaja o poeta. In: LEMOS, Virgílio de. In.: *Eroticus moçambicanus: breve antologia da poesia escrita em Moçambique (1944/1963) / Virgílio de Lemos & heterônimos; Carmen Lúcia Tindó Secco (organização e apresentação)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Faculdade de Letras, UFRJ, 1999. p. 131-138.

ANGIUS, Fernanda; ANGIUS, Matteo. *O desanoitecer da palavra: estudo, seleção de textos inéditos e bibliografia anotada de um autor moçambicano*. Praia; Mindelo: Embaixada de Portugal; Centro Cultural Português, 1999.

ÁVILA, Affonso. *O poeta e a consciência crítica: uma linha de tradição, uma atitude de vanguarda*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1989.

BAKHTIN, M. M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

CÍCERO, Antônio. O sentido da vanguarda. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 03 mai. 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0305200837.htm>>. Acesso em: 01 mar. 2018.

GUIMARÃES, Fernando. *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1992.

HANNA, Vera Lúcia. *O contraponto poético em “Ó Madalena, ó cabelos de rastros”, de Camilo Pessanha*. 1980. Dissertação (Mestrado em Letras - Literatura Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1980.

LEAL, Luciana Brandão. *As invenções de Tarsila: vanguardas e trânsitos*. Disponível em: [http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/4123/pdf\\_81](http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/4123/pdf_81) DOI: <https://doi.org/10.33871/23580437.2021.8.1.255-270>

LEMOS, Virgílio. *Eroticus Moçambicanus*. Moçambique (1944/1963) / Virgílio de Lemos & heterônimos; Carmen Lúcia Tindó Secco (organização e apresentação). Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Faculdade de Letras, UFRJ, 1999a.

LEMOS, Virgílio de. *Ilha de Moçambique - a ilha é o exílio do que sonhas*. Maputo: Amolp, 1999b.

LEMOS, Virgílio. *A invenção das ilhas. Organização e posfácio de António Cabrita*. Maputo: Escola Portuguesa de Moçambique, 2009.

LEMOS, Virgílio de. *Negra Azul: retratos antigos de Lourenço Marques de um poeta barroco (1944-1963)*. Maputo: Instituto Camões - Centro Cultural Português, 1999c.

LEMOS, Virgílio de. *Lisboa, oculto amor - antologia breve (1974-1999)*. Coimbra: Minerva, 2000.

LEMOS, Virgílio de. *Para fazer um mar*. Lisboa: Instituto Camões, 2001. (Coleção Insularidades).

LEMOS, Virgílio de. *Jogos de prazer. Virgílio de Lemos e heterónimos*: Bruno Reis, Duarte Galvão e Lee-Li Yang. Organização do volume e prefácio de Ana Mafalda Leite. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2009.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução de Waldir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

REIS, Sandra Loureiro de Freitas. *A linguagem oculta da arte impressionista*. Tradução intersemiótica e percepção criadora na Literatura, Música e Pintura. Belo Horizonte: Mãos Unidas Edições Pedagógicas, 2001.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução. In: LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*. introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

*Recebido para avaliação em 21/12/2021*  
*Aprovado para publicação em 18/04/2022*

## NOTAS

1 Luciana Brandão Leal é bolsista de produtividade PQ2 pelo CNPq. Doutora e mestra em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa, pela PUC Minas. Atuou como investigadora visitante na Universidade de Lisboa, com bolsa CAPES de doutorado-sanduiche. Professora Adjunto III da Universidade Federal de Viçosa (atuando no *campus* Florestal). Coordena o projeto de pesquisas “A poesia dos países africanos de língua portuguesa nos séculos XX e XXI” (financiado pelo CNPq) e registrado na Universidade Federal de Viçosa (2022-2025). Membro do grupo de pesquisas GEED – Grupo de pesquisas em estéticas diaspóricas, coordenado pela profa. Dra. Maria Nazareth Soares Fonseca. Integra a comissão editorial do *literÁfricas*. Possui diversos artigos publicados em periódicos nacionais e internacionais. Autora dos livros: *Descolonizar a palavra: poesia moçambicana do século XX* e *Virgílio de Lemos: poesia em trânsito*, ambos em fase de editoração.

2 Discussões sobre a estética de vanguarda em diversas obras da cultura universal foram retomadas do artigo Leal (2021): “As invenções de Tarsila: vanguardas em trânsito”, publicados na Revista Internacional Interdisciplinar Art&Sensorium, Curitiba, v.8, n.1, p. 255 – 270 Jan.- Jun. 2021, disponível em: <file:///C:/Users/lucia/Downloads/4123-11298-1-PB.pdf>