



UFAM

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



THALISSA MESTÂNCIO SOARES

O AMOR EM *VAGA-LUMES AO MEIO-DIA*, DE SATURNINO VALLADARES

MANAUS

2026

THALISSA MESTÂNCIO SOARES

O AMOR EM *VAGA-LUMES AO MEIO-DIA* DE SATURNINO VALLADARES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Amazonas, como requisito final para obtenção do título de Mestre em Letras, na área de concentração de Estudos Literários, sob orientação do Prof. Dr. Cacio José Ferreira e coorientação da prof. Dra. Maria Gabriella Flores Severo Fonseca.

MANAUS

2026

Ficha Catalográfica

Elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

S676a Soares, Thalissa Mestâncio
 O amor em Vaga-lumes ao meio-dia, de Saturnino Valladares / Thalissa
 Mestâncio Soares. - 2026.
 123 f. ; 31 cm.

 Orientador(a): Cacio José Ferreira.
 Coorientador(a): Maria Gabriella Flores Severo Fonseca .
 Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Amazonas, Programa
 de Pós-Graduação em Letras, Manaus, 2026.

 1. Vaga-lumes ao meio-dia; . 2. Saturnino Valladares. 3. Poesia
 espanhola. 4. Amor na Literatura. 5. Expressão lírica. I. Ferreira, Cacio
 José. II. Fonseca, Maria Gabriella Flores Severo. III. Universidade Federal
 do Amazonas. Programa de Pós-Graduação em Letras. IV. Título

THALISSA MESTÂNCIO SOARES

O AMOR EM *VAGA-LUMES AO MEIO-DIA* DE SATURNINO VALLADARES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Amazonas, como requisito final para obtenção do título de Mestre em Letras, na área de concentração de Estudos Literários, sob orientação do Prof. Dr. Cacio José Ferreira.

Aprovado em 26 de fevereiro de 2026.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Cacio José Ferreira - Presidente
UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS (PPGL/UFAM)

Profa. Dra. Maria Gabriella Flores Severo Fonseca - Coorientadora
SECRETARIA DE EDUCAÇÃO DO ESTADO DO AMAZONAS (PPGL/SEDUC-AM)

Prof. Dr. Claudio Rodríguez Fer - Membro
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Prof. Dr. Norival Bottos Júnior - Membro
UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS (PPGL/UFAM)

Dedico aos meus pais, Lindomar e Márcia, por desejarem que eu chegasse aqui. Ao meu esposo Everton, que me acompanhou em cada etapa. Ao Miguel, meu precioso filho, que nasceu bem no primeiro ano do mestrado. Dedico também aos meus amigos e amigas, que sempre torceram por mim.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, a Deus, fonte de força, esperança e sabedoria, por ter iluminado meus caminhos e me concedido a oportunidade de ingressar e concluir esta importante etapa acadêmica. Sem Sua presença constante, nada disso seria possível. Minha eterna gratidão, meu querido Pai Celestial.

Expresso, com carinho e profunda admiração, minha sincera gratidão ao meu orientador, professor Dr. Cacio José Ferreira. Sua competência, integridade, sensibilidade e dedicação foram fundamentais em cada etapa deste percurso. Obrigada pela escuta atenta, pelas orientações firmes e generosas, pela confiança no meu trabalho e pela inspiração que representa para todos nós. Tê-lo como orientador foi, sem dúvida, um presente valioso para mim e para o programa como um todo.

Agradeço igualmente à coorientadora, professora Dra. Maria Gabriella Flores Severo Fonseca, por sua valiosa contribuição intelectual, por seu incentivo constante e pelas observações sempre precisas, que muito enriqueceram esta pesquisa. Sua escuta sensível e seu olhar atento foram essenciais na construção deste trabalho.

Estendo meus agradecimentos aos membros da banca examinadora: ao professor Dr. Claudio Rodríguez Fer, da Universidade de Santiago de Compostela, e ao professor Dr. Norival Bottos Júnior, da Universidade Federal do Amazonas (PPGL/UFAM). A contribuição de cada um desde a qualificação foi fundamental para o aprimoramento desta pesquisa.

Registro, ainda, meu ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFAM), por oferecer as condições institucionais necessárias para a realização deste mestrado.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio financeiro, que foi essencial para a continuidade da pesquisa, contribuindo para minha dedicação integral ao estudo e para o acesso a recursos importantes.

A todos os meus queridos amigos que participaram de todos os eventos que os chamei sobre os “vaga-lumes”.

À Andara Kellen, por compartilhar comigo o riso e o desalento, as descobertas e os excessos que este percurso despertou. Você é o presente mais belo que o mestrado me concedeu. Rimos do absurdo e do amor, com a leveza e a cumplicidade de uma amizade rara, tecida em afeto e inteligência.

À Ingrid Paz que esteve comigo desde o início, apoiando, incentivando, consolando quando a primeira tentativa não deu certo. Obrigada por tudo, amiga. Amo você.

À todas as pessoas que, direta ou indiretamente, contribuíram para este percurso, com palavras, gestos, apoio emocional ou técnico, deixo meu mais sincero agradecimento. Cada um teve importância nesta caminhada que agora se transforma em conquista.

RESUMO

A presente investigação, *O amor em Vaga-lumes ao meio-dia, de Saturnino Valladares*, tem como objetivo identificar e analisar os elementos constitutivos do amor presentes na obra *Vaga-lumes ao meio-dia* (2023), articulando-o com as principais visões históricas do amor, como o platonismo, o trovadorismo e o romantismo, que atravessam a tradição literária ocidental desde os textos bíblicos e greco-latinos até a literatura contemporânea. A pesquisa dedica atenção especial à recepção e reelaboração poética dessas visões em autores espanhóis das últimas décadas (José Ángel Valente, Antonio Gamoneda, Claudio Rodríguez Fer, Jaime Gil de Biedma e Francisco Brines), frequentemente, estudados e traduzidos por Saturnino Valladares, cuja influência revela-se em diversos traços temáticos e estilísticos de sua poesia. Nesse percurso, do ponto de vista teórico, a análise apoia-se na concepção de Octavio Paz sobre o amor como estrutura dinâmica, apresentada em *Um sistema solar* e desenvolvida em *A dupla chama: amor e erotismo*. Para tanto, a metodologia empregada combina a pesquisa biográfica com a análise literária de orientação qualitativa, promovendo a reconstrução da trajetória pessoal e intelectual do poeta, ao mesmo tempo em que realiza a leitura hermenêutica dos poemas, visando evidenciar os vínculos entre experiência de vida e elaboração estética. Além da obra de Octavio Paz, o aporte teórico é enriquecido por ensaios críticos de estudiosos que se debruçaram sobre a poética de Valladares, como o brasileiro Tenório Telles, o venezuelano Celso Medina, a espanhola María Eugenia Alava, o galego Claudio Rodríguez Fer, e por pesquisas acadêmicas conduzidas em universidades espanholas, com destaque para o extenso estudo de Lucía Gato, que analisa os quatro primeiros livros do autor galego. Portanto, *Vaga-lumes ao meio-dia* representa a síntese poética singular das diferentes tradições amorosas da literatura ocidental e reelaboração crítica dessas matrizes a partir da sensibilidade contemporânea. A obra de Valladares, nesse sentido, destaca-se como espaço de confluência entre herança cultural, introspecção existencial e expressão lírica, em que o amor é abordado por meio de experiência concreta e vivida, ancorada em três pilares centrais: o vínculo com o outro (pessoa), a intensidade afetiva (atração) e a dedicação exclusiva (exclusividade). Esses elementos permitem compreender a poesia como testemunho moderno do amor em seus diversos desdobramentos humanos e simbólicos.

Palavras-chave: *Vaga-lumes ao meio-dia*; Saturnino Valladares; Poesia espanhola; Amor na literatura; Expressão lírica.

ABSTRACT

The present investigation, *Love in Vaga-lumes ao meio-dia* by Saturnino Valladares, aims to identify and analyze the constitutive elements of love present in the work *Vaga-lumes ao meio-dia* (2023), articulating them with the main historical conceptions of love, such as Platonism, troubadour lyric, and Romanticism, which have traversed the Western literary tradition from biblical and Greco-Latin texts to contemporary literature. The research devotes special attention to the reception and poetic reworking of these conceptions in Spanish authors of recent decades (José Ángel Valente, Antonio Gamoneda, Claudio Rodríguez Fer, Jaime Gil de Biedma, and Francisco Brines), who have often been studied and translated by Saturnino Valladares, whose influence is evident in various thematic and stylistic traits of his poetry. Along this path, from a theoretical perspective, the analysis is grounded in Octavio Paz's conception of love as a dynamic structure, presented in *Um sistema solar* and developed in *The Double Flame: Love and Eroticism*. To this end, the methodology combines biographical research with qualitative-oriented literary analysis, promoting the reconstruction of the poet's personal and intellectual trajectory while also undertaking a hermeneutic reading of the poems, with the aim of highlighting the links between lived experience and aesthetic elaboration. In addition to the work of Octavio Paz, the theoretical framework is enriched by critical essays by scholars who have examined Valladares's poetics, such as the Brazilian Tenório Telles, the Venezuelan Celso Medina, the Spanish scholar María Eugenia Alava, and the Galician Claudio Rodríguez Fer, as well as by academic research conducted at Spanish universities, with particular emphasis on the extensive study by Lucía Gato, which analyzes the Galician author's first four books. Thus, *Vaga-lumes ao meio-dia* represents a singular poetic synthesis of the different amorous traditions of Western literature and a critical reworking of these matrices from a contemporary sensibility. Valladares's work, in this sense, stands out as a space of confluence between cultural heritage, existential introspection, and lyrical expression, in which love is approached through concrete, lived experience, anchored in three central pillars: the bond with the other (person), affective intensity (attraction), and exclusive dedication (exclusivity). These elements allow the poetry to be understood as a modern testimony of love in its various human and symbolic unfoldings.

Keywords: *Vaga-lumes ao meio-dia*; Saturnino Valladares; Spanish poetry; Love in literature; Lyrical expression.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1. O AMOR EM CAMADAS: FÊNIX E CINZAS ENTRELAÇADAS.....	10
1.1 É possível conceituar poesia?	12
1.2 O gesto transgressor da poesia.....	16
1.3 A dupla chama em <i>Vaga-lumes ao meio-dia</i>	19
2. O VAGALUME EM TRAVESSIA: OS TIPOS DE AMOR EM <i>VAGA-LUMES AO MEIO-DIA</i>	38
2.2 Simbologias do amor em <i>Vaga-lumes ao meio-dia</i>	40
2.3 A ausência e a memória em “Os dias sem Lucía”	45
3. ENTRE A CHAMA E A CINZA: A SOBREVIVÊNCIA DO AMOR EM SATURNINO VALLADARES.....	77
3.1 O discurso amoroso e a poética da ausência.....	79
3.2 Memória e esquecimento: a permanência como invenção	81
3.3 Depois da ausência: os fragmentos da permanência.....	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS	110
REFERÊNCIAS	113

[PREÂMBULO]

A minha relação com a literatura remonta à infância, mas foi no ano de 2008, como estudante do 6º ano da Escola Municipal Engenheiro João Alberto de Menezes Braga, em Manaus (AM), que essa relação passou a adquirir contornos mais verticalizados e transformadores. Naquele período, sob a orientação da professora de Língua Portuguesa Francineide Barbosa da Silva, fui desafiada a compreender a literatura não apenas como prática escolar, mas como experiência estética e existencial. Em uma das propostas didáticas, a professora distribuiu livros aos alunos da turma, solicitando a leitura durante a aula, seguida da elaboração de um resumo. O livro que me foi entregue, *O pequeno príncipe*, de Antoine de Saint-Exupéry, viria a marcar decisivamente minha trajetória leitora e pessoal. Na época, eu desconhecia o alcance simbólico e afetivo que aquela obra teria em minha formação.

Ao apresentar o resumo da leitura para a turma, fui surpreendida pela observação da professora Francineide, que destacou minha capacidade de tornar acessível uma obra literária considerada “densa” para meus colegas de classe. Aquelas palavras, aparentemente simples, tornaram-se um marco silencioso: despertaram em mim a confiança de que eu era capaz de compreender e dialogar com textos literários de diferentes níveis de complexidade. A partir desse momento, a literatura deixou de ser apenas um conteúdo curricular e passou a figurar como presença instigante e constante. Motivada por essa descoberta, busquei acesso a novos livros, inicialmente na biblioteca da escola, que, embora frequentemente fechada, ofereceu-me os primeiros passos rumo a outras bibliotecas e a um mundo mais amplo de leitura.

Essa trajetória continuou na Escola Estadual Sólon de Lucena, onde a leitura e o estudo se tornaram dimensões centrais da minha vida cotidiana. Nesse ambiente, preparei-me de forma autônoma para o Processo Seletivo Contínuo (PSC) da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Em dezembro de 2014, após um período de intenso esforço e dedicação, fui aprovada, o que representou não apenas a conquista de um objetivo acadêmico, mas o início de uma nova etapa marcada pelo aprofundamento intelectual e pela inserção no universo da pesquisa científica.

Ao ingressar na graduação em Letras, em abril de 2015, fui movida por um sentimento de entusiasmo e de descoberta. O contato com a pesquisa acadêmica, até então desconhecida para mim, revelou-se fascinante e decisivo. Em 2018, participei do meu primeiro projeto de Iniciação Científica, sob a orientação do professor Saturnino Valladares, no qual investiguei a mística amorosa na obra do poeta galego José Ángel Valente, por meio do projeto *A mística amorosa de José Ángel Valente*. Esse estudo constituiu uma imersão inicial nos diálogos entre

literatura, amor e subjetividade, e consolidou meu interesse por pesquisas literárias de natureza interpretativa e crítica. E aqui registro a minha gratidão pelas orientações do professor Doutor Saturnino Valladares.

No ano seguinte, em 2019, iniciei uma nova investigação, agora no campo da literatura fantástica, com foco na obra do escritor mineiro Murilo Rubião. Sob a orientação do professor Esteban Reyes Celedón, desenvolvi o projeto *O fantástico em Murilo Rubião*, que me proporcionou observar e compreender os limites e as possibilidades do insólito na narrativa, bem como no exercício de análise textual sob múltiplas perspectivas teóricas. A experiência contribuiu significativamente para a ampliação do meu repertório crítico e para o refinamento da minha escrita analítica.

Um novo ponto de inflexão em minha trajetória acadêmica ocorreu em 2020, quando tive contato com a primeira edição de *Vaga-lumes ao meio-dia*, do poeta Saturnino Valladares. A densidade simbólica e o lirismo presentes na obra imediatamente me cativaram, e, entre os poemas coligidos, *Desculpas* foi aquele que mais me tocou. A leitura desse poema assemelhou-se à contemplação de um espelho d'água iluminado pela cintilação de um vaga-lume: delicada, íntima e reveladora. A experiência culminou na escrita de uma resenha crítica publicada na *Revista Abehache*, marcando minha primeira contribuição autoral em uma publicação acadêmica e simbolizando um novo estágio de maturidade intelectual. A escrita da resenha foi mais do que um exercício reflexivo; foi um ato de escuta poética e de resposta crítica, um diálogo com a obra que aprofundou minha compreensão da linguagem lírica.

A cada releitura de *Vaga-lumes ao meio-dia*, surgiam novas inquietações e possibilidades de investigação, até que decidi voltar meu olhar para a temática do amor na obra, à luz dos pressupostos teóricos de Octavio Paz, especialmente aqueles presentes em *A dupla chama: amor e erotismo*. Essa escolha não foi fortuita, mas fruto de uma trajetória marcada pelo encantamento com a literatura como via de introspecção, análise e transformação. A presente pesquisa, portanto, nasce como confluência entre minha história de leitora, minha formação acadêmica e minha necessidade de compreender a complexidade dos afetos, expressa poeticamente.

Portanto, ao revisitar cada etapa dessa jornada, percebo com clareza o papel formador e transformador da literatura em minha vida. Desde aquele primeiro contato com *O pequeno príncipe*, até os estudos mais aprofundados na universidade, a literatura não apenas me ensinou a ler o mundo, mas a me ler no mundo. Mais do que prática intelectual, ela se consolidou como modo de existência, como linguagem que organiza o pensamento, desperta a sensibilidade e alimenta o desejo de conhecer. Por isso, essa investigação é também um gesto de gratidão: a

cada obra lida, a cada texto escrito, afirmo o compromisso com uma escuta atenta da palavra poética e com a busca por sentido na experiência humana.

INTRODUÇÃO

O conceito de amor, como discutido na filosofia, encontra uma das formulações mais célebres em *O banquete*, obra do filósofo grego Platão (428 - 347 a.C.). Esse diálogo apresenta uma narrativa repleta de discursos sobre a essência do amor, *Eros*, proferidos por diferentes personagens em um ambiente de celebração e reflexão. Cada discurso oferece uma perspectiva única, compondo um mosaico fecundo e polissêmico sobre a natureza do amor. A partir da visão de Sócrates, inspirado pela sacerdotisa Diotima, Platão conceitua o amor como força intermediária, ponte entre o sensível e o inteligível. Para o discípulo de Sócrates, o amor é mais do que um desejo ou uma necessidade física, é a busca contínua pelo belo e pelo bem, impulso que conduz a alma humana a transcender o plano material em direção à contemplação do eterno. Nesse sentido, *Eros* é uma jornada ascendente, que começa com a apreciação do que é belo no mundo sensível e culmina na contemplação do que é divino e imutável.

Essa definição platônica desvela o amor como algo paradoxal. Ele é tanto carência quanto abundância, estado de incompletude que impulsiona a busca pela plenitude. No diálogo, Diotima, por exemplo, explica que o amor é filho de Poros (recurso) e Penia (pobreza), ser dual que carrega em si a força para conquistar o que lhe falta e, ao mesmo tempo, a constante sensação de necessidade. Essa visão pontua a própria condição humana, dividida entre os desejos do corpo e as aspirações do espírito. Ao posicionar o amor como elo entre os mundos sensível e inteligível, Platão o insere no centro da experiência filosófica, atribuindo-lhe o papel de motor da busca pelo conhecimento, pela virtude e pelo significado da existência. Assim, *O banquete* transcende o conceito de amor como emoção ou relação interpessoal, elevando-o a um princípio universal que transforma e orienta a vida.

Na literatura, a concepção de amor como força transformadora e universal encontra paralelo em muitas tradições e gêneros, inclusive na poesia. Octavio Paz, no ensaio *El arco y la lira*, questiona: “¿Será posible una comunicación universal en la poesía?” (Paz, 1967, p. 05). Nesse questionamento, o autor destaca a essência da poesia, seu papel enquanto veículo de significado e a relação com temas centrais da experiência humana, como o amor. Ainda para Paz (1967), poesia e amor compartilham uma dimensão essencial: ambos são expressões de busca, criação e transcendência. Embora o amor não seja sinônimo de poesia, há uma confluência natural entre eles, especialmente quando o gênero poético se propõe a explorar as emoções humanas em sua profundidade. Essa confluência é evidente em obras como *Vaga-*

lumes ao meio-dia, de Saturnino Valladares, na qual o amor, embora central, dialoga com outras temáticas como erotismo, solidão, memória e a própria reflexão sobre a poesia.

Nessa perspectiva, a obra *Vaga-lumes ao meio-dia*, publicada pela Editora Valer no ano de 2023, inscreve-se no panorama da lírica contemporânea brasileira como um exercício de maturidade estética e densidade temática. Embora o amor figure como temática recorrente nas composições de Saturnino Valladares, não se constitui como eixo exclusivo da coletânea. O poeta galego, cuja trajetória literária é marcada por uma sensibilidade singular e um apurado rigor formal, destaca o amor como experiência polifônica, articulando-o a outras dimensões constitutivas da condição humana, como a memória, o silêncio, a morte e o tempo. Autor de obras como *Las almendras amargas*, *Cenizas*, *Secretos del fénix*, *Los días azules* e *Luciérnagas al mediodía/Vaga-lumes ao meio-dia*, esta última em sua versão bilíngue: língua espanhola e portuguesa, Valladares consolidou-se como uma das vozes mais expressivas da poesia galega contemporânea. A escrita poética é atravessada por um lirismo contido, por vezes hermético, mas sempre comprometido com a busca por um sentido poético que transcenda a efemeridade do real.

Além de poeta, Valladares atua como tradutor literário, tendo contribuído significativamente para a difusão da poesia espanhola contemporânea no Brasil. Suas traduções de autores como José Ángel Valente, Antonio Gamoneda, Claudio Rodríguez Fer e Francisco Brines destacam a afinidade estética e temática que se manifesta na própria produção poética. Temas como o amor, o erotismo e a finitude, caros aos poetas que traduziu, atravessam *Vaga-lumes ao meio-dia*, reafirmando o diálogo intertextual e transnacional que permeia sua obra. Dessa forma, a leitura crítica de *Vaga-lumes ao meio-dia* exige não apenas atenção ao conteúdo temático de seus poemas, mas também à compreensão do contexto literário e filosófico em que Valladares se insere, evidenciando o entrelaçamento entre tradição e singularidade autoral, entre memória cultural e experimentação poética.

Diante da confluência entre concepções filosóficas e poéticas do amor, a presente pesquisa propõe-se a investigar de que modo a poesia de Saturnino Valladares, com especial atenção à obra *Vaga-lumes ao meio-dia*, articula as dimensões do amor a partir de uma perspectiva simultaneamente estética e filosófica. A presente análise parte da hipótese de que, nessa obra, o amor é representado como uma experiência existencial polifônica, que transita entre o desejo erótico, a dor afetiva e a evocação memorial, configurando-se como um fenômeno complexo e verticalmente enraizado na subjetividade do sujeito poético.

Postula-se, ademais, que Valladares constrói, ao longo de *Vaga-lumes ao meio-dia*, uma poética do amor que, embora fundada em vivências íntimas e particulares, transcende a esfera

do autobiográfico e alcança uma dimensão simbólica de caráter universal. Nesse sentido, a escrita dialoga com tradições filosóficas que tematizam o amor como potência criadora e como forma de conhecimento, especialmente, aquelas articuladas por pensadores como Platão, por meio da concepção de *eros* como força mediadora entre o sensível e o inteligível, e por Octavio Paz, cuja reflexão sobre o erotismo e a linguagem poética destaca o amor como forma de transcendência e de abertura ao outro.

Assim, a presente investigação debate como a tessitura poética de *Vaga-lumes ao meio-dia* elabora imagens e formas que entrelaçam os limites entre corpo e espírito, temporalidade e eternidade, presença e ausência, compondo a estética do amor que é, ao mesmo tempo, confessional e filosófica, concreta e metafísica. Ao entrelaçar os planos do vivido e do simbólico, Valladares inscreve a lírica em um campo de forças no qual o amor emerge como tema literário e categoria existencial fundamental.

Com o objetivo de debater e validar as hipóteses levantadas, a presente dissertação adota como percurso metodológico a abordagem de natureza essencialmente bibliográfica, estruturada a partir da análise interpretativa de poemas selecionados da obra *Vaga-lumes ao meio-dia*, de Saturnino Valladares. A metodologia ancora-se na perspectiva hermenêutica de crítica literária, priorizando leitura atenta à densidade simbólica e à construção estilística dos textos. Para tanto, recorre-se, de modo particular, à estilística de inspiração spitzeriana¹, que privilegia a análise minuciosa dos traços formais e expressivos da linguagem poética como via de acesso à interioridade do sujeito lírico.

O *corpus* poético é articulado, ainda, a referenciais teóricos de natureza filosófica e literária, estabelecendo o diálogo interdisciplinar com pensadores como Platão, especialmente no que diz respeito à concepção de Eros como movimento dialético entre o sensível e o inteligível, e Octavio Paz, cujas reflexões em *A dupla chama: amor e erotismo* e *O arco e a lira* são fundamentais para a compreensão do amor enquanto categoria estética, existencial e simbólica. Em Paz, o amor passa a configurar-se como a experiência estruturante da subjetividade, capaz de articular corpo, linguagem e sentido.

Segundo Paz (1998), o amor constitui a síntese complexa entre as dimensões carnis e espirituais da experiência humana e pode ser compreendido a partir de três aspectos

¹ A crítica literária de Leo Spitzer, em *Linguística e historia literaria*, destaca-se pela abordagem estilística e filológica, centrada na análise minuciosa da linguagem literária. Spitzer prioriza a interpretação do estilo como expressão individual e histórica do autor, unindo forma e conteúdo de modo inseparável. A crítica é conhecida pela atenção ao detalhe linguístico e à carga expressiva das palavras. Com forte influência da tradição hermenêutica, buscava desvendar a “fisionomia espiritual” do texto. (Spitzer, 1968)

fundamentais. O primeiro deles é a exclusividade, entendida como a eleição singular do outro, que suspende a indiferença do mundo e concentra o desejo e o afeto em única figura. Amar, nesse sentido, implica escolher e, ao escolher, estabelecer o vínculo que se opõe à dispersão e à multiplicidade indiferenciada, conferindo densidade ética e existencial à relação amorosa.

O segundo aspecto é a atração, que se manifesta como força erótica e afetiva, responsável por aproximar os corpos e as sensibilidades. É a energia que envolve fascínio, desejo e intensidade emocional, funcionando como motor da experiência amorosa. Em Paz, a atração é o ponto em que o erotismo converte-se em linguagem e imaginação, tornando-se matéria privilegiada da criação poética.

Por fim, o reconhecimento da alteridade constitui o terceiro aspecto essencial do amor. Amar significa reconhecê-lo como sujeito distinto, irredutível e livre. Esse reconhecimento funda a relação paradoxal, assinalada pela proximidade extrema e pela distância intransponível, na qual o outro é desejado justamente por ser outro. É nesse ponto que o amor adquire a dimensão ética e simbólica, ao afirmar a diferença como condição do vínculo.

Esses três aspectos, exclusividade, atração e reconhecimento da alteridade, embora não coincidam plenamente com o ideal platônico de ascensão do sensível ao inteligível, estabelecem a interlocução produtiva com as representações amorosas que emergem na lírica de Valladares. A poesia apresenta-se atravessada pela tensão constante entre erotismo, transcendência e memória, na qual o amor configura-se como experiência vivida e, ao mesmo tempo, como elaboração estética, capaz de dar forma simbólica às contradições do desejo e da existência.

A análise interpretativa desenvolveu-se com flexibilidade metodológica, de modo a incorporar outras vozes teóricas conforme as exigências da leitura crítica dos poemas. Autores como Roland Barthes, George Bataille e Paul Ricoeur são mobilizados ao longo das seções analíticas, particularmente quando é necessário aprofundar questões relativas à linguagem do desejo, à experiência do sagrado no erotismo e à memória como estrutura narrativa da subjetividade.

Nessa vereda, ao se debruçar sobre a temática do amor em *Vaga-lumes ao meio-dia*, torna-se indispensável considerar os pressupostos teóricos estabelecidos por Paz acerca da indissociabilidade entre o amor e o erotismo. Para o poeta e ensaísta mexicano, o erotismo transforma-se em rito e símbolo, a via poética e ontológica de acesso ao outro. Essa concepção ressoa na poesia de Valladares, que frequentemente transfigura a experiência erótica em dimensão metafísica. Um exemplo eloquente dessa transfiguração é o uso simbólico da figura mitológica da Fênix, presente em *Secretos del fénix*, em que o renascimento pelo fogo amoroso adquire um sentido de eternidade e de superação da finitude. Dessa forma, a metodologia

adotada visa compreender como a articulação entre linguagem poética, erotismo e memória configura uma ontologia do amor na escrita de Valladares. Tal abordagem, enfim, revela o modo como a poesia transita como espaço de elaboração simbólica de experiências existenciais fundamentais.

Embora Saturnino Valladares seja um poeta contemporâneo em plena atividade cuja obra tem alcançado projeção internacional, inclusive por meio de traduções e recepção crítica em diversos países, observa-se, no contexto acadêmico brasileiro, a carência de estudos sistemáticos e verticalizados sobre sua produção poética. Entre os poucos trabalhos existentes, merecem destaque as análises críticas de Tenório Telles, Celso Medina, María Eugenia Alava e Lucía Otero Gato, que se concentram em aspectos temáticos e estilísticos da obra, contribuindo para os primeiros delineamentos interpretativos acerca de sua lírica. No entanto, permanece em aberto um campo fértil para investigações que examinem de forma mais detida e teórica as categorias existenciais que atravessam a escrita, notadamente o amor, o erotismo, a memória e a morte.

A poesia de Saturnino Valladares, reunida em *Vaga-lumes ao meio-dia* [*Luciérnagas al mediodía*], tem suscitado leituras críticas que evidenciam a densidade estética e filosófica. Entre os nomes que debruçaram-se sobre a obra, destacam-se Thalissa Mestâncio Damaceno, María Eugenia Álava Carrascal, Celso Medina e Tenório Telles, cujas reflexões convergem para a compreensão da lírica de Valladares como espaço de entrelaçamento entre erotismo, historicidade e a ontologia poética do ser.

Na resenha publicada na Revista *Abehache* (n. 20, 2º semestre de 2021), Thalissa Mestâncio Damaceno enuncia a poética de Valladares como a travessia de luz e sombra, timbrada por imagens que evocam a presença paradoxal do sagrado e do profano, da epifania e da ausência. A escolha do título *Vaga-lumes ao meio-dia* já apresenta essa tensão: seres luminescentes, cuja natureza é brilhar na escuridão, surgem no auge da claridade solar. Esse gesto estético sugere, segundo Damaceno (2021), a recusa à lógica da evidência e a aposta na persistência do sensível, mesmo quando eclipsado pela racionalidade diurna. A poesia, nesse contexto, torna-se um instrumento de revelação do indizível, do erótico como potência de vida em constante negociação com a finitude.

Essa chave de leitura é verticalizada por María Eugenia Álava Carrascal (2023), doutora em literatura comparada e autora do posfácio que foi incluído na publicação da segunda edição de *Vaga-lumes ao meio-dia*, evidenciando, dessa forma, que a poesia de Valladares tem provocado reflexões e despertado interesse nos estudiosos da literatura. Em seu texto *La retórica del erotismo entre la vida y la muerte*, publicado na revista *Almiar*, Álava propõe a

leitura da obra como ode ao amor e à transcendência erótica do existir. Para a autora, Valladares percorre a tradição lírica ocidental com a inclinação marcadamente sensual, dialogando com figuras centrais como Pablo Neruda, Federico García Lorca, José Ángel Valente, Carlos Drummond de Andrade e Claudio Rodríguez Fer. Contudo, essa filiação não é mimética, antes, Valladares reelabora, a partir de um ponto de vista contemporâneo, a poética da reumanização, própria das gerações que emergiram no pós-Maio de 1968.

A professora Álava (2023) salienta, ainda, que a lírica de Valladares nasce em contexto de fragmentação do sujeito poético. Seus textos incorporam procedimentos como o deslocamento da primeira pessoa, os monólogos gramaticais e os correlatos objetivos, estratégias que remetem à tradição modernista e pós-modernista, mas que, no caso de Valladares, são reativadas em função da ética poética voltada para o “ser no mundo”. Há a construção da consciência lírica que, mesmo dilacerada, posiciona-se criticamente diante da realidade. A poesia, então, torna-se campo de resistência e reinvenção do sensível.

Na orelha da obra *Vaga-lumes ao meio-dia*, Juan Carlos Galeando², caracteriza o livro como “revestido de um erotismo profundo”, e, ao mesmo tempo, como a “confissão sem hipocrisia [...] com imagens inéditas, os fulgores e anseios que somos”, destacando a densidade lírica e existencial que atravessa o poemário.

Por fim, Tenório Telles (2023), responsável pelo prefácio da edição em português de *Vaga-lumes ao meio-dia*, observa que a poesia de Valladares ancora-se na sensibilidade que não teme o risco. Para o poeta e ensaísta brasileiro, a escrita de Valladares é a forma de atravessar o presente com olhos líricos, mas sem abandonar o compromisso com o tempo histórico. Telles (2023) aponta que há, nos versos de Valladares, a tensão constante entre o íntimo e o coletivo, entre a interioridade e a interpelação do outro, seja este o leitor, o corpo amado ou a própria história.

Por conseguinte, a poesia de Saturnino Valladares emerge como gesto de reconciliação entre Eros e crítica, entre linguagem e carne, entre memória e urgência. Seus *vaga-lumes*, mesmo expostos à claridade impiedosa do meio-dia, continuam a brilhar porque a luz anuncia outra possibilidade de ver e de viver.

É nesse contexto que insere-se a presente dissertação cujo objetivo é aprofundar criticamente a poesia de Valladares, com ênfase na representação do amor enquanto força poética, filosófica e ontológica. A abordagem proposta busca evidenciar como o amor, na obra

² Juan Carlos Galeano é poeta e professor de Literatura Hispano-Americana na Florida State University.

Vaga-lumes ao meio-dia, configura-se em energia criadora e regeneradora, capaz de dar sentido à experiência subjetiva, transcendendo os limites do tempo e da finitude.

Por conseguinte, um dos símbolos recorrentes que condensa a visão do amor é a figura mítica da Fênix, que representa a capacidade de renascer das próprias cinzas, ultrapassando a morte em ciclo de regeneração contínua. Essa imagem estrutura simbolicamente a poética de Valladares e reverbera a concepção de amor como movimento cíclico e eterno, sem origem nem término definidos. Em sua lírica, o amor é continuamente recriado, alimentado pela memória, pelo tempo e pela solidão, elementos que, longe de serem apenas paisagens emocionais, funcionam como mecanismos de reconfiguração subjetiva e de resistência existencial.

Diante desse cenário, Tenório Telles (2023) observa em sua leitura crítica, que o sujeito poético de Valladares recorre com frequência à memória como refúgio e força criadora. A rememoração, nesse contexto, funciona como instrumento de ressignificação do vivido. Por meio dela, o eu lírico reorganiza afetos, elabora perdas e reinscreve o amor na trajetória existencial, convertendo a memória em matéria poética e filosófica.

Além disso, a poesia de Valladares estabelece diálogo intertextual constante com tradições literárias que remontam à antiguidade clássica e se estendem até a modernidade e contemporaneidade. Tal densidade intertextual evidencia-se, por exemplo, na influência de poetas espanhóis cujas obras Valladares traduziu, como José Ángel Valente, Antonio Gamoneda e Claudio Rodríguez Fer, os quais compartilham com ele a estética da introspecção, da transcendência e da depuração verbal. Essa interlocução com outras vozes literárias inscreve delinea a poesia na teia poética de alcance universal, em que temas como o amor, a morte e o renascimento são revisitados sob novas perspectivas sensíveis e filosóficas.

Nesse sentido, a crítica literária especializada, como a de María Eugenia Álava (2023), tem apontado com precisão que a relação entre amor e morte constitui um dos eixos simbólicos fundamentais da obra de Valladares. Essa dualidade, que atravessa toda a produção poética, é elaborada por meio de imagens e metáforas que coligem o erotismo e a finitude, a plenitude afetiva e a ausência, a presença corpórea e a sublimação espiritual. A Fênix, nesse contexto, torna-se emblema desse jogo entre destruição e renascimento, entre o *eros* e o *thanatos*, apontando para a concepção de amor que funda-se na metamorfose contínua.

Assim, ao contribuir para o aprofundamento crítico da poesia de Saturnino Valladares, esta dissertação preenche a lacuna na fortuna crítica do autor e propõe a reflexão mais ampla sobre o modo como a poesia contemporânea pode rearticular temas clássicos da tradição literária sob o signo da subjetividade, da memória e da transcendência.

A fim de proporcionar a visualização clara e organizada do percurso analítico desenvolvido ao longo desta dissertação, o presente trabalho está dividido em três seções principais, cada uma com função específica na construção do argumento central. Essa divisão visa assegurar a progressiva articulação entre os fundamentos teóricos, a contextualização crítica da obra e a análise textual propriamente dita, de modo a oferecer uma leitura coesa e ampliada do *corpus* poético.

A primeira seção é dedicada à exposição do referencial teórico que sustenta a análise dos temas do amor e do erotismo, tanto sob a ótica filosófica quanto literária. Nesse escopo, são discutidos os conceitos fundamentais de *eros* conforme delineado por Platão, particularmente em o *Banquete*, em que o amor é concebido como impulso dialético entre o desejo e o conhecimento. A essa base clássica, somam-se as contribuições modernas de pensadores como Octavio Paz (1998), cujos ensaios *A dupla chama* e *O arco e a lira* oferecem uma abordagem estética e existencial do amor e da criação poética. Além disso, integram o debate as reflexões de Georges Bataille (2023), cuja perspectiva transgressiva sobre o erotismo articula o sagrado e o interdito, e de Roland Barthes, com suas análises da linguagem amorosa e da subjetividade do amante, sobretudo em *Fragmentos de um discurso amoroso* (1981).

Por conseguinte, a segunda seção realiza a contextualização histórico-literária da obra *Vaga-lumes ao meio-dia* e do percurso poético de Saturnino Valladares, com especial atenção às influências intertextuais e aos diálogos estabelecidos com tradições literárias diversas, que vão da herança greco-latina até a poesia contemporânea em língua espanhola. Este capítulo também realiza a leitura crítica da recepção da obra, considerando contribuições relevantes de estudiosos como Tenório Telles, María Eugenia Alava e Claudio Rodríguez Fer. A análise aqui proposta evidencia como a trajetória de Valladares e seu trânsito por diferentes culturas literárias conformam o repertório simbólico plural, que reflete-se na densidade lírica da escritura.

A terceira seção, por sua vez, concentra-se na análise interpretativa do conjunto de poemas selecionados de *Vaga-lumes ao meio-dia*, estabelecendo conexões entre os elementos formais da linguagem poética e os conceitos teóricos discutidos nos capítulos anteriores. A ênfase recai sobre as dimensões do amor, do erotismo, da memória e do tempo, compreendidos como eixos estruturantes da poética valladaresca. Cada poema analisado é abordado como tessitura simbólica na qual o amor manifesta-se ora como força regeneradora, ora como experiência de perda, ora como transcendência estética, sempre em estreita relação com o tempo vivido e com a memória afetiva.

Portanto, as três seções, embora distintas em seus enfoques, compõem a abordagem integrada e cumulativa, que visa atender ao objetivo geral da pesquisa: compreender de que maneira o amor, em suas múltiplas manifestações, é tematizado e simbolizado na obra *Vagalumes ao meio-dia*. A estrutura adotada permite, assim, a progressão lógica e interpretativa, da teoria à análise, sem perder de vista a unidade temática que perpassa toda a dissertação.

Na conclusão, destaca-se que *Vagalumes ao meio-dia* oferece ao leitor a experiência poética densa e polifônica, na qual o amor assume o papel de princípio organizador da subjetividade e da linguagem. Em poemas como “Desculpas”, por exemplo, o amor insinua-se como a luz tênue, mas constante, a presença que, mesmo na ausência, ilumina as zonas mais enigmáticas da existência. A concepção de Valladares sobre o amor, timbrada pela simultaneidade entre matéria e espírito, finitude e transcendência, revela a profunda afinidade com as tradições filosóficas e literárias que concebem o *eros* como força criadora e transformadora.

Alinhada às reflexões de pensadores como Platão e Octavio Paz, essa perspectiva consolida a obra de Saturnino Valladares como contribuição singular à tradição poética universal, reafirmando a capacidade da poesia de interrogar e expressar as dimensões mais complexas da condição humana.

1. O AMOR EM CAMADAS: FÊNIX E CINZAS ENTRELAÇADAS

A imagem da Fênix, símbolo arquetípico de morte e renascimento, oferece um horizonte interpretativo fecundo para a compreensão do amor como fenômeno produzido pela subjetividade simbólica de natureza estratificada. Longe de representar a experiência linear ou estática, o amor é, na poesia, frequentemente figurado como processo de transformação contínua, que alterna momentos de fulgor e devastação. A Fênix, ao renascer das próprias cinzas, personifica a dialética entre *Eros* e *thanatos*, em que a destruição marca o início do novo ciclo de sentido. No campo simbólico, a presença das “cinzas entrelaçadas” sugere que o amor carrega, indissociavelmente, os vestígios da própria combustão. Nesse sentido, o amor em camadas é aquele que incorpora tanto a memória do gozo quanto os resíduos do sofrimento, elementos que se entrelaçam como matéria poética e afetiva, constituindo a experiência plena de ambivalência, reinvenção e resistência.

Essa conceituação de camadas do amor, ora calor, ora cinza, ganha densidade estética quando transposta à linguagem poética. A poesia, por sua natureza fragmentária e associativa, permite a sobreposição de tempos, polifonias e imagens, dando forma ao amor que manifesta-se simultaneamente como presença e ausência, plenitude e ruína. A figura da Fênix, ao ser mobilizada poeticamente, emblematiza a capacidade de renascimento, tornando visível o que permanece das experiências anteriores: as cinzas são integradas ao corpo renovado. Assim, o poema atua como espaço simbólico em que as camadas da vivência amorosa são reordenadas, ressignificadas e preservadas. As palavras carregam, como cinzas quentes, traços do que ardeu, a memória incandescente que resiste à extinção.

Na tradição poética, esse entrelaçamento entre amor e cinzas é notável em autores que exploram o erotismo como energia ontológica, a forma de transcendência que alimenta-se do efêmero. A poesia amorosa de Saturnino Valladares, por exemplo, elabora esse tensionamento por meio de imagens que evocam, ao mesmo tempo, a ausência e a presença, o toque e o abismo, o corpo e o tempo. Em *Vaga-lumes ao meio-dia*, a simbologia da Fênix aparece como estrutura poética e filosófica que organiza a visão do amor exercida pela ciclicidade, em que a memória atua como elemento regenerador. O eu lírico de Valladares não nega a dor, mas a incorpora como parte constitutiva da experiência amorosa, utilizando a linguagem como forma de dar continuidade ao que, à primeira vista, pareceria encerrado. O amor, nesses poemas, sobrevive na palavra e pela palavra, mesmo quando já não subsiste no mundo empírico.

Além disso, a intertextualidade com tradições clássicas e modernas, como o *Banquete* de Platão, os ensaios de Octavio Paz ou os escritos de Georges Bataille, oferece campo de ressonância teórica para compreender o amor como força criadora e destrutiva, sagrada e carnal. A própria noção de *Eros* enquanto falta, movimento em direção ao outro e à completude, reforça a leitura do amor como experiência inacabada, sempre em construção. A poesia, ao condensar essas diversas camadas de sentido, torna-se campo de escavação afetiva, no qual o leitor é convidado a percorrer os vestígios do amor, as brasas e as cinzas, para quem sabe, encontrar neles o desenho de si mesmo. Assim, ao tematizar o amor em camadas, entre Fênix e cinzas, a poesia perpetua-se no domínio do simbólico.

Nessa perspectiva, a tradição bíblica, por exemplo, oferece a matriz simbólica densa para a construção do amor na literatura ocidental, sobretudo ao apresentar o amor como dimensão espiritual, sacrificial e criadora. Textos como o *Cântico dos Cânticos*, com linguagem verticalmente erótica e alegórica, exemplificam a fusão entre desejo e transcendência, corpo e alma, humano e divino. Esse processo, que atravessa a poesia sagrada e profana ao longo dos séculos, alimentou a tradição poética medieval, renascentista e moderna, influenciando desde trovadores até poetas como John Donne, Teresa d'Ávila e Dante Alighieri. O amor, nesse contexto, representa a via de acesso ao eterno, à revelação do sentido e ao reencontro com o outro em sua plenitude ontológica. O modelo bíblico, em que o amor é linguagem de aliança, memória e renascimento, ecoa, portanto, em camadas diversas da lírica ocidental, servindo como substrato simbólico para autores de diferentes épocas e tradições culturais.

Na poesia de Saturnino Valladares, esse diálogo com a tradição bíblica e poética se atualiza de forma sutil, mas decisiva. Sua obra, especialmente *Vaga-lumes ao meio-dia*, reconfigura o amor como força que une *Eros* e transcendência/memória, ressoando com o erotismo sacralizado do *Cântico dos Cânticos* e com a simbologia de renascimento presente nos textos proféticos e sapienciais. A figura da Fênix, recorrente na poética de Valladares, pode ser lida como metáfora pós-bíblica do renascimento espiritual, ou seja, um amor que, mesmo consumido pela dor e pela ausência, renasce das cinzas como verbo e revelação. Nesse sentido, a memória, tão presente nos poemas analisados mais adiante nesta pesquisa, atua como escritura interior, como se cada lembrança amorosa fosse a nova epístola, escrita não em tábuas de pedra, mas na carne incandescente do sujeito lírico. Assim, Valladares incorpora à escrita um amor em camadas que é, simultaneamente, íntimo e universal, sensível e metafísico, em pleno diálogo com os registros sagrados e literários que o precedem.

1.1 É possível conceituar poesia?

A poesia, mais do que um simples gênero literário, constitui modo singular de apreensão e de revelação da realidade, a forma de existência que transcende as fronteiras do estético para alcançar o ontológico, o existencial e o epistemológico. Em postulação sobre o tema, Octavio Paz afirma que “la poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono [...]”. La poesía revela este mundo; crea otro” (Paz, 1972, p. 3). Essa conceituação, de caráter abrangente e quase místico, projeta a poesia como força criadora, que ultrapassa a linguagem ordinária e instala-se no entrelugar do visível e do invisível, do racional e do intuitivo, da finitude e da transcendência. O poema, nesse escopo, é lugar privilegiado de condensação do sensível e do inteligível, em que o universo desvela-se em sua opacidade essencial.

Essa visão encontra ressonância na tradição crítica que problematiza a especificidade do discurso poético. Antonio Candido (2006), em *O estudo analítico do poema*, propõe a abordagem que alia sensibilidade estética e rigor metodológico. Para o autor, o poema é a totalidade orgânica e autônoma, cujos elementos, métrica, ritmo, imagens, estruturas sintáticas, se inter-relacionam segundo a lógica interna de tensão e equilíbrio. No entanto, essa lógica não é jamais redutível a um código formal, ou seja, guarda, em seu núcleo o excesso que escapa à racionalização, preservando a densidade simbólica do poético. Candido insiste que o exercício da crítica deve buscar compreender o poema como construção formal que, ao mesmo tempo, é manifestação de subjetividade e expressão do tempo histórico.

Na mesma direção, Alfredo Bosi (2000), em sua obra *O ser e o tempo da poesia*, apresenta a visão da poesia como presença intensificada no tempo. Para Bosi, o poema é a irrupção de um instante absoluto, um *kairós* que suspende a cronologia vulgar e reconfigura a percepção do tempo. O crítico literário propõe que a poesia seja compreendida como experiência existencial. Ao escrever os versos, o poeta articula palavras e realiza gesto ontológico, inscrevendo-se no ser por meio da linguagem. A poesia torna-se, assim, a forma de existência, modo de afirmar-se no mundo, de constituir-se enquanto sujeito sensível que transforma a experiência em palavra e a palavra em permanência. “No poema moderno, o ritmo tende a abalar o cânon da uniformidade estrita. Isto é: procura-se abolir o verso; de onde, a exploração, agora consciente, das potências musicais da frase” (Bosi, 2000, p. 73), ou seja, o romper com o verso tradicional, o poema moderno o reinventa, assim como o trabalho de Saturnino. A musicalidade passa a residir na frase como unidade expressiva, insto é, pausas, cortes, encadeamentos inesperados, agora utilizada de forma consciente, como matéria estética.

Tal concepção aproxima o fazer poético do sagrado e do ético, convertendo o poema em gesto de resistência contra o esquecimento, o automatismo e a desumanização da linguagem.

Essa dimensão universal e comparativa da poesia é ampliada por Earl Miner (1954), em *Poética comparada*, ao examinar os modos diversos de configuração do poético em distintas tradições culturais. Miner reconhece que, embora as poéticas sejam culturalmente específicas, há nelas a aspiração comum de intensificar a linguagem até seus limites expressivos. A poesia, nesse sentido, é definida pela operação da linguagem que desvia-se do uso referencial para instaurar universos de sentido próprios. O autor ressalta ainda que o estudo comparado da poesia apresenta diferenças estilísticas e modos diversos de conceber o mundo e o sujeito, enriquecendo a compreensão do poético como fenômeno antropológico.

Nesse caminho de discussão, Jean Cohen (2004), em *Estrutura da linguagem poética*, oferece uma contribuição decisiva ao conceber o discurso poético como sistema de desvios. Segundo o pesquisador, o que caracteriza o poema é a capacidade de subverter as regras da linguagem comunicativa comum, instaurando a lógica poética própria. O desvio torna-se, assim, princípio organizador do discurso lírico. É por meio dele que o poema ganha densidade simbólica e ambiguidade. O poeta, ao distorcer a linguagem, não a empobrece, ao contrário, a liberta-se das amarras funcionais e a converte em espaço de criação, ou seja, “quando o poeta cria a metáfora original o que ele inventa são os termos, não a relação: encarna a forma antiga numa substância nova. (...), a figura de invenção não é original na forma, mas apenas nos termos novos em que o gênio do poeta soube encarná-la” (Cohen, 2004, p. 41).

Hugo Friedrich (1978), por sua vez, em *Estrutura da lírica moderna*, investiga o que denomina “a consciência moderna da poesia”, marcada por ruptura, fragmentação e autossubversão. Para o autor, o poeta moderno abandona as certezas da tradição e mergulha na crise do sujeito, produzindo a obra tingida pela negatividade, pela busca inacabada e pelo estranhamento. A poesia moderna é, assim, expressão da inquietude existencial, da recusa de formas consolidadas e do mundo como dado transparente. O autor destaca a tensão entre forma e caos como motor da lírica moderna. Assim, o poema emerge como tentativa de ordem diante do abismo.

Em pontuação analítica, Harold Bloom (2002), em *Angústia da Influência*, acrescenta a perspectiva psicanalítica e hermenêutica ao debate. Para o pesquisador, todo poeta relevante é atravessado pela tensão dialética com seus predecessores, o poema novo é sempre, de alguma maneira, a reescrita, o desvio ou a subversão do poema anterior. A originalidade, portanto, é a conquista agônica. Bloom descreve esse processo como *misreading*, ou seja, leitura

desfigurada, pela qual o poeta cria a própria voz ao lutar simbolicamente com a tradição que o antecede.

No contexto da crítica poética brasileira, Saturnino Valladares reitera a potência ontológica da poesia ao afirmar que ela “é o eco de uma voz que persiste além do tempo. Ao escrever sobre a perda, não me refiro apenas a uma despedida específica, mas a todas as perdas que compõem a existência humana³.” Essa concepção encontra eco em Benedito Nunes (1982), sobretudo em *O dorso do tigre*, obra na qual o crítico enxerga na poesia a zona de risco, de enfrentamento com o indizível. Valladares vê no fazer poético a forma de insurgência contra a banalização da linguagem e contra a clausura do real, propondo o poema como espaço de interrogação radical do ser. Assim, poesia e filosofia esbarram-se no ponto em que ambas se voltam para o mistério do mundo e da linguagem.

Desse modo, ao integrar essas diversas perspectivas, filosóficas, formais, comparatistas, psicanalíticas e hermenêuticas, pode-se compreender que a poesia constitui-se campo privilegiado de conhecimento e de presença, representando a realidade, reinventando-a. O poema, assim, é a lâmina que o corta, revelando as profundezas invisíveis. A poesia é, pois, a forma de viver e de pensar que atualiza-se na linguagem, convocando o leitor à escuta atenta do mundo e de si mesmo.

A poesia, portanto, mais do que um gênero literário delimitado, constitui o modo de ser, de conhecer e de experienciar o mundo, a forma singular de presença e revelação que, como aponta Octavio Paz (1982), “o homem é homem graças à linguagem, graças à metáfora original que o fez outro e o separou do mundo natural. O homem é um ser que se criou ao criar a linguagem. Pela palavra, o homem é uma metáfora de si mesmo” (Paz, 1982, p. 41-42). Essa dimensão transcendente do poético encontra eco em Saturnino Valladares, para quem a poesia é ato de insurgência ontológica contra a banalização da linguagem, sendo mais do que literatura, é um modo de ser. Valladares, nesse sentido, aproxima de Antonio Candido, por enfatizar que a linguagem poética é estrutura viva e tensa, em que cada elemento participa de uma organização formal inseparável da experiência subjetiva e histórica do autor. Já Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo da poesia*, acentua o caráter epifânico do poético, que suspende o tempo ordinário e apresenta o ser em sua inteireza, configurando o poema como instante absoluto, no qual se inscreve a ética da escuta e da interioridade.

Como parte do discurso poético, a escuta, porém, não ocorre num vácuo cultural, em consonância com Harold Bloom, que adverte que todo poema nasce sob a sombra dos que o

³ Em entrevista a Thalissa Mestâncio, no apêndice dessa dissertação.

precedem, num embate agônico em que a criação é também desvio, reinterpretação, “angústia da influência”. Nessa tensão entre tradição e originalidade, o fazer poético torna-se a luta simbólica pela voz própria, assinalada pela ruptura e pela reinvenção, características centrais da lírica moderna. Segundo Hugo Friedrich, o poeta moderno é um indivíduo inquieto diante do caos, buscando expressar a descontinuidade do mundo e do eu, reforçando o processo poético de Saturnino Valladares. Earl Miner, por sua vez, amplia esse debate ao propor a poética comparada que reconhece a multiplicidade das tradições, mas também a universalidade do impulso poético como intensificação da linguagem e invenção de mundos. Por fim, Benedito Nunes, ao evocar a metáfora do “dorso do tigre”, enfatiza que o poema é travessia arriscada do indizível, um salto sobre o abismo da linguagem que exige do leitor e do poeta compromisso com a experiência estética. Entre todos esses pensadores, desenha-se a ideia de poesia como forma de existência intensificada, lugar de convergência entre o sensível e o simbólico, em que a linguagem eleva-se à potência de revelação e criação.

Nessa perspectiva, a concepção da poesia como fenômeno total, em que linguagem, sensibilidade e experiência polifônica entrelaçam-se indissociavelmente, encontra expressão exemplar na obra *Vaga-lumes ao meio-dia*, de Saturnino Valladares. Seus poemas tematizam afetos como o amor, a ausência e a memória. Na sequência, instauram poeticamente essas experiências por meio da linguagem tingida por imagens de súbito fulgor e suspensão contemplativa. O poema, nesse horizonte, é o espaço mesmo em que o amor é invocado, perdido, ressignificado, um campo de forças em que o sentimento se corporifica e se desfaz, como luz breve no meio da tarde. Valladares realiza poeticamente a fratura, ou seja, encena, desconstrói e fragmenta o ato poético, tentando recompor seus estilhaços. A linguagem, então, torna-se campo de reverberação entre silêncio e revelação, presença e vestígio, articulando a estética que resiste tanto ao sentimentalismo quanto à pura abstração.

Essa operação estética insere Valladares numa longa tradição da lírica amorosa ocidental, que vai de Safo a Petrarca, de Dante a Neruda, mas também o desloca dessa genealogia. Em seus versos, o amor já não é plenitude nem promessa de fusão, é ausência em estado latente, lampejo que mal se sustenta no tempo, eco de algo que já se foi ou que talvez nunca tenha sido. Nessa perspectiva, a poesia parece dialogar, ainda que de forma tácita, com a lírica moderna conforme delineada por Hugo Friedrich: há em *Vaga-lumes ao meio-dia* a busca incessante pelo sentido que se esvai, pela consciência aguda da perda como condição da linguagem amorosa. Como sugere Harold Bloom, essa tentativa de reinscrever o amor na tradição assinalada pela exaustão dos signos pode ser lida como gesto de desvio e reinvenção,

um “mal-entendido criativo”⁴ que reposiciona o eu lírico em relação à memória literária. Ao trabalhar com os restos e as sombras do afeto, Valladares transforma o poema em lugar de inscrição do inacabado, em que o amor é lampejo frágil, à maneira dos vaga-lumes que tintilam no escuro pleno do dia, imagem que resume com precisão a luta entre o efêmero e o absoluto que atravessa toda a sua poética.

1.2 O gesto transgressor da poesia

Ao verticalizar o debate em torno do “que é poesia?”, parte-se da premissa fundamental de que a definição não pode ser circunscrita a critérios estritamente formais ou genéricos. A poesia não se esgota em métricas, estruturas ou convenções estilísticas, ela é, antes, um fenômeno que exige ser compreendido como gesto de condensação da sensibilidade e da consciência, modo singular de manifestação da linguagem enquanto experiência. Nesse sentido, Octavio Paz oferece a distinção essencial entre o poema como forma e a poesia como potência: “¿no confundimos arbitrariamente poesía y poema?” - pergunta ele, para então afirmar que “no toda obra construida bajo las leyes del metro contiene poesía” (Paz, 1956, p. 3). A observação do autor ecoa a célebre formulação de Aristóteles na *Poética* (2017), ao diferenciar a poesia enquanto essência expressiva e a métrica como simples recurso técnico. A poesia, nesse horizonte, reside na capacidade de transfigurar a linguagem, de tocar a camada profunda e indizível da experiência humana. Um soneto, por exemplo, pode ser impecável na construção, mas ainda assim falhar como poesia se não estiver atravessado por esse “sopro” que vitaliza a palavra poética.

É nesse contexto que a obra *Vaga-lumes ao meio-dia*, de Saturnino Valladares, adquire relevância crítica, pois os poemas ilustram a forma poética e instauram a experiência que desafia os limites da nomeação. Valladares convida-nos a pensar a poesia como gesto radical de escuta e invenção, no qual o amor, a ausência e a memória manifestam-se como conteúdos temáticos e forças afetivas que modelam a linguagem por dentro, fazendo dela vestígio de algo que já foi ou que ainda não pode ser plenamente dito. Nesse sentido, o poema não é suporte da poesia, é a corporificação precária, o esforço de emergência. A leitura da escritura poética de Valladares não confirma definições prévias de poesia, ao contrário, obriga-nos a reavaliá-las. O poema se torna, como em Paz, o lugar do trato direto e nu com o indizível, e, por isso, a

⁴ Se imaginar e interpretar de forma distorcida, o que torna todos os poemas antitéticos em relação a seus precursores, imaginar segundo um poeta e aprender suas metáforas para seus atos de leitura. A crítica torna-se então também, necessariamente, antitética, uma serie de desvios após atos únicos de mal-entendido criativo. (Bloom, 2002, p. 141)

unidade da poesia “no puede ser asida sino a través del trato desnudo con el poema” (Paz, 1956, p. 3). A poética de Valladares, nesse sentido, opera numa zona de tensão entre forma e experiência, evocando aquela mesma inquietação que atravessa o pensamento de Hugo Friedrich sobre a lírica moderna: a linguagem que busca dizer o que escapa, que se organiza para acolher a fratura e o silêncio, fazendo do poema não um artefato fechado, mas campo de ressonância daquilo que insiste em se dizer.

Dando continuidade ao raciocínio, podemos aprofundar a análise do estatuto da linguagem poética em *Vaga-lumes ao meio-dia*, de Saturnino Valladares, articulando-a com a reflexão de outros teóricos fundamentais da poesia. Se, com Octavio Paz, é compreendido que a poesia ultrapassa a materialidade do poema, situando-se como forma de conhecimento e de revelação, Alfredo Bosi convida-nos a pensar o poema como interrupção do tempo cronológico e abertura para a temporalidade outra, a epifania que suspende o cotidiano e instaura a presença radical do ser (a poesia de Valladares se inscreve nessa lógica). Os versos, assinalados por pausas, elipses e silêncios, produzem a temporalidade rarefeita, quase contemplativa, em que o amor e a ausência são tematizados como pulsações internas da linguagem. Assim, cada poema é a suspensão, o lampejo, o intervalo que solicita do leitor a escuta atenta e a disponibilidade afetiva que vão além da compreensão intelectual.

Nesse percurso, Antonio Candido (2006), em sua abordagem analítica do poema, destaca a importância da forma como realização de sentido estético e existencial, ou seja, o poema é a totalidade orgânica em que conteúdo e expressão implicam-se mutuamente. Essa perspectiva é essencial para a leitura da obra de Valladares, na qual a linguagem articula-se como corpo sensível da experiência amorosa, ou seja, não há separação entre o que se diz e o modo como se diz, pois, a poesia reside justamente nessa fusão. Jean Cohen, por sua vez, ao definir a linguagem poética como desvio da norma linguística, reforça essa ideia ao afirmar que o discurso poético cria um sistema autônomo, regido por regras internas que não se subordinam à lógica da comunicação ordinária. Valladares, nesse sentido, constrói a poética da sugestão, do intervalo e da metáfora rarefeita, cujo sentido se forma por aproximação, como se a linguagem tateasse o núcleo emocional que não pode ser diretamente nomeado. Tal concepção dialoga ainda com Earl Miner e a poética comparada, na medida em que Valladares retoma elementos da tradição lírica, como a tematização do amor e do tempo, para reinventá-los à luz da sensibilidade moderna, que oscila entre a intimidade e a dissolução do sujeito.

Quase como um contraste crítico, Harold Bloom, em *A angústia da influência*, verticaliza essa dimensão ao propor que o ato poético se dá como combate com a tradição. O poeta é herdeiro e, ao mesmo tempo, antagonista de seus predecessores. Ao reinscrever a lírica

amorosa no registro do fragmento, da ausência e da incompletude, Valladares insere-se numa linhagem que vai de Petrarca a Drummond, mas também a desestabiliza, deslocando o eixo da plenitude para o da perda. Nessa luta com os fantasmas da tradição, seu poema emerge como forma de resistência e invenção. Por fim, invocando Benedito Nunes, pode-se mencionar que o poeta caminha sobre a superfície instável, onde cada palavra é risco, salto sobre o abismo do indizível. O poema, como o dorso do tigre, é território de força e perigo, de beleza e vertigem. Assim, a poética de Valladares destaca-se como gesto de escuta do indizível, em que a poesia, mais do que a forma, é acontecimento que exige coragem estética e sensibilidade filosófica.

Por conseguinte, a distinção entre forma e essência poética, fundamental na reflexão de Octavio Paz, encontra ressonância criadora na *Poética* de Aristóteles. Já na Antiguidade, o filósofo grego advertia sobre os perigos de confundir-se a estrutura formal do verso com a verdadeira natureza da poesia. Ao afirmar que “nada há de comum entre Homero e Empédocles; por isso, o certo seria chamar poeta ao primeiro e, ao segundo, antes naturalista do que poeta” (Aristóteles, 1995, p. 20) o filósofo grego estabelece critério estético e ontológico que distingue o poeta do versificador. Ambos recorrem ao metro, mas apenas Homero realiza a *mimesis* dotada de profundidade humana, capaz de representar ações, provocar emoções e, sobretudo, instaurar a experiência estética transformadora. A poesia, para Aristóteles, não reside na técnica do verso, mas na arte de imitar o humano com força simbólica e densidade emocional. Sua crítica antecipa, portanto, a reflexão de Paz (1972) ao rejeitar a identificação automática entre métrica e poesia, propondo que o núcleo do poético está na intensidade expressiva e na potência de revelação, não na simples obediência a formas herdadas.

Octavio Paz, assim, ao interrogar se “não confundimos arbitrariamente poesia e poema?”, retoma e radicaliza esse debate ao afirmar que “não todo poema, ou para ser exato, não toda obra construída sob as leis do metro, contém poesia” (Paz, 1972, p. 3). A poesia, em sua concepção, é a força que transcende o objeto e manifesta-se como conhecimento, revelação e transformação. É precisamente nesse ponto que a obra de Saturnino Valladares, especialmente em *Vaga-lumes ao meio-dia*, apresenta-se como exemplo contemporâneo e fecundo dessa concepção ampliada de poesia. Seus poemas não se sustentam em métricas rígidas ou formas tradicionais, mas na tessitura sensível de imagens, silêncios e lampejos que evocam experiências afetivas densas, ainda que fugidias. Valladares não se contenta em tematizar o amor, a ausência ou a memória: ele os reencena poeticamente, fazendo da linguagem campo do visível e do invisível, entre o que pode ser dito e o que só pode ser intuído. Como Homero, no sentido aristotélico, Valladares não escreve em função da forma, mas da expressão plena da

experiência estética, na qual o sujeito poético se desdobra-se e reinscreve-se nos interstícios da linguagem.

Portanto, assim como Aristóteles valoriza a *mimesis* significativa e Paz destaca a poesia como potência reveladora, Valladares constrói a obra que se afasta da ornamentação vazia e da formalidade estéril para fazer do poema o espaço de revelação do indizível. Sua poesia é a forma de existência que exala-se na linguagem. Ao comparar essas tradições, observa-se que, ao longo dos séculos, a poesia permanece menos como um gênero literário fixo e mais como modo de experiência que transforma a linguagem em acontecimento, e é justamente isso que faz de Saturnino Valladares um poeta no sentido mais pleno da palavra.

1.3 A dupla chama em *Vaga-lumes ao meio-dia*

Octavio Paz, em sua obra *A dupla chama: amor e erotismo*, realiza sofisticada linha do tempo da concepção do amor ao longo da literatura universal, percorrendo as transformações culturais, filosóficas e simbólicas desse sentimento em diferentes épocas. A partir da distinção entre três domínios, amor, sexo e erotismo, o autor propõe a reflexão sobre a complexidade da experiência amorosa humana, entendendo o erotismo como manifestação simbólica que transcende o instinto e se entrelaça com a linguagem, a arte e a subjetividade. Para Paz (2001, p. 7) “erotismo e amor: a dupla chama da vida”, são a metáfora da “chama” evocativa do fogo simbólico que arde entre a carnalidade e a espiritualidade, entre o desejo e a sublimação.

Nessa perspectiva, destaca-se a seção inaugural da obra *Vaga-lumes ao meio-dia*, de Saturnino Valladares, intitulada “Os dias com Lucía”, à luz das ideias desenvolvidas por Paz. O diálogo entre os dois textos se estabelece tanto pela centralidade da temática amorosa quanto pelo uso expressivo da metáfora luminosa, “chama”, em Paz; e “vaga-lumes”, em Valladares, como representação da experiência amorosa, da intensidade e de suas contradições.

A escolha do título do quinto poemário de Saturnino Valladares, “Vaga-lumes ao meio-dia”, sugere um campo semântico que embate luz e sombra, claridade e intimismo. Se a “chama” de Paz remete à força vital do amor e do erotismo, os “vaga-lumes” de Valladares são compreendidos como pequenos focos de sentido, lampejos de sensibilidade afetiva que brilham, paradoxalmente, em plena luz do dia, quando, em teoria, a presença seria invisível ou desnecessária. Tal imagem reforça a ideia de amor que insiste em manifestar-se mesmo em contextos adversos, ou talvez, na própria incongruência temporal, expressando um deslocamento do sentimento amoroso em relação às convenções da racionalidade cotidiana.

Assim, o poema “Vaga-lumes”, que intitula a obra e encerra a primeira seção, adquire um estatuto central por meio da síntese temática do conjunto e do ponto de contato simbólico

com a teoria poética de Paz. O amor, nesse sentido, é o campo de forças que articula linguagem, memória e corpo, construindo imagens que traduzem a antítese entre a efemeridade da paixão e a busca por permanência simbólica, conforme exemplificação a seguir:

Nuas e ainda quentes,
vaga-lumes dormiam nas minhas costas
sua noite na manhã surpreendida. (Valladares, 2023, p. 43)

Os versos mencionados apresentam densa carga simbólica, condensando em poucas imagens a multiplicidade de sentidos sobre a experiência amorosa, erótica e existencial. A imagem dos vaga-lumes, tradicionalmente associados à luz tênue e efêmera, adquire aqui a dimensão corpórea e sensorial, ao serem descritos como “nus” e “ainda quentes”, o que sugere não apenas a fragilidade da luz, mas também o calor residual de um contato íntimo e recente.

A nudez dos vaga-lumes pode ser interpretada, de forma metafórica, como a expressão da exposição plena da subjetividade amorosa, desprovida de máscaras ou defesas. A escolha lexical de “nuas” reforça a leitura, destacando tanto o corpo nu quanto a alma em estado de entrega. Já o adjetivo “quente”, ao qual se soma o advérbio “ainda”, indica que o calor do encontro amoroso persiste, mesmo após a consumação ou o afastamento. É o erotismo pós-clímax, que não se apaga imediatamente, mas permanece como vestígio sensorial e afetivo, o que dialoga diretamente com a noção de “dupla chama” elaborada por Octavio Paz (2001, p. 24), em que o erotismo é “uma transfiguração do instinto mediante a imaginação, uma sexualidade humanizada”.

A segunda imagem do poema, “vaga-lumes dormiam nas minhas costas”, desloca os vaga-lumes para o corpo do eu lírico, mais especificamente para as costas, região geralmente associada à vulnerabilidade e à intimidade. Dormindo sobre ele, os seres luminosos sugerem a presença persistente do desejo, agora transmutado em memória corporal. O verbo “dormiam” indica estado latente, não extinto, da experiência amorosa, pois o desejo repousa, mas ainda habita o corpo, como a lembrança viva que recusa-se a desaparecer completamente. A fusão entre o corpo e a metáfora da luz sutil reforça o erotismo contido e lírico da cena, cuja delicadeza contrasta com representações mais explícitas da paixão carnal.

Por fim, o terceiro verso, “sua noite na manhã surpreendida”, introduz o contraste temporal que intensifica a tensão simbólica do poema. A “noite” dos vaga-lumes, símbolo do momento amoroso, íntimo e talvez onírico, é surpreendida pela manhã, representante da racionalidade, da vigília e do retorno à consciência. Tal oposição pode ser lida como a metáfora para o conflito entre o universo do desejo (noite) e a realidade ordinária (manhã), a transição

assinalada pela surpresa e pela ruptura da continuidade afetiva. O eu lírico encontra-se entre dois mundos: o da memória erótica que ainda aquece seu corpo e o da clareza diurna que se impõe como presença inegável.

Essa ambivalência entre o que persiste e o que se dissipa, entre o calor do amor e a frieza da manhã, encontra eco na poética de Paz, que compreende o amor erótico como elemento de tensão entre o instinto e o espírito, entre o tempo efêmero da paixão e a busca humana por transcendência. Como afirma o autor mexicano, “o erotismo é uma metáfora da sexualidade; o amor é uma metáfora do erotismo” (Paz, 2001, p. 35), e é justamente nessa cadeia de metáforas que Saturnino Valladares propõe a poética, mobilizando imagens de luz, corpo e tempo para expressar a complexidade da experiência amorosa.

Prosseguindo a vertente da dupla-chama, outro poema em que Valladares utiliza a imagem da luz é “Claridade”: Oblíqua, atravessa o ar e a floresta / uma luz amarela escurecida. / Seus dedos de longuíssima cinza / latejam na raiz de uma chama. / Crepitam no meu sangue os incêndios (Valladares, 2023, p. 36). Assim, a “luz amarela escurecida” simboliza resplendor que não é completamente brilhante, mas que possui tom obscuro ou enigmático. Essa ambiguidade sugere o quão complexo são as emoções e a dualidade de clareza e escuridão na experiência humana. A imagem dos “dedos de longuíssima cinza” que “latejam na raiz de uma chama” consiste na ideia de um fogo interior, uma paixão que arde dentro do eu lírico, o fogo reflete uma intensidade emocional e um impulso vital. A interação da luz com “floresta” em “Claridade” ressoa com a maneira como Valladares retrata a interação entre luz e escuridão em um ambiente desafiador, isto é, a luz (ou o amor) se manifesta em contextos complexos e, muitas vezes, adversos.

Ainda, o poema que acompanha e antecede as três seções intitulado “Memória” “Levanto nas palmas das mãos / a areia / que faz anos / escorreu entre os meus dedos” (Valladares, 2023, p. 29), desde o título aludiria ao passar dos anos, nós seres humanos, ao longo da vida somos constituídos de valores, vivências, experiências. Tenório Telles (2023, p. 17) afirma que: “A existência é feita fundamentalmente não das coisas, mas das suas lembranças. É o que nos resta quando se perde, sejam os objetos ou as experiências”. Em “Memória” a areia representa Lucía, felicidade encontrada que escapou lentamente como pode-se observar no poema “Desculpas” (Valladares, 2023, p. 45) constata-se que havia idas e vindas do casal:

[..] Já cumprimos anos, e é fascinante
que inventes tu desculpas
e que eu as aceite,

além do amor e do desejo,
por se necessitamos delas algum dia. (Valladares, 2023, p. 45-46)

Além dos problemas implícitos que havia entre o casal, o poema também expõe a vulnerabilidade diante do desejo que é deduzida na aceitação dessas desculpas, evidenciando que ambos conhecem e aceitam suas necessidades. A relação entre os amantes é exercida pela aceitação e cumplicidade mútua dos pretextos que criam para estarem juntos. O eu lírico sugere que o amor e o desejo podem se transformar, mas não desaparecem: “Já cumprimos anos”, por isso, mesmo que os anos tenham passado, o jogo de “perder” os objetos é a oportunidade que o casal encontrou para reconectar-se fisicamente e emocionalmente um com o outro, é o momento que reafirma a intimidade entre eles, como um ritual: “Faceira, / perdes objetos de propósito / para voltar à casa” (Valladares, 2023, p. 45).

Octavio Paz (1994, p. 11), em relação ao erotismo e à linguagem poética, afirma que a poesia é a “testemunha dos sentidos”, uma forma de expressão em que a palavra, ao ser “enlaçada”, projeta “reflexos, vislumbres e nuances”. Tal definição enfatiza o caráter sensorial, fragmentário e simbólico do discurso poético, que aponta menos por afirmações racionais e mais por sugestões, intensidades e imagens que abrem espaço para diversas interpretações. Nesse contexto, o autor também problematiza o estatuto ontológico da poesia, ao questionar se ela apresenta realidades ou fabrica ficções. A indagação não propõe a oposição excludente, mas aponta para a natureza híbrida da poesia enquanto criação simbólica que transita entre verdade e invenção.

Em *Vaga-lumes ao meio-dia*, o poemário compartilha com o pensamento de Paz a concepção ampliada da linguagem poética, que não apenas representa o real, mas o recria, dotando o desejo, a memória e a experiência amorosa estética. Esse diálogo intensifica-se quando relacionado ao texto “Os reinos de Pã”, no qual Paz associa diretamente os domínios do erotismo e da criação poética. Segundo o autor, “a imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético” (Paz, 2001, p. 12), e o erotismo, por sua vez, é a força inventiva, a “variação incessante” (Paz, 2001, p. 16), que escapa a fórmulas fixas, pois reinventa-se constantemente através da linguagem, do corpo e da imaginação.

Tal concepção ganha forma nos versos finais do poema “Casca de tangerina”, nos quais o eu lírico declara: “A memória se cria de momentos/ não vividos, também reinventados.” (Valladares, 2023, p. 48). Esses versos condensam a ideia de que a memória amorosa e, por extensão, o erotismo, não depende apenas da experiência factual, mas também daquilo que é imaginado, projetado ou reconstruído poeticamente. A ação cotidiana de descascar a tangerina

é transfigurada em gesto simbólico: as “cascas de tangerina” tornam-se emblemas de desejo, sensorialidade e evocação afetiva. É erotismo sublimado, no qual a materialidade do fruto, a cor, o aroma, a textura, é elevada a um ritual poético que mobiliza o corpo e a memória, não como registro fiel do passado, mas como campo de invenção e fantasia.

O exercício poético de Valladares, portanto, está em consonância com a teoria de Paz, pois ambos reconhecem no erotismo e na poesia a dimensão criadora que transcende o imediato e o literal. A realidade, nesse contexto, não é um dado objetivo, mas construto simbólico filtrado pela linguagem, pelo desejo e pela sensibilidade estética. A poesia não apenas testemunha os sentidos, como os transforma, fazendo do gesto mais banal, como o de descascar a fruta, a metáfora da intimidade, da espera e da reinvenção amorosa.

Um aroma fresco de tangerina
impregnou o ar da sala,
e há vestígios de um corpo que eu imagino
no sofá – agora no chuveiro –,
nu sob o roupão de banho laranja,
desperto do sono sedento e faminto
de animal onívoro e delicado.
Meus olhos não a veem, mas ouvem
no banheiro vozes de água e canção,
que escrevem a história dos meus dias,
quando chego do trabalho com o gosto
de fruta na língua e com seu nome,
que é ao mesmo tempo admiração e oferenda.

Recolho as cascas da tangerina,
penso nos movimentos de seus dedos,
na precisão uniforme de suas unhas
despindo a pele, separando
os gomos, lambendo as gotas sumarentas.
Acompanho a jornada das mãos à boca,
morde, saboreia seu gosto na saliva
dez minutos antes da minha chegada.

Cascas de tangerina são desígnios
que me elevam a intérprete da luz.
A memória se cria de momentos
não vividos, também reinventados (Valladares, 2023, p. 48)

No poema “Casca de tangerina”, de Saturnino Valladares, o título já antecipa o eixo sensorial e simbólico que estrutura a composição: a imagem da tangerina e de sua casca, mundanas, efêmeras, mas sensualmente evocativas, funciona como ponto de partida para a construção de uma atmosfera íntima, marcada por uma memória afetiva e erótica. Desde o primeiro verso, “Um aroma fresco de tangerina / impregnou o ar da sala”, o leitor é inserido num espaço doméstico carregado de subjetividade, em que o perfume da fruta atua como gatilho mnemônico e afetivo, evocando a presença da pessoa amada. Apresenta o ambiente ordinário transfigurado pela sensorialidade poética, no qual os elementos do cotidiano assumem a função simbólica e afetiva.

A descrição do cenário é minuciosa, revelando-se gradualmente ao leitor por meio de detalhes sensoriais e gestuais, ou seja, o peso imaginado no sofá, o som da água no banho, a nudez sob o roupão laranja, os vestígios da presença que se ausenta. A sequência “movimentos de seus dedos”, “na precisão uniforme de suas unhas”, “a jornada das mãos à boca” traduz uma linguagem corporal sutil, feita de gestos minuciosos e íntimos, que revelam não apenas o desejo do eu lírico, mas também sua atenção reverente à alteridade amada. O erotismo aqui manifesta-se por meio da observação sensível e da ritualização do banal: o ato de descascar e comer a tangerina converte-se em cerimônia poética.

A ausência da figura amada é assinalada pela presença indicial e quase espectral. A expressão “e há vestígios de um corpo que eu imagino no sofá, agora no chuveiro” reforça esse caráter espectral e simultaneamente erótico e que, por isso mesmo, adquire a potência poética ampliada. Tal presença/ausência é um dos motores do erotismo literário, como aponta Octavio Paz (2001, p. 38) ao afirmar que “o erotismo é uma poética do corpo e uma poética da ausência”. Nesse sentido, a ausência da amada, mais do que uma lacuna, é o espaço em que a imaginação atua como força criadora de sentidos e intensidades.

A expressão “animal onívoro e delicado” aparece em um ponto de mudança significativo no poema: logo após a visualização do corpo nu no banho, o eu lírico define-se por essa imagem paradoxal, que reúne o instinto e a ternura, o desejo voraz e a delicadeza amorosa. A dualidade entre o carnal e o espiritual, entre o apetite físico e a admiração contemplativa, ecoa a tese de Octavio Paz em *A dupla chama*, na qual o erotismo apresenta-se como o espaço de mediação entre o sexo e o amor, sendo “uma forma de conhecimento sensível” e “um impulso que inventa o outro” (Paz, 2001, p. 17). O eu lírico, ao se reconhecer como “animal”, não se reduz ao instinto, mas o reelabora poeticamente, revestindo-o de linguagem e afeto.

A dimensão poética da experiência amorosa culmina nos versos finais, em que o eu lírico declara-se “intérprete da luz”, expressão profundamente simbólica que desvela o papel do poeta como mediador entre o sensível e o espiritual. As “cascas de tangerina” são elevadas a signos de revelação, da verdade que não está no fato vivido, mas na capacidade de reinvenção imaginativa. “A memória se cria de momentos / não vividos, também reinventados”, esse fecho do poema encapsula uma concepção da memória como construção poética, em que o erotismo é confundido com o exercício da imaginação. Em consonância com Paz, que define o erotismo como “variação incessante” e a poesia como “ficção reveladora”, Valladares propõe a forma de erotismo lírico em que a vida e a fantasia entrelaçam-se, e em que a linguagem é o meio privilegiado de reconfigurar o vivido.

No poema “Como um cego”, de Valladares (2023, p. 34), a experiência sensorial se articula como forma privilegiada de conhecimento poético e existencial. A metáfora da cegueira, longe de remeter apenas à limitação da visão, assume papel epistemológico e estético, representando a forma singular e não visual de apreensão do mundo e, mais densa, do corpo do outro. Essa percepção está fundada no tato, no olfato, na intuição corporal, configurando uma sensorialidade que, como indica Benedito Nunes em *O dorso do tigre* (2005, p. 139), “a realidade é a matéria-prima, a linguagem é modo como vou buscá-la, e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço”. A imagem do sujeito lírico “como um cego te apalpando” revela, assim, um modo de estar no mundo que privilegia a fusão, a imersão e a alteridade sensível:

Como um cego te apalpando
o sangue, seu azul secreto, suas nervuras,

percorrendo alegre e precipitado
tuas intimidades, na penumbra,
tropeçando no calor das pedras,
nos jardins lisos a que cheiras,
caindo em charcos férteis
de chuva e de carícias,
de lábios e de frutos.

Pela tua cintura cúmplice
submergido no trópico,
com os olhos abertos ao universo. (Valladares, 2023, p. 35)

A linguagem do poema funciona como forte investimento metafórico e imagético, articulando corpo e natureza em um mesmo campo semântico. Os elementos naturais, “jardins”, “chuva”, “frutos”, não funcionam apenas como cenário, mas como prolongamentos do corpo

desejado, que é também território fértil, paisagem sensorial. Segundo Jean Cohen, em *Estrutura da linguagem poética*, o discurso poético é regido pela “sintaxe da desordem” que subverte a lógica da linguagem referencial, instaurando o regime de significação exarado pela polissemia, pela imagem e pelo deslizamento metafórico. É exatamente isso que se observa no poema: a justaposição de imagens táteis e visuais gera um campo semântico, no qual o corpo e o mundo refletem-se mutuamente.

Essa fusão entre *eros* e natureza aproxima o texto da tradição poética em que o erotismo é veículo de transcendência e conhecimento, como aponta Earl Miner em *Poética comparada*. Para o pesquisador, muitas culturas literárias, do Japão ao Ocidente, utilizam o erotismo como meio de explorar a experiência estética e ontológica. No caso de Valladares, a corporalidade é o objeto de desejo e o elemento de descoberta e transformação contínua. A sensualidade é a via de acesso ao outro, mas também ao próprio eu, em sua dimensão mais instintiva e cósmica.

O poema mobiliza, ainda, o léxico do mistério: expressões como “azul secreto” e “penumbra” remetem à zona intermediária entre o visível e o invisível, o dito e o indizível. Essa “semiobscuridade”, como sugere Benedito Nunes, é própria da linguagem poética, que conjuga não com verdades definitivas, mas com sugestões, zonas de silêncio e aproximações táteis do sentido. Há, portanto, no texto, o embate constante entre o desejo de revelar e a consciência da impossibilidade de apreensão total do outro, o que confere à experiência poética a dimensão ontológica: conhecer é tocar, tropeçar, cair, como o sujeito lírico que se lança “percorrendo alegre e precipitado” pelas “intimidades, na penumbra”.

Nesse ínterim, a imagem final, “submergido no trópico, / com os olhos abertos ao universo”, condensa essa imersão plena no sensível. O trópico, com seu simbolismo de excesso, fertilidade e intensidade vital, funciona como metáfora da entrega absoluta ao mundo e à experiência. Com os “olhos abertos ao universo”, o sujeito lírico já não busca controlar ou apreender, mas apenas estar, em comunhão com o ambiente, o corpo do outro e a própria linguagem poética. Em consonância com Benedito Nunes, é a travessia pelo dorso do tigre: um ato de risco e revelação, na qual a palavra poética orienta-se para além do plano do visível e do imediatamente nomeável, procurando alcançar aquilo que escapa à linguagem ordinária: o invisível, o indizível e o inominado. Nessa perspectiva, o poema atua como aproximação do que não pode ser plenamente apreendido pelos conceitos ou pelas categorias racionais. O invisível corresponde às dimensões ocultas da experiência, afetos, memórias, intuições e transcendências, que não se manifestam de forma direta, mas apenas por indícios e ressonâncias.

O indizível, por sua vez, refere-se aos limites da linguagem diante de experiências extremas ou fundadoras, como o amor, o desejo, a dor ou o sagrado. A palavra poética pondera o limite e o reconhece, transformando-o em matéria estética, sugerindo mais do que afirmando, evocando em vez de explicar. Já o inominado aponta para aquilo que ainda não possui nome, seja por excesso de sentido, seja por sua radical singularidade. Assim, o poema torna-se um espaço de escuta e de abertura, no qual a linguagem aceita a insuficiência e, justamente por isso, alcança a maior potência expressiva.

Nessa perspectiva, no poema “Carpe Diem”, a construção lírica fundamenta-se sobre três eixos temáticos essenciais: a urgência de viver com intensidade, a transitoriedade da existência e o anseio por autenticidade. Já nos primeiros versos, o eu lírico afirma: “Sobreviver não quero, apenas viver”, estabelecendo a oposição entre o mero prolongamento da existência, a sobrevivência inerte e automatizada, e a experiência plena da vida. Essa dicotomia reluz, de maneira contundente, o impulso moderno de ruptura com o conformismo e com o esvaziamento da subjetividade cotidiana, tal como descrito por Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna*, ao observar que o lirismo moderno em Baudelaire:

a lírica do século XX põe ainda nas metrópoles aquela misteriosa fosforescência descoberta por Baudelaire. Nele próprio, as imagens dissonantes de metrópoles são de extrema intensidade. Estas imagens conseguem juntar a luz a gás e o céu do crepúsculo, o perfume das flores e o odor de alcatrão, estão cheias de alegria e de lamentação e, por sua vez, contrastam com as amplas curvas vibrantes de seus versos. (Friedrich, 1978, p. 43)

Percebe-se, assim, que a “alegria e lamentação” que convivem nas imagens de Friedrich encontram eco na poética moderna de Valladares. Ambos os autores, portanto, reconhecem na modernidade a transformação da experiência poética, timbrada por um novo olhar sobre o próprio fazer artístico, que busca acessar a pluralidade sensível diante da complexidade estética que a vida urbana impõe.

O verso “do fugaz o intenso”, por exemplo, sintetiza, com precisão, a máxima horaciana do *carpe diem*, que aqui não aparece como mero hedonismo superficial, e sim como imperativo existencial, que é o encontro da intensidade no efêmero, extrair sentido e plenitude do que é passageiro. O tempo, concebido como fluxo e dissolução, não é combatido. É assumido como condição para que a vida adquira valor. Essa consciência da transitoriedade das coisas, que Friedrich associa à “melancolia dinâmica” da lírica moderna, confere ao poema a tonalidade de

urgência e de intensidade contida. O instante, carregado de potencialidade, torna-se o núcleo da experiência poética e vital.

Ao tematizar a corporeidade como via de plenitude, o poema inscreve o desejo e o erotismo dentro dessa ética do presente. O verso “a duração corporal do amante” sugere que é por meio do corpo, seu tempo, sua presença, seu contato, que alcança a forma genuína de vivência. Nesse sentido, Antonio Candido, em seu *Estudo analítico do poema*, argumenta:

É um erro dizer que a poesia se faz apenas de imagens. Mas o fato é que a linguagem figurada, e sobretudo a metáfora, representam um tipo muito mais condensado e carregado de sentido. Um verso construído como enunciado direto da ideia requer mais palavras para atingir o que pretende do que um verso construído por metáforas - que podem em muitas poucas palavras condensar uma alta carga expressiva. Mas todos os elementos são passíveis de expressividade poética, que depende da organização dada pelo poeta ao seu conjunto, formando um sistema, que é o poema. E na base está a força expressiva e criadora a que chamamos inspiração. (Candido, 2006, p. 154)

Nesse sentido, a corporeidade do amante é tema e símbolo, ou seja, o corpo amado é tempo intensificado, espaço de revelação do instante, figura da finitude transfigurada em presença. A metáfora, mais do que um ornamento estilístico, torna-se estrutura de pensamento e de estado de morbidez. É por isso que, como destacado por Candido, todos os elementos são passíveis de expressividade, desde que organizados poeticamente. E é essa organização, esse sistema de tensões e condensações, que oferece à poesia a capacidade de significar o indizível, de apreender o instante em sua plenitude.

Ainda, a imagem em “ser da chama o fôlego e o fogo” constitui o ápice simbólico do poema. A chama, com sua ambiguidade, luz e destruição, calor e efemeridade, representa o desejo de ser consumido pela própria intensidade vital. A metáfora transforma o eu lírico em sujeito e objeto da combustão: ele é ao mesmo tempo o sopro que incendeia e o fogo que consome. Essa fusão entre impulso e matéria remete ao que Friedrich identifica como a característica central da lírica moderna: a dissolução do eu em experiência que é simultaneamente extática e fragmentária, embate permanente entre interioridade e mundo.

Dessa forma, “Carpe Diem” é a celebração da vida na superfície sensorial e vai além, sendo também a meditação poética sobre a urgência de viver com autenticidade, contra a banalização do tempo e dos afetos. A linguagem, operando no registro lírico da condensação e da metáfora, traduz a visão de mundo que busca, segundo Antonio Candido (2006, p. 139) “poder-se-ia dizer que a metáfora quebra a barreira entre as palavras comparadas, criando uma espécie de realidade nova”, convertendo o efêmero em matéria de permanência simbólica. O

poema, assim, propõe a ética da intensidade como forma de resistência ao vazio contemporâneo, inserindo-se no horizonte moderno da poesia enquanto expressão máxima da experiência humana em estado de combustão, conforme postula Cacio Ferreira et al, em *O eu desfeito: a poesia e os limites da subjetividade*:

Há um paradoxo curioso na poesia contemporânea: o fato de que, apesar de não ser difícil encontrar a derrocada final do sujeito imerso em um mundo sem o real, sucateado, cujos despojos desmontam a tensão entre o visível e o invisível, há um desejo inconfesso de tentar, a partir da escassez, de refazer o presente e iluminar a existência desse mesmo sujeito fluído, solitário e fragmentado. (Ferreira et al, 2025, p. 14)

Por conseguinte, o poema “Me amo”, de Valladares (2023, p. 39), apresenta a instigante reflexão sobre as complexas dinâmicas entre amor-próprio e amor pelo outro. A declaração inicial, “*Te amo*”, parece, à primeira vista, instaurar a confissão amorosa tradicional. Entretanto, a sequência dos versos desestabiliza esse gesto inicial ao revelar que o objeto do amor é, paradoxalmente, a própria imagem do sujeito lírico refletida no olhar do outro: “amo apenas minha imagem / refletida em teus olhos / que se espelham no meus”.

Esse jogo de reflexos interpessoais aproxima de Harold Bloom, em *A angústia da influência*, que identifica como embate constitutivo do processo criativo e identitário: o indivíduo (neste caso, o poético) constrói-se a partir do outro, mas ao fazê-lo, reencontra, ou projeta, a si mesmo. O “outro” torna-se, então, tanto mediador quanto espelho, necessário e inquietante. O amor, tal como sugerido no poema, passa a ser não apenas a relação de afeto, mas a construção simbólica de reconhecimento: amar o outro é, em certa medida, amar-se através dele.

Nesse sentido, o poema inscreve-se na tradição lírica pela pulsão narcisista, porém ambígua. A imagem refletida, “apenas minha imagem”, sugere um narcisismo não absoluto, mas dependente: o eu só se vê e afirma-se por meio da mediação do olhar alheio. Esse entrelaçamento entre eu e outro, entre sujeito e reflexo, desloca o centro da experiência amorosa, revelando-a como fenômeno simultaneamente relacional e autorreferente.

Harold Bloom, por sua vez, argumenta que o poeta moderno nota-se enredado na luta com seus predecessores, sendo compelido a afirmar a singularidade através do processo de “revisão”, ou *misreading*, que o leva a criar a partir da influência. Transpondo esse pensamento para o campo afetivo e poético, pode-se dizer que o eu lírico de Saturnino Valladares reinterpreta a tradição amorosa (e lírica) ao deslocar o foco do objeto amado para a imagem de

si, revelando que todo amor é, em última instância, a forma de reescrita do eu, um eu que se afirma diante do outro, mas que, ao fazê-lo, negocia a autonomia.

O movimento reflexivo descrito nos versos “que se espelham nos meus” aponta para a fusão transitória entre os sujeitos do discurso, em que a individualidade dilui-se na experiência intersubjetiva. Esse entrelaçamento evoca uma espécie de “angústia do reflexo”, em que o sujeito não consegue distinguir onde termina o eu e começa o outro. Aqui, o olhar do outro não apenas devolve a imagem, mas a transforma, criando um “nós” onde antes havia um “eu” e um “tu”. A relação amorosa passa, assim, a ser também um campo de disputa simbólica e ontológica, em que a identidade solidifica-se, mas também se desfaz.

Sob esse prisma, o poema de Valladares torna-se as fronteiras entre alteridade e identidade. O sujeito poético contempla-se no outro, mas o que vê não é apenas seu reflexo, e sim uma nova configuração do eu, mediada pela presença alheia. Essa embate entre reconhecimento e alienação, entre autoafirmação e dependência do outro, situa o poema em um território em que o amor apresenta-se como força criadora, mas também como território de angústia, como diria Bloom, um campo de “luta pela própria voz”.

Dessa forma, “Me amo” articula uma poética da reflexividade em que o amor, mais do que a entrega ao outro, é o espelho que nos obriga a confrontar a própria imagem, inevitavelmente moldada, e distorcida, pela alteridade. Nesse jogo de reflexos, o eu é volátil, evidenciando que amar e escrever são atos de negociação com o que é outro e, ao mesmo tempo, íntimos.

O poema “Cornucopia”, de Valladares (2023, p. 40), apresenta-se como denso e lírico campo de duelo entre presença e ausência, emoção e vazio, desejo e perda. Já na abertura, os versos “No ar um silêncio / de pranto e cristal / move o horizonte” condensam a experiência poética que transita entre elementos contrastantes: o silêncio é simultaneamente de “pranto” e de “cristal”, sugerindo a quietude emocionalmente carregada, atravessada por dor e beleza, por fragilidade e intensidade. A escolha do termo “cristal” remete ao objeto precioso e quebradiço, à transparência e à nitidez das emoções que se tornam visíveis, e audíveis, no silêncio.

Para Hugo Friedrich, a lírica moderna caracteriza-se pela fragmentação da experiência e pela superposição de sentimentos contraditórios, compondo a paisagem interior marcada por ambivalência e embate. Isso confirma-se na forma como o eu lírico, no poema, transita entre pulsões opostas: “Esqueço/ e quero o que sinto: / a urgência e o grito, / a aguda paixão, o vazio pleno.” O uso do oxímoro “vazio pleno” é emblemático da modernidade lírica, em que o sentimento de plenitude está intrinsecamente ligado ao da ausência, a completude que se alcança na falta, no intervalo, na latência. Essa “presença do ausente”, como define, Octavio

Paz em *El arco y la lira* (1956, p. 49), é a constante no erotismo e na poesia: o desejo se alimenta daquilo que é escondido, que escapa.

A imagem de “um vestido de sangue anil” que “treme” ao lado do sujeito lírico intensifica essa ambivalência. O verbo “treme” carrega em si a potência latente: a vibração de algo que está prestes a acontecer ou a ruir. O “sangue anil” funde conotações corporais e cromáticas, remetendo ao desejo, à paixão, mas também ao risco, à intensidade que beira a destruição. Segundo Paz, o corpo desejado na poesia ultrapassa a carne, metamorfoseia em linguagem. É o espaço simbólico em que encena-se o drama da união e da separação. Assim, o vestido trêmulo é também o véu entre o visível e o invisível, entre o erotismo como presença do outro e a consciência da inevitável perda.

A conclusão do poema, “Uma brisa delicada se perde entre os álamos”, devolve ao leitor a sensação de efemeridade, tão cara à lírica moderna. A brisa, metáfora da passagem do desejo, perde-se entre os álamos como o suspiro após o êxtase ou o silêncio depois do grito. Há aqui a estética da leveza melancólica, do quase-acontecer, que Friedrich reconhece como característica do lirismo moderno, ou seja, o momento de máxima intensidade coincide com a dissipação. A poesia, então, não narra a experiência concluída, mas a suspende no instante, como a brisa que nunca se fixa.

Esse mesmo princípio de suspensão entre o sensível e o transcendente atravessa o poema “Recapitulando” (Valladares, 2023, p. 50), no qual o eu lírico reflete, com tom confessional, sobre a complexidade do amor e do desejo ao longo da experiência vivida. A declaração inicial, “Amei algumas mulheres livres / da trivialidade de muitos homens”, estabelece um juízo de valor sobre a profundidade das relações humanas. O sujeito lírico privilegia a autenticidade e recusa a superficialidade, gesto que ecoa a concepção de Octavio Paz (1994), para quem o amor erótico é a via de revelação ontológica, a forma de conhecer o outro e a si mesmo através da experiência do corpo e da linguagem.

A corporeidade, longe de ser apenas sensorial, adquire caráter alegórico e transcendental: “e alguns corpos de cintura efêmera / senti-os transcendendo com o meu”. O corpo, ainda que efêmero, torna-se espaço de fusão e de transcendência. Tal como propõe Paz (1994) em que o erotismo é o ritual que transcende o tempo, permitindo ao ser humano experimentar a eternidade no instante da união amorosa.

Os versos seguintes, “Sei que serviu amar antes de amar-te / porque no sal aprendi a querer-te”, apontam para uma ideia de formação amorosa, em que o desejo é também conhecimento e memória. Amar é a aprendizagem assinalada por dores e prazeres anteriores, cujos rastros permanecem na relação atual. Ao afirmar “em ti amo a todas as mulheres”, o

sujeito lírico realiza a síntese afetiva que articula passado e futuro, presença e reminiscência, o que Friedrich chamaria de “tempo lírico”, isto é, a simultaneidade emocional em que tudo se dá no presente poético, fora da cronologia linear.

O embate entre o singular e o múltiplo, o efêmero e o eterno, o corpo e o espírito, estrutura a poética de Valladares em ambos os poemas. Assim como “Cornucopia” dramatiza o instante da emoção que se desfaz no próprio ato de sentir, “Recapitulando” transforma o amor vivido em memória encarnada, linguagem afetiva, revelação do eu no outro e através do outro.

Dessa maneira, os poemas revelam que a lírica moderna, em sua busca pela intensidade e pela interioridade, é também campo de paradoxos, em que plenitude e vazio, desejo e perda, corpo e transcendência entrelaçam-se e confrontam-se, produzindo a poética pela inquietude e pela beleza densa das experiências vividas e sonhadas.

No itinerário teórico de *A chama dupla*, Octavio Paz estabelece a reflexão abrangente sobre a experiência amorosa e a manifestação universal, reconhecendo que o amor e o erotismo estão presentes em todas as culturas e épocas. No entanto, na tentativa de delimitar a singularidade do amor moderno, o autor propõe, no capítulo intitulado “Um sistema solar”, cinco elementos estruturantes que configuram a experiência amorosa: exclusividade, obstáculo e transgressão, domínio e servidão, corpo e alma, e fatalidade. Tais elementos articulam-se como sistema alegórico em que o amor assume tanto a dimensão individual quanto cultural, instaurando-se como experiência poética, ética e existencial.

O poema “Recapitulando”, de Valladares (2023, p. 51), pode ser lido à luz desse modelo como a representação lírica que condensa, de forma sensível e complexa, os cinco pilares do amor conforme delineados por Paz. Em primeiro lugar, a exclusividade, concebida pelo autor como a escolha de amar a única pessoa, escolha que exige reciprocidade e conduz à dedicação mútua, é tematizada de maneira enfática nos versos conclusivos: “Sei que és qualquer encontro antigo / que todos os futuros são contigo [...] / Em ti amo todas as mulheres / e todas as mulheres em ti me amam / e és a única mulher que amo.” A declaração, ao mesmo tempo paradoxal e afirmativa, sublinha a unicidade do amor presente: embora o sujeito lírico reconheça e integre as experiências afetivas passadas, é na figura atual da amada que essas vivências condensam-se, resultando em um vínculo singular, absoluto, irrepetível. A exclusividade, nesse sentido, não é a negação do passado, mas a sublimação em um presente pleno de significado.

O segundo eixo proposto por Paz, obstáculo e transgressão, remete ao amor como movimento de superação. Amar implica atravessar barreiras, sejam elas sociais, geográficas, morais ou subjetivas. No poema, essa dinâmica destaca-se pela rememoração de amores anteriores que, embora breves, “alguns corpos de cintura efêmera”, foram experiências

significativas, contribuindo para a maturação do eu lírico. O reconhecimento dessas vivências não diminui o amor atual, ao contrário, fundamenta-o. A busca pelo prazer e pelo “desejo de beleza”, como afirma o poeta, “Procurei o prazer. / Não me envergonho / também da avidez de beleza”, aponta para um trajeto repleto de tentativas e riscos, um processo de transgressão que visa encontrar o amor verdadeiro e autêntico, para além das convenções e da banalidade.

Além disso, o poema sugere a presença do terceiro elemento identificado por Paz: domínio e servidão. O amor aparece como a força que escapa ao controle racional, que “enfeitiça”, atuando diretamente sobre o livre-arbítrio. A consciência da fatalidade amorosa é perceptível na forma como o sujeito lírico se vê atravessado por esse sentimento: “O desejo não me cabia no corpo”. O desejo excede os limites do corpo, ultrapassa a razão, implicando a entrega que é, ao mesmo tempo, potência e vulnerabilidade. O amor, portanto, é vivenciado como destino: algo que se impõe ao indivíduo, exigindo dele tanto submissão quanto entrega voluntária.

No plano da corporeidade, o poema também expressa o binômio corpo e alma, outro aspecto crucial da concepção de Paz. Para o autor mexicano, o amor verdadeiro pressupõe a unificação da dimensão física e espiritual do ser amado. Essa integração aparece com clareza nos versos “te agradei / na mordida e no fulgor do orgasmo, / na sofreguidão da boca aberta”, em que o erotismo é celebrado como forma de transcendência. A experiência carnal é atravessada pela linguagem do sagrado, do simbólico, pois é no corpo do outro que o sujeito encontra sentido, reconhecimento e realização. O erotismo, aqui, como observa Paz, é “transgressão e celebração”, não apenas impulso, mas expressão estética e ontológica do amor.

Por fim, subjaz ao poema o quinto elemento apontado por Paz: a fatalidade do amor. Amar é, inevitavelmente, reconhecer-se envolvido em uma força maior que o indivíduo, em um acontecimento que escapa à lógica da vontade. O amor não é escolhido, é vivido, “sei que te conheci / em outros corpos”, e essa sensação de repetição, de destino reencontrado, expressa a ideia de que o amor atual é o reencontro com algo que sempre existiu, mas que só agora se revela plenamente.

Em “Recapitulando”, Valladares elabora poeticamente a estrutura do amor moderno como descrita por Octavio Paz, fundindo reminiscência e atualidade, corpo e espírito, liberdade e entrega. O poema é, assim, testemunho de experiências amorosas e a meditação lírica sobre o amor enquanto potência de revelação do eu e do outro, enquanto força que dá sentido à trajetória humana. Como em Paz, o amor aparece como “a outra face da linguagem”, expressão da subjetividade que constrói-se no encontro e no reconhecimento do outro como centro irradiador de sentido.

Nessa perspectiva, domínio e servidão no amor indicam a rendição e o encantamento mútuos que afetam o livre arbítrio dos amantes. “Recapitulando” explora esse aspecto através da fusão de experiências passadas e presentes, e a inevitabilidade do amor que o eu lírico sente: “Sé que sirvió amar antes de amarte / porque aprendí en la sal a quererte”, o amor é visto como uma força inevitável que transcende o tempo e as circunstâncias, uma “fatalidade” que enfeitiça e comanda o eu lírico, enquanto ele se rende completamente a esse sentimento. A menção do aprendizado “en la sal” simboliza as dificuldades e experiências intensas que moldaram seu entendimento do amor, destacando como o amor governa suas ações e escolhas.

Corpo e alma representam a união total do físico e do espiritual no amor. Este aspecto é claramente refletido no poema “Recapitulando” a conexão entre o desejo físico e a transcendência espiritual: “los sentí transcendiendo con el mío”, o eu lírico evidencia que os encontros amorosos transcenderam o mero prazer carnal, tornando-se uma conexão espiritual e emocional mais profunda. A ideia de que amar é a integração do corpo e da alma nasce da reflexão sobre a experiência anteriormente vivida.

Em outro poema analisado, *Puntos suspensivos* (Valladares, 2023, p. 53), os elementos que constituem o amor revelam-se de maneira particularmente intensa. Nos versos: “La abracé como si fuera origen, / más allá de los límites del aire, / inalcanzable interior de tan próxima”, o eu lírico expressa a conexão singular e absoluta com a figura amada, assinalada pela verticalidade afetiva que transcende o físico. A amada é evocada como “origem”, imagem fundadora que simboliza tanto o início quanto o eixo da busca poética e amorosa. Essa relação é caracterizada por uma exclusividade paradoxal: ao mesmo tempo próxima e inalcançável, a presença da amada delimita o espaço de sentido e de criação do sujeito poético.

Nesse sentido, pode-se identificar nesse gesto lírico a rendição à musa, figura que inspira e orienta a expressão criadora. É ela quem rege a sensibilidade do poeta, à imaginação e seu lirismo. O próprio título do poema, *Puntos suspensivos*, aponta para a abertura simbólica, a continuidade inacabada, o prolongamento do desejo e da inspiração. Significativamente, este é o último poema da primeira seção da obra.

Em “Puntos suspensivos”, temos a menção a Jaime Gil de Biedma, poeta que escreveu: “Yo creía que quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema”. A musa, como Jaime Gil de Biedma, também queria ser poema, queria ser motivo poético. Porém, com o término da relação, o eu lírico, que a tomava como “origem”, nos revela que ela foi “abandonando sua vocação de musa” [...] é evidente que ainda que ela tenha partido, o personagem lírico não a substitui e ela permanece em seu posto com um ponto final, ao que o personagem lírico adiciona dois pontos a mais em forma de esperança. (Damaceno, 2021, p. 175)

A imagem “pupilas” escrevendo “en el blanco de mis ojos” dá a ideia da fusão do corpo e da alma, em que a percepção e a expressão física tornam-se a manifestação da conexão espiritual e emocional entre o eu lírico e a amada. Esta integração de que o amor é a união completa e complexa de todas as dimensões do ser reflete a visão de Octavio Paz (1994).

Portanto, os poemas que compõem *Vaga-lumes ao meio-dia (Luciérnagas al mediodía)*, de Saturnino Valladares, constituem campo de força poética em que o amor, o erotismo e a linguagem entrelaçam-se de modo sensível e rigoroso. As imagens, os ritmos e os paradoxos do amor enunciados por Valladares dialogam diretamente com a concepção apresentada por Octavio Paz (1994) em *A dupla chama: amor e erotismo*, na qual o amor é entendido como a experiência que articula corpo e espírito, desejo e transcendência, linguagem e silêncio. Conforme Paz (1994), o amor é o sistema simbólico composto por cinco elementos interdependentes, exclusividade, obstáculo e transgressão, domínio e servidão, corpo e alma, constituindo-se como a forma mais elevada da relação erótica humana.

Nos poemas analisados, observa-se como Valladares incorpora e desdobra esses elementos em uma poética que também dialoga, de maneira implícita e sofisticada, com reflexões de Paul Ricoeur (2014), Roland Barthes (1981) e Georges Bataille (2004) cujas abordagens filosóficas e literárias sobre o amor, o desejo e a linguagem aprofundam a leitura desses textos. O poema “Recapitulando”, por exemplo, manifesta com clareza a dimensão da exclusividade, não como fechamento ou negação do passado, mas como culminância simbólica de todas as experiências amorosas: “Em ti amo todas as mulheres / e todas as mulheres em ti me amam / e és a única mulher que amo” (Valladares, 2023, p. 45). A voz lírica reconhece a multiplicidade de afetos anteriores, mas projeta na figura amada atual a síntese transcendente de todos os encontros. Esse gesto remete à noção de identidade narrativa proposta por Paul Ricoeur, em *O si-mesmo como outro*, ou seja, articula-se como a alternativa à concepção estática de identidade, ao propor que o sujeito se compreende e se constitui através das histórias que conta sobre si mesmo. É por meio da narrativa que o sujeito integra os múltiplos eventos, rupturas e experiências da vida, conferindo-lhes coerência e inteligibilidade. Nesse sentido, a identidade narrativa é dinâmica e aberta à mudança, pois envolve a mediação entre a constância do eu e a variabilidade das ações no tempo.

No mesmo poema, observa-se a presença de um amor que ultrapassa o limite do controle e da racionalidade, remetendo ao par conceitual de domínio e servidão descrito por Paz, em *A dupla chama: amor e erotismo*, o sujeito lírico está entregue à potência do desejo, em

movimento de abdicação voluntária do eu, como se fosse tomado pela força externa e inevitável, o que evidencia, em Georges Bataille (2004), a ideia do erotismo como transgressão do ser fechado em si, um “excesso” que dissolve as fronteiras da individualidade e conduz ao estado de suspensão do eu. O amor, nesse sentido, torna-se experiência de ruptura ontológica, a forma de “perda soberana”, como define o autor em *O Erotismo*.

Por sua vez, o poema “Reticências” explora o componente de união entre corpo e alma, enfatizado tanto por Paz quanto por Barthes. Neste último, em *Fragments de um discurso amoroso*, o amor é sempre linguagem em crise, discurso inacabado, carregado de pausas e lacunas, exatamente como os “pontos suspensivos” que intitulam o poema e que simbolizam aquilo que permanece por dizer. No poema de Valladares, o amor é representado como fusão entre presença física e desejo metafísico, a união combativa entre o que se realiza no corpo e o que escapa à linguagem, evocando a fala interrompida do amante que Barthes descreve: “o amante é aquele que espera” (1981, p. 45). A oscilação entre desilusão e esperança expressa o amor enquanto estado liminar, que se alimenta tanto da ausência quanto da promessa de plenitude.

Nos poemas “Casca de tangerina” e “Clareza”, a imaginação aparece como força geradora de sentido e prazer, compondo um erotismo que, como pensa Paz, é sempre invenção, criação contínua de formas e símbolos. Essa concepção aproxima-se da visão de Bataille sobre o erotismo como linguagem simbólica, em que o desejo é satisfação e produção estética do excesso. Valladares constrói imagens sensoriais e vívidas, menções a frutas, luzes, gestos, que transformam o cotidiano em celebração do erotismo, deslocando o ato amoroso para o terreno do sagrado profano, no qual corpo, palavra e imaginação convergem.

A presença constante da linguagem como mediadora do amor é, por fim, o ponto de intersecção com Paul Ricoeur, para quem o simbólico é o tecido por meio do qual o humano compreende o mundo. O amor, nos poemas de Valladares, é a estrutura alegórica, gesto hermenêutico, narração da experiência de si no espelho do outro. Como em Ricoeur, o amor realiza-se plenamente por meio dele, ainda que seja, diversas vezes, aquilo que excede a própria linguagem.

Assim, a poética de *Vaga-lumes ao meio-dia (Luciérnagas al mediodía)* elabora a tessitura de vozes, imagens e ideias que, ao mesmo tempo que atualizam a tradição lírica do amor, dialogam com as inquietações filosóficas da modernidade. Por meio da articulação entre corpo e palavra, presença e ausência, desejo e transcendência, Saturnino Valladares formula a estética do amor que é, como em Octavio Paz, a forma de conhecimento e, como em Barthes,

Ricoeur e Bataille, a experiência de alteridade radical, em que o sujeito perde-se para reencontrar-se no outro e na linguagem.

Na Seção II, serão analisadas as diferentes manifestações do amor na obra *Vaga-lumes ao meio-dia*. A proposta é identificar e discutir os tipos de amor presentes no texto, estabelecendo o diálogo com a teoria do amor elaborada por Octavio Paz, cuja reflexão pode aprofundar e iluminar a leitura dessas manifestações amorosas. Para ampliar o escopo da análise, serão mobilizados, ainda, os aportes teóricos de Roland Barthes, Georges Bataille e Paul Ricoeur, cujas contribuições oferecem perspectivas complementares sobre a linguagem do amor, as formas de expressão e a dimensão simbólica e existencial.

2. O VAGALUME EM TRAVESSIA: OS TIPOS DE AMOR EM *VAGA-LUMES AO MEIO-DIA*

Na tradição literária ocidental, como já mencionado na Seção I, o amor figura como uma das temáticas mais complexas e recorrentes, assumindo configurações diversas que variam conforme os contextos históricos, culturais e estilísticos. Na literatura, o amor é a construção estética e simbólica que funciona como motor narrativo, metáfora existencial e reflexo de embates subjetivos e sociais. Ao tratar do amor na literatura, compreende-se não conceito fixo ou unívoco, mas gesto simbólico aberto, em que se inscrevem a idealização romântica, o erotismo, a dor da perda, a incomunicabilidade, o desejo de fusão e a alteridade radical.

Nessa perspectiva, a obra *Vaga-lumes ao meio-dia*, de Saturnino Valladares, insere-se nesse vasto campo de embates, propondo a poética em que o amor apresenta-se em diversas faces: amor romântico, amor erótico, amor espiritual, amor nostálgico e amor como travessia. A polissemia do título, que opõe o brilho noturno dos vaga-lumes à luz plena do meio-dia, já anuncia a poética do entre-lugar, da inquietude e da busca por sentidos em meio à luminosidade plena que, paradoxalmente, cega. É nesse espaço alegórico que o amor emerge como tentativa de reconciliação entre opostos, presença e ausência, corpo e espírito, silêncio e palavra.

Para compreender as nuances do amor na obra de Valladares, é produtivo recorrer à teoria de Octavio Paz, especialmente à concepção do amor como “reconciliação dos contrários”. Em *A dupla chama*, Paz (1993, p. 17) afirma que o amor é simultaneamente erótico e espiritual, desejo e linguagem, corpo e símbolo. Para Paz, “o amor é o erotismo tornado diálogo”, o que implica uma transcendência do mero desejo carnal rumo a uma experiência de alteridade e comunhão. Essa perspectiva é visível em *Vaga-lumes ao meio-dia* quando o eu lírico constrói imagens de encontro e desencontro em que o corpo amado é tanto presença sensível quanto signo transcendente. O amor é, assim, a travessia de reconhecimento do outro como mistério e espelho.

Roland Barthes (1981), por sua vez, ao dissecar o discurso amoroso em *Fragmentos de um discurso amoroso*, evidencia como o amor é tecido por palavras, hesitações e fantasias, o filósofo e semiólogo define o amor como elemento discursivo instável, em que o sujeito se vê atravessado por imagens, gestos e esperas. Essa abordagem encontra eco na obra de Valladares, em que o amor é fragmentado em cenas, memórias e lampejos poéticos, como os vaga-lumes do título, nunca plenamente capturado. O sujeito amoroso de Valladares, assim como o de Barthes, não domina a linguagem, mas é dominado por ela, oscilando entre o encantamento e a frustração. O amor, nesses termos, é o espaço de linguagem e de abismo.

Já Georges Bataille (1987, p. 17) aprofunda essa dimensão abissal ao conceber o amor como experiência-limite, como transgressão e dissolução do eu. Em *O erotismo*, Bataille destaca que “o erotismo é a aprovação da vida até na morte”, sugerindo que o amor, quando levado ao extremo, confunde-se com o sagrado, o sacrifício e a perda da identidade. Essa visão está presente em certos poemas de *Vaga-lumes ao meio-dia*, em que o desejo amoroso se torna devastador, quase sacrificial. A intensidade emocional e imagética de alguns versos indica a entrega que ultrapassa a racionalidade e aproxima-se do êxtase, da vertigem e do desamparo. Valladares, ao explorar a zona entre prazer e dor, inscreve o amor como força criadora e destrutiva, simultaneamente.

Pensando no tecer das palavras, Paul Ricoeur (2014), por fim, oferece uma contribuição essencial ao conceber o amor como narrativa, como construção de identidade na relação com o outro. Em sua hermenêutica do sujeito, o filósofo francês argumenta que é no reconhecimento mútuo que o amor adquire densidade ética e existencial. Ricoeur propõe que o amor é a forma de se tornar si mesmo ao reconhecer o outro como outro. Esse reconhecimento está presente na poética de Valladares, sobretudo na maneira como os sujeitos líricos oscilam entre a autoafirmação e a abertura à alteridade. O amor, nesse contexto, é a travessia ética, a tentativa de compreender-se na diferença.

Assim, *Vaga-lumes ao meio-dia* não apresenta o amor de modo monolítico, mas como experiência plural, ambígua e inacabada. O texto de Valladares ecoa o pensamento de Paz ao propor a integração dos opostos; ressoa Barthes na fragmentação do discurso amoroso; toca Bataille ao explorar os limites da experiência erótica; e dialoga com Ricoeur ao buscar o amor como narrativa de reconhecimento. A travessia do vaga-lume, pequena luz que resiste na escuridão, simboliza, enfim, a persistência do amor como força poética, mesmo (ou sobretudo) à luz plena do meio-dia, quando as sombras parecem dissipadas, mas os mistérios ainda perduram.

A representação do amor na literatura é assinalada pelo movimento constante entre idealização e conflito. Desde a tradição clássica, o amor foi concebido como força que ultrapassa a dimensão do desejo físico e projeta-se em direção ao eterno, como é observado em Platão, para quem o Eros conduz da atração sensível até a contemplação da beleza. Na idade Média, essa concepção encontrou ressonância no amor cortês, em que a dama é elevada a um lugar de perfeição quase intangível, estabelecendo vínculo de servidão e reverência por parte do amante. Mais tarde, o Romantismo intensificou esse processo de sublimação, apresentando o amor como experiência absoluta, diversas vezes ligadas à morte e ao sofrimento, mas sempre associada ao ideal de plenitude e exclusividade.

A literatura, assim, apresenta o amor como fenômeno que não se limita à esfera individual, mas que também espelha construções culturais e históricas sobre desejo, espiritualidade e transcendência. A noção de idealização atravessa séculos e estilos literários, manifestando-se tanto na figura da amada inalcançável quanto na fusão entre corpo e alma como promessa de completude. Nesse sentido, Octavio Paz, ao refletir sobre a dupla chama do amor e do erotismo, retoma à tradição ao afirmar que a experiência amorosa distingue-se pela singularidade e pela tentativa de transgredir os limites do tempo e da própria realidade.

No livro *Vaga-lumes ao meio-dia*, de Saturnino Valladares, observa-se como o amor é construído a partir desse horizonte de idealização, mas em constante diálogo com a perda, o silêncio e a memória. O poeta inscreve na experiência amorosa tanto a chama do desejo quanto a marca da ausência, evidenciando como a idealização acontece na permanência da lembrança e na dor da separação. A análise dos poemas, portanto, permite compreender como a tradição literária da idealização amorosa é reelaborada no interior da voz lírica contemporânea, que revisita os temas da exclusividade, da ausência e da transcendência.

2.2 Simbologias do amor em *Vaga-lumes ao meio-dia*

Em *Vaga-lumes ao meio-dia*, o amor é tecido como rede de imagens que estruturam a experiência lírica. As três partes do livro, “Os dias com Lucía, Os dias sem Lucía e Depois de Lucía”, funcionam como percurso alegórico que vai da presença à ausência e, por fim, à reconstrução da memória. Essa arquitetura interna formula a consciência formal: Valladares organiza a lírica como quem narra a travessia amorosa, em que cada etapa traduz-se por suas imagens específicas.

Octavio Paz (1993, p. 93) observa que “cada poeta e cada romancista têm uma visão própria do amor; alguns têm várias, e encarnadas em personagens diferentes”. Em *Vaga-lumes ao meio-dia*, essa multiplicidade manifesta-se em diferentes formas de amar: o amor físico e celebrativo, o amor refletido na imagem, o amor diluído em ausência e, por fim, o amor espiritual que busca permanecer como memória. Valladares cria, assim, a poética em que o amor metamorfoseia, experiência que refaz-se a cada perda e reencontro, como o lampejo intermitente do vagalume que brilha mesmo sob a luz pleno do meio-dia.

O poema “Como um cego”, que integra a primeira parte de *Vaga-lumes ao meio-dia*, instaura uma das imagens mais significativas da experiência amorosa no livro: o amor como tato, reconhecimento pelo corpo, avanço às cegas. O eu lírico descreve-se “como um cego” que, tateando o “sangue, seu azul secreto, suas nervuras”, percorre o corpo da amada na penumbra.

Essa imagem não remete apenas ao desejo físico, mas ao modo como o amor, em Valladares, é experiência de conhecimento, não pelo olhar, mas pelo toque, pelo risco, pelo tropeço.

O percurso descrito no poema é marcado pela geografia sensual: “calor das pedras”, “jardins lisos”, “charcos férteis de chuva e de carícias, de lábios e de frutos”. O corpo feminino torna-se território tropical a ser atravessado, em que o eu lírico se “submerge no trópico, com os olhos abertos ao universo”. A escolha do léxico “submergir”, “trópico”, “charcos férteis” aproxima o erotismo da experiência de natureza, abundância e fertilidade. Ao mesmo tempo, a condição de cegueira sugere entrega e vulnerabilidade: conhecer o outro sem dominar, deixar-se perder para encontrar.

Essa entrega corporal e simbólica corresponde ao que George Bataille identifica como o movimento interior do erotismo, quando afirma:

O erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem. Enganamo-nos quanto a isso porque ele busca incessantemente no exterior um objeto de desejo. Mas esse objeto responde à interioridade do desejo. A escolha do objeto depende sempre das escolhas pessoais do sujeito: mesmo se ela recai sobre a mulher que a maioria teria escolhido, o que está em jogo é muitas vezes um aspecto inapreensível, não uma qualidade objetiva dessa mulher, que não teria talvez, se não tocasse em nós o ser interior, nada que nos forçasse a preferi-la. (Bataille, 2023, p. 53)

Nesse sentido, o erotismo em “Como um cego” ultrapassa o nível do corpo-objeto e se converte em movimento de interioridade, em reconhecimento de si no outro e do outro em si. A cegueira não é ausência de visão, mas modo de ver com o corpo e com o desejo, na escuridão onde a luz da razão não alcança.

Essa dinâmica entre corpo e espírito aproxima-se do que Octavio Paz (1993, p. 97) descreve ao afirmar que “o amor, por sua vez, também é cerimônia e representação, mas é alguma coisa mais: purificação, [...] que transforma o sujeito e o objeto do encontro erótico em pessoas únicas. O amor é a metáfora final da sexualidade. Sua pedra de fundação é a liberdade: o mistério da pessoa.” Em Valladares, esse mistério é preservado na própria imagem da cegueira: o amante toca o corpo amado sem reduzi-lo a objeto, reconhecendo nele a alteridade viva e o enigma do ser.

O verso “A mulher se pronunciou a si mesma” marca o ponto de mudança: o eu lírico nomeia, no entanto, o próprio corpo feminino expressa-se por meio da autoafirmação. Em seguida, a enumeração “Uma vulva, um incêndio, um dilúvio” desloca o poema para uma dimensão quase mítica: o corpo da mulher é origem, fogo e água, fonte de linguagem. O erotismo, assim, não se esgota na posse; transforma-se em palavra, revelação.

Esse poema evidencia o modo como Valladares constrói o amor em “Com Lucía”, ou seja, como experiência concreta e ao mesmo tempo transcendente, sem idealização distante. A cegueira ultrapassa a metáfora de desconhecimento, alcançando o saber tátil, do encontro erótico em um ato de conhecimento mútuo e de expansão do ser, talvez, “para ser mais”, apontando para o amor que vai além da mera satisfação carnal e afirma-se como travessia de alteridade.

O poema “Carpe Diem” funciona como a síntese programática da primeira parte do livro, pois em poucas linhas, afirma-se a ética do instante que desloca a vida da mera sobrevivência para a intensidade vivida. A negação inicial: “Sobreviver não quero” não é mero estoicismo retórico; marca a recusa ao modo vegetativo da existência em favor de um viver marcado pela presença sensorial. A distinção entre sobreviver e viver cria o eixo temporal e ontológico, sobreviver remete ao prolongamento vazio, viver remete à intensidade do presente.

A expressão “a duração corporal do amante” é central. Ao falar em duração, o poema revira a noção comum de tempo. Apresenta-se o tempo que é do corpo, o tempo sentido e medido pela respiração, pelo pulso, pelo calor do encontro. O corpo do amante inscreve o presente denso; o que importa é a duração do vivido, ainda que breve. A imagem da chama: “ser da chama e o fôlego e o fogo”, articula dois registros complementares, a saber: o da respiração (fôlego), signo do corpo vivo, e o do incêndio (fogo), metáfora da paixão que consome. A aliança entre sopro e combustão apresenta o amor como energia que produz sentido ao custo da própria queima. Amar é, portanto, acender e ser consumido.

Em “Carpe Diem” o erotismo está no centro como modo de confronto com a finitude: o amante prefere a intensidade do fugaz ao prolongamento anestesiado. Esse gesto retoma a poética do lampejo (do vagalume), ou seja, o brilho breve que torna cada instante emblemático. No plano formal, a concisão do poema intensifica o imperativo existencial; a linguagem direta e despojada faz do verso um comando íntimo, quase confessional, que transforma o amor em ato em tempo vivido.

A esse respeito, Octavio Paz (1993) distingue o amor verdadeiro das abstrações que costumamos chamar de amor:

Costuma-se dizer que amamos nossa pátria, nossa religião, nosso partido, certos princípios e ideias. É claro que em nenhum desses casos se trata do que chamamos amor: em todos eles falta o elemento retórico, a atração por um corpo. Amamos uma pessoa, não apenas uma abstração. (Paz, 1993, p. 97)

Em *Vaga-lumes ao meio-dia*, o amor é precisamente essa experiência concreta e encarnada que Paz descreve. O que celebra-se em “Carpe Diem” é o corpo, um instante vivido na presença do outro. A intensidade amorosa nasce do contato sensível que transforma o tempo em chama e o desejo em forma de existência.

O poema “Me amo” (Valladares, 2023 p. 39) é o mais lapidar e, por isso, talvez o mais denso da série: em três versos, concentra-se a dinâmica complexa entre amor-próprio, imagem e reconhecimento. A construção sintática, Te amo: / amo apenas minha imagem / refletida em teus olhos / que se espelham nos meus”, dá ao poema a volta espetacular em que o indivíduo declara o amor para outro (Te amo), mas em seguida, destaca que o objeto desse amor é a própria imagem devolvida pelo olhar do outro.

Essa arquitetura apresenta dois movimentos que (co)existem: de um lado, o narcisismo (amar-se na imagem espelhada); de outro, na vulnerabilidade, o eu depende do olhar do outro para se constituir. Amar a imagem refletida significa que o sujeito não encontra apreço autônomo; a autoavaliação passa pela confirmação externa. Nessa dependência reside a ambivalência em que o poeta confessa um egoísmo que é, ao mesmo tempo, estratégia de sobrevivência afetiva. Amar-se na imagem do outro garante a sensação de completude, mas é a completude mediada, provisória e, portanto, precária. Octavio Paz (1993, p. 98) dialoga diretamente com essa dinâmica ao comentar a leitura freudiana do amor: “Para Freud as paixões são jogos de reflexos; acreditamos amar a Z, seu corpo e sua alma, mas na realidade amamos a Y em X. Sexualismo fantasmagórico que converte tudo que toca em reflexo e imagem.”

Em “Me amo”, essa teoria concretiza-se poeticamente, pois o amor é o espelho em que o eu busca a própria imagem, e o outro funciona como superfície de projeção. Valladares transforma o que Freud e Paz identificam como fantasmagoria amorosa em gesto poético, apresentando que o amor, quando reduzido à autorreferência, torna-se o circuito fechado de reflexos.

A circularidade final, “que se espelham nos meus”, fecha o circuito de intersubjetividade, ou seja, os olhares espelham-se mutuamente e constroem a afetiva trama de reconhecimento recíproco. Ainda assim, esse reconhecimento é frágil: é imagem, não essência; tem mais de aparência do que verdade ontológica. No âmbito do amor tratado em *Vaga-lumes ao meio-dia*, “Me amo” introduz a hipótese problemática do amor que alimenta-se de reflexos, belo como a reciprocidade, mas arriscado porque facilmente reduz o outro a mero espelho. A leitura crítica aqui pode identificar nessa peça a ironia sutil. O eu que professa amor revela, em verdade, a forma de autoafirmação que empobrece o enlaço amoroso quando este limita-se à confirmação mútua das imagens.

O título “Cornucópia” ((Valladares, 2023 p. 40) remete à mitologia clássica, símbolo de abundância e fertilidade. À primeira leitura, o poema parece oscilar entre a euforia amorosa e o desamparo, pois o eu lírico menciona “um silêncio de pranto e cristal” e um “vazio pleno”, imagens que, lidas isoladamente, sugeririam contradição e perda. No entanto, o próprio autor, Saturnino Valladares, ao comentar o poema, esclarece que a “cornucópia” deve ser entendida em seu sentido originário de abundância e plenitude vital, como a celebração íntima de vida e do amor.

Segundo Valladares, “o silêncio de pranto e de cristal seria a imagem da chuva, isto é, da fecundidade: o céu que chora não de dor, mas de transbordamento, de emoção”. Assim, a chuva cristalina é expressão de transbordamento afetivo e não de melancolia; a natureza vibra como extensão do corpo e do sentimento. O “vestido de sangue anil” representa a presença do corpo amado, envolto na tonalidade intensa do desejo, símbolo de abundância amorosa.

O verso “Esqueço / e quero o que sinto: / a urgência e o grito, / a aguda paixão e o vazio pleno.” Adquire outro sentido: o “esqueço” não é esquecimento doloroso, mas dissolução da consciência individual, necessária para viver o instante amoroso em plenitude. O “vazio pleno” deixa de ser carência e passa a ser paradoxo da experiência total, pois o eu esvazia-se de si para preencher-se do outro. Tal ação é a suspensão dos limites entre corpo e mundo, momento epifânico em que a natureza participa do êxtase humano.

Como sintetiza o próprio Valladares, “o título pode ser interpretado em sua acepção convencional, ou seja, a cornucópia é a coroa do amor, a fonte que tudo dá, o símbolo da vida tranquila até o estremecer. A leitura do poeta apresenta o que a poética de *Vaga-lumes ao meio-dia* tem de mais singular, a fusão entre erotismo e comunhão cósmica. O amor, aqui, é movimento de expansão e não de falta; é fecundidade que manifesta-se em imagens de chuva, de brisa e de tremor, a cornucópia interior que flui, que se doa.

Dessa forma, o poema “Cornucópia” confirma a amplitude simbólica da primeira parte do livro” em “Os dias com Lucía”, o amor é desejo ou presença e experiência totalizante em que o corpo e o mundo se fundem. O erotismo converte-se em linguagem e plenitude, e a palavra poética, em vaso de transbordamento da vida.

A partir desses poemas, percebe-se que Valladares constrói o amor como experiência diversificada, na qual o desejo, a corporeidade e a consciência entrelaçam-se. A idealização não se reduz à fantasia da perfeição inalcançável; antes manifesta-se na intensidade com que o eu lírico vive cada instante, seja no contato físico, na reciprocidade do olhar ou na presença simbólica do corpo amado na paisagem e nos elementos naturais. O amor é, assim, tanto ato

quanto experiência sensorial e reflexiva, em que o corpo e a alma imbricam-se, e a paixão se faz plenitude e desdobramento.

Ao mesmo tempo, Valladares não ignora a fragilidade desse vínculo. A interdependência entre sujeito e objeto, o amor que se alimenta da imagem refletida, o instante efêmero do brilho do vagalume, tudo aponta para a consciência da finitude e da precariedade do desejo. Essa tensão entre intensidade e vulnerabilidade, abundância e fragilidade, constitui a assinatura da representação do amor em *Vaga-lumes ao meio-dia*, revelando como o poeta revisita e atualiza a tradição literária da idealização amorosa à luz da sensibilidade contemporânea.

Essa primeira parte do livro, assinalada pela presença da amada e pela vivência do desejo, prepara o terreno para o segundo movimento da obra “Os dias sem Lucía”. Nesse segmento, a ausência impõe-se como força estruturante, e o amor experimentado na plenitude da presença dá lugar à reflexão sobre perda, memória e esquecimento. A transição da presença à ausência permite analisar o amor, quando privado do contato físico e da reciprocidade, transforma-se em experiência da lembrança e do vazio, abrindo espaço para a construção simbólica da memória afetiva que atravessa toda a obra.

2.3 A ausência e a memória em “Os dias sem Lucía”

Enquanto a primeira parte de *Vaga-lumes ao meio-dia* concentra-se na presença física e simbólica do amor vivido, “Os dias sem Lucía” desloca o foco para o vazio deixado pela separação. A ausência não é mero vácuo; é força estruturante da experiência lírica, que transforma a intensidade da presença em dor, lembrança e desejo não satisfeito. O eu lírico se vê confrontado com a impossibilidade do contato direto, o que torna cada memória da amada ainda mais significativa e carregada de emoção.

Neste segmento, a idealização do amor assume a dimensão retrospectiva em que o amor não é mais apenas ato vivido. Torna-se recordação, reconstrução de momentos e sensação de perda. A experiência do corpo e do desejo, tão centrado na primeira parte, agora reflete-se na consciência da falta, revelando como a memória e o silêncio passam a constituir a própria tessitura do sentimento amoroso. Tal deslocamento permite observar como Valladares destaca a temporalidade do amor, ou seja, o passado torna-se presente através da lembrança, enquanto o instante vivido perpetua-se na permanência do sentimento e na marca que o outro deixa na subjetividade do eu lírico.

A ausência, portanto, funciona como catalisador da introspecção poética. Cada verso aponta para o esforço de apreender aquilo que já passou, convertendo o amor em experiência

simultânea de contemplação, reflexão e sofrimento. O leitor é levado a reconhecer que, na poética de Valladares, o amor ultrapassa o âmbito do encontro físico e persiste na memória e na consciência afetiva, afirmando-se como saudade e força estruturante que conforma e redefine a identidade do sujeito poético.

O poema “No terceiro dia” (Valladares, 2023 p. 56) marca a mudança de percurso em *Vaga-lumes ao meio-dia*. O amor vivido e encarnado na presença da amada cede espaço à experiência do luto e à contemplação da ausência. O título já sugere a dimensão simbólica e temporal que ultrapassa o mero cotidiano, “o terceiro dia” remete, na tradição cristã, à ressurreição, à passagem da morte à vida. No entanto, em Valladares, essa referência é invertida. O terceiro dia não anuncia renascimento, mas permanência da dor, o intervalo em que o corpo e o espírito permanecem suspensos entre o ser e o deixar de ser.

Logo no primeiro verso: “somente dói a primeira gota”, instala-se a redução verbal característica do poeta, que conjuga contenção e intensidade. O advérbio “somente” minimiza a dor, mas essa minimização é ilusória, ou seja, a primeira gota, metonímia do sangue e do sofrimento, concentra toda carga simbólica do ato. A escolha lexical reforça a ideia de que a dor é inaugural, abre a ferida que ultrapassa o corpo, representando a ruptura definitiva entre o eu lírico e o objeto amoroso.

O verso seguinte: “o corte fino que dilacera o pulso”, traduz em imagem concreta o gesto de autodestruição. O corte não é violento ou brutal, mas “fino”, o adjetivo denota precisão, fragilidade, delicadeza. Essa delicadeza na dor ecoa o que Octavio Paz (1993, p. 49) denomina de “erotismo como metáfora da morte”, isto é, no amor e na morte, o ser ultrapassa-se, rompe os limites de si mesmo, busca a fusão com o outro ou com o nada. O corte, assim, é também metáfora de passagem, da presença à ausência, do corpo à diluição.

Os versos seguintes: “Em seguida, um fio rubro escorre / em linha reta e na água se dilui” desenvolve essa ideia de transição. O “fio rubro”, além de imagem visual e tátil, é símbolo do vínculo vital que se desfaz. O sangue, cor do desejo e da vida, perde a intensidade à medida que mistura-se à água. A diluição torna-se figura da perda de identidade, do esmaecimento do eu. Esse processo lembra a reflexão de Gaston Bachelard sobre a água como elemento da dissolução e do esquecimento: “A água apaga as formas, arrasta os rastros, é a substância do esquecimento” (Bachelard, 1942, p. 7). Nesse sentido, o gesto do eu lírico é também o rito de esquecimento, o desejo de “deixar de ser” é simultaneamente desejo de apagar a memória e de purificar a dor.

As imagens seguintes: “As paredes da banheira mancham / o cansaço e o sonho de deixar de ser”, ampliam a dimensão simbólica da cena. A banheira, espaço íntimo e confinado,

converte-se em metáfora do isolamento existencial. As “paredes manchadas” são testemunhas silenciosas do sofrimento, da tentativa de apagar-se. A justaposição entre “cansaço” e “sonho” produz um paradoxo: o cansaço, signo da exaustão física e emocional, é acompanhado pelo sonho, impulso ainda ativo de transcendência. O “sonho de deixar de ser” destaca a contradição interna do eu lírico, o desejo de dissolver-se é, paradoxalmente, a forma de persistir, de buscar um modo de existência que não doa.

O penúltimo verso: “Atravessa no horizonte um olhar”, rompe o espaço fechado da banheira e abre a perspectiva visual e simbólica. O olhar que atravessa o horizonte é movimento de busca, tentativa de ver além da clausura. Contudo, esse olhar “a ninguém encontra”, encerrando o poema no registro da solidão absoluta. A ausência da amada, antes representada como distância, torna-se agora ausência de sentido e de interlocução. Não há resposta, não há espelho, o olhar lançado ao horizonte se perde, ecoando a imagem do espelhamento quebrado que o poema “Me amo” já antecipava.

Do ponto de vista formal, o poema é construído em um único bloco, sem pausas marcadas por estrofes, o que reforça a ideia de continuidade entre dor, gesto e dissolução. A fluidez do discurso espelha a fluidez da água e do sangue, compondo a poética da liquidez, o corpo e a linguagem convergem no mesmo movimento de escoamento. Valladares faz da redução verbal o recurso de embate, ou seja, cada verso é curto, preciso e transporta a densidade imagética que dispensa explicações. Essa contenção aproxima a escrita da estética quase minimalista, em que o silêncio entre os versos tem tanto peso quanto as palavras.

Sob o ponto de vista temático, “No terceiro dia” reinscreve a tradição do amor-morte que perpassa a lírica ocidental, desde os trovadores até o romantismo e a poesia moderna. O gesto autodestrutivo do eu lírico deve ser lido como expressão do esgotamento simbólico. Assim como em *L'Amour et la mort* de Baudelaire ou em *Les séparés* de Desbordes-Valmore, o suicídio metafórico indica o desejo de reverter a ausência por meio da fusão definitiva com o outro, ainda que essa fusão só possa ocorrer no não-ser.

Além disso, a presença da água e do sangue, recorrentes em outros momentos da obra, reafirma a correspondência entre o corpo e o mundo natural. Em Valladares, o corpo é o primeiro território do amor e o campo da destruição. A dor, quando inscrita na carne, torna-se linguagem; e a linguagem, ao tentar nomear a dor, se converte em corpo textual que sangra. O poema, portanto, narra o sofrimento, encenando-o. É o próprio o vestígio da ferida, o “fio rubro” que dilui-se na página.

Em termos simbólicos, o “terceiro dia” pode ser interpretado como o tempo da consciência da perda. Se nos dois primeiros dias ainda restariam vestígios de presença, no

terceiro há o reconhecimento da ausência. Essa leitura reforça a ideia de que o poema não é um relato de morte, mas um rito de passagem, ou seja, o momento em que o eu lírico atravessa o limiar entre o amor vivido e a memória. Como observa Octavio Paz (1993, p. 78) “o amor é uma ferida que não se fecha; o tempo não o cura, apenas o transforma em lembrança”.

Assim, “No terceiro dia” condensa em poucas linhas o eixo temático de “Os dias sem Lucía” a ausência que dói, mas também purifica; a dor que dilui, mas ao mesmo tempo vem à baila. O sangue que mistura-se à água simboliza o processo de transmutação da experiência amorosa em memória, e a solidão final do olhar perdido no horizonte aponta para a necessidade de continuar a ver, ainda que nada mais possa ser visto. O amor, privado do corpo e da presença, sobrevive como lembrança, não mais como chama, mas como cicatriz luminosa.

O poema “Disfarce” (Valladares, 2023 p. 58) traz uma das imagens mais delicadas e cinematográficas de “Os dias sem Lucía”, a mulher nua, de costas, corta cebolas. A cena, aparentemente doméstica e banal, converte-se em alegoria da perda amorosa e da tentativa de encobrir a dor. A nudez inicial já estabelece a relação de vulnerabilidade e exposição, enquanto o ato de “cortar cebolas” funciona como gesto simbólico de dissimulação, o pranto justificado pela causa trivial, o choro cotidiano que encobre o verdadeiro motivo das lágrimas.

O título “Disfarce”, sintetiza a tensão entre verdade e aparência. A mulher tenta esconder o “signo de um adeus nos espelhos”, expressão que traz o espelho como espaço de duplicidade, o lugar onde a verdade reflete-se e, ao mesmo tempo, mascara-se. O “adeus” é signo, marca visível do fim, mas que ela busca negar através da rotina doméstica. Ao mesmo tempo, o espelho, metáfora da autoimagem e da consciência, devolve-lhe o que ela tenta esconder, o reflexo do próprio luto.

O movimento das lágrimas é descrito de modo descendente, “umedecem a raiz do pranto”, criando a correspondência entre o corpo e a terra. Essa descida é simbólica, pois as lágrimas “alimentam” a dor, como se o sofrimento tivesse a natureza fértil. Valladares constrói, assim, a imagem orgânica da tristeza, em que a emoção humana confunde-se com os ciclos da natureza. Essa fusão entre corpo e elemento natural remete à concepção de amor em Octavio Paz para quem a paixão é “reintegração no cosmos”, experiência que dissolve a individualidade e reconcilia o ser com o mundo.

O poema “Gaal”, ainda da segunda parte da obra de Valladares “Os dias sem Lucías”, traz no título e na epígrafe o duplo movimento, ou seja, a evocação do sagrado e a rememoração da perda. A epígrafe de Felipe Benítez Reyes: “Como uma ampulheta, que só mede o tempo / pela memória fria de praias que perdeu” (Valladares, 2023, p. 60), introduz o tema da

temporalidade como vestígio. O tempo, como na ampulheta, é medido pelo que já se esvaiu; a memória, portanto, é o único modo de conservar a experiência amorosa.

Mas o título “Graal” (Valladares, 2023 p. 60) amplia essa dimensão. O Santo Graal é o cálice da busca espiritual, o recipiente da revelação e da ausência divina. Em Valladares, o amor é o graal, a taça que contém tanto o que falta quanto o que permanece. Assim como no mito arturiano, a busca ultrapassa o objeto sagrado, acessando a experiência de transfiguração interior.

Essa leitura encontra ressonância direta na poesia de José Ángel Valente, cuja influência sobre Valladares é reconhecida tanto na trajetória acadêmica quanto na afinidade temática e simbólica das obras. Em seu artigo *A mística amorosa: uma aproximação aos poemas de José Ángel Valente*, Damaceno (2019, p. 104) observa que em Valente: “o erótico e o sagrado coincidem”:

Respiración oscura de la vulva.
En su latir latía el pez del légamo
y yo latía en ti.
Me respiraste
en tu vacío lleno
y yo latía en ti y en ti latían
la vulva, el verbo, el vértigo y el centro. (Valente, 2016, p. 417).

A partir dessa aproximação, percebe-se que Valladares retoma o “graal valentino”, o ponto em que o erotismo e a transcendência fundem-se, e o reinscreve na própria poética amorosa. O verso “Passo os dedos, encosto os lábios / na boca do copo e seu batom” é a versão materializada do gesto místico: o toque e o beijo no vestígio da presença são também formas de oração e invocação.

Em “Graal”, o corpo feminino é mediador entre o humano e o divino, e o ato de beber o tempo e o sal equivale a participar do sacramento amoroso. Assim como em Valente, o erotismo em Valladares não é excesso carnal, mas via revelação, o amor como travessia que purifica o sujeito por meio da perda.

A aproximação entre os dois poetas é evidente também no embate entre o vazio e a plenitude. O verso valentino “en tu vacío lleno” reaparece de modo conceitual em Valladares, quando o eu lírico afirma “bebo o tempo e o sal, a essência cativa de um mar antigo e perdido”: o amor é ausência, mas a ausência fértil, plena de ressonância. O “mar antigo e perdido” é o espaço simbólico em que o sagrado e o erótico confundem-se, a origem e o retorno.

Essa concepção do “vazio cheio” como núcleo do erotismo e da criação encontra correspondência direta no pensamento de Valente. Em *Mandorla: la experiencia abissal*, o poeta afirma que criar é um ato de receptividade, e não de domínio:

Crear no es em acto de poder (poder y creación se niegan); es em acto de aceptación o reconocimiento. Crear lleva el signo de la feminidad. No es em acto de penetración em la 50isponi, sino 50ispon de ser penetrado por ella. Crear es generar em estado de 50isponibilidad, em el que la primera cosa creada es el vacío, em espacio vacío. Y em el espacio de la creación no hay nada (para que algo pueda ser em él creado)” (Valente, 2000)

Como comenta Damaceno (2019, p. 105), essa experiência do vazio é o fundamento da mística de Valente, ou seja, o nada não é ausência absoluta, mas o lugar onde tudo pode emergir. Valente conclui que:

Dijo Dios: -Brote la Nada.
Y alzó la mano derecha
hasta ocultar su mirada.
Y quedó la Nada hecha. (Valente, 2000)

Em Valladares, essa mesma visão converte-se em poética do amor. O eu lírico bebe o tempo, não o domina; toca o vestígio, não o corpo; transforma o nada da ausência em tudo da lembrança. O graal é, portanto, o vaso do vazio criador, o espaço em que o amor e a poesia originam-se como gestos de aceitação e comunhão.

Em “Graal”, essa purificação e esse encontro entre corpo e verbo ocorrem através da linguagem. O eu lírico escreve “com seus lábios o poema / que a vida não soube nos contar”. A palavra poética torna-se o novo cálice, o lugar em que o amor perpetua-se, convertendo a ausência em presença simbólica. O ato de escrever com os lábios, gesto que une carne e palavra, confirma que o amor, em Valladares, é também criação: um exercício de transfiguração, em que o desejo se transforma em verbo e o verbo devolve sentido ao mundo.

Desse modo, “Graal” sintetiza a mística amorosa que atravessa “Os dias sem Lucía”, ou seja, o amor como travessia entre corpo e verbo, entre presença e ausência, entre o vazio e a plenitude. O diálogo com Valente não é apenas intertextual, mas espiritual, ambos os poetas concebem o Eros como força criadora e o vazio como origem do amor e da palavra.

Em “Estas pegadas” (Valladares, 2023, p. 62), Valladares elabora a poética do vestígio. O amor, após o encontro e a perda, sobrevive na marca deixada, no que resta após o passo. O título já anuncia essa lógica do resíduo, “estas”, um pronome demonstrativo que aproxima e presentifica o que, paradoxalmente, é da ordem do passado. As pegadas são rastros, fragmentos da passagem que atestam a existência de algo que já se foi.

Logo no primeiro verso, “Não são as apagadas pegadas do que foge / rumo ao horizonte longínquo”, o eu lírico nega o esquecimento. As pegadas aqui não pertencem à fuga, mas à permanência. O sujeito recusa a ideia de evasão e da distância que apaga. Há, no entanto, o embate temporal, pois as pegadas resistem ao tempo, mesmo que “o tempo dissipa sem ser vistas”. A imagem sugere a luta entre o efêmero e o duradouro, entre a erosão e a memória.

O segundo movimento do poema aprofunda esse paradoxo: “Não existe à borda das pegadas / aquela lembrança do não vivido”. O verso introduz a distinção entre lembrança e imaginação. O amor de Valladares, neste ponto, não é sonho nem idealização, mas memória concreta. O que resta é o vivido, não o desejado. A ausência não se sustenta de fantasias, mas de realidades que persistem no corpo e no espaço.

O verso seguinte, “o gozo do se desejou / e se foi além do real”, amplia essa tensão entre o desejo e a realidade. O gozo do desejado que “se foi além do real” é a própria experiência amorosa convertida em mito interior: o que foi vivido se prolonga no que é lembrado. Aqui, o amor é força de transcendência, aquilo que ultrapassa o corpo e o instante, e transforma-se em sentido.

Nos últimos versos, “Entre dois passos, a transparência / aposento solidão e silêncio, / e uma nuvem de pó da sola / de um sapato se elevou afligida”, Valladares compõe a imagem delicada e filosófica do tempo. Entre um passo e outro, entre presença e ausência, surge a transparência, palavra que tem forte valor simbólico na poética. A transparência é o momento em que o visível e o invisível tocam-se, quando a matéria torna-se leve, quase espírito. A “nuvem de pó” que eleva-se da sola do sapato é a metáfora perfeita da sobrevivência do amor, ou seja, o que resta do contato com a terra, o que desprende-se do corpo e se transforma em ar, em lembrança.

Esse instante em suspensão, “entre dois passos”, condensa o sentido da travessia amorosa que percorre *Vaga-lumes ao meio-dia*. O amor, mesmo na ausência, continua em movimento, não como fuga, mas como rastro, como poeira luminosa que eleva-se e permanece.

Em diálogo com a mística de Valente, é possível ler o poema como a extensão da ideia de “vacío lleno”: o espaço entre dois passos é o vazio criador, o intervalo fértil em que o amor deixa de ser matéria e se torna símbolo. As pegadas não são apegadas, mas transparentes; não são ausência, mas passagem. O amor, em Valladares, é o que move-se e desmancha-se, o que dissolve-se sem desaparecer.

Assim, “Estas pegadas” revela a maturidade da voz poética que, após o desejo e a dor, compreende o amor como memória reconciliada, um vestígio do humano que insiste em permanecer mesmo quando tudo o mais se dissipa.

Outro poema da segunda parte do livro é “Guerreiros de terracota (Valladares, 2023 p. 64)”, o título remete imediatamente à famosa necrópole chinesa de Xian, em que milhares de soldados de argila foram enterrados junto ao imperador Qin Shi Huang para acompanhá-lo na eternidade. Essa referência arqueológica fornece a chave simbólica do poema: o guerreiro aqui é simultaneamente figura da resistência e da imobilidade, da luta e da petrificação. Valladares converte o mito bélico em metáfora da experiência amorosa existencial, o eu lírico que, após o combate do amor, se vê reduzido à estátua, à memória endurecida.

Logo nos versos iniciais, “Em silêncio humilhou a espada, / para um lado lançou o escudo inútil / e o golpe resolutivo do ressentimento / tombou com clemência do seu lado”, a imagem do combate é invertida. O guerreiro não triunfa pela força, mas pela renúncia. A espada é “humilhada” e o escudo, “inútil”, ou seja, a guerra interior termina, não pela vitória, mas pela consciência da futilidade da luta. Esse gesto de deposição, baixar as armas, é um dos mais recorrentes na poética de Valladares, e encontra paralelo em “No terceiro dia” e “Disfarce”: a aceitação da perda como forma de transcendência.

O verso “O gládio queixou-se dentro da bainha” reforça a ideia de que até o instrumento da guerra sente dor. Há aqui a personificação do metal, a transferência do sofrimento humano à matéria. A espada torna-se boca, mordendo o próprio sangue, “sangue mordido na boca”, como se o sujeito se auto ferisse pela tentativa de resistir. O campo semântico da dor e da contenção (morder, calar, reter) domina o poema, construindo a atmosfera de agonia silenciosa.

O momento decisivo surge quando o eu lírico contempla “retalho de bandeira branca / atravessando uma cerca caída”. A bandeira branca é o sinal universal da rendição, mas aqui ela surge “retalhada”, atravessando ruínas, a cerca que já caiu. A paz chega tardiamente, quando tudo já está destruído. O amor, enquanto guerra, deixou destroços; a reconciliação só é possível sobre os escombros.

Nos versos seguintes, o poeta destaca o motivo íntimo dessa renúncia: “O audaz guerreiro foi vencido / por evitar malferir a uma sombra / de olhos garços e lutas compartilhadas.” Essa “sombra” de olhos garços, cor clara, suave, representa a amada ausente, agora reduzida à imagem, ao espectro. O guerreiro deixa-se vencer para feri-la, mesmo quando ela já é apenas sombra: eis o gesto ético e amoroso da rendição. A luta não é mais contra o outro, mas contra a própria lembrança.

A penúltima imagem, “Uma nuvem de poeira vermelha se levanta / da planície e queima a garganta”, retoma a materialidade terrena do título. A poeira é o elemento que liga o guerreiro de barco à terra. O vermelho, cor do sangue e da paixão, sobe do chão como se a própria vida

se desfizesse em pó. A garganta que queima é o lugar do grito contido, da palavra que não pode mais ser dita.

Nos versos finais, “É a hora. Ele para. Permanece / inabalável. A terra cresce em sua cintura. / Detrás de seus chinelos ninguém espera. / O nada será sua única vitória”, Valladares atinge umas das imagens mais poderosas de “Os dias sem Lucía”. O guerreiro torna-se estátua, imobiliza-se terracota. A “terra que cresce em sua cintura” é a metáfora do corpo que retorna à origem, que se mistura ao solo. O amor e a vida convergem no mesmo gesto de dissolução.

A última linha, “O nada será sua única vitória”, encerra o poema com a síntese filosófica de rara contundência. O nada, que em Valente e em sua mística poética é o espaço da criação, aqui é o ponto de chegada do amor: a paz absoluta, o esvaziamento da dor, o silêncio final. Há a evidente ressonância com o pensamento de José Ángel Valente, para quem o nada é condição de plenitude.

Em “Guerreiros de terracota”, o vazio não é derrota, mas libertação. Ao reconhecer a inutilidade do combate, o eu lírico alcança a serenidade do que já nada busca. A vitória do nada é a vitória da aceitação, a mesma vacância fértil que, em Valente, possibilita a criação e, em Valladares, a sobrevivência do amor como lembrança e silêncio.

O poema “Desenho no ar” (Valladares, 2023, p. 66) condensa a dimensão mais sutil e melancólica de “Os dias sem Lucía”: a tentativa de reter o que já não existe por meio da linguagem e da lembrança. O gesto inicial, “Com o indicador desenho no ar”, é ao mesmo tempo simbólico e performático. O eu lírico traça no vazio o contorno daquilo que perdeu. O dedo, instrumento do toque e do traço, torna-se aqui ferramenta de evocação, a espécie de pincel da memória.

O ato de desenhar no ar é, desde o título, paradoxal, ou seja, é o gesto que não deixa marcas visíveis. Ao contrário do desenho sobre o papel, o desenho no ar é efêmero, condenado ao desaparecimento. Essa imagem traduz com precisão a poética da ausência que domina a segunda parte da obra, o esforço inútil, porém necessário, de dar forma ao que o tempo já apagou.

No verso “a memória e, em seu vento longínquo, / perdem intensidade as cores”, Valladares associa a lembrança ao movimento do vento, o ar que transporta, mas também dispersa. As “cores” que perdem a intensidade configuram a metáfora visual da memória em processo de apagamento. A lembrança da “secreta tarde fugidia” já não tem corpo, apenas tonalidade desbotada. A tarde é “secreta” porque só existe no interior do sujeito, e “fugidia” porque resiste a ser fixada.

Nos versos seguintes, “Esboço figuras do tempo frio, / escuridão no ar e nos meus dedos”, a memória adquire a textura sensorial. O frio e a escuridão se misturam ao gesto. O tempo frio é o tempo da distância, e a “escuridão nos dedos” sugere que o próprio gesto criador perdeu a luz, a inspiração. O amor, que antes incendiava, agora torna-se sombra, vestígio, contorno. O eu lírico, reduzido a desenhar no ar, confronta-se com o vazio da linguagem: as figuras que tenta esboçar não são corpos, mas “sombras do ser”, “ecos do remoto”.

No trecho final, “Com o indicador desenho no ar / o gole de trevas que bebemos: / uma caricatura amarela / que na memória esmaece”, o ato de desenhar se transforma em ato de beber. O “gole de trevas” é a imagem extraordinária, ou seja, o amor é assimilado como escuridão interior, ingerida e dissolvida no ser. A “caricatura amarela” representa o resíduo da lembrança, o que sobra após o pagamento das formas. O amarelo, cor da luz envelhecida, indica a claridade que resiste, mas já sem brilho.

O poema, assim, sintetiza a experiência amorosa como exercício de evocação e perda simultâneas: cada tentativa de lembrar é também um ato de desvanecimento. O amor, agora, não é mais presença nem ausência, mas imagem que apaga-se enquanto é traçada. Essa dialética entre forma e dissolução, traço e vento, figura e esquecimento, revela a maturidade da voz poética de Valladares. O amor só pode sobreviver como movimento da memória e como gesto criador.

Nesse sentido, “Desenho no ar” se aproxima simbolicamente de “Estas pegadas”: ambos os poemas lidam com o vestígio, com o que resta do amor após sua passagem. Mas, enquanto em “Estas pegadas” a permanência se ancora na terra, em “Desenho no ar” ela sustenta no ar, no impalpável, no efêmero. O poema confirma, assim, a transição que atravessa “Os dias sem Lucía”: o amor torna-se cada vez mais abstrato, interiorizado, espiritual, deslocando-se do corpo e da matéria para a linguagem e o pensamento. O gesto final do eu lírico, desenhar o que se desfaz, encerra o poema em um ponto de leveza trágica. O amor é o traço invisível que insiste em existir, mesmo sabendo-se vento.

Em diálogo com a poética de José Ángel Valente, percebe-se que a experiência da ausência amorosa em *Vaga-lumes ao meio-dia* ultrapassa o plano da perda para tornar-se espaço de criação. Em “Mandorla: la experiencia abisal”, Valente (2000) descreve a *Mandorla*, figura geométrica resultante da intersecção de dois círculos, como símbolo primordial da criação, “espaço vazio e fecundante, onde se acoplam o visível e o invisível”. Nesse sentido, a *mandorla* representa o ponto de confluência entre o corpo e o espírito, entre o Eros e o verbo, coincidindo com a própria estrutura simbólica do amor em Valladares.

O vazio que aparece em poema como “Desenho no ar” e “Estas pegadas” não é, portanto, ausência negativa, mas um vazio pleno, um lugar de encontro. Valente observa que “Mandorla, lo cóncavo, lo hueco, la matriz, el vacío, la nada” constituem o espaço feminino e criador, o mesmo espaço de onde brota a poesia. A relação com o pensamento de Henry Miller, que o poeta espanhol cita, reforça essa fusão entre erotismo e mística: “Las madres del género humano llevan el abismo de la nada entre las piernas” (Valente, 2000). Essa imagem da “nada fecundante” aproxima o erotismo da transcendência e legitima o percurso espiritual do desejo que constrói a obra.

Ao considerar a *Mandorla* como “símbolo do sexo feminino, espaço côncavo e vazio em que se une o visível e o invisível”, Valente propõe a teologia do Eros, em que o amor torna-se conhecimento e a linguagem, veículo do sagrado. Essa concepção dialoga com os poemas de Valladares não apenas no nível temático, mas estrutural. O amor é o eixo em torno do qual se produz a revelação poética. O verso de “Graal”, “com meus lábios escrevo o poema / que a vida não soube nos contar”, materializa esse mesmo princípio: o ato amoroso e o ato poético coincidem como gestos de criação diante do nada.

Na perspectiva de Valente, “crear no es un acto de poder, sino pasión de ser penetrado por la materia”. A criação é, antes de tudo, receptividade, entrega, abertura. Valladares também trabalha esse gesto de submissão criadora, em que o eu lírico não domina o amor, mas se deixa transformar por ele. Essa “paixão de ser penetrado pela matéria” define a própria poética do desejo em *Vaga-lumes ao meio-dia*: o sujeito amoroso é simultaneamente criador e criatura, verbo e corpo, luz e sombra.

Em última instância, tanto em Valente quanto em Valladares, a experiência amorosa é a forma de conhecimento, o que o poeta espanhol chama de “saber de experiencia”. Amar é conhecer o outro até o limite do ser, é descer à “experiencia abissal” em que o eu se dissolve para a linguagem surja. O amor, assim, converte-se em via de iluminação e perda, em mistério do verbo.

Desse modo, a leitura de Valente permite compreender o segundo movimento de *Vaga-lumes ao meio-dia* como processo de purificação simbólica: da carne à palavra, da posse à memória, da luz ao vazio. Cada poema se torna, à maneira, a Mandorla, um espaço poético em que o Eros e o espírito se encontram na tensão entre o visível e o invisível.

Em “Ampulheta” (Valladares, 2023, p. 68), Valladares condensa em três versos a sensação de suspensão temporal que domina o último estágio de “Os dias sem Lucía”. O poema é mínimo, quase aforístico, e a força provém justamente da economia extrema: “Grão a grão, foi caindo a areia / de todos os desertos / até que o tempo deixou de existir.”

A imagem da ampulheta evoca a passagem do tempo, mas o poema subverte essa lógica ao transformar o fluxo contínuo da areia em um processo de esvaziamento absoluto. Quando o último grão cai, mas não há mais tempo, o movimento cessa, e o tempo, que depende do fluxo, dissolve-se. Essa suspensão simboliza o instante posterior à perda: o momento em que a memória já não precisa contar os dias, porque o amor passou a habitar uma dimensão atemporal.

A expressão “de todos os desertos” amplia a escala simbólica: não se trata de uma ampulheta qualquer, mas de uma ampulheta cósmica, feita com a areia acumulada de todos os vazios do mundo. O deserto, em sua tradição mística e poética, é o espaço da solidão e da purificação, o mesmo território interior percorrido pelo eu lírico após a ausência de Lucía. Assim, o deserto representa a vastidão estéril que, paradoxalmente, se torna lugar de revelação.

O movimento da areia, “grão a grão”, sugere paciência, repetição e desgaste, é a erosão do tempo que o sujeito observa impotente. Mas ao final, quando “o tempo deixou de existir”, a ampulheta se transforma em símbolo de transcendência”: o tempo humano, cronológico, dá lugar ao tempo interior, kairológico, o instante pleno, suspenso, em que o amor já não se mede.

Em diálogo com as reflexões de Octavio Paz sobre o amor como suspensão temporal, pode-se lembrar que o poeta mexicano define o encontro amoroso como “uma interrupção do tempo sucessivo, um retorno ao tempo original, circular e pleno” (Paz, 1993, p. 31). Valladares, aqui, parece retomar esse mesmo gesto, mas deslocando-o do campo da presença para o da memória: o fim do tempo não é o fim do amor, mas a transfiguração em eternidade interior.

No conjunto de “Os dias sem Lucía”, “Ampulheta” encerra um ciclo. Se em “No terceiro dia” a dor era diluição e sangue, e em “Desenho no ar” o amor já era imagem, aqui o tempo é o último elemento a se desfazer. O poema marca o ponto zero da travessia, o silêncio posterior ao movimento, o instante em que tudo o que era vivido torna-se puro vestígio, grãos de deserto suspensos no vazio.

Nesse sentido, “Ampulheta” pode ser lido como limiar entre ausência e o esquecimento, preparando o leitor para o tom rarefeito e contemplativo da terceira parte do livro, “Depois de Lucía”, em que o amor se converte definitivamente em memória e palavra.

O poema “Silêncio molhado” (Valladares, 2023, p. 70) marca o ápice da depuração simbólica em “Os dias sem Lucía”. A linguagem torna-se mínima, mas carrega o peso da revelação interior: “Disfarçado de memória, um silêncio / molhado habita minhas intimidades”. O verso inicial funde duas ideias centrais da poética de Valladares, a memória e o silêncio, como dimensões complementares da experiência amorosa. O silêncio, aqui, não é ausência de som, mas a forma de presença diluída, o eco íntimo que sobrevive no corpo.

O adjetivo “molhado” é decisivo, pois materializa o silêncio, dá-lhe textura sensorial, tornando-o corpo e lembrança ao mesmo tempo. O silêncio é úmido porque carrega lágrimas, suor, saliva, os vestígios do amor vivido. É um silêncio que se infiltra, que “habita as intimidades” como a chuva que penetra a terra, e que, por isso, não se apaga.

A imagem “como uma gota de chuva na altura da vertigem” sugere suspensão e risco: o eu lírico vive à beira do abismo do dizer, em que o silêncio ameaça cair, mas nunca cai. O paradoxo da vertigem, a atração e o medo de cair, é também o paradoxo do amor após a perda: querer compreender e, ao mesmo tempo, preservar o mistério.

Nos versos seguintes, “Minha voz não descobre o que de mim esconde. / Não me revela o fulgor vazio do poema que me escrevo.”, Valladares retoma o tema da autoconsciência poética, o eu que escreve a si mesmo e, ainda assim, não se reconhece. Há uma lucidez dolorosa nesse verso: o poema é uma tentativa de revelação que nunca se cumpre inteiramente. O “fulgor vazio” não é ausência de sentido, mas o brilho da experiência que não se deixa capturar pela linguagem.

Essa tensão entre o dizer e o calar remete à reflexão de Valente em “*Mandorla: la experiencia abisal*” (2000), quando o poeta espanhol identifica o vazio como espaço originário da criação: “a Mandorla é o espaço em que o visível e o invisível se acoplam”. O “silêncio molhado” de Valladares é justamente esse espaço intermediário, uma *Mandorla sonora*, feita de palavras e de ausência, de corpo e de espírito. O *Eros*, aqui, não é apenas desejo, mas sabedoria negativa, ou seja, o conhecimento do limite, do indizível.

O verso “Meu pensamento não está nas minhas palavras” radicaliza essa ideia. O sujeito se percebe cindido: o que se sente não coincide com o que diz. É a cisão ontológica entre o ser e o verbo, semelhante ao “saber de experiência” de que fala Valente, em que o conhecimento verdadeiro não é discursivo, mas intuitivo, abismal. É a sabedoria que se dá no corpo e no silêncio, não na razão.

No fecho do poema, “Arde, dói, apaga-se e não me acalma / a tristeza de compreender / e não saber. E não querer saber.”, o eu lírico atinge a consciência trágica da condição: compreender o amor é perdê-lo, saber é dissolver o encanto. Por isso, resta a “tristeza de compreender e não saber”, a aceitação paradoxal de que o amor e o amor conhecimento habitam uma mesma fronteira. A anáfora final “e não saber. E não querer saber” traduz a entrega serena, quase mística, em que o sujeito abdica do domínio racional para permanecer na vertigem da experiência.

A estrutura sonora, com repetições suaves e ritmos lentos, reforça o carácter meditativo do poema. A sonoridade líquida das consoantes (“l”, “m”, “n”) e a cadência interna dos versos

produzem a musicalidade que ecoa o próprio “silêncio molhado”, como se o poema sussurrasse o que não pode dizer.

Em “Silêncio molhado”, Valladares faz da linguagem um espelho do *Eros* espiritualizado, um *Eros* que já não busca o corpo, mas o sentido. A palavra poética se curva diante com a criação: gesto que nasce do nada, do vazio que arde e não se acalma.

O poema “Urtigas” (Valladares, 2023, p. 72) revela o momento em que o eu lírico, imerso na ausência amorosa, reconhece-se atravessando por uma transformação interior irreversível. A abertura, “Subitamente nunca somos quem fomos”, introduz a percepção de ruptura: o amor, ao ser perdido, destrói a estabilidade da identidade. O advérbio “subitamente” reforça o carácter inesperado dessa tomada de consciência, em que o sujeito é surpreendido pela própria mutação, sendo a metamorfose ontológica: após a experiência, o ser já não pode voltar a ser o mesmo.

As urtigas, que dão título ao poema, condensam a imagem da dor persistente. São plantas que queimam ao toque, e, por isso, simbolizam o carácter corrosivo da lembrança. Elas “crescem no centro em que sou”, sugerindo que a dor germina dentro do próprio sujeito, como algo que enraíza e se alimenta de sua interioridade. Essa dor vegetal é viva, natural, inevitável, faz parte do ciclo do ser. O eu lírico não apenas sofre, mas abriga o sofrimento como parte de sua substância.

Nos versos seguintes, “pálpebra aberta, pássaro sem canto, / escrita nas águas do silêncio”, Valladares cria a sequência de imagens que fundem o sensível e o simbólico. A “pálpebra aberta” indica o sujeito desperto, lúcido, consciente da perda; o “pássaro sem canto”, por sua vez, traduz a impossibilidade de expressão, a mudez da dor. Já a “escrita nas águas do silêncio” é uma das imagens mais significativas da poética do autor: evoca a tentativa de inscrever a experiência amorosa num meio instável e efêmero, em que tudo se desfaz. A escrita é, portanto, resistência contra o esquecimento, ainda que condenada à dissolução. O amor, transformado em memória, torna-se palavra frágil, que se escreve sobre a superfície móvel do tempo.

A afirmação “Somos o não ser” atinge o ponto máximo de densidade filosófica do poema. O amor, quando perdido, deixa o sujeito diante do vazio, um “não se” que, paradoxalmente, o define. A identidade se desfaz para que o eu se perceba na sua condição transitória. Esse verso sintetiza a concepção essencial da poética de Valladares: o amor como força de dissolução e autoconhecimento. O sujeito é ferido, mas, ao reconhecer-se nessa ferida, reencontra uma forma de ser.

O fecho, “chaga em umas das mãos / que sem sentido nos decifra no fim”, amplia o alcance do tema da vulnerabilidade. A “chaga” é a marca da experiência amorosa, o vestígio que o tempo não apaga. As “mãos” que decifram “sem sentido” podem ser lidas como metáfora do próprio destino ou do tempo, que lê e reescreve o sujeito sem que ele compreenda o significado dessa leitura. A decifração é, assim, ato cego, em que o amor, o sofrimento e a morte se entrelaçam sem explicação racional.

Em “Urtigas”, Valladares condensa a passagem da presença à ausência, do ser ao não ser, da fala ao silêncio. O poema apresenta o amor não como lembrança pacífica, mas como cicatriz viva, o ponto em que o sujeito se sabe fragmentado e, ainda assim, insiste em permanecer. O eu lírico se torna, ele próprio, a urtiga: ferido e fértil, sobrevivendo na ardência do que resta.

O poema “Um cavalo na névoa” (Valladares, 2023 p. 74) constrói uma poderosa da mente em busca de si mesma, imersa na incerteza e na névoa da memória. Logo nos primeiros versos, “Onde era memória, o pensamento / malogra em seu vaivém descuidado”, Valladares apresenta um movimento de perda de nitidez, em que o pensamento, antes ancorado na lembrança, se dispersa. A memória deixa de ser espaço de preservação e torna-se terreno instável, em que o passado se confunde com o esquecimento. A “névoa” que dá título ao poema é o elemento simbólico dessa dissolução: ela vela e revela, oculta e, ao mesmo tempo, cria um modo de ver.

O ritmo dos versos reproduz esse vaivém mental, o andar e o tropeçar do sujeito que busca compreender a si mesmo e o que viveu. A repetição de movimentos (“anda, vai e vem entre esquecimentos”) traduz um pensamento errante, incapaz de fixar-se em uma verdade definitiva. As “sombras que habitam seus passos” representam o peso do passado, que desaparece, mas acompanha o eu lírico como presença espectral. A memória, nesse contexto, não é linear, mas fragmentária e movediça, espaço em que o indivíduo se reencontra apenas através da perda.

O verso “tropeça com perigo nas perguntas / e nunca na quietude das respostas” é umas das sínteses mais precisas do pensamento poético de Valladares. As perguntas são perigosas porque mantêm o eu em movimento, em estado de busca, enquanto as respostas, associadas à quietude, implicariam repouso impossível. O poema sugere, assim, que viver e amar é permanecer em movimento entre perguntas, jamais alcançar a estabilidade do entendimento. O amor, transformado em ausência, continua produzindo enigmas que o sujeito não pode resolver.

O trecho central, “Procurando-se por dentro os enigmas, / desde tão longe de vista se perde”, insinua o processo de introspecção como perda e auto desconhecimento. O indivíduo

tenta encontrar dentro de si as respostas, mas quanto mais se volta para o interior, mais se perde na distância do que já foi. A imagem do cavalo que surge em meio à névoa. Só”, é o ponto de condensação simbólica do poema: o cavalo representa a força vital, o instinto, a lembrança corpórea do amor e da vida. Isolado na névoa, esse cavalo é também o resíduo do desejo, a vitalidade que persiste mesmo quando a consciência já se fragmentou.

Os últimos versos, “só a carne lembra o que perdeu, / as memórias do esquecimento, os trotes / furtivos, refúgios nesta hora”, conduzem o poema à sua dimensão mais humana e sensorial. Se a mente se confunde, é o corpo que recorda. A carne torna-se arquivo da experiência, guardando na memória física, nos gestos, no toque, na ausência, aquilo que o pensamento já não alcança. As “memórias do esquecimento” configuram o paradoxo essencial: lembrar é também esquecer, e o esquecimento, longe de ser vazio, contém vestígios do vivido.

A imagem final do “trote furtivo” sugere o movimento discreto, quase instintivo, de um ser que resiste ao apagamento. É o corpo que continua a caminhar, mesmo quando a consciência já se dissolve. Nesse sentido, “Um cavalo na névoa” traduz poeticamente a persistência do amor e da memória em sua forma mais residual, o que resta quando tudo o mais foi velado pela névoa do tempo.

O poema encerra-se, portanto, no limiar entre o sensível e o esquecido: a carne lembra, o pensamento falha, e o amor se transforma em bruma. A névoa não é apenas esquecimento, mas o espaço em que o indivíduo se refaz, ainda que indistinto, a partir do que perdeu.

O poema “Todos os dias uma vez” (Valladares, 2023, p. 76) representa um dos momentos de maior delicadeza reflexiva em “Os dias sem Lucía”, reunindo em poucos versos o gesto cotidiano da lembrança e a persistência do amor como resíduo de tempo e luz. Desde o primeiro verso, “Do passado que fica, / todos os dias me pergunto uma vez”, o eu lírico instala a repetição como forma de resistência: a memória é um ritual diário, um ato de retorno que tenta fixar o que inevitavelmente se dispersa. O uso da expressão “uma vez” reforça a singularidade da lembrança, ela acontece apenas uma vez a cada dia, como lampejo que se acende no meio da rotina, e logo se apaga.

A estrutura circular, “todos os dias me pergunto / todos os dias me respondo”, indica que o processo da recordação é auto dialogal: o sujeito fala consigo mesmo, preso ao movimento entre lembrar e responder, entre evocar e compreender. Essa repetição não conduz à verdade, mas à permanência do gesto; é a lembrança enquanto ato, não enquanto conteúdo. “Fragmentos esquecidos / do que se perdeu” define o estatuto da memória no universo poético de Valladares: ela é fragmentária, descontínua e parcial, composta de restos que resistem ao esquecimento.

Na segunda estrofe, o poema se desloca do plano abstrato da lembrança para o terreno imagético e luminoso: “Nas noites claras, pobres de estrelas, / um cintilar azul de luz suave ilumina / a árvore que cresce meus olhos de céu.” A linguagem se torna mais sensorial, e a metáfora da árvore que cresce os olhos introduz uma dimensão simbólica da memória como enraizamento interior. A árvore é o corpo da lembrança, que continua a crescer dentro do eu, alimentando-se de um “cintilar azul”, uma luz frágil, remanescente. A pobreza de estrelas sugere o empobrecimento da experiência amorosa, mas, ainda assim, algo brilha: são os vaga-lumes, pequenos sinais de persistência no meio da escuridão.

Os versos seguintes explicitam essa imagem central: “São os vaga-lumes dos meus ontens, / de todos os dias uma vez que me restam.” A metáfora dos vaga-lumes, que dá nome ao livro, atinge aqui um de seus significados mais comoventes. Eles simbolizam a memória luminosa do que foi vivido, lampejos que não iluminam o passado por completo, mas o fazem pulsar em fragmentos. O uso da expressão “meus ontens” transforma o tempo em posse íntima, subjetiva, o passado pertence ao eu, mas de modo tênue, como luz que vacila.

O poema encerra-se com a imagem de extremo refinamento sensorial e simbólico: “Treme na ponta macia dos meus dedos / a superfície incendiada de uns olhos.” A memória amorosa se corporifica: o toque tenta alcançar o olhar da pessoa amada, como se o corpo ainda guardasse a vibração do encontro. A “superfície incendiada” sugere a intensidade da paixão, mas também o limite, é apenas a superfície, o vestígio de um contato impossível. O tremor dos dedos expressa a tentativa de reter o efêmero, gesto que define o sujeito poético de Valladares: aquele que toca o passado apenas por um instante antes que ele se dissolva.

Em “Todos os dias uma vez”, a lembrança se apresenta como exercício de sobrevivência, um modo de permanecer no amor mesmo após a perda. A repetição do ato de lembrar, o lampejo dos vaga-lumes, o tremor dos dedos: tudo indica que o amor, embora transformado, ainda pulsa no interior da memória. O poema traduz com precisão o movimento da obra como um todo: a persistência do amor como clarão na escuridão, o vestígio luminoso que resiste mesmo quando tudo parece apagado.

O poema “Olhos de égua” (Valladares, 2023 p. 78) marca dos momentos mais confessionais e elegíacos de *Os dias sem Lucía*. Nele, o eu lírico confronta diretamente a passagem do tempo e a consciência da juventude perdida, associando o olhar da amada ao espelho em que se reflete sua própria finitude. O verso inaugural, “Dizendo adeus se foi minha juventude”, instaura um tom de despedida serena, mas dolorosa. A juventude, aqui, não é apenas a etapa cronológica, mas estado afetivo e espiritual: o tempo em que o amor ainda parecia possível, intenso e absoluto.

A metáfora dos “olhos de égua” é especialmente significativa. A égua, animal de força, sensibilidade e docilidade, condensa a fusão entre o instintivo e o afetivo. Seus olhos, “idênticos” aos de ontem, funcionam como símbolo da permanência do olhar do outro, aquilo que observa o sujeito e o faz reconhecer-se. Assim como em “Me amo”, a imagem do olhar reaparece como espaço de espelhamento: a juventude se foi, mas sua lembrança persiste no reflexo do que foi contemplado. Há, no entanto, a diferença crucial, neste poema, o olhar já não devolve a imagem desejada, mas testemunha o tempo perdido.

Os versos seguintes acentuam esse deslocamento do presente para o passado: “Minha juventude contemplou a beleza / do além, a alegria do mundo, / num cristal enorme onde ardiam / as folhas empalidecidas do outono / e os vaga-lumes crepusculares.” O campo semântico combina luz e crepúsculo, fogo e apagamento, alegria e melancolia. A juventude é lembrada como um tempo de contemplação do sublime, em que a beleza e o amor se confundiam com o sentido da própria existência. No entanto, o “cristal enorme”, metáfora da transparência e do reflexo, indica também o caráter mediado dessa experiência: a juventude é vista através do espelho da memória, já distanciada pela consciência do tempo.

Os “vaga-lumes crepusculares” reaparecem como emblema do brilho fugaz da experiência amorosa. Assim como em “Todos os dias uma vez”, eles são vestígios de luz em meio à escuridão, mas aqui já não representam resistência, são sinais do ocaso, lampejos finais daquilo que se apaga. A imagem do outono reforça essa simbologia: estação da queda e do amadurecimento, símbolo do fim de um ciclo e da consciência do declínio.

O eu lírico reconhece: “Fui feliz, presumo, na ventura / de me perder na borda de umas pálpebras, / até ficar em seu sonho adormecido.” A hesitação expressa no verbo “presumo” introduz uma nuance de incerteza que permeia todo o poema, a felicidade existe apenas como lembrança, talvez idealizada, talvez incompleta. A ventura de “perder-se na borda de umas pálpebras” sintetiza o erotismo delicado de Valladares, o amor é fronteira entre o real e o sonho, entre o contato e a distância.

A segunda metade do poema amplia o tom elegíaco. O sujeito reconhece a impossibilidade de ser compreendido, “Ninguém poderia entender de fora / o desgosto que atravessa minhas noites”, e revela a consciência amarga do tempo: “o engano infausto deste tempo / precipitado, onde nada resta / de tudo aquilo que foi sem ser.” Essa sequência final dá voz à experiência da desilusão amorosa e existencial, em que o tempo é percebido como força que corrói e apaga, e o amor, como promessa não cumprida. A expressão “foi sem ser” retoma o paradoxo essencial do livro: o vivido que não se completa, o amor que se realiza apenas na lembrança.

“Olhos de água” inscreve-se, portanto, no momento mais melancólico de “Os dias sem Lucía”: o instante em que o sujeito não apenas sente a ausência da amada, mas também se reconhece envelhecido, deslocado de si. O amor que antes conferia identidade e presença agora se converte em espelho da perda. A juventude, a amada e o próprio eu tornam-se imagens sobrepostas em um mesmo reflexo de tempo e desilusão.

A potência do poema reside justamente nesse reconhecimento sereno: o amor foi, mas permanece como clarão de memória, tênue, mas ainda vivo. Valladares transforma a nostalgia em lucidez: recordar é compreender que o tempo nos atravessa, e que o amor, ao passar, nos revela o que fomos e o que deixamos de ser.

Em “Tarde no rio”, (Valladares, 2023, p. 80) Valladares condensa em apenas quatro versos uma das imagens mais poderosas e simbólicas de “Os dias sem Lucía”: o encontro entre o eu e seu reflexo, mediado pela água, elemento recorrente em toda a obra, associado à memória, à purificação e à dissolução. A brevidade do poema reforça o caráter epifânico da cena: trata-se de um instante em que o sujeito se reconhece, simultaneamente, como imagem e ausência.

O verso inicial, “Sou o que ri na fotografia”, já instaura a tensão entre o tempo vivido e o tempo fixado. A fotografia, como forma de memória estática, imobiliza o passado, transformando o riso em vestígio. O eu lírico não é mais aquele que ri, mas aquele que observa, à distância, a própria imagem congelada. Essa consciência do descompasso entre o ser e o ter sido marca a passagem da lembrança para a melancolia. O riso, outrora espontâneo, converte-se em sombra, em simulacro de vida.

Nos versos seguintes, “e o que se impulsiona e estende as mãos / no espaço escuro desta margem”, o sujeito tenta romper a barreira temporal, estendendo as mãos em direção ao passado, como quem busca tocar a imagem perdida. O gesto de “impulsionar-se” indica movimento de resistência, a tentativa de alcançar o que o tempo já levou. A margem escura é o limite entre o eu e o reflexo, entre a vida presente e o tempo que se foi; é também o limiar simbólico entre a lembrança e o esquecimento.

O último verso, “Na água contemplo minha agonia”, reúne, em sua simplicidade, a dimensão trágica e meditativa do poema. A água, símbolo do fluxo da vida e do tempo, torna-se agora espelho da finitude. Contemplar a própria agonia não é apenas olhar para o sofrimento, mas reconhecer-se como ser em dissolução. A imagem da água reflete o eu, mas de modo instável e fugaz, como se a identidade já estivesse sendo levada pela correnteza.

Assim como no poema “No terceiro dia”, o elemento aquático cumpre aqui a função purificadora e fatal: é nele que o sujeito se dissolve e se transforma em memória. O rio é,

portanto, metáfora da travessia e da perda, um espelho móvel, onde o eu se vê e se apaga ao mesmo tempo.

Em “Tarde no rio”, Valladares faz da concisão um gesto de depuração. O poema não narra; sugere. Cada imagem concentra a densidade simbólica que alude à trajetória do amor e à passagem do tempo. O riso na fotografia, a margem escura e o reflexo na água formam a tríade de imagens que traduzem o destino do sujeito lírico em “Os dias sem Lucía”: aquele que sobrevive à ausência apenas como imagem, como eco de si mesmo na superfície do tempo.

Esse poema já prenuncia o esgotamento da memória e a necessidade de aceitar o esquecimento, um tema que começa a preparar a transição para o fechamento da segunda parte e o início do processo de renúncia que culminará em “Depois de Lucía”.

O poema “Tatuagem” (Valladares, 2023, p. 81) retoma a temática da memória e do corpo como arquivo do amor, mas agora sob o signo do apagamento. Com apenas sete versos, Valladares cria uma síntese entre presença e ausência, entre a marca e o esquecimento. Desde o primeiro verso, “Apagado meu nome em seu quadril”, o leitor é colocado diante da imagem do desaparecimento da inscrição amorosa. A tatuagem, símbolo de permanência, torna-se paradoxal: ela já não existe, foi apagada. O nome, signo do vínculo e da identidade, dissolve-se na pele da amada, como o próprio amor que um dia se gravou e agora se apaga.

A metáfora do corpo como página é recorrente na poesia de Valladares. Aqui, o corpo amado é o suporte da memória e, ao mesmo tempo, o lugar de sua extinção. A expressão “como a chuva sou no passado” reforça a ideia de dissolução: o eu lírico se identifica com a chuva, elemento do esquecimento e do escoamento. Ele não está mais no presente da relação, mas nas águas do tempo, disperso. A chuva apaga os rastros, lava as marcas; o amor, agora, é lembrança que escorre e se desfaz.

Nos versos seguintes, “Um relâmpago iluminará sua pele: / me negará na voz e nos cristais”, a luz do relâmpago irrompe como instante de revelação. O amor, embora negado, ainda ressurgem em lampejos. O relâmpago, assim como o vaga-lume, é a figura do efêmero luminoso: brilha apenas um instante, para logo desaparecer. Esse breve clarão ilumina a pele da amada, revelando o que restou da lembrança: a negação. O verbo “negar” traduz o movimento de ruptura e, ao mesmo tempo, de sobrevivência, para que o amor se apague, é preciso ainda reconhecê-lo, ainda lembrá-lo.

A sequência “Súbito, um trovão de luz molhada / vai lembrá-la que existo e que morri” estabelece uma fusão entre o sensorial e o simbólico. O trovão, prolongamento sonoro do relâmpago, é o eco da lembrança, uma vibração que insiste. A “luz molhada” condensa os elementos água e fogo, recorrentes na simbologia amorosa de Valladares, e expressa o conflito

entre desejo e esquecimento. O eu lírico afirma sua existência através da morte simbólica: existir e morrer tornam-se faces de um mesmo ato poético, amar é inscrever-se no outro até desaparecer.

O fecho, “que todo o vivido foi tormenta”, encerra o poema com uma consciência lúcida e amarga. A palavra “tormenta” resume a experiência amorosa em sua plenitude e destruição: o amor foi intensidade, mas também tempestade; deu sentido à vida, mas a deixou devastada. O uso do pretérito indica encerramento, mas a sonoridade e o ritmo do verso final prolongam a emoção, como um eco que resiste à extinção da voz.

“Tatuagem” é, portanto, a meditação sobre o amor como escrita efêmera. O corpo guarda as marcas da paixão, mas o tempo as apaga, deixando apenas vestígios de luz e som, relâmpagos e trovões de memória. A experiência amorosa, como o ato poético, é simultaneamente criação e apagamento. O eu lírico reconhece, enfim, que a palavra e o corpo compartilham o mesmo destino: ambos são superfícies transitórias sobre as quais o amor passa e se apaga.

Assim, o poema sintetiza o movimento de “Os dias sem Lucía”: o amor que antes era plenitude torna-se lembrança, e a lembrança, gradualmente, se transforma em esquecimento. O apagamento do nome é também o prenúncio de uma nova fase, a aceitação do fim, o esvaziamento que prepara o terreno simbólico para “Depois de Lucía”, a terceira parte do livro.

O poema “Cerimônias de saliva” (Valladares, 2023, p. 82) aprofunda o itinerário da ausência e da solidão que atravessa “Os dias sem Lucía”. Aqui, o eu lírico já não lamenta apenas a perda, mas começa a habitá-la, a fazer dela um espaço de introspecção e ritual. O título propõe uma junção paradoxal: o sagrado e o corporal, o espiritual e o material. “Cerimônias” remete a um gesto ritualístico, repetido e ordenado; “saliva”, ao contrário, é fluido, efêmero, carnal. O amor, nesse ponto, converte-se em rito íntimo, em liturgia doméstica que celebra o que resta da presença, o gosto, o vestígio, a lembrança.

Logo no primeiro verso, “Recuperei um dia a solidão”, o verbo “recuperar” indica que o isolamento não é uma punição, mas algo reencontrado. A solidão é retomada como posse, quase como um retorno à origem do sujeito poético. Essa ideia revela deslocamento importante: o eu não se destrói com a ausência, mas a incorpora como parte de sua existência. “Recuperar a solidão” é aceitar o fim do amor como fato e como aprendizado, transformando o vazio em lugar de consciência.

Os versos seguintes, “e para preenchê-la de justo esquecimento / e sossego necessário, bebi / dum copo de saliva”, estabelecem a dimensão sensorial do ritual. A “saliva”, resto do beijo, é memória corporal do amor. Ao bebê-la, o eu lírico pratica a comunhão invertida: em

vez de receber o sagrado, ele ingere o resíduo do humano, o que sobrou do desejo. Essa inversão aponta para a tentativa de sublimação da experiência erótica, transformar a lembrança em esquecimento, a inquietação em sossego. O ato de beber torna-se gesto simbólico de assimilação da dor.

A imagem “Com o beijo ainda trêmulo na boca (areia nos lábios do deserto) fui sozinho como sempre fui” traduz, com economia e precisão, o cansaço e a aceitação. A areia é metáfora da aridez e do desgaste, mas também do tempo, o amor, como o deserto, guarda rastros e tempestades. O beijo “trêmulo” ainda vibra na memória, mas já se converteu em resquício. A solidão, retomada, não é castigo, mas condição natural do ser que amou.

Nos versos “Fugaz ilusão de ser amante, / amado na completude do momento!”, o eu lírico encara o amor como um instante de transcendência interrompida. O amor é “ilusão” não por ser falso, mas por ser efêmero: a verdade dura apenas o tempo do momento vivido. A expressão “completude do momento” retoma o tema da plenitude instantânea, já sugerido em outros poemas de Valladares, como “Carpe Diem”. O amor é a totalidade que se realiza apenas no agora, e, por isso mesmo, não permanece.

A sequência final, “Amar a si mesmo não consola / a quem conheceu a glória do toque, / de ser desejo no corpo desejado”, revela o aprendizado doloroso da ausência. O eu poético tenta preencher o vazio com amor-próprio, mas descobre a insuficiência dessa tentativa. O amor solitário não substitui a experiência do contato, da reciprocidade. O verbo “consolar” indica que o eu busca alívio, não reencontro. O que restou é a memória do toque, “a glória do toque”, que persiste como vestígio de plenitude e de perda.

“Cerimônias de saliva” é, assim, um poema de transição dentro de “Os dias sem Lucía”: não há mais o desespero inicial da perda, mas também não há superação. O sujeito reconhece a ausência como parte de si, aprende a coexistir com o vazio, transformando-o em ritual, em linguagem, em memória. O amor deixa de ser presença para tornar-se gesto e palavra, sobrevivendo em pequenos ritos cotidianos, como o sabor de uma lembrança que se dissolve na boca.

O poema “Vaga-lumes ao meio-dia” (Valladares, 2023, p. 84-86) ocupa posição central na segunda parte do livro, “Os dias sem Lucía”, e funciona como ponto de articulação entre memória, ausência e desejo. O título do poema, que também dá nome ao livro, estabelece a metáfora fundamental: os vaga-lumes, pequenos seres luminescentes, geralmente visíveis apenas à noite – são deslocados para a luz plena do meio-dia, criando uma tensão simbólica entre fragilidade e intensidade, presença e impossibilidade de percepção plena. Esse deslocamento torna evidente o caráter do amor e da lembrança no contexto da ausência: o que

brilha de modo sutil na memória se revela insuficiente diante da claridade da realidade, que cega, dispersa e revela a impossibilidade de capturar totalmente o outro ou o instante vivido.

O eu lírico se coloca em posição de observador e participante simultaneamente. Na abertura do poema, a presença do outro é evocada por meio de imagens do corpo e do espaço compartilhado – “Em alguma noite ociosa vem visitar-me / com o olhar sépia de um lapso do esquecimento”. O “olhar sépia” sugere a memória envelhecida, registro afetivo tingido de nostalgia, no qual a lembrança é ao mesmo tempo vívida e desbotada, fruto do tempo que passou entre a vivência e o presente. A referência a um “lapso do esquecimento” revela a precariedade da memória: o amor não se mantém intacto, mas reaparece fragmentado, intermitente, como a luz de um vagalume que pisca no dia.

O eu lírico enfrenta a impossibilidade do encontro pleno: “Não há um último gesto de ternura, / nem uma lágrima me molha o pescoço / no abraço, nem entre os beijos / que precedem todas as despedidas”. Aqui, a linguagem enfatiza a distância física e afetiva: o contato íntimo é apenas reminiscência, e cada gesto do passado se apresenta como um vácuo que reforça a ausência. O amor, nessa perspectiva, assume caráter paradoxal: permanece como memória sensorial, mas perde sua concretude. O vazio criado entre os amantes reforça a tensão entre presença e ausência, corpo e espírito, temática recorrente em toda a obra.

O poema continua a explorar a dimensão temporal da experiência amorosa: “Não tocamos, além de nós mesmos, / mais que o espaço que não ocupamos juntos”. A formulação evidencia a incapacidade de sincronizar passado, presente e expectativa do futuro. O tempo se fragmenta, tornando-se campo de memória, desejo e arrependimento. O eu lírico se encontra à mercê da percepção de impossibilidade: mesmo que o amor exista, ele não pode ser vivido no presente. A experiência do desejo é deslocada para o plano da consciência e da imaginação, um espaço em que os vaga-lumes representam lampejos de presença que resistem à plena exposição do meio-dia, à claridade da realidade.

O poema, ao articular ausência, memória e desejo, constrói também uma reflexão sobre o eu lírico. Este se mostra simultaneamente passivo e ativo: passivo diante da ausência e da impossibilidade de contato, ativo ao evocar a lembrança, ao projetar o amor em imagens e gestos. O eu se fragmenta entre percepção e representação, corpo e consciência, passado e presente. Cada verso revela o esforço do sujeito de manter o vínculo com o outro vivo na memória, mesmo sabendo que essa vivência já não pode ser recuperada fisicamente.

O final do poema reforça a consciência da efemeridade e da finitude: “Talvez uma noite já nada importe / e embora esteja sozinho e pensando nela, / embora confunda o tempo e o espaço / dos dois juntos e solitários, / e esse que haverá de nos viver sem nós, / embora já não

seja o que mais quero, / talvez apareça para levar-se / da noite o pouco que nos resta, / e sozinho e sem rancor, quase inocente, / fecharei com meus dedos amarelos / os olhos inertes de um vaga-lume, / e tudo terá concluído, casualmente.”

Essa sequência evidencia a síntese da poética do livro: a memória e a ausência conduzem o eu lírico a uma experiência liminar, em que o amor não se extingue, mas se transforma em contemplação e ritual interior. O gesto de “fechar os olhos inertes de um vagalume” funciona como metáfora do fim do vínculo ativo, o instante de despedida, da aceitação do efêmero, da consciência do que foi vivido. O amor é assim projetado em uma dimensão de fragilidade e persistência: os lampejos do vagalume indicam que, mesmo na ausência e na impossibilidade, a experiência afetiva mantém sua intensidade, sua presença simbólica e sua memória viva.

Em termos formais, o poema utiliza linguagem direta, porém altamente imagética, para conjugar presença e ausência, corpo e memória, tempo vivido e lembrança. As frases longas se alternam com períodos concisos, e a pontuação minimalista reforça o fluxo contínuo do pensamento e da lembrança, conferindo ao texto ritmo de fluxo de consciência. O uso de cores, gestos e luzes (olhar sépia, vaga-lumes, meio-dia) contribui para construir a atmosfera de fragilidade, passagem e vigilância constante da memória.

Portanto, “Vaga-lumes ao meio-dia” funciona como núcleo simbólico da segunda parte do livro. Ele concentra o diálogo entre memória, ausência, desejo e percepção do tempo, consolidando a experiência do eu lírico como sujeito atravessado pelo amor que se perde, mas que insiste em permanecer nos lampejos da lembrança. O poema encarna a ideia de travessia: o amor, embora impossibilitado no plano físico, mantém sua potência poética e simbólica, refletindo a complexidade da experiência amorosa e a delicadeza da linguagem de Valladares.

O poema “Sem importância” apresenta um deslocamento fundamental na trajetória de “Os dias sem Lucía”: aqui, o eu lírico abandona o tom confessional e mergulhado na dor das composições anteriores para adotar uma postura mais contida, quase irônica, diante da lembrança amorosa. O título já anuncia o jogo de dissimulação: o amor é declarado “sem importância”, mas justamente por meio dessa negação o sujeito revela a persistência da lembrança. O desinteresse aparente, portanto, é uma forma de defesa.

Desde o início: “Como se sempre fosse algo mais / que uma palavra em todos os contextos”, o poema se constrói a partir da consciência da banalização do amor. O eu lírico trata o sentimento com certo ceticismo, reconhecendo que “amor” se tornou apenas uma palavra, um signo repetido e esvaziado. Essa atitude distancia o sujeito da experiência vivida e o coloca no

lugar de quem observa com frieza aquilo que um dia o moveu. Há um tom de desencanto intelectual, em que o amor é reduzido a linguagem, e a linguagem, a simulacro.

O verso “quanto te quis, amor, sem importância” soa como uma confissão proferida sem emoção, quase um registro. A expressão “sem importância” não é apenas uma tentativa de negação, mas um gesto de domínio sobre a própria lembrança. O eu lírico busca controlar o passado pela indiferença, convertendo a paixão em fato neutro, em lembrança esvaziada de dor. Diferente dos poemas anteriores, onde o sofrimento se manifesta por meio de imagens sensoriais e da memória do corpo, aqui o discurso é seco, direto, quase impessoal.

Na segunda estrofe, o tom de distanciamento se aprofunda: “Irás ver as ondas do Cantábrico / todo verão, com medo de morrer / e de viver de repente.” O eu lírico fala da amada como quem observa alguém de longe, sem mais vínculo, mas ainda capaz de imaginá-la. O uso do futuro (“irás ver”) indica que a vida do outro prossegue sem ele. O medo de “morrer” e de “viver de repente” é atribuído à amada, não ao sujeito; ele se posiciona fora da cena, como espectador de uma vida que continua. Essa perspectiva reafirma o deslocamento emocional: é ela quem permanece em movimento, enquanto ele se fixa na contemplação e na lembrança.

Os versos seguintes, “Arremessarás pedrinhas para te vingares do tempo / e pela areia branca arrastarás os pés / te acariciando triste a nostalgia”, reforçam esse olhar distanciado. O eu lírico descreve os gestos da amada com uma ternura sem participação, como quem observa uma fotografia antiga. A melancolia é projetada sobre o outro: é ela quem revive, quem sente nostalgia. O sujeito, por sua vez, mantém-se imóvel, encerrado no papel de quem já não se permite sentir. Há, nessa distância, um eco de superioridade emocional, espécie de ironia silenciosa diante da fragilidade alheia.

Na estrofe final, a tensão entre desprendimento e memória atinge o ponto mais alto: “Eu penso em ti como se te devesse / e tu me devesse algo parecido / com a felicidade.” A relação é descrita em termos de dívida e compensação, não de afeto. O amor é reduzido a um saldo afetivo, algo a ser quitado, sem transcendência. O verso final, “Por que foste, / quanto te quis, amor, sem importância”, encerra o poema em tom de falsa indiferença: o eu lírico pergunta, mas não espera resposta. O que resta é o reconhecimento de que o amor perdeu sua força vital, tornando-se apenas memória discursiva.

O paradoxo do poema está justamente nessa contradição entre o que é dito e o que é sentido. Ao insistir em que o amor foi “sem importância”, o eu lírico tenta apagar a ferida, mas é sua própria fala que denuncia o contrário: o sentimento ainda o habita, mesmo que em estado de resignação. O tom frio e contido é o disfarce de quem tenta dominar a lembrança pela razão.

A escolha do título revela a estratégia do sujeito poético: declarar o amor insignificante para minimizar a dor. No entanto, enquanto o outro pode seguir adiante, ver o mar, caminhar, “arrastar os pés pela areia branca”, é o eu lírico quem permanece preso à lembrança, condenado a revisitar a cena com distância e impotência. O amor “sem importância” é, na verdade, aquele que mais marca, justamente porque não pode ser revivido nem esquecido.

Formalmente, Valladares sustenta esse jogo emocional por meio de uma linguagem enxuta, sem metáforas excessivas, em que o tom prosaico reforça o desprendimento aparente. Há uma musicalidade leve, quebrada por pausas e retomadas, que sugerem a contenção do discurso. Tudo parece dito de passagem, como se o sujeito não quisesse admitir a intensidade daquilo que recorda.

Assim, “Sem importância” é o poema da negação, a negação do sentimento, do passado, da vulnerabilidade. O eu lírico constrói sua força no gesto de não se importar, mas o leitor percebe, nas fissuras do discurso, que é ele quem carrega o peso da lembrança. O amor deixou de existir na vida concreta, mas persiste na linguagem, onde se repete com frieza e lucidez. O outro pode seguir adiante; o eu lírico, por sua vez, apenas transforma sua solidão em palavra, e sua indiferença em memória.

O poema “Estações da vida” (Valladares, 2023, p. 90) funciona como uma espécie de espelho final da segunda parte do livro “Os dias sem Lucía”, no qual o eu lírico contempla a passagem do tempo e o acúmulo de experiências que o definem. O amor, tema central de toda a obra, aparece aqui dissolvido na memória e integrado à reflexão mais ampla sobre a existência. O título, ao associar a vida às estações, sugere a inevitabilidade do ciclo – nascimento, amadurecimento, decadência – e marca o tom elegíaco que perpassa os versos.

O poema se inicia com uma cena de observação: “Olho pela janela as crianças / que fui ontem, e me deram a altura / de uma sombra pendurada na lembrança.” O olhar lançado pela janela cria uma perspectiva de distância entre o eu e seu passado. As “crianças que fui ontem” condensam as diferentes fases da vida em uma única imagem: o sujeito vê a si mesmo no plural, reconhecendo que sua identidade é composta de fragmentos de tempos e afetos. A metáfora da “sombra pendurada na lembrança” é particularmente reveladora: o passado não está morto, mas suspenso, pairando entre o esquecimento e a permanência. O eu lírico se vê cercado por suas próprias lembranças, que o seguem como espectros.

Em seguida, a menção à primavera, “É a primavera, e os meninos / que me habitam jogam bola / com poeira de ilusão no olhar”, traz a única imagem de movimento no poema. A estação da renovação é evocada, mas com um tom nostálgico: o jogo infantil é um gesto de inocência perdida. A “poeira de ilusão” sugere que o olhar da infância, embora ainda presente

como memória, está coberto pela experiência do tempo. Essa contraposição entre o brilho do passado e a opacidade do presente marca o tom melancólico que permeia todo o poema.

Os versos seguintes deslocam o foco da infância para a idade adulta: “Há homens que caminham em silêncio / para poder viver comigo mesmo / o desvelo perdido de uma pele.” Aqui, o amor volta a aparecer, mas em outra chave, não mais como paixão ou lembrança de um corpo amado, e sim como memória do próprio desejo. O “desvelo perdido de uma pele” é uma metáfora da intimidade já vivida e agora ausente, da sensualidade que se converte em lembrança. O silêncio dos homens que caminham é o silêncio do próprio eu lírico, que carrega em si todas as suas versões passadas, cada uma marcada por uma perda.

O verso “As crianças, os meninos e os homens, / que deixei de ser, não me perdoam” é um dos mais densos do poema, pois transforma a passagem do tempo em conflito ético e existencial. As diferentes fases da vida, infância, juventude e maturidade, não são apenas lembranças, mas vozes internas que julgam o sujeito presente. O verbo “não me perdoam” confere à memória uma dimensão moral: o eu lírico sente culpa pelo que não viveu plenamente, pelas escolhas e pelos fracassos que o tempo consolidou.

Nos versos finais, “a tristeza, o fracasso e a traição. / Até aqui, esta tem sido minha vida.”, a confissão se torna direta, sem subterfúgios. A tríade “tristeza, fracasso e traição” sintetiza o balanço que o sujeito faz de sua trajetória. A vida é descrita como sucessão de perdas e desenganos, e o tom resignado do último verso reforça a consciência da finitude. O uso do verbo no presente – “tem sido” – indica que o processo ainda não terminou, que o eu lírico permanece em travessia, mas já sem ilusões.

O poema, assim, realiza um movimento de introspecção que vai do olhar exterior ao mergulho interior. A janela do início, que permitia ver o passado como cena, é substituída, ao final, por uma visão interior, em que o sujeito se reconhece na própria solidão. O tempo deixa de ser apenas um dado cronológico e se converte em matéria da consciência.

Formalmente, “Estações da vida” é marcado por uma dicção clara e direta, em versos livres, que espelham o fluxo reflexivo do pensamento. Não há ruptura entre as imagens – elas se encadeiam suavemente, como lembranças que emergem e se dissolvem. Valladares constrói, assim, um poema de meditação, em que o amor, a infância e a velhice se entrelaçam como estágios de um mesmo processo de desapego.

A aparente serenidade do poema encobre um fundo de desencanto: o sujeito não se revolta nem lamenta abertamente, mas aceita a passagem do tempo como inevitável. Essa aceitação, contudo, não é pacífica – é uma forma de melancolia lúcida, que reconhece a impossibilidade de retornar ao passado e a inutilidade de resistir ao esquecimento. O amor,

presente em toda a segunda parte do livro, reaparece aqui como memória diluída, como parte de um ciclo que o eu lírico já não tenta reviver.

Dessa forma, “Estações da vida” amplia o tema da ausência que domina “Os dias sem Lucía”, mas desloca o foco do outro para o próprio eu. Se antes o sujeito enfrentava a perda da amada, agora enfrenta a perda de si mesmo – ou das versões que deixou pelo caminho. O amor, que antes o ligava a alguém, transforma-se em consciência da passagem, em símbolo da própria existência. O poema encerra, assim, um estágio de maturidade emocional e estética na obra: Valladares transforma a dor em contemplação, e o tempo, em matéria poética.

O poema “Jet lag” (Valladares, 2023, p. 92) condensa, em poucos versos, uma das imagens mais potentes de “Os dias sem Lucía”: o deslocamento como metáfora do desencontro consigo mesmo. O título, tomado do vocabulário das viagens, indica a diferença de fuso horário que desajusta corpo e tempo. Em Valladares, o termo adquire dimensão existencial. O *jet lag* é o descompasso entre o que o eu lírico vive e o que sente, entre o passado e o presente, entre a lembrança e a tentativa de seguir adiante.

Desde o primeiro verso, “Não voltei ao lugar feliz / das lembranças”, o tom é de renúncia. A impossibilidade de retorno não é apenas física, mas emocional: o “lugar feliz” pertence à memória e já não existe no presente. Há, portanto, uma consciência amarga de que o tempo do amor acabou. O verbo “voltar”, ao ser negado, sugere que não há reconciliação possível entre o vivido e o vivido novamente.

Nos versos seguintes, “No momento do retorno, / inscrevi no meu pulso o prazo da ausência”, o gesto se torna concreto e simbólico. O “pulso” é o lugar onde se mede o tempo e onde pulsa a vida. Marcar nele o “prazo da ausência” significa reconhecer a finitude: o tempo do amor tem data, e sua perda é também uma inscrição corporal. O corpo passa a carregar o registro da separação, como se a ausência se tornasse uma marca vital, um lembrete constante daquilo que não volta.

A expressão “Viram chegar o gesto do fracasso / sem ti e sem mim comigo” aprofunda o sentido de esvaziamento. O “sem ti” indica a perda do outro; o “sem mim comigo” revela a perda de si mesmo. O eu lírico não apenas deixou de amar, mas também perdeu a referência de quem era dentro daquela relação. O amor, que antes o fazia existir em plenitude, agora o fragmenta. A ausência transforma-se em identidade: ele é aquele que ficou.

No trecho final, “As viagens / me fazem retornar sempre àquele lugar / do qual eu nunca poderei voltar”, o paradoxo se impõe. O movimento, que deveria representar liberdade, revela-se um círculo fechado. Toda tentativa de fuga leva de volta ao mesmo ponto – o passado. O “lugar do qual eu nunca poderei voltar” é o espaço da lembrança, daquilo que permanece vivo

apenas na memória. O sujeito parece condenado à repetição: viaja, desloca-se, mas permanece imóvel dentro da ausência.

A sobreposição de tempos, o passado da lembrança e o presente da consciência, cria uma sensação de suspensão. O corpo avança, mas o espírito permanece retido, como ocorre literalmente no *jet lag*, em que o relógio interno não acompanha o deslocamento. Esse descompasso é também o modo como o eu lírico vive o amor perdido: o mundo segue, mas ele permanece atrasado em relação ao tempo afetivo.

A estrutura formal do poema reforça esse estado de desalinhamento. Os versos curtos e o ritmo pausado produzem a impressão de cansaço, de lentidão. O poema parece interrompido, como se as palavras fossem apenas fragmentos de um pensamento interrompido pela exaustão. Valladares constrói uma linguagem rarefeita, que se aproxima do silêncio, traduzindo poeticamente o vazio da experiência.

Em “Jet lag”, a ausência não é mais uma ferida aberta, mas uma condição. O amor já não provoca dor explícita, mas um estado de desorientação permanente. O eu lírico vive deslocado – de si, do outro, do tempo. Se em poemas anteriores como “Sem importância” o sujeito tentava negar o sentimento por meio da indiferença, aqui ele já não tenta controlar a lembrança. A resignação é total.

Dessa forma, o poema representa um ponto de chegada em “Os dias sem Lucía”: o momento em que o amor, a memória e o tempo se confundem em um só movimento de perda. O eu lírico já não luta contra o esquecimento, nem o teme; apenas o habita. A ausência se transforma em morada, e o deslocamento, em forma de existir.

“Pelo fato” (Valladares, 2023, p. 93) é o último poema de “Os dias sem Lucía”, e sua posição final não é casual: ele encerra o ciclo da ausência e da perda amorosa com uma imagem que condensa morte, memória e entrega. Breve e contundente, o poema é composto de quatro versos que evocam uma cena de autossacrifício. O tom é seco, preciso, e sua força vem justamente dessa contenção. A economia verbal amplifica a tensão dramática e faz da linguagem o espaço simbólico do corte, da ferida e da consumação.

O poema se inicia com o verso “No pulso aberto o frescor da lâmina”, retomando a imagem já presente em “No terceiro dia”, mas aqui de modo mais direto e fatal. O pulso, que em “Jet lag” abrigava a inscrição da ausência, reaparece agora como lugar de ruptura. É o centro vital do corpo, o ponto onde o sangue pulsa, símbolo da vida e do desejo, e também o lugar do sacrifício. O “frescor da lâmina” introduz uma sensação tátil paradoxal: o frio metálico da lâmina é descrito como “frescor”, palavra que costuma remeter à vitalidade. Essa contradição

entre morte e vida, dor e prazer, reforça o caráter ambíguo do gesto: há, na morte, uma forma de afirmação; na destruição, um resquício de criação.

Nos versos seguintes, “pêndulo no ar, espada heroína”, a imagem se eleva do corpo ao símbolo. A lâmina torna-se “espada”, e o ato deixa de ser pessoal para adquirir dimensão arquetípica. O suicídio é convertido em gesto heroico, ritual, como se o eu lírico se tornasse protagonista de um drama trágico. A palavra “pêndulo” sugere oscilação e tempo, o movimento entre vida e morte, presença e ausência, consciência e esquecimento. Assim, o poema não descreve um ato literal, mas um momento de suspensão entre ser e deixar de ser, em que o tempo parece hesitar.

O último verso, “Onipotente suicida, um deus / da vida e da morte consumado”, sintetiza a fusão de opostos que perpassa toda a obra. A autodestruição se transforma em criação mítica: o sujeito se faz “deus”, senhor da própria morte, capaz de decidir o instante final. A onipotência aqui é ilusória, mas também poética. Ao assumir o gesto extremo, o eu lírico recupera, por um instante, o domínio sobre si mesmo e sobre o tempo. A morte deixa de ser apenas fim e passa a ser rito, a única forma de interromper o ciclo de dor e ausência que percorreu “Os dias sem Lucía”.

O poema, ao contrário do que poderia parecer, não glorifica o suicídio, mas o transforma em metáfora da dissolução do eu amoroso. Assim como em “No terceiro dia”, o sangue é o elemento mediador entre a matéria e o espírito, entre o corpo e a memória. É o preço da transfiguração: o amor, quando levado ao limite, já não pode permanecer na esfera da vida comum. Georges Bataille, ao refletir sobre o erotismo como experiência de transgressão, afirma que ele é “a aprovação da vida até na morte”, isto é, a entrega total que ultrapassa o instinto de conservação e busca tocar o sagrado. Em “Pelo fato”, esse impulso atinge sua forma mais radical.

O “deus da vida e da morte consumado” representa a tentativa final do eu lírico de reconciliar as forças contraditórias que atravessam toda a obra: o desejo e o esquecimento, a lembrança e o silêncio, o amor e o vazio. Se em “Jet lag” a ausência era habitada como estado permanente, aqui ela é levada à sua consequência extrema. A vida, reduzida à lembrança da perda, já não oferece sentido. A única forma de reconciliação possível é a dissolução completa, um retorno simbólico ao nada, à origem, à paz.

Formalmente, o poema se destaca pela brevidade e pelo uso de imagens diretas, quase lapidares. Cada verso funciona como um golpe de lâmina: preciso, definitivo, sem ornamento. O ritmo é controlado, mas intenso; há uma musicalidade cortante que acompanha o tema. O paralelismo entre “vida” e “morte” no último verso reforça o equilíbrio trágico da composição.

“Pelo fato” fecha “Os dias sem Lucía ” como um epílogo silencioso e necessário. Se a primeira parte do livro, “Os dias com Lucía ”, explorava o amor como plenitude e descoberta, e a segunda parte começou com a ausência e o luto, este poema finaliza o percurso com uma espécie de purificação. O amor, que começou como encontro, termina como sacrifício; o corpo, que antes era lugar de desejo, torna-se altar da memória. A travessia do vaga-lume, imagem simbólica de toda a obra, atinge aqui seu ponto mais escuro e mais luminoso: a morte poética que, paradoxalmente, preserva a chama da experiência.

A segunda seção de *Vaga-lumes ao meio-dia*, intitulada “Os dias sem Lucía”, representa a travessia mais sombria e introspectiva do eu lírico. Se a primeira parte do livro era marcada pela fusão amorosa, pelo encontro e pela plenitude, aqui prevalece a consciência da perda e a lenta aprendizagem da solidão. O amor, desprovido da presença, passa a existir como lembrança, memória e ferida. Valladares constrói, assim, uma poética do esvaziamento: o sujeito, privado do outro, volta-se para dentro de si, e nesse movimento reencontra não a ausência absoluta, mas uma espécie de claridade residual, a luz vacilante dos vaga-lumes.

Ao longo desta segunda parte, o poeta transforma o sofrimento em linguagem. O amor perdido torna-se matéria de contemplação estética, e o gesto poético converte-se em tentativa de sobrevivência. A palavra assume o papel de mediadora entre o vivido e o lembrado, entre o corpo e a memória, entre o tempo e o silêncio. O que antes era paixão se transforma em conhecimento: o eu lírico compreende que amar é também perder, e que o amor só alcança plenitude quando é atravessado pela consciência da finitude.

Poemas como “Jet lag” e “Pelo fato” expressam esse ponto de saturação. No primeiro, o deslocamento espacial revela o descompasso entre tempo e sentimento; no segundo, o gesto final de autodestruição traduz o esgotamento da experiência amorosa como força vital. Ambos os poemas articulam uma ideia de encerramento: o amor não morre apenas no outro, mas também no sujeito que o vivencia. A perda de Lucía é, ao mesmo tempo, a perda do próprio “eu”.

Com isso, “Os dias sem Lucía ” encerra-se como uma elegia da desintegração e da memória. A ausência deixa de ser apenas dor e torna-se condição existencial. O eu lírico, agora exilado da experiência amorosa, descobre que o amor é também um espelho em que se reflete o próprio vazio humano. Essa descoberta ecoa, em muitos aspectos, a concepção de Octavio Paz sobre o amor como experiência de transcendência e de abismo: “o amor é uma purificação que transforma o sujeito e o objeto do encontro erótico em pessoas únicas”. Contudo, em Valladares, essa purificação ocorre pela via da perda – o amor revela-se quando já não é possível vivê-lo.

A partir dessa constatação, torna-se possível compreender “Depois de Lucía” não como um simples epílogo, mas como um novo espaço de significação. O “depois” não se refere apenas à sequência temporal, mas a uma dimensão espiritual: é o tempo posterior à dor, o intervalo em que o amor, já depurado pela ausência, pode ser repensado. Se até aqui o sentimento foi narrado em sua plenitude e em sua dissolução, na terceira parte ele será reconstruído em outro nível – mais contemplativo, mais sereno, talvez mais humano.

Assim, o próximo capítulo investigará “Depois de Lucía” à luz dos elementos do amor delineados por Octavio Paz em *A dupla chama: amor e erotismo*. Interessa compreender se os poemas finais de Valladares reafirmam os aspectos que Paz considera essenciais, a exclusividade, obstáculo e transgressão, domínio e submissão, fatalidade e liberdade, corpo e alma, ou se propõem novas formas de amar, marcadas pela memória, pelo silêncio e pela resiliência. Em outras palavras, trata-se de indagar se o amor, em *Vaga-lumes ao meio-dia*, sobrevive à perda e se renova, ou se se extingue definitivamente no fulgor do desaparecimento.

3. ENTRE A CHAMA E A CINZA: A SOBREVIVÊNCIA DO AMOR EM SATURNINO VALLADARES

A terceira parte de *Vaga-lumes ao meio-dia*, intitulada “Depois de Lucía”, representa o desfecho do percurso amoroso delineado ao longo do livro. Após a plenitude da presença em “Os dias com Lucía” e o luto da ausência em “Os dias sem Lucía”, o eu lírico ingressa num território de silêncio e de reconciliação. O título dessa seção, isolado no espaço da página, já anuncia um deslocamento essencial: o amor deixa de ser experiência de encontro ou perda para tornar-se experiência de permanência. O silêncio que o inaugura não é vazio, mas respiração suspensa, prelúdio de um novo estado de consciência.

Em “Depois de Lucía”, o amor se transforma em matéria de reflexão. O erotismo e a dor que antes incendiavam o discurso poético cedem lugar à contemplação e ao autoconhecimento. O eu lírico, que já atravessou o desejo e o desespero, agora se volta para si, buscando compreender o que resta do amor depois da ausência da amada. Essa mudança de perspectiva sugere que o sentimento não se extingue, mas se transmuta em outra forma de chama: a da memória e da palavra.

Octavio Paz, em *A dupla chama: amor e erotismo* (1993), define o amor como a síntese entre corpo e espírito, desejo e transcendência. Essa união, contudo, não é estável; ao contrário, está sempre ameaçada pela passagem do tempo e pela finitude dos amantes. Para Paz, “a pedra de fundação do amor é a liberdade”, pois apenas o amor que se liberta da posse e da servidão pode atingir o plano da comunhão verdadeira. A terceira parte do livro de Valladares realiza poeticamente essa passagem: o amor, liberto do corpo e da reciprocidade, alcança o espaço da interioridade e da criação.

Entretanto, a permanência do amor após a perda não se dá como continuidade linear, mas como reinvenção discursiva. O amor, como observa Pessanha (1997, p. 78), “é tema que não se encerra nem se exaure: apesar de permanentemente retomado, permanece inconcluso, aberto sempre à possibilidade de novas variações”. O que se oferece ao sujeito não é o início nem o fim do sentimento, mas o seu “dilacerado meio”, o ponto em que a experiência se faz linguagem e memória. “Depois de Lucía” se inscreve justamente nesse meio: entre a chama e a cinza, entre o fogo da presença e o frio da ausência.

Se o amor não se encerra, é porque sobrevive como discurso, e é nesse ponto que a leitura de Roland Barthes torna-se iluminadora. Em *Fragmentos de um discurso amoroso* (2003), Barthes propõe que o amor se configura como uma “tópica”, um conjunto de figuras

que cada sujeito preenche “ao sabor de sua própria história”. O discurso amoroso seria, portanto, uma estrutura aberta, “meio codificada, meio projetiva” (Barthes, 2003, p. 20), na qual cada voz inscreve a experiência singular. Essa ideia encontra eco na poesia de Valladares: o eu lírico de “Depois de Lucía” ocupa esse espaço projetivo, reinventando a linguagem do amor a partir do silêncio e da ausência. Cada poema torna-se um fragmento de um discurso em ruína, uma tentativa de manter vivo o diálogo com o que já não responde.

Nesse sentido, a fragmentação textual e o silêncio que inaugura a terceira parte do livro configuram não um esvaziamento, mas a nova forma de presença. Barthes observa que o sujeito amoroso é “aquele que fala na ausência do outro”; o amor, assim, se define pela fala que resiste ao desaparecimento. “Depois de Lucía” é precisamente essa fala, sobrevivente, oblíqua, feita de lampejos e vestígios. O vazio inicial e as composições subsequentes revelam o esforço do sujeito para permanecer em relação com o ausente, transformando a perda em gesto criador.

A trajetória amorosa, lembra Barthes (2003, p. 135-136), atravessa três etapas: a captura, o idílio e a sequência dolorosa. Esta última, marcada por mágoas e ressentimentos, é o espaço onde o amor, já ferido, se reconhece em sua própria precariedade. “Depois de Lucía” representa poeticamente esse terceiro tempo, quando o amor sobrevive apenas como memória e linguagem. O eu lírico, ciente da finitude da relação, encontra no ato poético a única forma de continuidade possível. A palavra torna-se, então, o abrigo da chama residual – o lugar onde o amor ainda arde, mesmo em cinzas.

A reflexão de Pessanha (1997, p. 89-90) sobre a doutrina platônica do amor reforça essa compreensão: “o tema do amor existe na intermediação dos discursos, no campo plural da fala, sustentada pela memória, mas marcada inevitavelmente pela incerteza e pelas omissões do esquecimento”. O amor, assim, nunca se apresenta em estado puro, mas como cadeia de remissões, fragmentos de lembrança e esquecimento. Também em Valladares, o amor se diz por ecos: a fala do poeta remete sempre a uma fala anterior, e essa sucessão infinita de vozes faz da poesia o lugar da sobrevivência.

O percurso poético de *Vaga-lumes ao meio-dia* pode, assim, ser compreendido como uma travessia entre diferentes estágios da experiência amorosa. Se a primeira parte exaltava a fusão erótica e a segunda lamentava a ausência, a terceira revela o amadurecimento de um sujeito que transforma a dor em linguagem e o desejo em sabedoria. A chama do amor, antes ardente e imediata, converte-se em cinza luminosa, capaz de aquecer a memória e iluminar o tempo.

Neste capítulo, examina-se como Saturnino Valladares reelabora os elementos do amor segundo Octavio Paz, exclusividade, obstáculo e transgressão, domínio e submissão, fatalidade

e liberdade, corpo e alma, observando de que modo eles se mantêm, se diluem ou se transformam em “Depois de Lucía”. A hipótese central é que Valladares acrescenta a esse conjunto um novo componente: a memória como força vital que preserva e reconfigura o amor, permitindo-lhe sobreviver à ausência e ao esquecimento.

“Depois de Lucía” é, portanto, o espaço alegórico em que a chama e a cinza coexistem: o amor não se apaga, mas resiste em estado de lembrança e criação. O poeta, ao revisitar suas ruínas afetivas, encontra na palavra o gesto último de permanência, o amor, enfim, renasce na poesia.

3.1 O discurso amoroso e a poética da ausência

Em “Depois de Lucía” o discurso amoroso atinge um ponto de inflexão: o eu lírico, antes submerso no luto da perda, começa a reencontrar a luz após o “túnel” da dor. A ausência, que nas seções anteriores representava a impossibilidade do amor, converte-se agora em princípio de recriação. O amor, já privado do corpo e da presença do outro, sobrevive como palavra e como gesto poético. Esse movimento de retorno à vida e à linguagem aproxima-se da concepção barthesiana de que o sujeito amoroso não está condenado à destruição, mas à transformação. Nesse sentido, Barthes afirma:

Existem amantes que não se suicidam: desse ‘túnel’, que é a sequência do encontro amoroso, é possível que eu saia: vejo novamente a luz, seja por conseguir dar ao amor infeliz uma saída dialética (conservando o amor, mas me livrando da hipnose), seja por, ao abandonar esse amor, pôr-me novamente em busca, procurando reiterar, com outros, o encontro do qual conservo o deslumbramento: pois este é da ordem do ‘primeiro prazer’ e não descanso até que ele volte: afirmo a afirmação, recomeço, sem repetir. (Barthes, 2003, p. 136)

Essa passagem explicita uma das tensões centrais do discurso amoroso: a capacidade de o sujeito recomeçar sem repetir. O amor, para Barthes, não se encerra na perda, mas se reinscreve como movimento contínuo de busca e de reinvenção. É exatamente essa energia de sobrevivência que permeia “Depois de Lucía”: o eu lírico emerge do “túnel” da ausência e, embora a amada não retorne, o amor continua sob outra forma, a da criação poética. Assim como o amante barthesiano, o sujeito de Valladares não se entrega à morte simbólica, mas encontra na escrita um modo de “afirmar a afirmação”, de reiterar a intensidade do amor sem necessidade de repeti-lo no mesmo objeto.

Essa sobrevivência do amor, entretanto, não se dá em continuidade, mas em fragmentos. Barthes entende o discurso amoroso como discurso do descontínuo, ou seja, uma fala composta de interrupções, lampejos e silêncios. Ele escreve: “Je fais du discontinu amoureux à la fois un

fait de structure, et un fait d'écriture [...] Le fragmentaire du discours et du texte serait une concession, la plus petite concession qu'il soit possible de faire à la fixité du langage" (Barthes, 2007, p. 676).

Ao compreender o amor como fenômeno “discontínu”, tanto estrutural quanto de escrita, Barthes sugere que o sentimento amoroso se expressa apenas em fragmentos de linguagem, pois o amor, sendo experiência viva e contraditória, não pode ser inteiramente fixado pelo código verbal. O fragmento é, portanto, uma forma de resistência à rigidez do discurso ordinário. Essa concepção é fundamental para compreender o projeto poético de Valladares, que faz do amor uma linguagem em estado de suspensão.

Em “Depois de Lucía”, o silêncio que abre a terceira parte do livro é a expressão extrema desse descontínuo amoroso. A página em branco, ao invés de representar um vazio absoluto, constitui uma “pequena concessão” à fixidez da linguagem, exatamente como propõe Barthes. O poeta, ao não escrever, diz o indizível: transforma a ausência em signo. O amor se torna, então, aquilo que sobrevive entre as palavras, no intervalo, na respiração, na interrupção.

Esse caráter fragmentário do discurso amoroso também revela a forma de consciência lírica. O eu poético de Valladares não tenta recompor o amor perdido em narrativa contínua; ele reconhece que só pode falar dele por lampejos. Cada poema, portanto, é um fragmento de memória, um pedaço de luz que emerge das cinzas. A estrutura descontínua do livro, distribuída em partes autônomas, marcadas pela alternância entre presença, ausência e silêncio, reproduz formalmente a própria lógica do sentimento amoroso segundo Barthes: uma sequência de estados dissonantes, onde a paixão e a serenidade, o desejo e a perda coexistem.

Esse modo de existir na fragmentação confere ao sujeito poético uma nova forma de liberdade. Como afirma Barthes, o amante pode “dar ao amor infeliz uma saída dialética”, ou seja, transcender a dor sem negá-la, reconvertendo o sofrimento em potência criadora. O eu lírico de Valladares vive essa libertação quando transforma o amor em palavra, o sentimento, antes cativo da presença da amada, encontra na escrita um espaço de sublimação. O “túnel” barthesiano é, nesse contexto, metáfora do percurso de *Vaga-lumes ao meio-dia*: um trajeto que vai do fogo ao silêncio, da posse à memória, e que encontra na linguagem a possibilidade de luz.

Por isso, o discurso amoroso em Valladares não é expressão da falta, mas dá continuidade na descontinuidade. Ao escrever “Depois de Lucía”, o poeta realiza o que Barthes chama de *recommencement*, o recomeço que não é repetição, mas renovação do gesto amoroso. A voz poética se refaz no instante em que, aceitando o fim da relação, transforma a lembrança em criação. O amor, enfim, sobrevive como escrita, e a escrita se torna o lugar onde o amor

encontra sua forma mais pura: aquela que, ao não possuir mais o outro, aprende a habitá-lo pela linguagem.

Dessa maneira, o “discurso amoroso” em *Vaga-lumes ao meio-dia* revela-se duplamente poético: primeiro, por sustentar o desejo na ausência; depois, por reconhecer o silêncio como parte da fala. O descontínuo amoroso barthesiano, entendido como “fato de estrutura e de escritura”, é também a matriz da poesia de Valladares, na qual cada fragmento resgata a chama do amor sem pretender restaurar o todo

Essa concepção prepara o terreno para o próximo tópico, em que se abordará o papel da memória e do esquecimento na permanência do amor. Se o discurso amoroso é descontínuo, é na memória que ele encontra o fio que o atravessa. A lembrança, como veremos, é o que permite ao sujeito lírico recompor a experiência amorosa não como continuidade linear, mas como invenção do vivido – a cinza que ainda guarda o calor da chama.

3.2 Memória e esquecimento: a permanência como invenção

Quando o amor se converte em linguagem, sua sobrevivência passa a depender da memória. Em “Depois de Lucía”, o eu lírico não se dirige mais à presença da amada, mas à lembrança que dela permanece. O diálogo amoroso se desloca do campo do encontro para o da evocação: é no gesto de lembrar que o sujeito amoroso encontra a possibilidade de permanecer. A memória, nesse contexto, não é simples recordação do passado, mas forma de criação, um ato de reconfiguração do vivido por meio da palavra.

Octavio Paz observa que “o amor é a revelação da unidade entre o corpo e a alma, mas essa unidade é passageira e sempre ameaçada pela dissolução” (Paz, 1993, p. 67). Quando o amor se desfaz, o que resta é a tentativa de restaurar essa unidade perdida pela via da memória. O eu lírico de Valladares compreende que o amor só pode continuar existindo como lembrança e, portanto, como invenção. Lembrar é criar novamente o objeto amado, não em sua forma original, mas em uma versão recriada pela linguagem poética.

Paul Ricoeur (2007, p. 107) afirma que “ao lembrar de algo, alguém se lembra de si”. Essa proposição amplia o alcance da recordação em “Depois de Lucía”: ao rememorar Lucía, o poeta não apenas reconstitui a amada, mas também reconstrói sua própria identidade. O ato de lembrar se transforma em um exercício de autoconhecimento, um modo de se refazer a partir da perda. O eu lírico descobre, na ausência do outro, o espelho de sua própria continuidade: a memória torna-se o espaço em que o sujeito poético se reconhece e se redefine.

Entretanto, como lembra Ricoeur, há duas formas de lidar com o passado: a memória-repetição, que aprisiona o sujeito, e o trabalho de rememoração, que o liberta:

O que uns cultivam com deleite lúgubre e outros evitam com consciência pesada, é a mesma memória-repetição. Uns gostam de nela se perder, outros temem ser por ela engolidos. Entretanto, uns e outros sofrem do mesmo déficit de crítica. Eles não alcançam o que Freud chamava de trabalho de rememoração. (Ricoeur, 2007, p. 93)

Essa distinção é essencial para compreender o que acontece em “Depois de Lucía”: o eu lírico não se entrega à repetição nostálgica, mas transforma o ato de lembrar em trabalho poético, ou seja, em elaboração simbólica da perda. A recordação, aqui, não é prisão, mas libertação.

Essa libertação é também uma forma de verdade. Como afirma Ricoeur (2007, p. 133), “esse ato de recordação é a cada vez nosso. Acreditá-lo, atestá-lo, não pode ser denunciado como uma ilusão radical”. A lembrança, mesmo subjetiva, é autêntica na medida em que é assumida como parte de si. Assim, o eu lírico de Valladares não busca a verdade histórica da relação com Lucía, mas a verdade poética: a fidelidade à emoção que o habita. O que se preserva na memória não é o fato, mas o sentido, o que o amor fez dele.

Essa dimensão criadora da memória aproxima Valladares do pensamento de Barthes. Para o autor de *Fragmentos de um discurso amoroso*, o sujeito amoroso “não cessa de falar de si e do outro, mesmo quando o outro se cala” (Barthes, 2003, p. 25). Essa fala incessante é também uma forma de lembrança. Em “Depois de Lucía”, cada poema é a variação desse discurso sobrevivente, que continua a se dirigir à amada ausente. A fala amorosa se transforma em memória em movimento, um modo de reativar o elo perdido, reinventando-o pela palavra.

O processo de lembrar, no entanto, não é linear nem totalizante. A memória poética de Valladares é fragmentária, descontínua, composta por lampejos que se acendem e se apagam, como os vaga-lumes do título. Barthes descreve esse fenômeno ao afirmar que “a memória do amor é feita de lampejos; ela não narra, relampeja” (Barthes, 2003, p. 112). Cada lembrança amorosa é uma súbita iluminação do passado que logo se dissolve no presente. O eu lírico vive entre essas intermitências, entre a luz e a sombra, a lembrança e o esquecimento. Assim, a memória se torna uma experiência estética: um esforço de fazer cintilar, na linguagem, os vestígios do que o tempo apagou.

Também Pessanha (1997, p. 89) vê no amor a experiência intermediária, sustentada pela memória, mas atravessada pelo esquecimento. O amor, diz ele, “existe na intermediação dos

discursos, sustentado pela memória, mas marcado pelas omissões do esquecimento”. É exatamente nesse espaço intermediário que o discurso poético de Valladares se constrói. A lembrança de Lucía não é plena, mas atravessada por lacunas, e é dessas lacunas que nasce o poema. O silêncio, nesse sentido, é uma forma de lembrança: aquilo que o poeta não pode dizer também faz parte do que ele recorda.

Em “Depois de Lucía”, portanto, a memória e o esquecimento não são forças opostas, mas complementares. Lembrar implica esquecer; esquecer é o que permite ao sujeito voltar a falar. Ricoeur diria que o trabalho de rememoração depende de um equilíbrio entre lembrança e esquecimento, pois é nesse movimento que o sujeito consegue reelaborar o trauma e afirmar sua continuidade no tempo. Valladares transforma esse equilíbrio em poética: cada poema refaz o amor não ao repeti-lo, mas ao recriá-lo como linguagem. O esquecimento não apaga o sentimento; apenas o purifica, libertando-o da dor e preservando o brilho essencial da experiência.

Ao transformar a memória em criação, o eu lírico realiza o que Barthes chama de “afirmar a afirmação” – o gesto de recomeçar sem repetir. Essa atitude ressoa também em Paz, para quem o amor é “a pedra de fundação da liberdade” (Paz, 1993, p. 81). O sujeito que se liberta da lembrança passiva reencontra a liberdade de amar de outro modo: amar não mais o corpo ausente, mas o sentido que o amor deixou. Assim, a memória se torna ato de libertação, não de servidão; e o amor, liberto da presença, sobrevive como força criadora.

Em “Depois de Lucía”, o trabalho da memória é também o trabalho da poesia. O eu lírico, ao recordar Lucía, recorda-se de si, confirmando a tese de Ricoeur de que toda lembrança é, em última instância, autoafirmação do sujeito. A lembrança, longe de ser um gesto melancólico, é o modo pelo qual o amor continua a existir. A memória, aqui, é invenção: o espaço onde o amor se refaz, onde a chama, ainda que transformada em cinza, continua a iluminar o caminho do poeta.

O poema que inaugura a terceira parte de *Vaga-lumes ao meio-dia* apresenta-se apenas como um título, isolado em uma página em branco. A ausência de versos é, nesse caso, um gesto de plenitude simbólica: o silêncio torna-se o ponto de convergência entre a experiência amorosa e a linguagem. O que se anuncia com “Depois de Lucía” (Valladares, 2023 p. 96) não é o fim, mas o momento em que o discurso se despoja de suas formas substanciais para retornar à sua essência expressiva. O poema não se oferece como representação do amor, mas como forma pura, o traço mínimo que contém, em potência, toda a experiência do sentimento.

Essa forma vazia, desprovida de substância verbal, pode ser lida à luz da teoria de Louis Hjelmslev, para quem “a língua é uma forma e não uma substância” (1996, p. 11). Ao reduzir

o poema à sua moldura, o título, o nome, o gesto, Valladares evidencia o caráter formal da linguagem poética. Não há corpo, não há descrição, apenas estrutura: um nome e um espaço. A poesia, aqui, existe antes das palavras, como sistema de relações e tensões que antecede a substância significante. O silêncio torna-se, portanto, a forma pura do dizer, uma espécie de linguagem essencial que dispensa o conteúdo discursivo.

Esse gesto também ecoa o pensamento de Ernst Cassirer, segundo o qual “toda realidade efetiva que apreendemos é menos, em sua forma primitiva, a de um mundo preciso de coisas erigido diante de nós, do que a certeza de uma viva eficiência experimentada por nós” (Cassirer, 1988, p. 90). O que o poeta realiza com a página em branco é justamente essa “viva eficiência” da linguagem: não há objeto, mas experiência; não há descrição do amor, mas a vivência sensível e imediata de sua presença ausente. O leitor, diante do silêncio, não contempla uma cena, mas sente a força de uma energia que permanece, o resíduo afetivo e existencial do amor que atravessou a obra.

Ao eliminar os versos, Valladares suspende o nível da representação e alcança o que Cassirer chamaria de fenômeno puro de expressão. É a forma que não depende da psicologia individual, mas da própria estrutura simbólica da consciência humana. Cassirer critica as teorias psicológicas da “empatia” exatamente por inverterem essa ordem:

Uma determinada teoria psicológica desconhece os fenômenos puros de expressão quando os faz nascer de um ato secundário de interpretação, definindo-os como produtos da ‘empatia’. A deficiência capital de tal teoria e seu *prôton pseudos* consiste em inverter a ordem dos dados fenomenais. Ela deve, previamente, tirar a vida da percepção, convertê-la em um complexo de simples conteúdos da impressão sensível para, em seguida, reanimar esse ‘material’ morto da sensação, graças ao ato de penetração afetiva. Mas a vida que lhe cabe assim compartilhada continua sendo, em última análise, obra da ilusão psicológica. (Cassirer, 1988, p. 89)

O poema “Depois de Lucía” (Valladares, 2023, p. 96) pode ser compreendido justamente como a refutação poética dessa “ilusão psicológica” de que fala Cassirer. Valladares não parte da emoção subjetiva para buscar sua expressão, ele parte da própria forma, do vazio que antecede o sentimento, e é nesse vazio que o amor se revela como força expressiva primária. O silêncio não é falta, mas origem da linguagem: o ponto em que a emoção ainda não foi convertida em substância, mas pulsa como energia vital, como “eficiência viva” (Cassirer, 1988, p. 90).

O título “Depois de Lucía”, isolado em seu branco, encarna uma experiência anterior à mediação simbólica e discursiva. Ele é pura forma que contém, em potência, a totalidade do

conteúdo afetivo do livro. A ausência do texto cria uma expectativa de enunciação – um espaço onde a linguagem poderia emergir, mas permanece suspensa. Essa suspensão é o próprio sentido do “depois”: não há término, mas continuidade interior, memória que se prolonga. O amor, ao se recolher na forma silenciosa, conserva sua presença como vibração, não como discurso.

Essa leitura também reforça o diálogo entre o silêncio de Valladares e a concepção barthesiana do fragmento como resistência à fixidez da linguagem. Barthes afirma que “o fragmentário do texto é uma concessão mínima à fixidez da linguagem” (2007, p. 676), e o poema ausente de Valladares é exatamente essa concessão mínima, talvez a mais radical possível. Ao abdicar do verso, o poeta atinge o grau zero do dizer amoroso: o momento em que o amor se expressa não por meio do significante, mas pelo intervalo entre o significante e o silêncio.

Sob esse ponto de vista, o gesto de Saturnino Valladares não é de omissão, mas de condensação. O título funciona como signo de presença e ausência simultaneamente, o nome de Lucía permanece, mas o poema, que seria sua voz, se cala. É a realização estética daquilo que Octavio Paz (1993) chama de *dupla chama*: a coexistência do corpo e do espírito, do fogo e da cinza. “Depois de Lucía” é o momento em que a chama já se apagou, mas a cinza ainda irradia calor.

O silêncio que ocupa a página é, portanto, a própria permanência do amor em estado de memória. Ele traduz visualmente o que Ricoeur (2007, p. 107) descreve como o ato de lembrar-se de si ao lembrar do outro. A ausência de palavras é a forma pela qual o sujeito lírico reconhece a transformação do amor em lembrança: o que antes era paixão se torna consciência. O poema, ao não dizer, afirma: é o testemunho silencioso daquilo que sobreviveu à linguagem.

Assim, a página em branco de “Depois de Lucía” não é apenas um artifício formal, mas uma forma simbólica, no sentido cassireriano do termo: uma estrutura expressiva que confere realidade a uma experiência interior. O silêncio é, aqui, o equivalente poético da “viva eficiência” de que fala Cassirer (1988, p. 90): não a representação de um sentimento, mas a experiência direta de sua presença transformada. É nesse espaço vazio, portanto, que o amor reencontra sua mais alta forma de existência, não como discurso, mas como energia simbólica, como forma que contém, em si mesma, a memória do fogo e a promessa da luz.

3.3 Depois da ausência: os fragmentos da permanência

Após a página silenciosa de “Depois de Lucía”, que inaugura a terceira parte do livro com o gesto do não-dito, “O voo solitário” surge como a primeira rearticulação da palavra. Se o silêncio anterior representava o intervalo entre o amor e a memória, este poema marca o instante em que o discurso amoroso volta a respirar. Valladares inicia esse novo ciclo com a imagem de um pássaro isolado, figura que simboliza o sujeito em estado de travessia, suspenso entre o passado da paixão e a liberdade da consciência.

“O voo solitário” (Valladares, 2023 p. 98) descreve, de modo contido e luminoso, o processo de elevação do eu lírico. A chuva, “paralisada em minúsculos cristais quebrados”, e a luz “sem fim dos espelhos” configuram espaço de suspensão temporal e interior. Nada aqui se move de forma abrupta: o voo é contínuo, meditativo, como se o sujeito, após o luto amoroso, reencontrasse na contemplação uma nova forma de permanência. O amor, liberto do corpo e da posse, torna-se princípio de consciência e de liberdade, o ponto em que a paixão se transmuta em lucidez.

Octavio Paz, em *A dupla chama* (1994), afirma que “dominação e servidão, assim como obstáculo e transgressão, mais que elementos por si próprios, na verdade são variantes de uma contradição mais vasta que os engloba: fatalidade e liberdade” (p. 114). Essa contradição estrutura o poema. O sujeito poético não renuncia ao amor, mas o vive na oscilação entre destino e escolha, entre a lembrança que o prende e o voo que o liberta. A solidão, longe de significar isolamento, é o resultado maduro dessa tensão: é a solidão conquistada, não imposta; o espaço interior onde o amor, embora transformado, continua a irradiar.

O voo é, portanto, a imagem simbólica da reconciliação entre o peso da fatalidade e o impulso da liberdade. O eu lírico não foge de sua condição amorosa – ele a assume. Em Paz, o amor é “um laço mágico que literalmente cativa a vontade e o livre-arbítrio dos apaixonados” (1994, p. 114). O pássaro de Valladares está preso a esse laço, mas sua prisão é voluntária. Ele voa porque o amor o cativa; sua liberdade nasce da aceitação desse vínculo. É o que Paz chama de “cumplicidade entre liberdade e destino”: “a fatalidade se manifesta só com e por meio da cumplicidade de nossa liberdade [...]. Ao nos apaixonarmos, escolhemos nossa fatalidade” (1994, p. 114). O eu lírico de “O voo solitário” escolhe, conscientemente, permanecer dentro do espaço da lembrança. Seu voo não é fuga da dor, mas continuidade da experiência amorosa sob outra forma. A chuva suspensa no ar, imagem de tempo imóvel, reflete o instante em que a paixão se transforma em memória ativa. O movimento e a imobilidade coexistem, revelando que a verdadeira liberdade amorosa, segundo Paz, não está em escapar da fatalidade, mas em reconhecê-la como parte essencial da condição humana.

A dimensão trágica do amor, aqui, é sublimada em serenidade. O pássaro “absorve a luz e bebe a chuva”: dois gestos que condensam o sentido de transgressão e assimilação. A luz (símbolo da consciência, e a chuva, símbolo da dor) são incorporadas pelo voo, que as transforma em energia vital. A transgressão, tão cara a Paz, não é destruição, mas passagem: atravessar o limite imposto pela perda e reencontrar-se em outro plano de existência. Ao integrar a dor, o sujeito torna-se livre

Esse movimento de aceitação e elevação reflete também a passagem do amor erótico ao amor espiritual – o eixo que estrutura *A dupla chama*. Valladares, ao evocar a solidão do pássaro, não descreve mais o amor como posse ou fusão, mas como claridade. O amor, após o sofrimento, purifica-se e revela sua essência: a comunhão entre liberdade e destino. O sujeito reconhece que sua vida continua a ser regida pela lembrança da amada, mas já não sofre por isso. Ele compreende, como diz Paz, que “ao nos apaixonarmos, escolhemos nossa fatalidade” e, ao fazê-lo, aceita a liberdade de ter escolhido.

A última linha do poema, “O voo e a memória”, concentra o núcleo de toda a seção “Depois de Lucía”. A conjunção “e” não une elementos opostos, mas complementares: o voo é a memória em movimento; a memória é o voo que persiste. O amor não se extingue, apenas muda de estado. A fatalidade da perda se converte em liberdade poética, o amor continua a existir, não mais como relação de alteridade, mas como força interior, gesto criador.

Em “O voo solitário”, Valladares realiza poeticamente o que Paz entende como o mistério central do amor: a união paradoxal entre o trágico e o livre. O amor é destino porque nos prende, mas é liberdade porque o escolhemos; é servidão e é transgressão; é dor e é elevação. O pássaro solitário de Valladares é, em última instância, a imagem do poeta que, tendo amado e perdido, transforma o peso da lembrança em impulso criador. O amor que antes o consumia agora o sustenta, um amor consciente de sua fatalidade, mas pleno em sua liberdade.

Após o instante de suspensão luminosa em “O voo solitário”, em que o sujeito poético reencontra a liberdade dentro da fatalidade amorosa, o poema “Navegante” (Valladares, 2023 p. 100) inaugura uma nova etapa da consciência. O título já anuncia uma mudança de movimento: se antes o voo era ascensional, etéreo, agora a travessia é horizontal, marítima, interior. O eu lírico assume o papel de viajante que atravessa a própria perda e se redescobre no percurso. “Sou tudo o que perdi num belo dia, / tudo o que não consegui ser, / tudo o que procurei e não encontrei.” Esses três versos condensam a noção de amor em sua dimensão mais radical: o amor como perda, busca e identidade, como experiência que revela ao sujeito a simultaneidade de presença e ausência, completude e falha.

Em *A dupla chama*, Octavio Paz (1994, p. 115) afirma que “o amor é uma das respostas que o homem inventou para olhar de frente a morte”. O verso de Valladares parece ecoar diretamente essa ideia. O poeta reconhece que amar é perder, e que, ao perder, o sujeito se vê diante do limite mais absoluto da existência. A perda do amor é uma forma simbólica de morte; mas é precisamente por meio dela que o eu lírico renasce. A travessia de “Navegante” é, portanto, um rito de passagem entre a morte afetiva e a redescoberta de si. O amor, aqui, não é um fim, mas o meio pelo qual o sujeito encara a finitude e, ao fazê-lo, cria uma forma de permanência.

A figura do navegante é um símbolo ancestral da alma em busca de sentido. “Navegante, eu sou a travessia”, diz o verso, num dos momentos de maior densidade simbólica do livro. O sujeito já não se define pelo destino, não é quem parte nem quem chega, mas pelo ato de mover-se. Essa autodefinição é a prova de que o amor, após o luto, converteu-se em consciência existencial. O poeta encarna, assim, o tipo de amor que Octavio Paz descreve como a união paradoxal entre liberdade e destino: “A fatalidade se manifesta só com e por meio da cumplicidade de nossa liberdade [...]. Ao nos apaixonarmos, escolhemos nossa fatalidade” (PAZ, 1994, p. 114). O navegante é o sujeito que escolheu o próprio destino, amar, perder, continuar.

Há, nesse poema, um profundo gesto de reconciliação com a própria incompletude. Ao afirmar “Sou tudo o que perdi”, Valladares sugere que o amor o constituiu mais pelo que o desfez do que pelo que lhe deu. O sujeito poético reconhece que a perda não o aniquila, mas o define. É a memória da falta que o torna quem é. A travessia é, portanto, o aprendizado da própria identidade: uma viagem através dos destroços da experiência amorosa.

Octavio Paz, ao refletir sobre o paradoxo da liberdade amorosa, escreve:

Mas o paradoxo da liberdade viceja também no subsolo psíquico: as vegetações venenosas das infidelidades, as traições, os abandonos, os esquecimentos, os ciúmes. O mistério da liberdade amorosa e sua flora alternadamente radiante e fúnebre tem sido o tema central de nossos poetas e artistas. Também de nossas vidas, a real e a imaginária, a vivida e a sonhada. (Paz, 1994, p. 115).

Esse trecho oferece uma chave de leitura precisa para o poema de Valladares. Em “Navegante”, a liberdade conquistada é ambígua: o eu lírico se liberta da presença de Lucía, mas continua cativo da lembrança. Ele navega entre a liberdade e o peso da memória, entre o desejo de esquecimento e o impulso de recordar. Essa travessia interior é feita de luz e sombra,

de vegetações “radiantes e fúnebres”, pois cada gesto de libertação traz consigo a marca da perda.

O poema encena o que Paz entende como a dupla natureza da liberdade amorosa: sua capacidade de criar e destruir, de elevar e ferir. A travessia do sujeito é feita dentro desse labirinto de forças. Ao dizer “a cada instante ainda um gesto / arde no princípio vislumbrado”, o eu lírico revela que o amor, embora passado, ainda arde como princípio, isto é, como origem. O gesto amoroso, mesmo transformado em lembrança, continua a ser chama criadora – o fogo interior que o move.

O último verso, “Navegante, eu sou a travessia, / agora que todos nós partimos”, introduz uma pluralidade inesperada. “Todos nós” indica que o sujeito reconhece em sua experiência algo coletivo, universal. O amor e a perda, que pareciam experiências individuais, agora se revelam como destino humano. Em sintonia com Paz, o poeta reconhece que “no amor tudo é dois e tudo tende a ser um”. A travessia amorosa é, então, o movimento que vai da dualidade (eu e o outro, presença e ausência) à unidade da consciência. O navegante é o homem que se reconcilia com a totalidade do ser, compreendendo que o amor, ao mesmo tempo que divide, também unifica.

Essa passagem do individual ao universal marca a transição entre “Navegante” e “Diante do oráculo” (Valladares, 2023 p. 101). No primeiro, o eu lírico atravessa a perda; no segundo, confronta o enigma do próprio ser. “Diante do oráculo” representa o mergulho introspectivo posterior à travessia. O amor, agora, torna-se espelho e enigma, o lugar onde o sujeito se encontra e se perde.

O poema abre com o verso “Ia se afastando sem saber do corpo”, e nessa imagem de distanciamento corporal reside a transformação do amor em consciência pura. A experiência erótica e sensível dá lugar à meditação sobre a própria existência. O sujeito afasta-se do corpo – isto é, da materialidade do amor – para entrar em contato com algo mais essencial, o mistério do próprio ser. Essa perda do corpo é também o que resta do amor quando o desejo se extingue: o vazio que se transforma em conhecimento.

O oráculo, nesse contexto, não é uma entidade exterior, mas a própria interioridade do sujeito. A divindade e o homem “se olhavam sem saber por quê”. A relação especular entre ambos indica que o eu lírico se confronta consigo mesmo: o divino é apenas o reflexo do humano. Valladares dramatiza poeticamente o que Octavio Paz chama de “exame de consciência”, “um ato de introspecção solitária no qual aparecem os fantasmas de outros e também o fantasma daquele que fomos – um fantasma plural, pois fomos muitos.” O oráculo é

esse espelho plural onde o sujeito vê não apenas a si, mas todos os que foi, e todos os outros que o amor despertou dentro de si.

A pergunta final, “Onde? Em que lugar? Em que sentido?”, é a formulação poética daquilo que Paz identifica como o mistério último do amor: a tentativa de olhar de frente a morte. “O amor”, diz ele, “é uma das respostas que o homem inventou para olhar de frente a morte” (1994, p. 115). O oráculo, em Valladares, não responde porque a resposta é o próprio silêncio, o reconhecimento de que amar é confrontar o limite da existência. O sujeito, diante do espelho divino, percebe que o amor o levou até o limiar da consciência, onde o corpo já não fala e só resta o olhar.

Esse olhar entre o homem e a divindade é a figura simbólica da revelação amorosa. O amor é o oráculo porque, ao amar, o homem descobre o que há de divino e de mortal em si mesmo. Valladares encena, aqui, o paradoxo da união e da separação: o amor é o ponto de contato entre o humano e o transcendente, mas também o lugar onde se experimenta a distância entre ambos. “No amor tudo é dois e tudo tende a ser um”, escreve Paz, e é essa tensão entre o dois e o um que estrutura “Diante do oráculo”. O sujeito contempla o reflexo de uma divindade que é idêntica e distinta, próxima e inalcançável.

O corpo “ardia em uma ferida o corpo todo”: o verbo “arder” reaparece, mas já não como desejo, e sim como lembrança, como marca. O fogo do amor agora é ferida transformada em luz. O oráculo e o espelho são as metáforas desse novo estado do sentimento: o amor, convertido em memória e reflexão, já não inflama, mas ilumina.

Entre “Navegante” e “Diante do oráculo”, Valladares constrói o retrato do amor em seu estágio mais maduro: um amor que reconhece a si mesmo como tragédia e salvação. O navegante atravessa a memória e aceita a incompletude; o homem diante do oráculo enfrenta o mistério da existência e transforma o amor em conhecimento. Ambos os poemas revelam o mesmo movimento espiritual, o amor como consciência da morte e, simultaneamente, como vitória sobre ela.

A travessia marítima e o espelho divino são imagens complementares: ambas representam o caminho do eu lírico em direção à liberdade interior. O amor, que antes era servidão, agora é introspecção. O navegante e o oráculo são duas faces do mesmo sujeito que, ao olhar para dentro, descobre o que Paz nomeia de “fantasma plural”: o conjunto de todos os “eus” que o amor fez nascer e morrer.

Em última instância, “Navegante” e “Diante do oráculo” dramatizam o mesmo paradoxo essencial formulado por Octavio Paz: a liberdade que nasce da fatalidade amorosa. A viagem e a introspecção são as formas que o eu lírico encontra para reconciliar-se com seu

destino. Amar, aqui, é navegar dentro da própria memória e consultar o oráculo do próprio corpo, é transformar a dor em sabedoria e o silêncio em forma.

Após a travessia interior de “Navegante” e o mergulho especular de “Diante do oráculo”, o poema “Reencontro com um desconhecido” (Valladares, 2023 p. 102) marca um novo movimento dentro da terceira parte de *Vaga-lumes ao meio-dia*. Aqui, o eu lírico já não busca apenas compreender a perda, mas confrontar o tempo. O reencontro anunciado no título não se realiza com a amada Lucía, mas com uma parte de si mesmo, um “outro” que o tempo fragmentou. O poema é um dos momentos mais densos da obra, pois Valladares condensa nele a consciência de que amar é também dividir-se – que o amor, ao abrir o sujeito ao outro, o dispersa entre os espelhos do passado.

O texto se inicia com a evocação da distância: “Atrás ficou o avião, / o pouso e a destruição / metódica de todas as distâncias.” A imagem do deslocamento físico, o avião, o ônibus, as bagagens, serve para encenar a viagem interior do sujeito. Cada meio de transporte abandonado é uma metáfora da consciência que se despoja de seus instrumentos de mediação, que se desnuda para o reencontro essencial. Mas o reencontro não se cumpre: “Me aguarda o perfil de alguém / que começou a partir há vinte anos.” O outro é, na verdade, o próprio eu lírico transformado pelo tempo - um duplo, um eco do passado que já não o reconhece.

Nesse ponto, Octavio Paz torna-se fundamental para iluminar o sentido do poema. Ao refletir sobre o tempo amoroso, ele afirma que “o presente é uma matéria ao mesmo tempo maleável e indócil, parece obedecer à mão que o esculpe e o resultado é sempre diferente do que imaginávamos.” O reencontro poético de Valladares se dá exatamente nesse território ambíguo: o presente, em que o sujeito tenta modelar a memória, é simultaneamente maleável (porque o afeto ainda vive, e indócil, porque a lembrança resiste à forma desejada). O passado amoroso, quando invocado, não retorna como foi; retorna transfigurado, revelando o abismo entre o que se viveu e o que se recorda.

Esse abismo é o núcleo do poema. O eu lírico tenta abraçar o outro, “Tento abraçá-lo além da sombra”, mas encontra apenas a distância entre suas próprias mãos. O gesto falha porque o tempo o separa de si mesmo. A experiência amorosa, que antes unia, agora divide. Contudo, essa divisão não é apenas perda: é o reconhecimento de que o amor, ao nos transformar, nos multiplica. Ao reencontrar o “desconhecido”, o sujeito reencontra também o rastro do que o amor fez dele. É o “fantasma plural” de que fala Octavio Paz em suas reflexões sobre o exame de consciência: aquele conjunto de “eus” que fomos e que o amor, com sua força criadora e destrutiva, nos obrigou a ser.

No poema, o olhar é novamente central. “Me fita com olhos de quem se foi / para um lugar sem retorno possível.” Esse olhar é o olhar da memória, que ao mesmo tempo revela e distancia. Ver é perder de novo. O reencontro é o instante em que a lembrança devolve a imagem do amor, mas sem o calor do corpo. É o que Paz descreve como a condição paradoxal da liberdade amorosa: há sempre uma conexão íntima entre amor e liberdade, mas essa conexão é também o lugar do desencontro. Amar é libertar o outro e, ao libertá-lo, perdê-lo.

A voz de Valladares, nesse poema, se situa entre a lucidez e a melancolia. A viagem e o reencontro, que poderiam prometer consolo, revelam apenas a irreversibilidade do tempo. Mas é justamente nessa consciência da perda que o sujeito encontra sua liberdade. Paz observa que o amor e a liberdade são inseparáveis, e que o amor, por mais possessivo que pareça, é sempre uma forma de escolha. Em “Reencontro com um desconhecido”, essa escolha se manifesta na decisão de lembrar, de manter viva a presença da ausência, mesmo sabendo que a lembrança é maleável e traiçoeira.

O poema se encerra com o gesto impossível do abraço: “Tento abraçá-lo além da sombra, / mas suas mãos, órfãs e cegas, / me apalpam ou despedem / como a um desconhecido.” O abraço falhado é a metáfora suprema da condição do amor na terceira parte do livro: o amor que permanece sem se realizar, que sobrevive como impulso e vestígio. É o amor que sabe que o reencontro é impossível, mas que insiste em buscá-lo, porque é dessa busca que nasce a consciência do ser. Valladares transforma a dor da separação em um gesto estético: o abraço negado torna-se a forma do poema, o espaço vazio entre os versos.

Se em “Reencontro com um desconhecido” o tempo é experimentado como perda e diferença, em “Cabo Ortegal” (Valladares, 2023 p. 104) ele se torna espaço de contemplação e presença interior. O poema é construído sobre a epígrafe de Antonio Gamoneda – “Sob as águias silenciosas, a imensidão carece de significado”, que já introduz o tema da vacuidade e do infinito. O eu lírico se encontra diante de uma paisagem marítima, “Abre-me por dentro / a absoluta plenitude do vazio.” Essa frase é uma das mais belas sínteses do amadurecimento amoroso de Valladares: a plenitude nasce do vazio, o sentido da vida está justamente na ausência de sentido.

Octavio Paz, ao meditar sobre o presente e o tempo da consciência, observa que o presente é indócil e imprevisível. Ele obedece parcialmente à nossa vontade, mas sempre nos surpreende com o resultado. Essa ideia se traduz poeticamente em “Cabo Ortegal”: o sujeito tenta apreender o instante, mas o instante escapa, tornando-se experiência sensível e não conceito. O amor, que antes buscava fixar-se na posse, agora se aceita como fluxo e

transitoriedade. O “movimento único interminável” a que se refere o poema é a metáfora dessa nova percepção: tudo está em constante transformação, inclusive o sentimento.

A experiência do amor, em sua fase final, torna-se contemplativa. O sujeito não busca mais o objeto do amor, mas o movimento interno que o amor produz. O verso “Esta tarde de novembro e chuva / tenho sentido, não significado” é a enunciação direta dessa virada: o amor já não é linguagem, é sensação pura, forma de estar no mundo. Valladares alcança aqui o ponto que Paz chamaria de comunhão entre amor e liberdade. A liberdade amorosa não é o rompimento do vínculo, mas a capacidade de permanecer aberto ao instante – de amar sem necessidade de compreender, de viver sem reduzir a experiência a um sentido fixo.

A paisagem de “Cabo Ortegal”, o mar, as gaivotas, a chuva, funciona como espelho da consciência. A imensidão não tem significado porque o sujeito já não o procura; ele busca apenas a presença. É a liberdade em seu estado mais pleno: a liberdade de não exigir, de não possuir, de não decifrar. O amor se converte, então, em uma forma de percepção. O que resta de Lucía não é mais lembrança nem dor, mas o estado de abertura ao mundo que o amor deixou como herança.

Em termos filosóficos, o poema realiza aquilo que Paz descreve ao refletir sobre a mente e o movimento do pensamento: “As partes que compõem a mente são móveis e, como as peças do quebra-cabeça, não sabem por que ou para que se mexem nem o que as move.” (Paz, 1994, p. 164) A consciência do eu lírico em “Cabo Ortegal” é essa mente em movimento: uma composição de fragmentos, de memórias e percepções que se reorganizam sem finalidade aparente. O amor, ao dissolver-se, abandona esse dinamismo interior – uma mente que se move sozinha, guiada apenas pelo fluxo da vida.

O vazio, nesse contexto, não é ausência, mas plenitude do possível. Ao abrir-se para o “movimento único interminável”, o sujeito abandona a lógica do significado e adentra a experiência pura do tempo. O amor, então, revela sua conexão mais íntima com a liberdade: ambos são estados de abertura, formas de viver o presente como criação. O que parecia fim transforma-se em nascimento. O sujeito, diante do mar, compreende que o amor não se esgota na relação entre dois corpos, mas continua a existir como ritmo, como pulsação do ser.

Em “Reencontro com um desconhecido” e “Cabo Ortegal”, Valladares completa o ciclo da terceira parte: do silêncio à memória, da travessia à contemplação. O primeiro poema encena o reencontro com o tempo e a consciência da perda; o segundo, a aceitação do vazio como plenitude. Em ambos, o amor é a força que permite a transformação: não o amor erótico nem o possessivo, mas o amor como consciência do presente, como liberdade de ser.

Ao final dessa sequência, a experiência amorosa deixa de ser tragédia para tornar-se sabedoria. O eu lírico já não deseja o retorno de Lucía; deseja apenas permanecer no estado de atenção que o amor despertou. O reencontro e o vazio são, assim, duas faces de uma mesma experiência espiritual: amar é reconhecer-se na diferença e encontrar sentido no sem-sentido. O presente, essa matéria maleável e indócil de que fala Paz, é o verdadeiro território do amor em *Vaga-lumes ao meio-dia*, um presente que se refaz a cada lembrança e que, ao se refazer, reinventa o próprio sujeito.

A terceira parte de *Vaga-lumes ao meio-dia*, intitulada “Depois de Lucía”, atinge em “Máscara de ninguém” (Valladares, 2023 p. 106) e “Pasma de Narciso” (Valladares, 2023 p. 108) seu ponto mais introspectivo e perturbador. O amor, que nas seções anteriores se movia entre a plenitude, o luto e a memória, torna-se agora reflexão pura: uma meditação sobre o próprio eu e sobre os limites da identidade. O outro, Lucía, desapareceu por completo. O espaço deixado por ela é ocupado pelo espelho, superfície simbólica onde o sujeito tenta reencontrar o sentido de sua existência.

Em “Máscara de ninguém”, o eu lírico se volta para o espelho e encontra uma multiplicidade de rostos que já não reconhece como seus: “O espelho reflete faces que não fui, / ou que fui e gostaria de não ter sido, / ou que quis ser e abandonei.” Esse gesto de olhar-se e não se reconhecer sintetiza a crise final do sujeito amoroso: o amor, ao dissolver a fronteira entre o eu e o outro, termina por dissolver o próprio sujeito. O espelho é, portanto, o último cenário do amor, um espaço de revelação e de perda simultânea.

Segundo Damaceno, em resenha publicada na *Revista Abehache*, o poema de Valladares estabelece um diálogo direto com José Ángel Valente, de quem toma a epígrafe e o título: “¿... y quién me mira / desde este rostro, máscara de nadie?”. Damaceno observa que:

Os dois poemas possuem semelhanças ao colocar o eu lírico em frente ao espelho, onde não há espaço para máscaras. A imagem propõe a verdade sobre nós mesmos e provoca reflexões, como as que lemos no começo de “Máscara de nadie”: “Refleja el espejo rostros que no fui / o que fui y quisiera no haber sido / o que quise ser y he abandonado. (Damaceno, 2020, p. 177)

Assim, Valladares retoma de Valente o tema do espelho como experiência de desnudez interior, na qual o eu é confrontado com sua própria irrealdade. Contudo, o espelho, em Valladares, não revela uma verdade transparente. Ele é ambíguo, instável, enganoso. Aqui, a leitura de Umberto Eco (1989), citada por Goveia, torna-se essencial. Para Eco:

a magia dos espelhos consiste em promover uma experiência única à espécie humana, de forma que, não apenas permita olhar melhor o mundo, mas também ver-nos como nos veem os outros. [...] O espelho é um objeto incapaz de interpretar o que é refletido através dele, sempre necessitando de um olhar humano que decodificará e interpretará as imagens, já que os espelhos são próteses neutras, eles captam o que os olhos não veriam sem o auxílio deles. (Eco, 1989, *apud* GOUVEIA, 2016, p. 5)

Essa concepção redefine o espelho de “Máscara de ninguém”: ele não revela, apenas reflete. É o olhar humano, o olhar do sujeito poético, que lhe confere sentido. O espelho é prótese, extensão do olhar, mas jamais verdade em si. O eu lírico projeta sobre ele suas imagens interiores e, ao decodificá-las, descobre não uma essência, mas uma multiplicidade de “eus”, de rostos que o tempo e o amor deixaram inacabados.

Assim, o poema encena uma cena de auto interpretação. O espelho torna-se metáfora da consciência e da memória: reflete, mas exige leitura. E o que o sujeito lê, ali, é o que restou do amor – não a amada, mas o efeito que o amor produziu em si. A epígrafe de Valente adquire, portanto, uma nova densidade: “¿... y quién me mira / desde este rostro, máscara de nadie?”, o olhar que devolve o olhar é o próprio vazio. O sujeito é olhado por ninguém, porque já se tornou ele mesmo “ninguém”, um ser despojado de identidade fixa.

Octavio Paz, ao discutir a origem da palavra *persona*, fornece uma base filosófica para esse movimento. Ele recorda que o termo deriva do etrusco e designava, em Roma, a máscara usada pelos atores no teatro. “O que existe por trás da máscara”, escreve Paz (1994, p. 115-116), “o que é aquilo que anima o personagem? O espírito humano, a alma ou *anima*.” A pessoa é, portanto, uma composição de corpo e alma, e é precisamente essa dualidade que constitui o paradoxo central do amor: amamos um corpo mortal e uma alma imortal.

Em Valladares, essa contradição se resolve na figura da máscara. O sujeito é corpo e sombra, aparência e interioridade, mas já não distingue um do outro. O amor, que antes unia, agora desvela a distância irredutível entre as duas dimensões. A máscara é o corpo; o olhar, a alma. Quando o sujeito se vê no espelho, contempla o encontro impossível entre ambas.

Há, ainda, outro nível de diálogo entre Valladares e Valente, Damaceno (2020, p. 177) lembra que a ideia de “não saber quem está diante de si mesmo” aparece em diversos poemas de Valente e também em “Reencontro com um desconhecido”, de Valladares: “Me mira con ojos de quien se ha ido / a un lugar sin regreso posible. / No advierte que somos. No reconoce.” Assim, o espelho de “Máscara de ninguém” é a continuidade daquele reencontro impossível: o sujeito, que não fora reconhecido pelo outro, agora não se reconhece a si mesmo. O amor,

portanto, deixa de ser comunhão e se torna alienação, um processo de afastamento que culmina na ausência de rosto.

No verso final, “Máscara de ninguém, vertigem cega, / tarde ou cedo sempre estás comigo” –, o sujeito aceita essa dissolução. A máscara, que antes simbolizava o disfarce, torna-se presença íntima, inevitável. Ele a reconhece como companheira, como parte de sua condição humana. Amar, afinal, foi um modo de despir-se até chegar ao próprio nada; e o que resta, depois do amor, é o vazio habitado pela memória.

Se “Máscara de ninguém” é o poema da dissolução da identidade, “Pasma de Narciso” é o da absorção final do sujeito por sua imagem. Breve, mas de densidade simbólica extrema, o texto representa o momento em que o amor se fecha sobre si mesmo. “A plenitude solar no espelho. / Sombra de mim mesmo que não via / nas águas escuras da íris.” O espelho, agora, já não reflete fragmentos, mas plenitude, uma plenitude que, paradoxalmente, é cega. O sujeito alcançou a totalidade apenas porque eliminou o outro.

O leitor crítico que observa o poema reconhece nele o desfecho trágico do percurso amoroso de Valladares: o eu lírico não ama ninguém além de si mesmo. O amor, que nasceu da alteridade, termina na clausura do próprio reflexo. Narciso, diante da água, contempla sua imagem e se apaixona por ela; o eu de Valladares, diante do espelho, repete o gesto com consciência e culpa. “Vi um outro, contemplei-o fora de mim / amorosamente e, com sentido, / me inclinei para beijar nossa visão.” O amor perdeu seu objeto e transformou-se em autodoação.

Essa leitura, contudo, não é moralizante. Trata-se de compreender que o narcisismo de “Pasma de Narciso” é o ponto final lógico de um processo de interiorização. Depois da perda de Lucía, o eu lírico não encontra mais espelhos no mundo: apenas o espelho de si mesmo. Ao contrário do Narciso mítico, que ignora sua imagem, Valladares a reconhece, e a beija. O gesto é lúcido e desesperado: ele sabe que o amor morreu, mas o repete no nível simbólico, substituindo o corpo da amada pelo reflexo da própria consciência.

A “plenitude solar” é, assim, símbolo da consciência absoluta, uma luz tão intensa que consome o sujeito. O amor tornou-se pura visão, desprovida de alteridade. O beijo, que deveria unir, isola: o eu se funde consigo mesmo e desaparece na claridade do espelho. O leitor crítico percebe nesse gesto não apenas a incapacidade de amar o outro, mas o triunfo do ego estético: o amor que sobrevive apenas como contemplação de si, o amor transformado em arte.

O diálogo com Goveia e Eco amplia ainda mais essa leitura. O espelho, como prótese neutra, é incapaz de interpretar; depende do olhar humano para ganhar sentido. Em “Pasma de Narciso”, esse olhar é duplo – o do poeta e o do leitor. O reflexo não tem verdade, é pura superfície. Assim, quando o eu lírico se inclina para beijar “nossa visão”, o que ele beija é o

simulacro, a aparência que ele próprio criou. O espelho, incapaz de interpretar, devolve-lhe apenas o que ele projeta. O amor, então, é um circuito fechado, um diálogo estéril entre o eu e sua imagem.

Se em “Máscara de ninguém” o sujeito ainda lamentava a perda da identidade, em “Pasma de Narciso” ele a aceita plenamente. A auto adoração é também uma forma de renúncia: não há mais desejo, apenas contemplação. O amor desaparece enquanto relação, mas sobrevive enquanto conhecimento. A consciência do eu torna-se absoluta, e, com ela, o amor converte-se em forma de saber trágico – saber que o outro é irrecuperável e que a única permanência possível é a do reflexo.

No conjunto de “Depois de Lucía”, esses dois poemas, “Máscara de ninguém” e “Pasma de Narciso”, encerram o ciclo amoroso em chave filosófica e autorreflexiva. O amor, que no início do livro unia corpo e espírito, termina reduzido a pensamento e imagem. A chama do erotismo se apaga, mas deixa no espelho o clarão da consciência. O sujeito, ao contemplar sua própria máscara e seu reflexo, descobre que amar é também perder o direito de ser um só.

Damaceno (2020) comenta que Valladares, à semelhança de Valente, propõe “a verdade sobre nós mesmos” no espelho – mas essa verdade é instável, fragmentada, dependente de quem a olha. Eco, (apud Goveia), complementa: o espelho é incapaz de interpretar, apenas reflete; e Paz, por sua vez, recorda que por trás da máscara está o espírito humano, dividido entre corpo e alma. Esses três níveis – poético, semiótico e filosófico, convergem na leitura dos poemas finais: o amor é máscara, espelho e abismo.

Ao final, o amor que restou em *Vaga-lumes ao meio-dia* é o amor pela própria linguagem: o espelho que o poeta fabrica para olhar o que perdeu. A imagem de Narciso beijando o reflexo é, portanto, a metáfora da criação poética, o poeta que tenta tocar o indizível e termina abraçando a própria palavra. O amor, que começou como encontro com Lucía, termina como reencontro com a escrita: o único espelho que o interpreta de volta.

Após o mergulho ontológico em “Máscara de ninguém” e o narcisismo auto devorador de “Pasma de Narciso”, a sequência dos poemas “Atrasado” e “Rinite crônica” representa, dentro da estrutura de “Depois de Lucía”, o movimento de retorno do eu lírico à existência concreta. Se os poemas anteriores configuravam o ápice da consciência reflexiva, o amor reduzido a espelho e contemplação de si, aqui observamos uma inflexão: o sujeito poético reencontra o mundo e reata o vínculo com o tempo, o corpo e o ar. Esse retorno, no entanto, não é uma regressão ao estágio inicial da experiência amorosa, mas o ponto de chegada de um processo de depuração: o amor, depois de transcendido, é reintegrado à vida cotidiana. Em ambos os textos, Saturnino Valladares parece sugerir que sobreviver ao amor é a forma mais

alta de fidelidade àquilo que o amor foi, não a negação de sua perda, mas a assimilação de seu sentido mais profundo.

Em “Atrasado” (Valladares, 2023 p. 110), o primeiro verso já enuncia o drama e o renascimento do sujeito: “Chego à vida com atraso.” A imagem do atraso contém, de modo sintético, o percurso inteiro da obra. Depois de amar, perder, recordar e encarar o espelho, o eu lírico descobre que seu tempo interior já não coincide com o tempo do mundo. O “atraso” não é mera demora cronológica, mas a consciência da defasagem entre a temporalidade da alma e a cadência objetiva da realidade. É o amor que provoca esse descompasso: ele cria um tempo próprio, suspenso, denso, que interrompe o fluxo comum da existência. Ao retornar, o sujeito sente-se deslocado, “torpe”, nas palavras do poema, como alguém que reaprende a andar em um chão que já não é o mesmo.

Entretanto, esse descompasso é também o sinal de uma liberdade interior. Ao confessar que chega à vida “com atraso”, o eu lírico não se lamenta, mas se reconhece como alguém que traz consigo uma experiência intransferível. Ele é outro, porque viveu o amor até o fim, porque passou pela travessia do espelho e, agora, tenta reatar a convivência com o cotidiano. Quando diz “A cada instante, chegar à vida, / eu queria em mim recém-nascer-me”, Valladares revela a dimensão simbólica desse retorno: nascer outra vez significa aceitar o inacabamento como condição da existência. O amor, ao mesmo tempo que o desajustou do mundo, ensinou-lhe a beleza do recomeço.

O verso “reunir aos que fui e ao que serei” mostra a tentativa do sujeito de reconciliar-se com sua própria multiplicidade. Em “Máscara de ninguém”, ele havia se confrontado com as máscaras que o tempo lhe impusera; aqui, busca reuni-las, integrá-las numa identidade mais ampla e serena. A tarefa, porém, não é isenta de dor. A reconciliação com o passado exige reconhecer que o amor foi, em sua origem, uma fatalidade, mas que pode, pela liberdade, converter-se em escolha. É nesse ponto que o pensamento de Octavio Paz se torna fundamental. Em *A dupla chama*, o autor observa que o amor, mesmo em sua forma mais intensa:

[...] deixa intacto o outro mistério fundamental: a conjunção entre destino e liberdade. Acidente ou destino, sorte ou predestinação, para que a relação se realize é necessária a cumplicidade de nossa vontade. O amor, qualquer amor, implica um sacrifício; apesar disso, sabemos estar escolhendo, sem pestanejar, esse sacrifício. Esse é o mistério da liberdade, como o viram admiravelmente os trágicos gregos, os teólogos cristãos e Shakespeare. Também Dante e Cavalcanti pensavam que o amor era um acidente que, graças à nossa liberdade, se transformava em escolha. (Paz, 1994, p. 132).

Esse fragmento oferece a chave conceitual de “Atrasado”. O amor, para Valladares, foi inicialmente destino, algo que aconteceu ao sujeito sem que ele o procurasse, mas, ao longo do percurso poético, esse destino se converteu em liberdade. A experiência amorosa, por mais dolorosa, tornou-se o meio pelo qual o eu lírico descobriu sua capacidade de escolher. Amar Lucía foi acidente, perder Lucía foi fatalidade; mas continuar a viver, e desejar “chegar à vida”, é ato de vontade. O sujeito aceita o sacrifício como parte inseparável da liberdade, consciente de que escolher amar é também escolher sofrer. O “atraso”, portanto, não é atraso no sentido negativo do termo, mas um intervalo necessário: o tempo da assimilação, o ritmo da cura, o espaço em que o destino amadurece até tornar-se escolha.

Em seu desfecho, o poema revela uma transformação de sensibilidade. “Quão surpreendente pode ser o cotidiano!”, escreve o poeta, e esse verso ressoa como uma epifania. Depois da paixão e da ausência, o que espanta o sujeito já não é o milagre da fusão amorosa, mas a leveza do cotidiano. A surpresa é o milagre de continuar existindo. Valladares inverte o eixo da experiência amorosa: o extraordinário agora reside no comum. O amor deixou de ser exceção para tornar-se substância da vida, o fio invisível que costura os gestos simples, os sons familiares, os rostos anônimos. “Atrasado” marca, assim, a passagem da transcendência à imanência, do desejo à aceitação, da intensidade à permanência.

Essa reconciliação entre destino e liberdade é o prelúdio de “Rinite crônica” (Valladares, 2023 p. 112), poema em que o amor, já depurado, retorna ao corpo e à respiração. À primeira vista, o título parece destituído de gravidade, quase humorístico, mas a ironia é deliberada: o amor, que antes era fogo e espelho, torna-se agora ar e pulmão. O sujeito, que havia perdido a amada e o sentido, redescobre o mundo pela via da respiração. “De par em par abro todas as portas, / as varandas, as janelas, as cortinas, / com ânsia de inspirar em liberdade.” Abrir as janelas é abrir-se à vida. O verbo “inspirar”, com sua ambiguidade semântica, reúne o gesto físico e o espiritual: respirar e criar. A inspiração poética e a inspiração pulmonar coincidem – ambas são atos de liberdade.

A abertura das janelas e portas é uma imagem de redenção. O eu lírico que antes se trancava nos espelhos agora permite que o mundo entre. A luz, o ar e o som invadem o espaço interior, dissolvendo o isolamento. “Entregue às rendas do ar, / vivo sem compromissos, com amor / excessivo”, escreve o poeta, e o verso traduz uma nova ética da existência: o amor já não é exclusividade, mas expansão. A expressão “rendas do ar” é particularmente significativa, pois sugere que o invisível também é tecido, que a vida é feita de fios sutis que nos envolvem e sustentam. Respirar torna-se um gesto erótico, não no sentido da posse, mas da comunhão.

Essa reconciliação com o ar é também uma reconciliação com o corpo. Se antes o eu lírico via o corpo como prisão do desejo ou ruína do tempo, agora o reconhece como morada do espírito. “Ganhei minha liberdade com o saber dos anos e o sabor do fracasso”: o verso é confissão e síntese. A liberdade não nasce da vitória, mas do aprendizado que a dor proporciona. A experiência amorosa, compreendida à luz de Paz, mostra-se como sacrifício voluntário, o mesmo que torna o amor humano um exercício de escolha consciente. O sujeito que respira o ar livre também respira o passado; sua liberdade é inseparável da memória.

A estrofe final de “Rinite crônica” reafirma esse gesto de libertação: “Passei ao largo dos muros e suas portas, / dos cristais cegos e das sombras, / para começar a perder de novo, / dia após dia, o medo de respirar.” Cada elemento imagético é aqui simbólico: os muros representam o fechamento emocional, as portas o limiar entre o eu e o mundo, os cristais cegos a ilusão do espelho. Passar ao largo de tudo isso é renunciar ao enclausuramento, escolher o risco da exposição. “Perder de novo o medo de respirar” é um verso de sobrevivente: o amor, que antes o asfixiava, agora o ensina a inspirar sem temor.

O diálogo com Paz torna-se, mais uma vez, indispensável. Ao afirmar que “para que a relação se realize é necessária a cumplicidade de nossa vontade” (1994, p. 132), Paz sublinha a dimensão ativa do amor, sua natureza de decisão. O eu lírico de “Rinite crônica” incorpora plenamente essa lição: ele já não é movido pelo destino, mas pela vontade de viver. O amor, longe de extinguir-se, converteu-se em princípio vital. O ato de respirar, movimento rítmico e incessante – simboliza o novo tipo de amor que agora habita o sujeito: um amor sem objeto, livre, desprendido, que se confunde com o simples fato de existir.

Ao concluir o poema com o verbo “respirar”, Valladares caminha para encerrar *Depois de Lucía* com uma imagem de continuidade. A respiração é o ritmo da vida, a ponte entre o corpo e o mundo, a fronteira móvel entre o dentro e o fora. Depois da chama e da cinza, resta o ar – invisível, mas necessário. O amor, que havia se manifestado como fusão, ausência, memória e autoconhecimento, termina agora como respiração: o movimento que une destino e liberdade, finitude e plenitude.

Em “Atrasado” e “Rinite crônica”, Valladares realiza, portanto, a síntese final de sua poética do amor. O que começou como fatalidade e desejo converte-se, pela experiência e pelo tempo, em escolha e serenidade. O amor, “acidente que, graças à nossa liberdade, se transformava em escolha” (Paz, 1994, p. 132), é o fio que percorre toda a obra e culmina nesses dois poemas como liberdade madura, consciente de sua origem e de seus limites. Amar, aqui, já não é consumir-se no outro, mas reconciliar-se com o próprio sopro vital.

Essa metamorfose final confere à terceira parte de *Vaga-lumes ao meio-dia* uma dimensão filosófica rara: o amor, em seu último estado, deixa de ser relação para tornar-se condição do ser. O sujeito que respira, que chega atrasado, mas chega, é o mesmo que atravessou o fogo e o espelho; e é precisamente por ter amado, e perdido, que agora pode respirar. Em Valladares, a liberdade não é a negação do destino, mas a sua forma mais elevada: a aceitação do amor como o ar que, sem se ver, continua a nos sustentar.

Entre os poemas finais de “Depois de Lucía”, “As palavras” (Valladares, 2023 p. 114) ocupa um lugar singular por representar a reconciliação do eu lírico com a linguagem. Depois de percorrer o caminho que vai do amor à perda, da memória à introspecção, e do espelho à respiração, o sujeito reencontra a palavra poética não mais como instrumento de lamento, mas como forma de cura. O poema é o gesto derradeiro de quem transforma o silêncio em criação – e, por meio da escrita, confere ao amor uma sobrevida simbólica.

Desde a primeira estrofe, percebe-se que “As palavras” surge de uma atitude de recusa inicial: “Descuidei as palavras de propósito. / Deixei-as crescer lá no fundo / mais escuro e seco do quintal.” O verbo “descuidar” e o advérbio “de propósito” indicam um afastamento deliberado da linguagem, uma tentativa consciente de calar-se. O eu lírico abandona as palavras no “fundo mais escuro e seco do quintal”, lugar que metaforiza tanto a interioridade quanto o esquecimento. O quintal, espaço doméstico e íntimo, é convertido em terreno simbólico do inconsciente: ali, as palavras esquecidas germinam na sombra, aguardando o momento de serem redescobertas.

Esse abandono da linguagem não é um gesto inédito dentro de *Vaga-lumes ao meio-dia*. Já em “Os dias sem Lucía”, segunda parte do livro, o eu lírico confessava a inutilidade da palavra diante da ausência: a linguagem tornava-se ruído, incapaz de restituir a presença perdida. Também em “Cabo Ortegal”, o sujeito experimenta o “vazio absoluto”, onde “tenho sentido, não significado”, evidenciando a falência semântica do discurso amoroso. Em “Máscara de ninguém”, o espelho devolve rostos e vozes fragmentadas, mas nenhum deles é capaz de significar integralmente o sujeito. O percurso de Valladares, portanto, passa pela saturação da palavra, o ponto em que a linguagem já não serve ao amor, pois apenas o repete e o multiplica em ruínas.

É somente em “As palavras” que essa tensão se resolve. O silêncio, antes imposto pela dor, agora é assumido como método: o poeta abandona as palavras para que elas se regenerem. “A luz não as alcançava. Fechei / os olhos. A chuva não as molhava.” A imagem da privação, ausência de luz, de água, de visão, expressa o recolhimento necessário ao renascimento da

linguagem. A terra seca é o campo simbólico onde o verbo precisa morrer para renascer purificado. O ato de calar é o mesmo ato de preparar o terreno.

Quando o poeta escreve: “Calei meus lábios. A terra se abria / em luta de alaridos inimigos”, há um deslocamento importante: o silêncio externo gera uma efervescência interna. As palavras esquecidas não desapareceram; elas se tornaram forças subterrâneas, latentes, em conflito. A “luta de alaridos inimigos” representa a batalha da linguagem com o próprio sentido, o embate entre as palavras antigas, gastas pelo uso do amor, e as novas, ainda sem nome. O silêncio, nesse contexto, não é negação da linguagem, mas fermento de sua transformação.

A estrofe seguinte marca a transição do silêncio para o som, da letargia para a criação: “Não pude suportá-lo. Abri os olhos, / os lábios finos, todos os sentidos. / Cuidadosamente limpei o jardim.” O verbo “limpar” aqui é análogo ao “trabalho de rememoração” de que fala Ricoeur: o poeta retira os excessos, separa o essencial do inútil, poda o que o impede de criar. O jardim, metáfora da linguagem, é purificado pelo gesto paciente de quem entende que o sentido nasce do cuidado. A poda é um ato de amor – uma forma de devolver às palavras sua dignidade e sua beleza.

Nesse processo de depuração, o eu lírico não apenas reconcilia-se com a linguagem, mas também com a própria Lucía, que havia sido o centro da fala e da dor. Durante toda a segunda parte do livro, escrever era um modo de manter viva a presença da amada; cada poema era uma tentativa de ressurreição verbal. Por isso, o silêncio posterior, experimentado em “*Depois de Lucía*”, foi necessário: ele funcionou como o intervalo entre a palavra de luto e a palavra de criação. Agora, em “*As palavras*”, o eu lírico já não escreve sobre Lucía, mas a partir de Lucía. A diferença é decisiva: a palavra deixa de ser instrumento de evocação para tornar-se testemunho de transformação.

Ao “limpar o jardim”, o poeta desfaz o domínio da lembrança estéril e acolhe a palavra como experiência viva. “Ao mesmo tempo, o bom fruto das palavras / retornou curativo para cuidar de mim.” O adjetivo “curativo” é decisivo: a linguagem, antes doente pela repetição do amor perdido, agora cura o próprio sujeito. Escrever é cuidar, das palavras, de si e do amor. A palavra reencontrada tem valor medicinal, não porque apague a dor, mas porque a integra. O retorno do verbo não é um gesto triunfante, mas de serenidade: o eu lírico aprendeu a usar a linguagem sem ferir-se nela.

Essa cura pela palavra tem uma dimensão ética e poética. A linguagem, em Valladares, é o espelho que o sujeito precisa aprender a decifrar. Ao longo do livro, a palavra esteve associada ao fogo (na paixão), à sombra (na perda), ao reflexo (na introspecção) e, por fim, à respiração (na liberdade). Em “*As palavras*”, esses elementos se reúnem: a linguagem torna-se

o espaço onde todos os contrários coexistem. A palavra é corpo e espírito, memória e invenção, ausência e presença. O que antes se dizia por Lucía, agora se diz pela própria vida.

A reconciliação do poeta com a linguagem também cumpre, aqui, uma função simbólica no contexto da obra. Se nas primeiras partes de *Vaga-lumes ao meio-dia* o amor era vivido e narrado no tempo da paixão, em “Depois de Lucía” ele é repensado no tempo da criação. A palavra, agora, substitui o corpo da amada: é o novo meio de comunhão entre o sujeito e o mundo. Como observa Octavio Paz, o amor e a poesia são duas formas de revelação, dois modos de tocar o invisível. Em ambos, o ser se entrega ao outro, à amada ou à linguagem, aceitando o risco do sacrifício. Em “*As palavras*”, o poeta repete o gesto do amor, mas de forma sublimada: entrega-se novamente, não ao corpo de Lucía, mas à substância verbal que dela restou.

A trajetória do poema, portanto, pode ser lida como o fechamento simbólico de todo o livro. O eu lírico, que começara exaltando a união amorosa, atravessou a dor da perda, a fragmentação da identidade e o silêncio da introspecção. Agora, encontra na palavra o meio de reconciliação com a vida. A linguagem é a última encarnação do amor, sua forma sobrevivente. O verbo “retornar” é decisivo: as palavras voltam “curativas”, como se também elas tivessem atravessado o processo de morte e renascimento que o próprio poeta viveu.

Ao final, “*As palavras*” não celebra a linguagem como poder absoluto, mas como testemunha da sobrevivência. Falar é continuar, e continuar é amar. O silêncio, que em outros momentos simbolizava o esgotamento, transforma-se em fonte de sentido. A palavra, enfim, não substitui Lucía, mas preserva o que dela restou: a capacidade de fazer o mundo vibrar com o som da lembrança.

Em *Vaga-lumes ao meio-dia*, o amor, o silêncio e a palavra são três etapas de uma mesma experiência espiritual. O silêncio é o intervalo entre o amor vivido e a linguagem que o ressignifica; a palavra é o espaço da permanência. Quando o eu lírico cuida do jardim e colhe o “bom fruto das palavras”, realiza o gesto que dá título à última parte da obra: depois de Lucía, resta a palavra – e nela o amor se torna memória luminosa, chama que já não queima, mas aquece.

A sequência formada pelos poemas “Signo natural”, “Poça de cores” e “O novo dia” constitui o ponto de inflexão final do itinerário amoroso de *Vaga-lumes ao meio-dia*. Se nas partes anteriores o amor foi experimentado como encontro, perda e rememoração, aqui ele se manifesta como revelação – não de um outro, mas do próprio ser. Em “Depois de Lucía”, o eu lírico aprende que a sobrevivência do amor depende de sua transformação em linguagem e

consciência. O erotismo e a dor já se dissiparam; o que resta é o olhar contemplativo, a lucidez de quem aceita a finitude e a converte em luz.

Em “Signo natural” (Valladares, 2023 p. 116), essa lucidez assume a forma de um retorno à natureza interior. O poema se inicia com a imagem de um deslocamento simbólico: “Andei pela floresta dos signos. / Em silêncio contemplei meu interior, / vendo passar um rio que me levava.” A floresta dos signos é a metáfora do mundo como linguagem, um espaço em que tudo é símbolo e enigma. Ao “andar” por essa floresta, o eu lírico revisita o universo da significação que antes o aprisionava: as palavras, os reflexos, os espelhos. Contudo, aqui, diferentemente dos poemas anteriores, ele não tenta decifrar o mundo; limita-se a contemplá-lo. O gesto de “ver passar um rio” revela a aceitação do fluxo vital, o reconhecimento de que a vida e o amor não são objetos de posse, mas correntes em constante movimento.

A travessia pela “floresta dos signos” pode ser lida como o contraponto simbólico à experiência de “Máscara de ninguém”, na qual o eu lírico se perdia nos reflexos de si mesmo. Agora, a relação com o signo é reconciliada: o poeta já não busca a verdade oculta atrás das aparências, mas se deixa conduzir pela própria linguagem, aceitando seu caráter mutável. Quando escreve “Alcancei meu centro e claridade: / perdido em meus fracassos, encontrei-me / nas pedras com as que tropeçava”, Valladares encerra o ciclo de alienação e inicia o da consciência. O eu lírico reconhece que o amor – e toda experiência humana, é feito de tropeços, e que o aprendizado provém do contato com o limite. A frase “alcancei meu centro” traduz a integração das dualidades que atravessaram o livro: corpo e alma, presença e ausência, *eros* e memória.

Essa reconciliação do sujeito com a linguagem e com a experiência é também uma reconciliação com o tempo. Octavio Paz, ao refletir sobre o amor e o presente, observa que “O presente é uma matéria ao mesmo tempo maleável e indócil, parece obedecer à mão que o esculpe e o resultado é sempre diferente do que imaginávamos” (Paz, 1994, p. 141). O poema de Valladares encarna exatamente essa percepção: o presente, aqui, é o espaço de uma matéria moldável, a vida que se refaz a cada instante, ainda que sob a resistência do tempo e da memória. O sujeito aceita o presente como campo de criação, não como prisão da nostalgia. Por isso, “Signo natural” é um poema de pacificação: o amor, agora, não é mais busca de outro, mas encontro com o próprio fluxo vital.

Essa consciência do presente, entretanto, se adensa em “Poça de cores” (Valladares, 2023 p. 118), onde o tema da memória retorna com delicadeza e melancolia. “A chuva cintila na cor do tempo, / em sua neblina, em seus olhos de agora.” O tom é o da contemplação, não o da perda. A imagem da “poça de cores” condensa a ideia de tempo refletido: o passado e o

presente se misturam como cores dissolvidas na água. A chuva, elemento recorrente em todo o livro, reaparece aqui não mais como sinal de tristeza, mas como metáfora da fusão entre lembrança e criação. O eu lírico contempla o espelho do tempo e percebe, com serenidade, que “o perdido e o inventado misturam / sem cessar suas águas melancólicas.”

A memória, nesse poema, deixa de ser prisão para tornar-se imaginação. É o que Ricoeur chamaria de trabalho de rememoração: o passado já não se repete, mas é recriado em imagens novas. Quando o eu lírico diz que “assoma um simulacro de verdade / nas fotografias, quando o que sou / acerta contas com os que fui”, ele reconhece o caráter fragmentário da identidade, mas sem lamentação. A fotografia, símbolo da fixidez da lembrança, é aqui dissolvida em cor e movimento. A “poça de cores” é o espelho da vida em mutação, a consciência de que a verdade do amor não está na permanência, mas na transfiguração.

A poética de Valladeres alcança, nesse ponto, sua maturidade filosófica. A frase de Paz segundo a qual “as partes que compõem a mente são móveis e, como as peças do quebra-cabeça, não sabem por que ou para que se mexem nem o que as move” (Paz, 1994, p. 164) parece dialogar diretamente com esse poema. O sujeito poético reconhece que não há unidade estável – o amor, a memória, o eu são movimentos autônomos, fragmentos que se reorganizam sem cessar. Essa mobilidade mental e emocional constitui o próprio sentido de “Poça de cores”: o amor, como o tempo, é fluido e cambiante, e é justamente essa instabilidade que o mantém vivo.

O ciclo se encerra com “O novo dia” (Valladares, 2023 p. 120), poema em que o eu lírico celebra o retorno à luz e à presença. O verso inicial, “Um coro de luz trai o novo dia”, anuncia a aurora como símbolo de revelação e de esperança. Depois do percurso noturno do livro, em que o amor foi explorado nas sombras do erotismo, da ausência e da introspecção, o dia nasce como metáfora da consciência reconciliada. A palavra “trai”, em seu duplo sentido, é significativa: o novo dia se revela, mas também denuncia o tempo que passou, o corpo que envelheceu, a vida que prossegue. É uma traição luminosa: a da realidade que se impõe sobre o sonho.

Em “O novo dia”, a voz lírica se reconhece no tempo histórico: “Com o corpo fui pagando dívidas / e cumprindo dias, meses e anos.” A juventude, a paixão e o desespero tornam-se lembranças. Mas, diferentemente dos poemas de “Os dias sem Lucía”, aqui o passado é aceito, não lamentado. O tom é o da sabedoria serena: “Um coro de luz consola minha pele / de trabalhos passados e presentes.” A luz consola, não porque apague a dor, mas porque a torna visível, integrando-a à continuidade da vida.

É nesse contexto que as palavras de Paz adquirem pleno sentido: “Há uma conexão íntima e casual entre amor e liberdade” (Paz, 1994, p. 141). A liberdade, no horizonte de Valladares, não é o rompimento com o amor, mas sua metamorfose em consciência do tempo. O amor é o que permite ao sujeito libertar-se da fixação no passado, e a liberdade é o que lhe permite amar o presente. Assim, o “novo dia” não é apenas uma manhã concreta, mas uma metáfora da renovação espiritual. A primavera evocada nos versos finais, “Que jovem está o dia! Que próxima / sempre de Manaus a primavera!”, marca o retorno simbólico à vida, à cidade, ao corpo, ao calor. O ciclo do amor, que começou em luz e se extinguiu em cinza, recomeça agora em claridade.

O tríptico formado por “Signo natural”, “Poça de cores” e “O novo dia” compõe, portanto, a conclusão poética da jornada interior de “Depois de Lucía”. Nesses textos, Valladares elabora uma concepção do amor que coincide com a do tempo e da linguagem: ambos são realidades que só existem no movimento e na mudança. O amor, depurado do desejo e da posse, converte-se em percepção, em liberdade espiritual. O eu lírico, que outrora buscava a fusão com o outro, agora encontra a unidade em si mesmo e no mundo.

Essa nova forma de amor, reconciliada com o tempo e a liberdade, é também a expressão de uma ética poética. Valladares propõe que amar e escrever são gestos equivalentes: ambos implicam abrir-se ao fluxo, aceitar a imperfeição, acolher a diferença. O “novo dia” é a metáfora dessa poética da permanência: o sol que nasce é o mesmo e é outro, assim como o amor que retorna na memória e na palavra.

Ao final dessa sequência, o leitor percebe que o amor, em *Vaga-lumes ao meio-dia*, já não é chama nem cinza, é claridade. O poeta, que antes falava da ausência de Lucía, agora fala da presença do mundo. O amor, transformado em linguagem e liberdade, torna-se princípio vital, não objeto de nostalgia. O novo dia é o símbolo dessa epifania: o momento em que o amor, depois de tudo, ainda amanhece.

O último poema de *Vaga-lumes ao meio-dia*, “As formas da minha maldade”, funciona como o fecho simbólico e filosófico da trajetória amorosa delineada por Saturnino Valladares. Depois de atravessar a paixão e o luto, o silêncio e a reconciliação, o eu lírico assume, neste texto final, a totalidade de sua experiência: o amor é, agora, aceitação de si e do outro em sua dimensão contraditória. O título, provocativo e confessional, já indica a maturidade conquistada: reconhecer a própria “maldade” não é entregar-se à culpa, mas compreender que o amor humano é inseparável de suas sombras. A “maldade”, em seu sentido simbólico, é o excesso vital, a paixão que ultrapassa a moral e o previsível; é o resto de fogo que persiste mesmo depois de toda purificação.

Desde os primeiros versos, percebe-se que o tom do poema é o de uma confissão lúcida: “Errei e não posso me arrepender. / Nos feitiços do mundo, minha idade / se persuadiu e sou consciente e sei / que a abundância dos meus apetites, / os excessos de minha natureza, / a paixão, o capricho, o gosto meu / foram escandalosos e irritantes / a mesquinhos murmúrios, pudicas consciências.” O sujeito poético, em tom quase testamentário, recusa o arrependimento e reivindica a plenitude de sua humanidade. Não há autocomplacência, mas consciência: amar é aceitar o erro como parte da existência. Essa confissão é o contraponto ético da pureza buscada em “As palavras” e da serenidade de “O novo dia”. Aqui, a liberdade é total, mas nasce da responsabilidade de quem reconhece a própria imperfeição.

A reflexão de Octavio Paz ilumina profundamente essa passagem. Em *A dupla chama*, o autor resume os cinco elementos do amor, exclusividade, obstáculo e transgressão, domínio e submissão, fatalidade e liberdade, corpo e alma – em três princípios fundamentais, nos quais a tensão e a unidade coexistem:

Essa descrição dos cinco elementos constitutivos de nossa imagem do amor, por mais sumária que seja, me parece que revela sua natureza contraditória, paradoxal ou misteriosa. Mencionei cinco traços distintivos; na verdade, como vimos, podem ser reduzidos a três: a exclusividade, que é amor a uma só pessoa; a atração, que é fatalidade livremente assumida; e a pessoa, que é corpo e alma. O amor é composto de contrários, mas que não podem se separar e que vivem constantemente em luta e reunião com eles próprios e com os outros. (Paz, 1994, p. 117)

É precisamente essa síntese paradoxal que Valladares realiza em “As formas da minha maldade” (Valladares, 2023 p. 122). O poema é a expressão do amor como força contraditória, feita de exclusividade, atração e corporeidade. Em sua confissão, o eu lírico revela a fidelidade à figura de Lucía – fidelidade que permanece mesmo depois da ausência física –, mas também assume a multiplicidade dos desejos, os “excessos” e “apetites” que o tornaram humano. Essa coexistência entre fidelidade e liberdade, entre entrega e consciência, traduz a “fatalidade livremente assumida” de que fala Paz. O amor, aqui, não é pureza nem transgressão, mas o entrelaçamento dos dois.

O verso “Desnudo vou de mim, de tão perdido / e desenganado, sem mais tormento / que a sístole que morde e não me mata” sintetiza a condição final do sujeito poético: ele está despojado de ilusões, mas ainda animado pela pulsação do amor. A “sístole”, movimento do coração, representa a persistência da vida e do desejo. O amor, mesmo transformado em lembrança, continua a pulsar; é ferida e fonte. O eu lírico reconhece o sofrimento como parte inseparável da experiência amorosa, mas também afirma que essa dor é o que o mantém vivo.

Quando diz: “Na vida me deixei viver, / ofereço e sempre cumpo no prazer, / e não conheço a felicidade / sem ter legado felicidades”, o sujeito reafirma o caráter relacional do amor: amar é viver e fazer viver. A felicidade não é solitária, mas partilhada; ela depende do outro e, ao mesmo tempo, do reconhecimento de que o outro é sempre efêmero. Essa consciência traduz o amadurecimento espiritual alcançado ao longo da obra. Se nos primeiros poemas de *Vaga-lumes ao meio-dia* o amor era fusão erótica e perda trágica, aqui ele é comunhão temporal e afetiva, marcada pela finitude.

A “maldade”, portanto, não é o oposto do amor, mas sua face complementar: a consciência da imperfeição, a liberdade de assumir o desejo e a contradição sem culpa. O eu lírico não renega os “feitiços do mundo”; pelo contrário, compreende que neles reside a potência criadora da existência. Amar é aceitar a vida em sua totalidade – os erros, os impulsos, as quedas, e transformar tudo isso em sabedoria.

O verso “Não creio nos deuses nem no amanhã” marca a libertação definitiva do sujeito. A transcendência, que antes era buscada em Lucía ou na memória, é agora substituída pela imanência da experiência. O amor é aqui e agora, vivido como intensidade presente. O ceticismo não é desesperança, mas lucidez: o eu lírico reconhece que o sagrado está na vida e que amar é sua forma mais autêntica de fé. A “maldade” é o nome irônico dessa fé sem dogmas, a fidelidade ao amor humano, com todos os seus paradoxos.

O fechamento do poema, “Errei, Lucía, e não me arrependo / de seguir te amando com a vida”, é de uma clareza luminosa. Depois de toda a travessia, o sujeito não busca perdão nem absolvição; apenas reconhece que o amor persiste, não como lembrança idealizada, mas como presença vital. Amar Lucía é amar o mundo, a linguagem e a própria condição de existir. O amor, enfim, sobrevive como forma de consciência.

Dessa maneira, “As formas da minha maldade” cumpre o papel de síntese e revelação no percurso da obra. A exclusividade (o amor a Lucía), a atração (a fatalidade livremente assumida) e a pessoa (a fusão de corpo e alma), os três elementos do amor segundo Paz, convergem aqui em equilíbrio maduro. Valladares encerra o livro afirmando a unidade dos contrários: o amor é desejo e sabedoria, erro e revelação, liberdade e fidelidade.

Ao articular esses elementos, o poeta acrescenta um novo componente à tradição amorosa descrita por Paz: a memória criadora. Em *Vaga-lumes ao meio-dia*, o amor não se extingue na ausência, mas se transforma em lembrança fecunda, capaz de gerar poesia. Essa memória não é repetição, mas reinvenção: é o espaço em que o amor continua a viver pela linguagem. O poeta, ao confessar sua “maldade”, confessa também sua vocação de amante e criador.

O percurso do livro, portanto, não termina em culpa nem em purificação, mas em lucidez. “As formas da minha maldade” revela o amor como força reconciliadora, que acolhe o humano em sua complexidade e o converte em arte. O amor não é mais o tema da poesia, mas a própria condição da poesia – aquilo que a torna possível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação teve como propósito investigar, a partir da obra *Vaga-lumes ao meio-dia*, de Saturnino Valladares, a forma como o amor é representado poeticamente enquanto força ontológica, estética e existencial. Ao longo do percurso analítico, sustentado por sólida fundamentação teórica e hermenêutica, foi possível identificar que, mais do que um tema recorrente, o amor se constitui como eixo estruturante da subjetividade poética valladaresca, revelando-se em dimensões múltiplas: eros e ausência, memória e renascimento, silêncio e linguagem.

Inspirada pelos pressupostos de Octavio Paz, sobretudo em *A dupla chama*, esta pesquisa reorganizou os cinco elementos propostos pelo autor mexicano em três categorias fundamentais, exclusividade, atração e pessoa, a fim de compreender com maior precisão os movimentos simbólicos e afetivos presentes nos poemas analisados. Essas categorias permitiram delimitar um campo interpretativo fértil, no qual o amor aparece não como sentimento unívoco, mas como atravessamento de experiências que oscilam entre o desejo e o luto, a epifania e a perda. No entanto, a leitura atenta de “Depois de Lucía” revelou algo que transcende a tríade proposta pelo intelectual mexicano: em Valladares, o amor só alcança sua plenitude quando se converte em memória criadora, um princípio poético que transforma a ausência em linguagem e a dor em gesto de permanência.

A simbologia da Fênix, recorrente na obra de Valladares, desvelou-se um dos emblemas centrais para a compreensão dessa poética do amor. Essa figura mítica, associada ao ciclo de morte e renascimento, funciona como matriz simbólica que organiza o percurso do eu lírico: amar, em *Vaga-lumes ao meio-dia*, é arder, consumir-se, transformar-se e, ainda assim, subsistir nas cinzas da lembrança. O amor, nessa chave, não é idealizado nem romantizado; é fraturado, ambíguo, processual. É força que desfaz e refaz, o fogo que destrói e a cinza que fecunda.

A partir da análise dos poemas, foi possível compreender que o amor, em Valladares, nasce do encontro, amadurece na perda e sobrevive na linguagem. A trajetória lírica percorre as três dimensões apontadas por Paz, exclusividade, atração e pessoa, mas as ultrapassa ao descobrir, na memória, o princípio de continuidade da experiência amorosa. A “memória criadora”, conceito central deste trabalho, surge como quarto elemento do amor na poética valladaresca: ela não é recordação nostálgica, mas movimento inventivo que reinventa o que o tempo dissolveu. Quando o corpo da amada se extingue, a lembrança se torna verbo, e a palavra assume o papel de presença.

Nos poemas de “Depois de Lucía”, esse processo de metamorfose se manifesta com clareza. O eu lírico, que antes usava a linguagem como espelho de sua dor, reaprende a falar e, ao fazê-lo, transforma a linguagem em abrigo. Em “As palavras”, o gesto de limpar o jardim e colher o “bom fruto” das palavras simboliza a purificação da linguagem amorosa. A palavra, agora, não é eco do passado, mas espaço de regeneração. Essa capacidade de transformar a lembrança em criação aproxima Valladares do que Paul Ricoeur define como “trabalho de rememoração”: lembrar não é repetir, mas reconstruir o sentido de si. A memória criadora é, assim, o meio pelo qual o eu lírico reconquista sua liberdade, um amor liberto da posse e da servidão, mas ainda fiel àquilo que o fundou.

A análise também permitiu identificar um movimento de maturação ética no interior da voz poética. O sujeito de *Vaga-lumes ao meio-dia* não é ingênuo nem idealizado. Ele é contraditório, desejante, por vezes libertino – um homem que ama e erra com a mesma intensidade. Octavio Paz adverte que “O amor é rigoroso e, como a libertinagem, embora em direção oposta, é um ascetismo. Sade viu com clarividência que o libertino aspira à insensibilidade e por isso vê o outro como objeto; o apaixonado procura a fusão e por isso transforma o objeto em sujeito” (Paz, 1994, p.108). O eu lírico de Valladares oscila entre esses dois polos: busca a fusão com Lucía, mas transforma-a em objeto de contemplação e lamento. Sua desilusão, portanto, não é trágica, mas consequência natural de sua própria postura. Ao desejar tudo, perde o essencial.

Essa tensão entre libertinagem e amor rigoroso marca a diferença entre o eu lírico e o ideal amoroso defendido por Paz. O amante verdadeiro busca a comunhão; o libertino busca o reflexo de si. O eu lírico de Valladares, em muitos momentos, se aproxima mais do segundo, ama Lucía, mas ama sobretudo a experiência de amar. É essa incapacidade de desprendimento que o condena à solidão e que justifica a leitura crítica proposta nesta dissertação: o sujeito poético não é vítima da perda, mas cúmplice da própria fatalidade. Ele escolhe o amor e, ao escolhê-lo, escolhe o sacrifício.

Entretanto, é nesse reconhecimento de sua própria limitação que nasce a força da obra. Ao assumir o erro, o eu lírico descobre a lucidez. Em “As formas da minha maldade”, confessa: “Errei e não posso me arrepender... de seguir te amando com a vida.” Essa confissão, longe de exprimir culpa, é afirmação de permanência. O amor, em seu estado final, não é posse nem penitência, mas consciência – uma forma de estar no mundo. Ao assumir a contradição, o poeta se reconcilia com a vida e transforma a paixão em sabedoria.

Por meio de uma escrita contida, de imagens de delicada densidade e de silêncios expressivos, Valladares reinscreve a tradição lírica ocidental sob um viés moderno e

introspectivo, em diálogo com heranças poéticas que vão desde o platonismo e o erotismo bíblico até a lírica espanhola contemporânea e o pensamento filosófico sobre o desejo. Essa interlocução com vozes como José Ángel Valente, Antonio Gamoneda e Claudio Rodríguez Fer, bem como com os filósofos Platão, Georges Bataille e Roland Barthes, confere à obra um vigor crítico e estético que a eleva para além do campo da poesia amorosa tradicional.

Do ponto de vista metodológico, a abordagem hermenêutica adotada permitiu penetrar nas camadas simbólicas e formais da linguagem poética sem dissociá-las da experiência subjetiva. O gesto analítico, aqui, foi menos o de dissecar estruturas e mais o de escutar ritmos, pausas e imagens com que o poema estrutura o amor. Como enfatizou Antonio Candido, o poema é uma totalidade orgânica, e foi nessa perspectiva que *Vaga-lumes ao meio-dia* foi lido: como corpo vivo, no qual forma e conteúdo se implicam mutuamente.

A contribuição desta dissertação, além de lançar luz sobre uma obra ainda pouco estudada nos círculos acadêmicos brasileiros, reside na tentativa de pensar o amor não como tema, mas como operador estético e filosófico da própria linguagem poética. Ao fazê-lo, este trabalho insere-se em um debate mais amplo sobre o papel da poesia na contemporaneidade. Em tempos marcados pela fugacidade dos vínculos e pela saturação dos discursos amorosos, a escrita de Valladares propõe uma poética da escuta e da persistência do sensível, um amor que sobrevive como forma de atenção.

Dessa forma, é possível inferir que *Vaga-lumes ao meio-dia* se configura como um espaço lírico de alta potência simbólica, no qual o amor é convocado não apenas como matéria de sentimento, mas como matéria de linguagem e de existência. Seus “vaga-lumes”, mesmo expostos à claridade impiedosa do meio-dia, continuam a brilhar pela resistência. Como pequenos fogos da sensibilidade, esses lampejos de amor sobrevivem à lógica da razão e à cronologia vulgar do tempo, afirmando que, mesmo em meio à desilusão, ainda é possível amar, lembrar e dizer.

Por fim, esta dissertação não se encerra como ponto de chegada, mas como gesto de abertura. Que outros estudos possam seguir iluminando os caminhos da poesia de Saturnino Valladares, ampliando a fortuna crítica de sua obra e aprofundando a reflexão sobre os afetos na literatura contemporânea. Afinal, como ensinou Octavio Paz, a poesia, assim como o amor, não nos oferece respostas, mas “o esplendor de uma pergunta.”

REFERÊNCIAS

- ALAVA, María Eugenia. La retórica del erotismo entre la vida y la muerte. **Revista Almiar**. Disponível em <https://margencero.es/margencero/luciernagas-al-medioidia/> Acesso em jun. 2025.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Edição bilíngue. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. São Paulo: Martins Editora, 2003.
- BARTHES, Roland. **Fragmento de um discurso amoroso**. Trad. Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: ARX, 2004.
- BÍBLIA. **Cântico dos Cânticos**. Português. Bíblia sagrada. Trad. Monges de Maredsous (Bélgica). 90. ed. São Paulo: Ave Maria, 1993. p. 826-34.
- BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Trad. de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BOSI, Alfredo. **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 1996. p. 115-6.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BRANCO, Lúcia Castelo. **O que é erotismo**. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro, Editora: Ouro sobre Azul, 2006.
- CANDIDO, Antônio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas, 2006.
- CHALHUB, Samira. **Poética do erótico**. São Paulo: Escuta, 1993.
- COHEN, Jean. **Estrutura da linguagem poética**. Trad. José Victor Adragão; rev. Clara Boléo. Lisboa: Dom Quixote, 2004.
- DAMACENO, T. M.; LÓPEZ, S. J. V. A MÍSTICA AMOROSA: UMA APROXIMAÇÃO AOS POEMAS DE JOSÉ ÁNGEL VALENTE. **Revista Decifrar**, Manaus, v. 7, n. 13, p. 94–106, 2019. DOI: 10.29281/rd.v7i13.5373. Disponível em: [//periodicos.ufam.edu.br/index.php/Decifrar/article/view/5373](http://periodicos.ufam.edu.br/index.php/Decifrar/article/view/5373). Acesso em: 27 jan. 2026.
- FERREIRA, Cacio José; GOMES, Francisco Alves; BOTTOS Jr, Norival. O eu desfeito: a poesia e os limites da subjetividade. **Revista Literalmente**, v. 5, p. 8-28, 2025. <<https://doi.org/10.22478/ufpb.2764-4251.2025.n2.76257>> Acesso em dez. 2026.
- FRANCONI, Rodolfo A. **Erotismo e poder na ficção brasileira contemporânea**. São Paulo: Annablume, 1997.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Ed. Genérico, 1978.
- FROMM, Erich. **A arte de amar**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GOUVEIA, Dayse Helena Viana de Albuquerque. *Através do espelho: fragmentos da memória em Cornelia Frente al espejo*, de Silvina Ocampo, 2016, p. 5

MINER, Earl. **Poética Comparada**: um ensaio intercultural sobre teorias da literatura. Editora: UnB, 1954.

NUNES, Benedito. **O Dorso do Tigre**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.

OVÍDIO. **A Arte de amar**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1998.

PAZ, Octavio. **A dupla chama**: amor e erotismo. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. **El arco y la lira**. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1956.

PLATÃO. **O Banquete**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

PLUTARCO. **Sobre el amor**. Madri: Editorial Espasa-Calpe, 1990.

RICOEUR, P. A memória, a história, o esquecimento. Tradução de Alain François [et al.]. Campinas, SP: Unicamp, 2007.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como outro**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

ROUGEMONT, Denis de. **A História do Amor no Ocidente**. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. São Paulo: Ediouro, 2003.

SOUZA FILHO, Leilson Assad de. **Claudio Rodríguez Fer: o erotismo e as viagens**: análise das duas primeiras partes de Uma temporada no paraíso. 2022. 84 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Amazonas, Manaus (AM), 2022.

SPITZER, Leo. **Linguística e historia literária**. Madrid: Gredos, 1968.

TODOROV, Tzvetan. **Poética**. Trad. Carlos da Veiga Ferreira. Lisboa: Teorema, 1986.

VALENTE, José Ángel. “Mandorla: la experiencia abisal”, *Letras Libres*, 30 de setembro 2000. Disponível em acesso em 15 de dez. 2025.

VALLADARES, Saturnino. **La carnalidad poética de José Ángel Valente**. ALEA, Rio de Janeiro, vol. 22/1, p. 283-308, jan-abr. 2020.

VALLADARES, Saturnino. **La enfermedad y la muerte**. REVELL - Revista de Estudos Literários da UEMS, [S. l.], v. 4, n. 27, p. 190–202, 2020.

VALLADARES, Saturnino. **La Galicia erótica de Claudio Rodríguez Fer**. Entreletras, v. 1, n. 9, p. 125-129, 2021.

VALLADARES, Saturnino. **Oito poemas de Jaime Gil de Biedma**: a invenção de um personagem. ALEA, Rio de Janeiro, vol. 24/1, p. 309-332, jan.-abr. 2022.

VALLADARES, Saturnino. **Vaga-lumes ao meio-dia de Saturnino Valladares**. Revista abehache, [S. l.], n. 20, p. 171–178, 2022. Disponível em: <https://www.revistaabehache.com/ojs/index.php/abehache/article/view/381..> Acesso em: 6 ago. 2024.

VALLADARES, Saturnino. **Vaga-lumes ao meio-dia [Luciérnagas al mediodía]**. 2 ed. / Saturnino. Tradução e apresentação de Tenório Telles. Manaus: Editora Valer, 2023

ZILBERBERG, Claude. Louvando o acontecimento. **Galáxia. Revista Interdisciplinar de Comunicação e Cultura**, [S. l.], n. 13, p. p. 13–28, 2007. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1472>. Acesso em: 20 dez. 2025.

APÊNDICE

Entrevista do poeta Saturnino Valladares concedida a Thalissa Mestâncio Soares em 2025.

1. Quem é o poeta Saturnino Valladares?

De uma perspectiva ontológica, sinto-me incapaz de responder a pergunta.

Eu sou Saturnino Valladares, um poeta nascido em Lugo, na Galícia, em 1978. Minha trajetória literária começou cedo, e meu primeiro livro, *Las almendras amargas*, foi publicado em 2000. Ao longo dos anos, desenvolvi uma poesia marcada pelo amor, pelo erotismo, pela memória e pela procura de conhecimento.

Meu livro *Vaga-lumes ao meio-dia* ocupa um lugar central na minha produção literária, reunindo poemas que narram uma história de amor em três momentos: “Os dias com Lucía”, “Os dias sem Lucía” e “Depois de Lucía”. Através dessa estrutura, exploro a intensidade do amor, a dor da perda e a continuidade da vida, mesmo após uma despedida.

Minha poesia se insere na tradição lírica espanhola, ainda que carrega influências diversas e dialoga com a passagem do tempo, a identidade e o significado do próprio ato de escrever.

2. A relação entre ausência e memória parece ser um eixo central na construção de *Vaga-lumes ao meio-dia*. Na sua visão, como a poesia se torna um meio capaz de transformar essas experiências subjetivas em algo universal?

A ausência e a memória são os alicerces de *Vaga-lumes ao meio-dia*. Acredito que a poesia tem a capacidade de transcender a experiência individual e torná-la compartilhável, transformando emoções pessoais em algo que ressoa no outro. Minha poesia é autorreferente, mas a linguagem poética permite que essa subjetividade se desdobre em múltiplas interpretações.

A poesia é o eco de uma voz que persiste além do tempo. Ao escrever sobre a perda, não me refiro apenas a uma despedida específica, mas a todas as perdas que compõem a existência humana. O leitor se reconhece nos versos porque todos, em algum momento, já experimentaram o vazio de algo que se foi.

Com o ritmo e a imagem pretendo estabelecer uma ponte entre o individual e o universal. Quando falo de *vaga-lumes ao meio-dia*, por exemplo, construo uma metáfora daquilo que brilha em momentos inesperados, do que resiste à claridade do esquecimento. Assim, a poesia se torna um espaço onde a memória não apenas sobrevive, mas se reinventa.

Vaga-lumes ao meio-dia está repleto de versos que abordam essa relação entre ausência, memória e a universalidade da experiência poética.

Sobre a relação entre ausência e memória, pensemos que a construção do livro em três partes (*Os dias com Lucía*, *Os dias sem Lucía* e *Depois de Lucía*) já indica como a ausência e a memória se entrelaçam. Um exemplo claro disso é o poema “Memória”, que abre a obra:

*Levanto nas palmas das mãos
a areia
que faz anos
escorreu entre os meus dedos.*

Aqui, a imagem da areia remete à efemeridade do tempo e ao esforço de preservar algo que já se foi. A lembrança não é sólida, mas fluida, escapando pelas mãos, como as experiências que tentamos reter.

Sobre a poesia como meio de tornar experiências subjetivas universais, lembremos que a poesia consegue transformar o individual em coletivo porque parte de imagens e sensações compartilháveis. Em “Recapitulando”, por exemplo, falo de amores passados e do reconhecimento de que cada experiência vivida se entrelaça com outras:

*Sei que serviu amar antes de amar-te
porque no sal aprendi a querer-te,
e sei que te conheci
em outros corpos, que te agradeci
na mordida e no fulgor do orgasmo,
na sofreguidão da boca aberta.*

Essa estrofe transforma uma vivência pessoal de amor e desejo em algo que qualquer pessoa que tenha amado pode reconhecer.

3. O título *Vaga-lumes ao meio-dia* evoca um contraste poderoso entre luz e escuridão, presença e ausência. O que esse contraste simboliza para si enquanto poeta, e como ele traduz sua visão do que é poesia?

O título *Vaga-lumes ao meio-dia* carrega um paradoxo essencial: a existência de luz onde ela pareceria desnecessária ou impossível. Os vaga-lumes são criaturas da noite, símbolos da luminosidade efêmera que só se destaca na escuridão. Ao trazê-los para o meio-dia, coloco em choque a presença e a ausência, o brilho e o esquecimento, o instante fugaz e a permanência. Esse contraste simboliza a essência da poesia: um lampejo de significado na vastidão do tempo.

A poesia revela o que passa despercebido, pois nasce do desejo de capturar o que é transitório, de dar forma ao que poderia se perder, assim como um vaga-lume que brilha mesmo sob a luz intensa do meio-dia, insistindo em existir.

Em “Ampulheta”, há uma reflexão sobre a inevitabilidade do tempo e a tentativa de detê-lo:

*Grão a grão, foi caindo a areia
de todos os desertos
até que o tempo deixou de existir.*

Essa busca por suspender o tempo, por resistir ao esquecimento, é a mesma que move a minha escrita. A poesia é a materialização desse instante luminoso que persiste mesmo quando tudo parece querer apagá-lo.

Portanto, *Vaga-lumes ao meio-dia* é mais do que um título; é uma declaração sobre o que significa amar e escrever: um fragmento de luz em meio ao imenso fluxo do esquecimento.

4. A segunda parte do livro, *Os dias sem Lucía*, destaca um amor perdido com imagens marcantes de dor e solidão. Como você percebe o papel dessa seção na estrutura geral da obra, e de que maneira a poesia consegue dar unidade a sentimentos fragmentados?

A seção *Os dias sem Lucía* representa o momento em que a ausência se torna uma ferida aberta. Se a primeira parte, *Os dias com Lucía*, celebra a plenitude do amor, aqui a dor se impõe, e a solidão se torna uma realidade incontornável.

Essa parte do livro tem um papel essencial na estrutura geral da obra porque cria um arco argumental que reflete a própria trajetória vital do amor: primeiro a presença intensa, depois a ruptura dolorosa e, por fim, na terceira parte (*Depois de Lucía*), a tentativa de seguir em frente. Esse percurso torna a poesia não apenas uma expressão do sentimento, mas um meio de organizá-lo, de dar unidade ao que, na experiência vivida, parece caótico e fragmentado.

Um dos poemas é "No terceiro dia", que, com a imagem de um suicida, expressa a dor crua da separação:

*Somente dói a primeira gota,
o corte fino que dilacera o pulso.
Em seguida, um fio rubro escorre
em linha e na água se dilui.*

Aqui, a metáfora do sangue se dissolvendo na água traduz a forma como a dor, intensa no primeiro momento, vai sendo diluída pelo tempo, mas sem nunca desaparecer completamente.

Outro exemplo é "Tatuagem", onde o amor perdido se torna uma lembrança indelével, que persiste como um eco:

*Apagado meu nome em seu quadril,
como a chuva sou no passado.
Um relâmpago iluminará sua pele:
me negará na voz e nos cristais.
Súbito, um trovão de luz molhada
vai lembrá-la que existo e que morri,
que todo o vivido foi tormenta.*

A imagem do nome apagado na pele remete ao esquecimento e à inevitável passagem do tempo, mas a metáfora da tempestade sugere que, por mais que tentemos apagar certas marcas, elas sempre podem reaparecer em momentos inesperados.

A poesia, portanto, age como um fio condutor que costura esses sentimentos fragmentados, organizando a experiência do luto amoroso em versos que permitem ao leitor reconhecer sua própria dor. Essa unidade não significa que a perda se resolve ou desaparece, mas que ela ganha forma, que pode ser dita, escrita, compreendida. Assim, *Os dias sem Lucía*

é o espaço onde a ausência se transforma em presença – e onde, paradoxalmente, o que foi perdido pode continuar existindo, ainda que de outra maneira.

5. No poema *Carpe Diem*, você reflete sobre a intensidade do presente e a efemeridade da vida. Como você definiria o papel do tempo na poesia? Acredita que a poesia é um veículo privilegiado para capturar a transitoriedade dos momentos?

As reflexões sobre o tempo são uma preocupação natural em minha poesia. A poesia se torna um veículo privilegiado para capturar a transitoriedade, pois tem o poder de cristalizar o efêmero, dar forma ao que já se desfez.

No poema "*Carpe Diem*", esse desejo de viver intensamente, sem se preocupar com a permanência, aparece de forma direta:

*Sobreviver não quero,
apenas viver
do fugaz o intenso,
a duração corporal do amante,
ser da chama o fôlego e o fogo.*

Aqui, afirmo a vontade de experimentar o presente ao máximo, sem a angústia do que vem depois. O tempo, em vez de um peso, se torna impulso. Não há um desejo de eternidade, mas sim de presença plena, de viver o instante em sua totalidade.

Esse mesmo jogo com o tempo aparece em "*Ampulheta*", onde a passagem dos grãos de areia sugere o inevitável escoar da vida:

*Grão a grão, foi caindo a areia
de todos os desertos
até que o tempo deixou de existir.*

A poesia, ao contrário do tempo real, tem a capacidade de fazer esse "tempo deixar de existir". Portanto, vejo a poesia como um duplo movimento: ela registra a efemeridade do tempo, mas também desafia essa lógica, porque aquilo que é escrito pode continuar ecoando muito além do momento em que foi vivido. Escrever (e ler poesia) é um modo de resistir ao esquecimento, de dar permanência ao que, de outro modo, desapareceria.

6. No poema *As palavras*, metáforas de jardinagem são usadas para falar do cuidado com as palavras. Em sua opinião, o que define o equilíbrio entre o cuidado e o espontâneo na construção de um poema? A poesia, para si, é algo mais plantado ou colhido?

A poesia é um processo híbrido: ao mesmo tempo plantado e colhido. Há momentos em que os versos brotam espontaneamente, mas, geralmente, há uma convivência anterior com uma ideia, um ritmo, uma imagem, que pode durar semanas, meses ou anos. Depois o poema é alumbrado.

No poema "*As palavras*", uso a metáfora da jardinagem para refletir sobre a criação poética: essa espera ativa e confusa, que é também necessidade de silêncio e de reflexão:

Descuidei as palavras de propósito.

Deixei-as crescer lá no fundo

mais escuro e seco do quintal.

7. Ao terminar a leitura de *Vaga-lumes ao meio-dia*, que essência da poesia você espera que o leitor carregue consigo? Acredita que a poesia tem o poder de transformar a dor ou simplesmente dar-lhe uma nova forma?

Gostaria de que o leitor carregasse consigo a ideia de que a poesia é um espaço onde memória, ausência e amor se entrelaçam para dar sentido a existência. Que perceba que a vida é feita de instantes que se apagam, mas que, na palavra poética, podem continuar brilhando – como vaga-lumes teimosos que insistem em iluminar até o meio-dia.

Quanto ao papel da poesia diante da dor, ela não a elimina, mas a transforma em prazer. Escrever não cura, mas dá uma nova forma ao sofrimento, tornando-o algo que pode ser compreendido, compartilhado e até, de certo modo, sublimado. A dor deixa de ser apenas ferida e passa a ser criação. A poesia não apenas registra a dor, mas a molda, a transforma em prazer, permitindo que o sofrimento individual encontre eco sensível na experiência do leitor.

8. Esta obra explora diferentes dimensões do amor, do erotismo à perda. Para você, o que torna o amor um dos temas mais desafiantes e recorrentes na poesia? De que forma a poesia é capaz de abordar as complexidades do amor de uma maneira que outros gêneros literários não conseguem?

O amor é, sem dúvida, o tema mais recorrente da literatura, não apenas da poesia, principalmente desde o surgimento do amor cortês no século XII.

Não acredito que a poesia seja capaz de abordar as complexidades do amor de uma maneira que outros gêneros literários não conseguem. Sem dúvida, o romance é o gênero onde as histórias de amor se desenvolvem com maior sucesso na atualidade.

9. A escolha de deixar o primeiro poema da seção Depois de Lucía com uma página em branco sugere uma pausa ou um espaço de silêncio. O que representa para si este uso do vazio? Como você vê o papel do silêncio dentro da poesia?

Com essa página em branco, esse silêncio deliberado, esse vazio pleno pretendi criar um campo de reflexão: o espaço onde tudo é todavia possível. Portanto, concebo o vazio desde uma perspectiva positiva.

Por outra parte, há algo além da linguagem, algo que não se pode nomear ou expressar completamente. Essa página em branco é também um convite a explorar o não-dito, o apenas insinuado.

Toda grande poesia explora os limites da iminência e, portanto, procura o silêncio como um elemento ativo. Em um sentido amplo, o silêncio permite que o leitor participe ativamente com o texto, preenchendo esse vazio. O silêncio (o vazio) é o primeiro elemento da poesia, como afirmou José Ángel Valente:

Crear es generar un estado de disponibilidad, en el que la primera cosa creada es el vacío, un espacio vacío. Y en el espacio de la creación no hay nada (para que algo pueda ser en él creado). La creación de la nada es el principio absoluto de toda creación:

Dijo Dios: —Brote la Nada.

Y alzó la mano derecha

hasta ocultar su mirada.

Y quedó la Nada hecha.

10. Qual a relação entre amor e erotismo na poesia?

Concordo com Octavio Paz quando afirma em *A dupla chama* que “La relación entre erotismo y poesía es tal que puede decirse, sin afectación, que el primero es una poética corporal y que la segunda es una erótica verbal”.

Gosto de pensar que em minha poesia o erotismo e o amor são elementos inseparáveis: uma expressão do desejo e da busca pela fusão que transcende o físico e se conecta com algo mais profundo, espiritual e existencial. Essa força vital, enraizada no corpo e na pulsão de união, vai além da carnalidade, pois envolve a busca pelo outro como um ser inteiro, com todos os seus mistérios e complexidades.

Na relação entre amor e erotismo se produz uma tensão física e espiritual, onde o desejo e a transcendência, a fusão e a separação, criam uma dinâmica de complementação mútua que reflete as complexidades da experiência humana na procura de um conhecimento que vai além do tangível.

Análise breve da entrevista - por Thalissa Mestâncio Soares

Na entrevista concedida por Saturnino Valladares à pesquisadora Thalissa Mestâncio Soares, em 2025, emergem temas centrais de sua poética, entre os quais se destacam a memória, o amor, o erotismo e a experiência do tempo. O poeta galego, nascido em Lugo em 1978, apresenta a perspectiva lírica que se insere na tradição espanhola, mas que se articula com referências contemporâneas e subjetividades universais. A obra *Vaga-lumes ao meio-dia* é o fio condutor da entrevista, e nela o autor desenha um percurso afetivo que parte da plenitude amorosa, atravessa o luto da perda e alcança a possível reorganização do *eu* após o desmoronamento. A entrevista, de teor reflexivo e densamente poético, permite a leitura crítica que desvela os alicerces filosóficos e formais de sua escrita.

Nesse raciocínio, desde o início, Valladares contorna qualquer definição objetiva de si mesmo, recusando a resposta ontológica à pergunta “quem é Saturnino Valladares?”. Essa recusa deslinda o princípio fundante de sua poética: a instabilidade da identidade e a impossibilidade de capturar o ser por completo em palavras. Ao apontar que a trajetória é marcada pela “procura de conhecimento”, o poeta já delimita sua obra como processo em movimento, sempre aberto à descoberta. *Vaga-lumes ao meio-dia*, obra central de sua produção, é dividida em três seções que explicitam a dinâmica entre presença e ausência: “Os dias com Lucía”, “Os dias sem Lucía” e “Depois de Lucía”. Essa estrutura narrativa confere à poesia um

caráter quase romanesco, construindo um arco de experiência que espelha o ciclo do amor: plenitude, perda e reconstrução.

O diálogo entre ausência e memória aparece como o eixo compositivo de *Vaga-lumes ao meio-dia*, e Valladares avulta sobre como a poesia transcende o testemunho pessoal para tornar-se uma linguagem compartilhável. Segundo ele, a subjetividade autorreferente pode ser desdobrada pela metáfora e pelo ritmo em sentidos plurais e ressonantes. A experiência individual é, assim, oferecida ao outro como possibilidade de identificação. No poema “Memória”, citado por Valladares, a areia que escorre entre os dedos metaforiza a fluidez do tempo e a fragilidade da lembrança, temas que atravessam o livro. Em “Recapitulando”, o erotismo se transforma em matéria de reconhecimento coletivo: o *eu* poético afirma que aprendeu a amar “no sal”, que reconheceu Lucía “em outros corpos”, projetando um desejo atemporal e experiencial. Ao reunir elementos tão pessoais e intensos em imagens abertas à leitura universal, Valladares confirma a ideia de que a poesia é capaz de transformar a dor íntima em substância estética comum.

O título *Vaga-lumes ao meio-dia* é por si só um manifesto poético. A contradição entre a luz dos vaga-lumes e a luz do meio-dia opera como metáfora da persistência da sensibilidade, mesmo nos contextos mais adversos. Para Valladares, o poema é essa fagulha que resiste ao apagamento, que brilha mesmo quando parece não haver espaço para o brilho. O contraste entre presença e ausência, claridade e sombra, estrutura tanto o título quanto o corpo da obra. No poema “Ampulheta”, por exemplo, o tempo é representado pela areia que escorre, motivo recorrente, até que ele “deixou de existir”. Nesse ponto, o poeta propõe um duplo movimento: registrar a passagem do tempo e ao mesmo tempo suspendê-la pela palavra poética. O poema torna-se, assim, um contratempo, um gesto de resistência à dissolução.

A segunda parte do livro, “Os dias sem Lucía”, assume a centralidade do luto e da solidão, expressando a ruptura amorosa em imagens de dor aguda. A entrevista permite perceber como essa seção narra a ausência e a organiza, oferecendo ao caos afetivo a ordenação estética. No poema “No terceiro dia”, a metáfora do suicida indica que a dor mais intensa é aquela do primeiro corte, e que depois, diluída na água, ela se espalha como memória. Já em “Tatuagem”, a imagem do nome apagado e do trovão que revive a lembrança mostra como o passado amoroso continua ecoando, ainda que sob forma espectral. É nesse ponto que a poesia cumpre sua função terapêutica e, ao mesmo tempo, estética: ela não cura, mas oferece forma ao informe, estrutura ao sofrimento.

O tempo é outro tema articulador da poética de Valladares, e sobre ele o poeta manifesta no poema “Carpe Diem”. A recusa em “sobreviver” e a escolha por “viver do fugaz o intenso”

particulariza a consciência aguda da transitoriedade da vida. Para o poeta, a poesia é o lugar em que o tempo deixa de existir, o instante se cristaliza e pode continuar vibrando. Esse olhar lírico sobre o tempo ecoa o pensamento de Octavio Paz e Roland Barthes, para quem o poema é sempre uma condensação: um presente expandido. Escrever, nesse sentido, é reter o instante, eternizar o efêmero. A imagem da ampulheta, recorrente em sua obra, que marca a contagem regressiva do tempo e simboliza a figura do desejo em interromper essa contagem pelo verbo.

A metáfora da jardinagem usada no poema “As palavras” remete ao processo criativo, oscilando entre espontaneidade e cuidado. Valladares reconhece que há momentos em que os versos “brotam” naturalmente, mas que há, antes disso, um período de gestação, de maturação do pensamento. Deixar as palavras crescerem “no fundo escuro e seco do quintal” sugere uma espera ativa e silenciosa, que antecede o surgimento do poema. A poesia, para ele, é ao mesmo tempo plantada e colhida, um paradoxo que sintetiza a visão da criação literária como labor e revelação.

O silêncio, por sua vez, também tem papel estruturante em sua obra. A página em branco no início da seção “Depois de Lucía” simboliza a pausa, o espaço de contemplação, o intervalo entre a dor e a reinvenção. O poeta dialoga aqui com José Ángel Valente, que vê o vazio como primeiro elemento da criação. Ao deixar o branco à vista, Valladares propõe um campo de possibilidades: o silêncio como plenitude e não como ausência. Isso aproxima sua poética da noção do sagrado na linguagem, do inominável que se insinua entre as palavras. A poesia, nesse contexto, é tanto palavra quanto interrupção: ritmo e pausa.

Na parte final da entrevista, o poeta distingue erotismo e amor como dimensões complementares, citando Octavio Paz para afirmar que o erotismo é “uma poética corporal” e a poesia, “uma erótica verbal”. O erotismo em Valladares não se reduz ao desejo carnal, mas é uma expressão do impulso de fusão, da busca pelo outro como totalidade. Há, em sua poesia, a tensão entre a materialidade dos corpos e a transcendência da experiência amorosa. O corpo, assim como a palavra, torna-se espaço de revelação.

Portanto, Valladares destaca que não espera que a poesia elimine a dor, mas que ela a transforme em prazer: um prazer estético, de reconhecimento, de catarse. A dor se converte em criação, e a palavra poética atua como ferramenta de reinvenção do vivido. Ao escrever *Vagalumes ao meio-dia*, Saturnino Valladares constrói a poética em que o amor, mesmo perdido, permanece; onde a memória, mesmo fragmentada, insiste; e a luz, ainda que breve como a dos vaga-lumes, continua a resplandecer, mesmo ao meio-dia.